



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXXIV

COORDINATRICE: professoressa Cristina Jandelli

Bartolomeo Cesi (1556-1629). Catalogo delle pitture

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/02

Dottoranda

Dottoranda Cristalli Flavia

Tutor

Professor Farinella Vincenzo

Coordinatrice

professoressa Cristina Jandelli

Firmato digitalmente da
CRISTINA IANDELLI
DOCENTE
Università degli Studi di Firenze
Firmato il 27/07/2022 18:13
Seriale certificato : 559495

Anni 2018/2021

Sommario

<i>Abstract</i>	5
<i>Introduzione</i>	7
<i>1. Vita di Bartolomeo Cesi</i>	11
<i>2. Fortuna critica</i>	36
<i>3. Catalogo delle opere</i>	61
3.1 Opere certe.....	61
3.2 Opere disperse o perdute	295
3.3 Opere incerte.....	317
3.4 Opere rifiutate	322
<i>Appendice 1</i>	329
La vita di Bartolomeo Cesi nel manoscritto B 16.....	329
<i>Appendice 2</i>	338
La decorazione del salone di Palazzo Albergati a Bologna.....	338
<i>Bibliografia</i>	385
<i>Fonti</i>	428
<i>Sitografia</i>	430
<i>Ringraziamenti</i>	431
<i>Illustrazioni</i>	433
Vita di Bartolomeo Cesi, pp. 434-442; Fortuna critica, pp. 443-446; Opere certe pp. 447-553; Opere disperse o perdute, pp. 554-556; Opere incerte, pp. 557-558; Opere rifiutate, pp. 559-562; Appendice 1, pp. 563-564; Appendice 2, pp. 565-584.....	

Abstract

Questa tesi mira a fornire un nuovo catalogo dei dipinti di Bartolomeo Cesi (1556-1629). Il *focus* del lavoro sono le opere dell'artista, ma questi è stato indagato anche nei suoi aspetti biografici, recuperando le bozze manoscritte di Carlo Cesare Malvasia conservate all'Archiginnasio di Bologna (ms. B 16) o ricercando informazioni presso gli archivi di quella città. La considerazione corrente, da parte della critica, di Cesi come un artista dotto, così erudito da saper formulare anche programmi iconografici complessi, viene messa in dubbio proprio grazie alle fonti documentarie ritrovate. Non vi sono nuove acquisizioni di pitture, ma continue sono le proposte e le riflessioni condotte nell'ambito della loro cronologia, un campo non facile per via dello stile molto costante del pittore e per via della sua nota predilezione a ricopiare figure già inventate anche a distanza di decenni. In questo senso viene ribadita la tesi, già essenzialmente acquisita ma che mancava spesso di conferme, di riscontri con le opere, dell'avvio di una fase calante del pittore a partire dalla fine del primo decennio del Seicento. Un'attenzione particolare è stata rivolta alle commissioni di opere a tema profano, ovvero al ciclo dedicato alle *Storie di Enea* a Palazzo Fava a Bologna e a quello delle *Storie di Annibale* di Palazzo Albergati, quest'ultimo un inedito di straordinario interesse per via del tema, così raro, che è raffigurato, e per via dei numerosi quesiti che pone ancora.

Introduzione

Questo studio ha lo scopo di fornire una nuova monografia sul pittore bolognese Bartolomeo Cesi (1556-1629). Dopo quella scritta da Alberto Graziani nel 1939, la quale ha inquadrato i caratteri stilistici del pittore secondo linee guida ancora del tutto valide e ha posto le fondamenta sul dibattito circa la relazione tra Cesi e la cosiddetta arte della Controriforma, le conoscenze sul contesto artistico bolognese si sono inevitabilmente ampliate, rendendo possibile una riconsiderazione della sua opera. Momento fondamentale di riflessione è stato quello inaugurato da Paolo Prodi (1959-1967) sulla figura del cardinale Gabriele Paleotti, vescovo di Bologna tra gli anni 1566-1582 e autore del noto *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*: lo studioso ha proposto un'idea sostanzialmente nuova del cardinale, inquadrandolo come un personaggio in ascolto, in dialogo con gli artisti, sinceramente impegnato in un'opera di riforma dell'arte che non ne ostacolasse i presupposti creativi. Con questo punto di partenza, sono fioriti gli studi sulle personalità artistiche al di fuori dei Carracci, i quali da sempre avevano convogliato su di loro le attenzioni della critica: si è arrivati così, nel 1986, alla pubblicazione, fortemente voluta da Federico Zeri e curata da Vera Fortunati Pietrantonio, dei due volumi intitolati *la Pittura bolognese del '500*. In questi, artisti considerati minori venivano indagati secondo un taglio biografico e con una forte attenzione per le opere, com'è testimoniato dal copioso e ancora molto prezioso apparato illustrativo. Tra gli studiosi coinvolti che più saranno richiamati in questa sede, si citano, oltre alla già menzionata Vera Fortunati, Daniele Benati, Jürgen Winkelmann e Angela Ghirardi. Questo lavoro intende seguire quelle linee guida e si caratterizza perciò per uno studio molto approfondito sulle opere. Sono partita infatti dalla loro visione diretta, con un lavoro di ricognizione sul campo, per ricostruire la figura del pittore.

Il testo si divide in quattro parti. La prima è dedicata alla *Vita di Bartolomeo Cesi* (1.), dove si traccia il suo percorso artistico e biografico insieme e, specie di quest'ultimo aspetto, vengono portate all'attenzione nuove notizie, come quella del suo matrimonio, della nascita di alcune figlie, e viene messa in dubbio, grazie a fonti documentarie finora ignorate, la caratteristica, così radicata nella critica, della sua grande erudizione, di essere cioè un pittore capace di stendere perfino un interno programma iconografico corredato da *tituli* in esametri latini. Si è anche voluta sottolineare l'importanza dell'acquisto, da parte di Cesi, della propria cappella funeraria all'età di appena ventisette anni, per la quale aveva anche disegnato lo stemma di famiglia: una prova evidente del suo carattere orgoglioso e del suo fortissimo desiderio di autoaffermazione. Lo svolgimento della sua carriera artistica, in dialogo con il contesto bolognese, fiorentino e romano, è poi documentato anche da una serie di illustrazioni che corredano il testo.

La seconda parte riguarda la *Fortuna critica* (2.). Da questo approfondimento è emerso come nel Novecento, a partire da Graziani, Cesi sia stato individuato come «l'artista della controriforma», ovvero come colui che, più di tutti a Bologna, avesse saputo e voluto realizzare gli indirizzi di una nuova arte cristiana. Si è così mostrato come questa tesi non fosse presente nella storiografia precedente, dove Cesi era sostanzialmente inquadrato come una delle tante personalità vissute in un periodo storico animato dalla volontà di uscire dalle pastoie del manierismo e nel quale ricopriva un'importanza minore rispetto ai Carracci. È stato molto interessante rilevare come egli sia stato inteso come una figura mediana tra i manieristi ed i Carracci, ovvero come un artista il cui linguaggio mostrava sia vocaboli desueti, di maniera, che nuovi, moderni, introdotti a partire dalle sperimentazioni naturalistiche dei tre cugini.

La terza parte (3.) entra finalmente nel vivo della trattazione, ed essa riguarda l'analisi delle opere. Questa si divide in diversi sottogruppi: nel primo (3.1), *Opere certe*, si dà conto, in ordine cronologico, delle pitture note e superstiti o di cui sia rimasto un ricordo figurativo, come un disegno o una stampa. Le schede di catalogo sono numerate e le immagini ad esse corrispondenti sono le «tavole» collocate in fondo al testo, ordinate secondo caratteri romani. Le opere sono state indagate cercando di tenere presente tutti gli aspetti possibili: i loro dati fisici, lo stato conservativo storico e attuale, la documentazione circa gli interventi di restauro, la storia della loro collocazione e proprietà, le fonti visive o documentarie, il loro significato nel contesto e, naturalmente, i disegni preparatori. Un caso di studio molto approfondito è quello che ha interessato il fregio con le *Storie di Enea* a Palazzo Fava.

Non vi sono nuove acquisizioni di pitture ma sono state avanzate diverse proposte sulla cronologia, un elemento considerato da sempre complesso per via dello stile del pittore molto costante nel tempo e per la sua tendenza a ripetere schemi figurativi già utilizzati anche a distanza di diversi decenni. Un esempio di slittamento cronologico che si è proposto è quello che riguarda la bella tela di *Annibale bambino che giura odio eterno ai Romani*, finora considerata degli anni 1615-1616 ed ora ipotizzata al 1598 circa, ma sono frequenti i casi di ricollocazione cronologica delle opere, specialmente per gli anni della maturità, tra il 1600 ed il 1620. Nel punto successivo (3.2) si è dato conto delle *Opere disperse o perdute*, ovvero di tutte quelle notizie, a volte anche poco canoniche (come quella, tramandata da Marcello Oretti nel Settecento, della presenza di un'opera di Cesi in casa di un pasticciere bolognese), che ricordano l'esistenza di opere oggi non altrimenti conosciute. Questo capitolo consente di avere un quadro più allargato della diffusione e della circolazione delle sue pitture – o presunte tali – specialmente nel contesto bolognese. In seguito, vi è un capitolo dedicato alle *Opere incerte* (3.3), ovvero a quelle testimonianze artistiche che sono state legate a Cesi ma di

cui l'attribuzione risulta un nodo ancora da sciogliere. Infine, sono riportate le *Opere rifiutate* (3.4), ovvero le testimonianze artistiche che si crede di poter escludere dalla paternità di Cesi.

La quarta parte è riservata all'*Appendice* ed è divisa in due capitoli. Il primo (*Appendice 1*), prende in esame il manoscritto malvasiano della vita del pittore, che era stato trascritto solo parzialmente nel 1998 da Daniele Benati e di cui si fornisce la parte mancante, un testo di non facile lettura che ha però consentito di acquisire nuove conoscenze e spunti di riflessione, come l'ammirazione dei Carracci per il modo di Cesi di disegnare i panneggi, prontamente omessa nell'edizione a stampa della *Felsina*. Il secondo punto (*Appendice 2*) riguarda invece lo studio della decorazione del salone d'onore di Palazzo Albergati a Bologna, un grande fregio ad affresco, ancora sorprendentemente rimasto inedito, che narra il raro tema della seconda guerra punica, cioè della venuta di Annibale in Italia e, al quale, come si vedrà, il pittore è legato per via di un passo malvasiano in realtà poco chiaro. Il fregio, di cui in realtà tenderei ad escludere un'attribuzione a Cesi (egli fu comunque legato a questa decorazione per la tela dell'*Annibale bambino* citata poco sopra), è stato comunque indagato a fondo nelle sue implicazioni iconografiche e culturali, e costituisce, per il tema così poco diffuso, un momento di studio estremamente affascinante, che pone numerosi quesiti e che merita futuri approfondimenti.

Complessivamente, la figura di Cesi che emerge da questa monografia non si discosta molto, se si guarda alle riflessioni sullo stile, da quella tratteggiata da Alberto Graziani. Tuttavia, gli apporti documentari, le considerazioni nate a partire da quel poco che sappiamo della sua vita, di cui fu fondamentale il ruolo di guida che ebbe nell'ambito della Compagnia dei Pittori, ed il rinnovato studio delle opere d'arte danno conto, spero, della sua grande levatura artistica e del suo ruolo, così come aveva raccontato Malvasia, di assoluto protagonista che egli ebbe a Bologna fino alla morte, nel 1629.

1. Vita di Bartolomeo Cesi

1. 1570-1580, la formazione: tra Nosadella e la ricerca di nuovi maestri

Bartolomeo Cesi nacque a Bologna nel 1556 ed il 16 di agosto fu battezzato, come di consueto per tutti i fanciulli maschi, nella cattedrale di San Pietro¹. Non sappiamo quasi nulla della sua famiglia d'origine: sconosciuto è il nome della madre, mentre quello del padre risulta essere Nicola, il quale è citato nel documento di battesimo come proveniente da Nonantola, un piccolo comune emiliano in provincia di Modena². Egli ricevette il nome del nonno, Bartolomeo, com'era consuetudine del tempo di tramandare di generazione in generazione i nomi di famiglia. Il padre doveva probabilmente svolgere la professione di mercante ed essere benestante e, al suo trasferimento a Bologna, prese casa nei pressi della chiesa di Santa Caterina di Saragozza³. A poca distanza, in quella che è l'odierna via Nosadella, abitava Giovanni Francesco Bezzi⁴, detto non a caso il Nosadella, che fu il primo maestro di pittura di Cesi.

¹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242.

² Il documento di battesimo di Bartolomeo Cesi era già noto ad Alberto Graziani, che lo trascrisse in modo corretto dall'originale presente nell'Archivio Arcivescovile di Bologna, dove si legge: «Bartholomeus filius mag(ist)ri Nicolai de Cisis ex Nona(n)tula bap(tizatu)s die quo sup(radicto). Comp(ater) Matheus de Peregrino» (AAB, *Registri battesimali della cattedrale*, vol. 19, c. 184v), ovvero «Bartolomeo, figlio del maestro Nicola Cesi, proveniente da Nonantola, è stato battezzato nel giorno già detto ed ebbe come padrino Matteo Pellegrino». Si noti però che Baldassare Antonio Maria Carrati, nei suoi *Alberi genealogici* compilati nella seconda metà del XVIII secolo, riporta che il pittore era figlio di «Silvestro da Nonantola, ora mercatore, e compra casa in Bol(ogn)a nella cap(pell)a di S. Catt(erin)a di Sarag(ozz)a» (BCA, Carrati B 713, vol. 16, n. 109). Da questa stessa fonte si apprende che Silvestro era a sua volta figlio di un Bartolomeo, ed è così chiaro il motivo per cui il pittore ebbe quel nome: era tradizione comune tramandare i nomi di famiglia. Se Carrati conferma l'origine non bolognese del padre di Cesi, sembra però che il nome «Nicola» sia da prescegliere, in quanto presente nel documento di battesimo. Il nome «Nicola» si ritrova anche in un documento che riguarda il pittore e che è citato da Gualandi (GUALANDI 1841, serie II, p. 41, numero 42).

³ Per l'abitazione nei pressi di quella chiesa, si veda: BCA, Carrati B 713, vol. 16, n. 109. Sulla situazione economica e sociale dei genitori, Malvasia scrive che «nacque egli di onesti parenti» (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242).

⁴ Giovanni Battista Bezzi, detto il Nosadella (? – 1571 luglio 15, Bologna), è un pittore che rimane tuttora poco noto, come lamentava già Malvasia: «del quale (perché da noi poco operò, vagando per l'Italia e spesso fermandosi in Roma), non ho molto che dire» (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 160). Già nel 1588, il conte Francesco Amadi non lo menzionava nel suo elenco degli artisti bolognesi più illustri. Non sappiamo quando e dove sia nato, e se Vittoria Romani sostiene che il luogo sia Bologna, faccio presente che il suo nome non si trova nei registri battesimali della città trascritti da Carrati, una constatazione che potrebbe invece far pensare ad una nascita fuori da quella città. Consultando i manoscritti B 851- B 856, conservati presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio e che vanno dagli anni 1483 al 1549, l'unica notizia che ho ricavato è quella del battesimo, il 29 settembre del 1519, di un certo «Pietro di Giacomo Bezzi di Francia e di Maria», dove «di Francia» dovrebbe essere inteso come una notazione sul luogo di provenienza, la Francia (BCA, ms. B 853, c. 109). Le difficoltà di studiare Nosadella risiedono in un nucleo abbastanza ristretto di opere, nella esiguità dei documenti, per cui vi sono, come punti fermi, il 1549, anno in cui si immatricolò alle Quattro Arti di Bologna, il 1563, data della pala di Santa Maria della Vita, ed il 1571, anno della realizzazione, insieme a Prospero Fontana, della tela della *Circoncisione* nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Bologna. Il profilo di Nosadella è stato spesso confuso con quello di Pellegrino Tibaldi, e ancora oggi alcune opere raccolgono i pareri opposti degli studiosi; un esempio di collaborazione tra i due artisti è costituito dal caso del fregio della *Sala di Susanna* di Palazzo Poggi, di recente studiato da Alessandro Zacchi e collocato circa al 1550, e dove a Nosadella sono assegnate anche alcune pitture rinvenute sul soffitto (ZACCHI 2000, pp. 131-139). Lo studio più importante, e che mi sento di condividere, è quello di Vittoria Romani del 1588, il quale ha il grande merito di fissare la datazione della pala di Santa Maria della Vita al 1563. Come Romani, credo che per una riflessione su questo pittore sia sempre utile partire dalla definizione data da Malvasia, il quale scriveva che lo stile di Bezzi si distingueva da quello di Tibaldi per compiere opere «più terribili forse, risaltate e risolte» e che spesso mostrano «tanto furore e bizzarria» (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 160). Mi permetto infine di avanzare alcuni spunti di indagine che credo possano essere tenuti presente in una considerazione futura sul pittore: il rapporto tra Nosadella e Alfonso Lombardi, che

Il ragazzo dovette seguire il consueto percorso formativo, frequentando la Scuola di Leggere e Scrivere e passando poi, tra i cinque e i sette anni, alla Scuola di Grammatica, dove veniva insegnato il latino⁵. A questa seconda scuola si veniva generalmente iscritti per avviare, in seguito, una carriera nell'ambito delle lettere o della giurisprudenza, secondo una logica che prevedeva la scelta dalla carriera dei giovani già a partire da un'età molto precoce; spesso il padre era però anche attento ad assecondare, quando possibile, la naturale inclinazione e talento del figlio⁶.

A questo punto, dovette avvenire l'incontro con la pittura. Malvasia, nella vita pubblicata del 1678, scrive che nello studio del latino egli fece «tanto profitto, che dal maestro medesimo fu surrogato in suo luogo, qualora qualche domestica faccenda di lasciarsi vedere a dar lezione a' scolari impedito l'avesse»⁷, ovvero riporta che egli era così brillante in quella materia che l'insegnante gli aveva affidato il compito di prendere il suo posto nel caso fosse stato assente. Addirittura, deceduto l'insegnante, Cesi sarebbe diventato «lettore d'Umanità»⁸, ovvero insegnante di scuola. Secondo questo racconto, l'incontro con la pittura non avvenne che «in età molto avanzata»⁹, quando Nosadella, stupito dai bei disegni di lettere che egli aveva fatto, forse un po' per caso, sui margini dei libri, «se gli offrì da maestro e (...) passò a quella stanza»¹⁰.

Nelle bozze manoscritte di Malvasia, tuttavia, questa versione (che nella critica moderna ha contribuito fortemente a forgiare un'immagine di pittore erudito, così colto da poter ideare programmi iconografici con tanto di iscrizioni latine in versi) appare completamente ribaltata. Nel testo si legge infatti che Cesi «mai faceva altro a scuola che far de bambocci su' margini de' libri, onde il m(aest)ro d'humanità consigliò suo p(ad)re a mandarlo al pittore, e il Nosadella lo tolse»¹¹. Non sappiamo dire quale delle due versioni sia da preferire, è certo però che il Bezzi dovette avere qualche ruolo nella sua prima formazione artistica e che, venuto a mancare quando Cesi non aveva ancora compiuto il

potrebbe forse portare a nuove considerazioni circa l'importantissima pala di Santa Maria della Vita (collocata *ab antiquo* di fronte al *Transito della Vergine* del plastificatore ferrarese), e la serie di *Putti* ad affresco presenti nella cappella Casali in San Domenico a Bologna. Questi infatti, specie per i due putti reggi stemma sulla volta, mi sembrano avere un carattere vicino ai modi del Bezzi a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento, quando, come ha illustrato egregiamente Vittoria Romani, egli stempera gli umori più febbrili della giovinezza. Antonio Buitoni ha riferito oralmente, per questi affreschi, un'attribuzione al giovane Cesi, tesi che tuttavia non condivido. Ringrazio Tarcisio Zanette, sagrestano della chiesa di San Domenico, che mi ha fatto conoscere questa serie di *Putti* e che mi ha riferito il parere di Buitoni.

⁵ DEMPSEY 1980, p. 560

⁶ *Ibidem*.

⁷ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*. Si noti che secondo Raffaella Morselli, il termine «stanza», in relazione agli artisti bolognesi di quel tempo, designava i grandi spazi che i pittori prendevano in affitto per portare a termine una commissione che magari, per alcune caratteristiche (ad esempio le grandi dimensioni), non poteva essere eseguita nello studio ordinario. MORSELLI 2014, p. 198.

¹¹ MALVASIA B 16, c. 207r. Si noti che questo aneddoto ricorda quello raccontato da Malvasia per Agostino e Annibale Carracci, «che altro mai facessero, che nella scuola di grammatica sul margine de' libri, e fuori di quella su' muri, scarabocchiar da sé stessi», così che Ludovico decise di indirizzarli alla carriera artistica: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 265.

quindicesimo anno d'età – la sua data di morte è registrata al 15 di luglio del 1571¹² –, è più probabile che egli non sia rimasto così a lungo tra i banchi della scuola di latino.

Sulle ragioni per le quali Cesi si avvicinò proprio a Nosadella si possono fare soltanto rapide speculazioni, pensando che il fatto che questi abitasse, come accennato, a pochi passi dalla casa di Cesi fosse un elemento banale ma da tener conto, e che, tra la fine degli anni Sessanta ed il principio del decennio successivo, quando cioè dovette aver luogo questo rapporto di alunnato, egli era un pittore di successo, ben affermato nel contesto artistico bolognese ed in contatto con una committenza prestigiosa¹³. Nel 1560, infatti, Ovidio Montalbani (1641) pone il momento della sua massima fortuna, e dobbiamo pensare che il suo prestigio si fosse esteso fino alla morte, quando, proprio nel 1571, era entrato a far parte del Consiglio della Compagnia dei pittori e bombasari (i bombasari erano dei particolari lavoratori del cotone)¹⁴.

Nella pala di Santa Maria della Vita (fig. 1), documentata al 1563, egli compì un'opera che dovette essere di grande importanza per Cesi, poiché, come ha mostrato Vittoria Romani (1988), il pittore riunì in questo luogo la sua fascinazione per i modelli tibaldeschi con quella per Raffaello, in un senso nuovo di «decoro, leggibilità e chiarezza»¹⁵ a discapito degli «eccessi intellettualistici ed esuberanze decorative»¹⁶ che caratterizzavano invece i lavori compiuti nel decennio precedente. Proprio gli affreschi per la cappella Vezza, nella chiesa di Santo Stefano a Bologna, prima opera documentata di Cesi, che si data al 1574, mostrano la sua adesione a questa cultura tardo tibaldesca che andava stemperando i suoi aspetti più fantasiosi per una definizione più chiara delle forme (fig. 3). I *Profeti e la Sibilla* sulla volta, nonché le pur rovinatissime *Storie della Vergine*, sembrano così trattenere ancora qualcosa del modellato potente e insieme naturalistico di Tibaldi, dove i corpi, pur così vigorosi, mostrano una morbidezza ignota agli altri maggiori pittori bolognesi del tempo che si confrontavano con la tecnica dell'affresco, come Prospero Fontana, Lorenzo Sabatini e Orazio Samacchini.

Ancora, da Nosadella Cesi dovette apprendere la tecnica dell'affresco: Malvasia scrive infatti che Nosadella operò soprattutto con questa tecnica, e forse non è allora un caso che Cesi diverrà il «più pratico»¹⁷ tra gli artisti bolognesi proprio in quest'arte. Un altro tratto comune è la tendenza alla

¹² WINKELMANN 1986b, p. 457.

¹³ Vicino alla casa di Cesi sembra che vi fosse solo quella di Nosadella; sulle abitazioni di altri artisti a Bologna, vissuti tra Cinque e Seicento, si veda: MORSELLI 2014, pp. 192-203.

¹⁴ ROMANI 1988, p. 5.

¹⁵ *Ivi*, p. 26.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ MALVASIA 1678 [1841], II, p. 11. In altri passaggi Malvasia riferisce della bravura di Cesi in questa tecnica: «il Cesi, molto per verità a' Carracci inferiore, ma forse di essi maggior frescante» (*Ivi*, II, p. 121), o nella vita dello stesso Cesi: «s'inventò poi e si compose quella gentile e vaga maniera (...) aggiustata e corretta, uguale in ogni parte e accordata: così delicata e poi graziosa, massime nel fresco (nel quale si fe' vedere il più lindo e soave che mai praticasse l'istessa Toscana) che appaga, piace ed innamora» (*Ivi*, I, p. 242).

ripetizione di elementi, figure singole o gruppi di figure, una caratteristica che è stata messa in luce, per Nosadella, da Vittoria Romani e da David Ekserdjian¹⁸ e che Cesi portò alle estreme conseguenze, andando a riproporre uno stesso personaggio anche in sei pitture diverse.

Circa invece l'importanza della cultura raffaellesca per Cesi fin dagli anni della formazione, essa è documentata dalla copia che egli eseguì, nel 1576, del cartone dell'*Adorazione dei Magi* di Baldassare Peruzzi, allora conservato a Palazzo Bentivoglio¹⁹ (fig. 4). Com'è noto, questo cartone era ancora ammiratissimo in quegli anni, e nel 1579 Agostino Carracci ne fece una trascrizione a stampa, dedicando l'opera a Gabriele Paleotti²⁰.

L'alunnato presso Nosadella rimane in ogni caso un aspetto problematico, ancora da sondare, in quanto ancora troppo poco è conosciuto di quel maestro; le opere stesse di Cesi, d'altra parte, non mostrano quel «furore e bizzarria»²¹, quella «sì vivace e risentita maniera»²² che sono tipici della sua poetica. Tuttavia, il breve tempo a disposizione nel quale questo rapporto si dovette consumare spiega, almeno in parte, come mai lo stile di Cesi sia fin da subito autonomo rispetto ai modi del suo maestro.

Il pittore dovette poi apprendere a «modelleggiare qualche poco»²³, come scrive Malvasia, ovvero a modellare figure in terracotta per aiutarsi con lo studio della terza dimensione; si trattava infatti di una pratica diffusa tra i pittori e condivisa, per esempio, da Ludovico e Agostino Carracci²⁴.

Michele Danieli (2010b) ha di recente proposto di individuare in Orazio Samacchini, dopo la morte del Bezzi nel 1571, un'altra figura che potesse fare da maestro a Cesi: l'ipotesi, sostenuta sulla base di una vicinanza stilistica che egli ravvisa tra i *Profeti* dipinti da Samacchini per la chiesa cremonese di Sant'Abbondio, di cui anticipa l'ideazione al 1572, e quelli già citati di Cesi per Santo Stefano a Bologna, non sembra tuttavia attraente, e le durezza del segno di Samacchini, che pare incidere le sue figure nel porfido, contrastano con le forme più sguosciate e vibranti del nostro, memori anche di Pellegrino Tibaldi (fig. 2).

¹⁸ ROMANI 1988, p. 36, EKSERDJAN 2021, p. 137.

¹⁹ DANIELI 2001, p. 170, n. 20. L'opera nell'Ottocento era entrata a far parte della collezione di Michelangelo Gualandi, ed era però attribuita, si badi, alla mano di Cesi e di Agostino Carracci insieme. Si veda la scheda n. 18, *Opere disperse o perdute*.

²⁰ La fortuna del cartone di Peruzzi è documentata da diverse sue riproduzioni, o prestiti, come quelli, oltre al citato caso di Agostino Carracci, operati da Alfonso Lombardi per l'arca di san Domenico nell'omonima chiesa bolognese, o la tela eseguita da Girolamo da Treviso, oggi conservata alla National Gallery di Londra, o un'altra tela già a Dudley House, a Londra, assegnata a Prospero Fontana. Si veda: ANTAL 1948, p. 86, n. 26.

²¹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 160.

²² *Ivi*, I, p. 161.

²³ *Ivi*, I, p. 247.

²⁴ Ludovico eseguì i modelli in terracotta per le mani del *San Giacinto* dell'omonima tela oggi al Louvre e un volto di una Madonna (*Ivi*, I, p. 347). Circa Agostino, Malvasia racconta invece che «modelleggiò per suo servizio» e che «cavò anche dal naturale di corpi morti (...) certi modelletti piccioli, per poter portar seco per tutto ove andava con comodità, di braccia, di gambe di terra creta, che poi fe' cuocere alla fornace» (*Ivi*, I, p. 346).

Guardando al contesto bolognese, oltre alla lezione di Nosadella e di Pellegrino Tibaldi, tra le opere che dovettero suscitare l'interesse di Cesi – Malvasia scrive che egli «si pose ad istudiar da sé stesso»²⁵, «osservando»²⁶ le opere dei migliori artisti del tempo – sono da annoverare la pala per Giulia Brigola in San Giacomo Maggiore (fig. 5), capolavoro di Bartolomeo Passerotti, il cui san Giovanni Battista, in primo piano, al centro e con il volto girato verso lo spettatore, sarà citato nella pala per la famiglia Paleotti del 1590c., la *Crocifissione* del 1568 di Samacchini, dipinta per Ulisse Gozzadini, la quale, come già sottolineava Alberto Graziani (1939), era portatrice di uno spirito più austero e severo, attento alla rigida scansione dei piani e alla chiara leggibilità dell'immagine (fig. 6). Anche le tele di Lorenzo Sabatini, a quel tempo diviso tra Bologna, Firenze e Roma, dov'era stato chiamato per prendere parte ai cantieri di papa Gregorio XIII, dovettero impressionare il giovane artista. Queste opere, così ricche di preziosismi, di eleganze sottili, di scorci prospettici vertiginosi e sorprendenti, e pure così attente agli effetti di luce e alla verosimiglianza delle cose, dovettero contribuire, infatti, a fondare il lessico della maniera «così delicata e poi graziosa»²⁷ di Cesi: un ricordo di quella gloria angelica così sgambettante e raffinata insieme, che si vede nella pala dell'*Assunzione della Vergine* di Sabatini, oggi in Pinacoteca Nazionale ma un tempo esposta nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, dovette in qualche modo riaffiorare in quella gloria angelica, altrettanto vivace e scorciata secondo angolazioni sempre nuove, che si vede nella scena dell'*Incoronazione della Vergine* che Cesi dipinse per la parte centrale della volta della cappella di S. Maria dei Bulgari, tra gli anni 1593-1594 (fig. 7-8).

Di Ercole Procaccini, con il cui figlio Camillo, nel decennio successivo, egli si trovò spalla a spalla a dipingere l'intero ambiente della cripta della cattedrale di Bologna, Cesi dovette invece particolarmente apprezzare la fedeltà allo schema compositivo ancora quattrocentesco che si vede nelle sue pale d'altare, specialmente quelle degli anni Settanta del Cinquecento, dove lo spazio è diviso in modo geometrico tra la parte alta, riservata alla divinità, e quella bassa, riservata agli uomini, nonché la narrazione così didascalica e piana che ha come scopo la comprensione immediata dell'immagine da parte del fedele. Un'opera che dovette risuonare nell'immaginario di Cesi è, ad esempio, il *Dilemma mistico di Sant'Agostino* (fig. 9), oggi in Pinacoteca Nazionale, dove la presentazione di un'azione è sostituita con una raffigurazione, quasi simbolica, del dilemma stesso, nel senso che il santo e tutti gli altri personaggi del dipinto sono come fissati in un'azione congelata e dunque negata, ed i corpi troppo saldamente chiusi nello spazio sembrano costituire l'immagine di un'icona sacra. Ancora, i personaggi, immobili e astratti, negano ogni vera relazione tra loro. Tutti questi elementi faranno parte, in modo costante, del linguaggio cesiano.

²⁵ *Ivi*, I, p. 242.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

Che la pittura bolognese in questo decennio stesse mostrando segnali di, per così dire, ritorno all'ordine, è un fatto già ben messo in luce dalla critica: Daniele Benati (1980) aveva evidenziato come i presupposti per la riforma artistica auspicata da Gabriele Paleotti, il cui *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* sarà edito, incompleto, nel 1582, fossero già presenti nella cultura artistica cittadina. L'*Elemosina di Sant'Alessio*, che Prospero Fontana licenzia nel 1573, è, in effetti, seguendo sempre Benati, un manifesto di questo nuovo modo di dipingere, così attento al verosimile e alla rappresentazione chiara di un evento capace di elevare moralmente l'osservatore (fig. 10). Anche la pala di Cesare Aretusi per l'altare maggiore della chiesa di San Bartolomeo e Gaetano a Bologna, oggi posta in canonica, che mostra *San Bartolomeo in adorazione della Madonna con il Bambino* (fig. 12), si poneva su questa stessa idea di un'arte che incarnasse il nuovo spirito religioso postridentino. La tela, inoltre, doveva aver impressionato Cesi perché mostrava una riflessione sul tema raffaellesco, che egli stesso affronterà molte volte, della presentazione del santo a figura intera, ponendosi sulla scia della *Santa Cecilia* in San Giovanni in Monte²⁸ (fig. 11).

Nel frattempo però, Cesi aveva bisogno di continuare il suo apprendistato artistico, e così decise di entrare nell'Accademia degli Indifferenti di Bernardino Baldi, la quale, secondo Malvasia, «assai frequentava»²⁹. Baldi era nato un anno dopo rispetto a Cesi, nel 1557 e, oltre ad esercitare la pittura, di cui per altro sono rimaste poche prove, doveva avere una personalità molto sfaccettata, tanto che i suoi interessi erano anche di natura erudita, portandolo a redigere un manoscritto sulle memorie artistiche di Bologna di cui Malvasia stesso si servì³⁰. La sua Accademia dovette sopravvivere alla concorrenza spietata di quella dei Carracci, e infatti sembra che si estinse soltanto con la sua morte, avvenuta nel primo decennio del Seicento. Diversi artisti molto noti ne fecero parte, come Alessandro Tiarini, Francesco Albani, Domenico degli Ambrogi, ma, nel tempo di Cesi, c'erano i Carracci, i quali, secondo il giudizio qui evidentemente fazioso di Malvasia, erano «i più diligenti e assidui»³¹. In questo luogo, scrive lo storico, principalmente ci si esercitava nel disegno, al mattino ricopiando i gessi e al pomeriggio ritraendo i modelli dal naturale, e dovette dunque essere questo un momento di grande maturazione per Cesi, che ebbe modo di confrontarsi con il tema della raffigurazione realistica, un elemento che rimarrà costante nella sua produzione grafica di figure singole, portandolo a raggiungimenti di una bellezza difficilmente eguagliabile. Egli poté apprendere anche qualcosa su come padroneggiare i colori, poiché volle che Baldi lo istruisse circa «l'ordine del colorire»³². L'Accademia infine, per sua natura stessa, non essendo una bottega, offriva ai frequentatori uno spazio

²⁸ BENATI 1982, pp. 38-40.

²⁹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242.

³⁰ GHIRARDI 1986, p. 845

³¹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 268.

³² *Ivi*, I, p. 242.

più libero di studio, senza il condizionamento di quelle logiche, tipiche della bottega, che legavano, spesso in modo troppo stretto, gli apprendisti al loro maestro³³.

Questo interesse per ritrarre il vero delle cose, per raffigurare cioè le cose nel modo esatto, era d'altra parte una volontà diffusa a Bologna, e non solo nelle stanze dove posavano i garzoni di bottega, ma anche nelle Scuole, o Università: nel 1570 fu istituita una cattedra di Anatomia distinta da quella di Chirurgia³⁴, Ulisse Aldrovandi collezionava oggetti di ogni tipo che faceva ritrarre in modo scrupoloso dagli artisti, ponendo le basi dell'illustrazione scientifica, e Bartolomeo Passerotti meditava sulla realizzazione di un «libro di notomie, d'ossature, e di carne»³⁵ che purtroppo non ci è pervenuto. Lo stesso artista, che si era sistemato a partire dal decennio precedente in un ampio studio presso le Due Torri, possedeva una collezione di anticaglie – il 9 di settembre del 1572 è documentato l'invio, da Roma, di una serie di frammenti di statue in marmo e in bronzo, insieme ad un vasetto antico³⁶ – e nel 1574, quando era stato chiamato a depositare la sua testimonianza in un processo in cui era imputato il pittore Francesco Cavazzoni, aveva affermato che si trovava «a casa di un medico che stava nella Mascarella, che io volevo vedere una notomia»³⁷. Anche dei Carracci sappiamo che svolsero dissezioni sui cadaveri³⁸, mentre per Cesi non si trovano notizie simili.

In un contesto così variegato e stimolante, Cesi era dunque rimasto vigile, abile nel captare le novità e le peculiarità dei vari artisti, e aveva colto l'opportunità dell'Accademia di Baldi per continuare il suo apprendistato.

Probabilmente già in questo decennio, egli riuscì ad entrare in contatto con quelli che saranno i suoi più fedeli committenti: i Certosini, per le cui Certose di Bologna e di Maggiano realizzerà alcuni dei suoi capolavori (ma le sue relazioni si estenderanno anche a quelle di Firenze e di Ferrara). In questi primi anni di attività si registrano così le *Storie della Vergine* per la Certosa di Bologna, la cui grafia più inesperta suggerisce di anticiparne l'esecuzione rispetto agli affreschi della cappella Veza e, nel 1575, è documentata la presenza di una sua tela con un *Cristo deposto* nella Certosa di Maggiano, una notizia che era passata finora inosservata³⁹.

L'ultimo documento da citare, anch'esso praticamente dimenticato, risale al 1579, e vede Cesi far parte della Compagnia del Santissimo Rosario che aveva sede nella prestigiosa chiesa di San Domenico⁴⁰. Non sarà allora un caso quando, nel 1600, egli ottenne la commissione più importante

³³ All'Accademia, diversamente che alla bottega, potevano iscriversi sia gli aspiranti artisti che i dilettanti, pagando una quota. MORSELLI 2014, p. 198.

³⁴ FAIETTI 2021, p. 171.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ GHIRARDI 2014, s. p.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 347 e ZAPPERI 1989, pp. 37-38 per un commento su questa notizia (Annibale Carracci non riteneva utile per lo studio del corpo umano la pratica della dissezione dei cadaveri).

³⁹ BOSSI 1575 [2018], p. 308 e BACCI 1939, p. 329. Per l'opera senese, si veda le scheda n. 52, *Opere disperse o perdute*.

⁴⁰ REDIGONDA 1960, p. 202.

per l'esecuzione delle tele per la serie dei *Misteri del Rosario*, dove ebbe più opere da dipingere dello stesso Ludovico Carracci: la commissione, infatti, proveniva da quella stessa Compagnia⁴¹.

2. 1580-1590: i viaggi e l'affermazione

Nonostante le poche opere documentate ed il suo profilo ancora in ombra rispetto a molti altri artisti già formati e di consolidata fama, nella prima metà degli anni Ottanta del Cinquecento Cesi riuscì ad ottenere un successo difficilmente immaginabile con quelle premesse.

A partire dal 1570, Gabriele Paleotti, divenuto vescovo di Bologna quattro anni prima, cominciò i lavori di riedificazione della Cattedrale. Questi furono affidati a Domenico Tibaldi, il quale portò a compimento una nuova, maestosa tribuna. A Cesi furono commissionate pitture per il catino absidale di destra, per la cripta e per la cappella del vescovo. Egli compì queste opere tra gli anni 1579-1585 circa e furono proprio questi lavori a sancire la sua indiscutibile affermazione. Purtroppo però, di tutta questa grandissima impresa decorativa non restano che pochi lacerti, rovinatissimi e quasi illeggibili, che riguardano il ciclo della cripta. Non sappiamo come Paleotti fosse arrivato a Cesi, ma si può sottolineare che il vescovo era un frequentatore assiduo della Certosa di Bologna, dove si recava per svolgere, per circa dieci giorni l'anno alla fine di giugno, gli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola sotto la guida del gesuita Francesco Palmio⁴². Nel frattempo, il rapporto tra Cesi ed i Certosini si era definitivamente consolidato, e in un documento datato 28 luglio 1584, egli è chiamato da quei religiosi «maestro Bartolomeo nostro pittore»⁴³.

Tornando all'impresa decorativa del duomo bolognese, nelle pitture della cripta, un vasto ciclo che aveva per soggetto la raffigurazione di santi e di martiri «in sì strane guise tormentati»⁴⁴, Cesi si trovò a lavorare spalla a spalla con Camillo Procaccini. Questi, più giovane di lui di cinque anni, aveva esordito nel 1577 con la splendida tela del *San Giovanni Battista* ora alle Gallerie Estensi di Modena e, grazie all'influenza di suo padre Ercole, era stato immatricolato, a soli dieci anni, nel 1571, all'Arte dei pittori e dei bombasari⁴⁵. La tela modenese mostrava Camillo intento a riflettere sui modelli di Pellegrino Tibaldi e di Raffaello, artisti con i quali, come abbiamo visto, anche Cesi si era confrontato. Al tempo delle commissioni per il Duomo bolognese, egli aveva poi sviluppato uno stile che, rispetto alla maniera del padre, «un po' minuta e fiacca»⁴⁶, risultava «più animoso, più grande, più capriccioso e più inventore, ancorché manieroso troppo alle volte e non troppo corretto»⁴⁷. Gli affreschi perduti

⁴¹ Si veda la scheda n. 45, *Opere certe*.

⁴² VICINI 1990, pp. 17-22.

⁴³ BIANCHI 2008, p. 138.

⁴⁴ MALVASIA 1686, p. 43.

⁴⁵ MAZZA 2007, p. 28.

⁴⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 212.

⁴⁷ *Ibidem*.

per la chiesa di San Clemente al Collegio di Spagna, di cui rimangono però alcune fotografie, mostrano proprio la tipica esuberanza e fantasia di Camillo, che amava scompaginare figure e composizioni per riscrivere scene dal pathos dirompente, pregne di una nuova, martellante, urgenza comunicativa. Negli affreschi per la cripta bolognese, Malvasia scrive che «oprò molto perfettamente»⁴⁸, stemperando gli eccessi delle opere precedenti ed allineandosi alla maniera più ordinata di Cesi. Questi, d'altro canto, non sembra che abbia fatto proprie le qualità più stravaganti di Camillo, e nei disegni preparatori superstiti che riguardano gli studi delle composizioni, egli mostra una precisione formale, un senso dello spazio rigidamente inteso e a lui estranei. Negli studi delle singole figure, invece, Cesi mette già in luce la sua qualità sopraffina di disincantato osservatore della realtà, ed i corpi dei garzoni sono ritratti in modo rigorosamente fedele al vero, con un *ductus* mai troppo veloce ed un uso ordinato delle linee che ricorda le prove grafiche di Santi di Tito⁴⁹.

Un viaggio a Firenze prima di questi lavori è stato in effetti ipotizzato dalla critica, come anche uno a Roma, ed è da pensare che questi soggiorni avvennero realmente per arrivare preparato ad una commissione così prestigiosa⁵⁰. Vera Fortunati (1986b) ha notato infatti, in modo molto intelligente, come il ciclo di affreschi per la chiesa di Santo Stefano Rotondo, eseguito da Nicolò Circignani nel 1582, potesse aver fortemente condizionato quello della cripta bolognese, poiché già in quel luogo veniva presentato, attraverso un linguaggio pittorico estremamente piano e didascalico, un grande martirologio che aveva come scopo l'elevazione morale, l'incitamento alla virtù dell'osservatore. Gabriele Paleotti aveva visto quegli affreschi, ed anzi aveva pensato di farli ricopiare – «vedendo le pitture, li piacquero molto et le fece riscrivere e ritrarre»⁵¹ (com'è attestato dalla visita compiuta il 9 gennaio 1593) –, ed è possibile che Cesi e Camillo Procaccini fossero stati al suo seguito.

I risultati di queste importantissime commissioni, le cui pitture si trovavano nel luogo più simbolico della città, la cattedrale, furono subito evidenti: il 27 giugno del 1583 Cesi fu eletto nel Consiglio della Corporazione dei pittori e dei bombasari⁵² e nel 1586 fu nominato Massaro⁵³.

⁴⁸ *Ivi*, p. 213.

⁴⁹ Per i primi disegni di Cesi, si veda la *Tavola VII*. Uno dei disegni di Santi di Tito che più mi sembra accostabile alla poetica cesiana è quello conservato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 7596 F *recto*, che mostra una *Figura panneggiata rivolta di spalle*, eseguito a matita nera e bianca su carta cerulea. In questo foglio si trova infatti lo stesso modo semplice e allo stesso tempo preciso di ritrarre la figura e, ancora, un interesse particolare per la rappresentazione del panneggio, un elemento, questo, della cui raffigurazione Cesi sarà maestro senza rivali.

⁵⁰ L'ipotesi di un viaggio a Firenze in queste date era stata formulata da Alberto Graziani e fu poi ripresa, si vedano: GRAZIANI 1939, p. 64 e JOHNSTON 1973, pp. 32-33. Circa il viaggio a Roma, invece, è una tesi sostenuta da: JOHNSTON 1973, pp. 32-33, BENATI 1980, pp. 12-13, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 803, MAZZA 2007, p. 36, BIANCHI 2008, p. 111.

⁵¹ FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 803.

⁵² Roberto Zapperi giudica l'ingresso di Cesi in questa Corporazione come avvenuto più tardivamente del previsto, ed egli ne individua la causa in una preoccupazione, diffusa tra gli artisti, di favorire un concorrente che si stava rivelando fin troppo dotato. Ludovico Carracci, di contro, aveva già fatto il suo ingresso l'anno prima, il 22 giugno del 1582 (ZAPPERI 1989, pp. 71-72).

⁵³ ZACCHI 1994b, p. 247.

Ancora, il 31 dicembre del 1583, egli acquistò la propria cappella familiare nella chiesa di San Procolo a Bologna, cedutagli da Bartolomeo Grassini per la somma di 400 lire⁵⁴. La decorazione, oggi del tutto smantellata, era costituita da una particolare opera per metà in terracotta e per l'altra metà in pittura che rappresentava l'*Adorazione dei Magi*, raffigurata secondo il cartone di Peruzzi, che dunque doveva essergli carissimo. Si trattava di un ornamento in realtà piuttosto semplice, in quanto il *retablo* aveva dimensioni ridotte⁵⁵, ed era accompagnato da una lapide con l'arma familiare⁵⁶ – tre rami di albero di cece sopra tre monti, in assonanza con il cognome, e tre gigli sulla sommità – ed un'iscrizione: «BARTOLOMEVS CAESIVS / SIBI POSTERIS QVE SVIS / POSVIT / AN(N)O D(OMI)NI / M.D.LXXXIII»⁵⁷, che si può tradurre come: «Bartolomeo Cesi fondò questa cappella per sé e per i suoi discendenti nel 1583». È probabile che, non avendo notizia di altri personaggi di spicco della sua famiglia, fosse stato proprio lui stesso ad ideare lo stemma. Anche Agostino Carracci, verso la fine del Cinquecento, aveva progettato un'arma familiare, di cui rimane il disegno preparatorio a Windsor⁵⁸. Come ha sottolineato Raffaella Morselli, la scelta e la possibilità di acquistare il proprio sacello funerario non erano fatti comuni tra gli artisti, e la studiosa ne registra i casi di Alessandro Tiarini, che soltanto nel 1658, dunque nell'ultimo decennio della sua vita, divenne proprietario di una cappella (tra l'altro situata proprio nella chiesa di San Procolo, di fronte a quella di Cesi), e di Guercino, che ebbe il suo sacello in una chiesa di Cento⁵⁹. Emerge dunque, in questo avvenimento, l'altissima consapevolezza che Cesi aveva di sé stesso, comportandosi proprio come avrebbe fatto un bolognese di estrazione sociale alta. La volontà di perseguire una logica di rappresentazione di sé in chiave nobilitante perdurerà per tutta la sua vita, tanto che Malvasia scrive che:

Non pose molto assieme, piacendogli di trattarsi alla grande, vestir nobilmente e ben vivere, ed insomma in ogni sua azione mostrarsi di animo intrepido e grande, siccome grand'era anche di statura, d'aspetto venerando e d'aria nobile, qualità che, maggiormente facendo spiccare la sua virtù, gli acquistarono quella stima e quel credito che sopra si disse⁶⁰.

Anche i Procaccini, a partire da Ercole il Vecchio, avevano uno stile di vita ben più sfarzoso e appariscente di quanto ci si aspettasse per degli artisti; Malvasia scrive che proprio Camillo si trattava

⁵⁴ FANTI 1963, p. 166.

⁵⁵ L'attribuzione di quest'opera curiosa (dipinto murale e sculture in terracotta policroma, 160 x 87 cm) è un nodo non ancora sciolto, e rimando alla scheda di catalogo n. 1, *Opere incerte*. Per le immagini, si vedano invece: fig. 1-4, *Opere incerte*.

⁵⁶ Lo stemma, nella parte superiore della lapide, è oggi collocato in un luogo sotterraneo della chiesa dove sono conservate altre lapidi e frammenti epigrafici. Tuttavia, il disegno dell'arma fu cancellato (probabilmente al tempo della calata di Napoleone in Italia) ed esso è ancora noto perché Marcello Oretti, nella seconda metà del Settecento, ne rifece il disegno (ORETTI B 114, c. 170). Si noti che Cesi aveva eseguito il disegno dell'arma anche nella scena dell'*Adorazione dei Magi*, sopra lo scudo di un soldato posto in primo piano: MALVASIA B 16, c. 208v.

⁵⁷ Ho trascritto il testo direttamente dalla lapide.

⁵⁸ Agostino Carracci, *Disegno per un'impresa di famiglia*, Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 902002. Si veda ZAPPERI 1989, pp. 109-110 per il commento a questo foglio.

⁵⁹ MORSELLI 2014, p. 197. La studiosa non cita il caso di Cesi.

⁶⁰ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247.

con «splendidezza e magnificenza»⁶¹ e si spostava per la città (che era diventata Milano, dopo il suo trasferimento nel 1587) in carrozza.

Cesi dunque, forte delle imprese che andava compiendo per la cattedrale, che dovevano averlo riempito d'orgoglio, ben presto attirò la curiosità di nuovi committenti, e si registrano così, in questo decennio, i primi ritratti, di cui si possono citare le prove più belle: quello del *Giovane venticinquenne* di Imola e quello della *Giovane dama* della Pinacoteca Nazionale di Bologna⁶². Per il fregio di *Giasone e Medea* del salone di Palazzo Fava a Bologna, Filippo Fava si era rivolto in primo luogo a lui per l'esecuzione della decorazione, ripiegando poi sui Carracci, «allettatovi altresì dal poco prezzo che ne diè loro»⁶³. Per un altro cittadino privato, il tintore Filippo Zini, aveva eseguito, tra il 1584 ed il 1585, la decorazione della sua cappella nella chiesa di San Martino Maggiore, di cui rimane oggi soltanto la pala d'altare, la tela della *Crocifissione*. Quest'opera fa le veci della perduta decorazione del Duomo confermando gli indizi che si erano visti nei disegni preparatori: l'attenzione al vero, la rigida ripartizione dello spazio compositivo, l'interesse per raffigurare gli scorci, come quello della figura del San Pietro Toma, in primo piano al centro che si rivolge al Cristo crocifisso dando le spalle all'osservatore. Rispetto ai disegni, si può qui vedere come Cesi si sia fatto abile regista delle luci, e «il piede tagliato dalla luce, la fronte sfiorata»⁶⁴ avevano fatto venire alla mente, ad Alberto Graziani, l'opera di Caravaggio.

Con il *San Benedetto che ascolta la celeste armonia* per la chiesa di San Procolo, che si data probabilmente tra la fine di questo decennio e l'inizio del successivo, Cesi compì un altro balzo in avanti ed il suo linguaggio figurativo si affinò. Con quest'opera, siamo di fronte al suo primo vero capolavoro: egli si inserisce nel solco della tradizione bolognese dei santi stanti, inaugurata dalla pala della Santa Cecilia di Raffaello e da poco riproposta da Cesare Aretusi nella pala già citata del *San Bartolomeo*, o in quella della *Madonna con il Bambino adorata dai Santi Benedetto Gregorio Magno e Francesco* di Lavinia Fontana⁶⁵, ma nuove sono le attenzioni per le verità ottiche e formali, e la visione così disincantata e verosimile, unita a certi guizzi dei colori smaltati (il vermiglio della veste dell'angelo) rappresenta un *unicum* nel contesto bolognese. Questa tela, forse più di ogni altra fin qui analizzata, prova infatti lo studio di Cesi dell'arte fiorentina e romana, ed infatti essa sembra vicinissima al *San Nicola da Tolentino vincitore delle tentazioni del demonio*, dipinto nel 1588 da Santi di Tito per la chiesa fiorentina di San Jacopo tra Fossi, e al *Sant'Alberto carmelitano* di Girolamo Muziano, degli anni 1585-1590, visibile a Roma, nella chiesa di San Martino ai Monti (tav. X, fig. 4-5). Queste conoscenze – ricavate probabilmente da un altro viaggio del pittore in quelle città,

⁶¹ MAZZA 2007, p. 27, dov'è riportato il testo di Malvasia.

⁶² Si vedano le schede di catalogo n. 10 e 13, *Opere certe*.

⁶³ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243.

⁶⁴ GRAZIANI 1939, p. 81.

⁶⁵ CANTARO 1989, pp. 122-123. L'opera, datata negli anni 1583-1584, era segnalata in collezione privata milanese.

avvenuto alla fine dell'ottavo decennio –, insieme all'interesse per il naturalismo dei Carracci, vanno a formare la pittura «originalissima»⁶⁶ di Cesi.

Nel frattempo, le due figure che più gli erano state vicine, Gabriele Paleotti e Camillo Procaccini, lasciarono entrambe Bologna. Amareggiato per le resistenze che le diocesi suffraganee e quella di Ravenna avevano contrapposto al suo operato⁶⁷, il cardinale si trasferì a Roma nel 1586⁶⁸, mentre Camillo Procaccini, l'anno successivo, prese la volta per Milano, al seguito del conte Pirro I Visconti, e con lui si spostò anche tutta la sua famiglia. Con l'uscita di scena di Camillo, uno dei pittori migliori di Bologna, saranno Cesi ed i Carracci a contendersi le commissioni più ambite nel decennio successivo. In questo che si sta chiudendo, il nostro sembra uscire vittorioso, o almeno sicuramente alla pari, dal confronto con i tre cugini, avendo portato a termine commissioni così prestigiose, essendo divenuto proprietario di una cappella familiare ed essendo stato nominato Massaro della Compagnia dei pittori e dei bombasari. La citazione da parte del conte Francesco Amadi, che lo pone nel gruppo degli «eccellenti maestri»⁶⁹ di Bologna nel suo libro *Della nobiltà di Bologna*, edito nel 1588 e dedicato ai Senatori, dove non sono invece presenti i Carracci, conferma il grande prestigio ottenuto.

3. 1590-1600: la gloria

Il nuovo decennio, nel quale Cesi si affaccia all'età di trentaquattro anni, si apre con una gravissima carestia che decima la popolazione bolognese: da 72.000 abitanti, registrati al principio del secolo e rimasti fino a quel tempo costanti, a 59.000⁷⁰. Una crisi di questo tipo, di portata minore, si era già consumata due anni prima⁷¹, e fino al 1597 circa vi saranno continue emergenze. Antonio Masini, storico bolognese vissuto nel pieno Seicento e che tante volte fece parte della Congregazione dei mendicanti, dedita all'assistenza dei poveri, aveva lasciato un ritratto davvero inquietante dell'anno 1590, quando dei poveri «ne morirono molte migliaia, e nel contado circa 30 mila [sic] non si cibavano che d'erbe e di ghiande»⁷², e quando la popolazione si aggrappava alla speranza di qualche miracolo, come quello di «due candidissime pagnotte»⁷³ apparse ad una vedeva. Nel 1592, le cronache riportano una nuova carestia, e «la città piena di poveri meschini, affamati, et infermi»⁷⁴, e così ancora due anni più tardi, nel 1594, quando è denunciata la «mancanza persino di sale»⁷⁵. Il

⁶⁶ GRAZIANI 1939, p. 71.

⁶⁷ BIANCHI 2008, p. 180.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ AMADI 1588, p. 34.

⁷⁰ MORSELLI 2016, p. 372.

⁷¹ MUZZI 1844, p. 495.

⁷² MASINI 1666, p. 464.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ CAMMAROTA 1992, p. 183.

⁷⁵ MUZZI 1844, p. 498.

contado bolognese è anche minacciato dai banditi, tuttavia le loro incursioni, divenute insopportabili, provocano la reazione del papa che riesce in questo caso a far rientrare il problema⁷⁶.

Ma nulla, nelle pitture o nei documenti che riguardano Cesi, lascia intuire segni di cedimento, elementi che aprano uno squarcio dal quale intravedere questa terribile realtà. Al contrario, in questo decennio egli raggiunse la sua massima gloria, dipingendo alcuni capolavori che hanno il marchio inconfondibile del suo stile unico, capace di coniugare, in un equilibrio sottilissimo, natura ed ideale, realtà e artificio.

Intorno al 1590 si data la pala per la cappella della famiglia Paleotti in San Giacomo Maggiore, fin dall'antichità riconosciuta come opera ragguardevole e divenuta, a partire dal Novecento, quella più rappresentativa dell'arte di Cesi⁷⁷. Sappiamo che Guido Reni «puttello ancora, fu veduto star l'ore intere contemplando talvolta la sua bella tavolina»⁷⁸, che lo impressionava insieme alle pitture della cappella Zini in San Martino Maggiore (la *Crocifissione* e gli affreschi perduti che l'accompagnavano). Rispetto alla pala del *San Benedetto in ascolto della celeste armonia*, si fa qui più approfondito lo studio delle luci e delle ombre, sostituendo la limpidezza cristallina di quella tela con un'atmosfera più misteriosa e cupa, dove le ombre avanzano con più decisione, andando anche a macchiare il volto del Battista, mostrato, con un'idea bellissima, in chiaroscuro mentre si volge allo spettatore. Forse Cesi era rimasto colpito dall'invenzione sorprendente di Camillo Procaccini, nella pala Ghisilieri, di porre un pastore in primo piano che si fa ombra sul volto, e compie qui, magari anche inconsciamente, una sua citazione. In ogni caso, questa nuova regia delle luci approfondisce la componente emotiva del dipinto, e dai personaggi traspare un modo di sentire più intenso. Il dipinto presenta sempre quei caratteri di precisione formale, di durezza del disegno, di uno spazio geometricamente suddiviso che Cesi aveva appreso soprattutto dai suoi viaggi a Roma e a Firenze; ma nuovo è l'interesse per Correggio, evidente nel dettaglio dolcissimo delle guance della Madonna e del Bambino che si sfiorano teneramente mentre loro stessi sono intenti a scambiarsi gli sguardi. A terra, il particolare macabro del teschio in scorcio (fig. 13), un po' sdentato, posto accanto al libro aperto, attributi di san Francesco, fa invece pensare ad un sottile rimando a quello dipinto da Annibale Carracci nella *Crocifissione* della chiesa della Carità (fig. 14). Ancora, la forma così perfettamente intesa del teschio rimanda pure agli studi di anatomia che Cesi doveva aver svolto e che erano diffusi

⁷⁶ *Ivi*, p. 497.

⁷⁷ Un esempio chiaro dell'identificazione, in tempi moderni, dell'arte di Cesi con questa opera è la scelta molto frequente di porla come immagine di copertina di testi che riguardano il pittore: si vedano le fig. 13-15 inerenti al capitolo sulla *Fortuna critica*.

⁷⁸ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242.

a Bologna tra gli artisti, come testimonia una curiosa opera, assegnata a Bartolomeo Passerotti, che rappresenta uno *Studio di teschi*⁷⁹ (fig. 15).

Nel 1591 gran parte della critica, fin dall'Ottocento, ha ravvisato, in un documento tramandato da Malvasia e datato il 2 di aprile, la prova di un viaggio romano di Cesi⁸⁰. Come però ha sottolineato Daniele Benati⁸¹, quel documento prova soltanto una relazione tra Cesi e Roma, e in particolare tra lui e Ambrogio Morandi, un bolognese divenuto canonico di San Pietro in Vincoli che gli aveva richiesto un ritratto, purtroppo perduto⁸². Morandi, impegnato nella riforma di quell'ordine religioso secondo i principi post-tridentini, era un personaggio di una certa importanza e ben inserito nel dibattito religioso contemporaneo.

I rapporti tra Cesi e la committenza più ragguardevole sono d'altra parte una costante di questo ultimo decennio del secolo, come provano le commissioni, a Bologna, da parte di famiglie senatorie (Legnani, Albergati, Magnani) o nobili (Desideri).

Lasciando aperta la questione di questo viaggio romano, sulla cui discussione si potrebbe aggiungere anche la circostanza, avvenuta sempre nel 1591, di una lettera mandata a Cesi dal conte bolognese Ugo Albergati⁸³ (ma non è specificato chi dei due non fosse a Bologna), l'otto giugno del 1591 egli è documentato nella sua città, dove stipula, insieme a Bartolomeo Zaniboni, una figura non più nota, un contratto di affitto di tre anni con il monastero certosino. Questo aveva come oggetto «un possedimento di terra arata con alberi, viti, prati, una casa con aia, forno pozzo, stalla»⁸⁴ che doveva trovarsi nei pressi di Budrio, a pochi chilometri a nord-est di Bologna. Dal documento si apprende anche che Cesi abitava sotto la parrocchia di Santa Maria delle Muratelle, dunque a pochi passi da porta Saragozza, dov'era stata la sua casa d'infanzia, e vicino anche alla chiesa di San Procolo, dove aveva la sua cappella. Questa abitazione non dovette essere definitiva, infatti alla morte, nel 1629, egli viveva nella zona del Mercato di Mezzo, sotto la parrocchia di San Matteo alle Pescherie, dove risiedeva, tra l'altro, anche Guido Reni⁸⁵. Malvasia racconta che il «famoso studio»⁸⁶ di Cesi era

⁷⁹ *L'Eterno e il Tempo* 2018, pp. 319 e 421-422, scheda di catalogo a cura di Giulia Palloni. Quest'opera, una pittura ad olio su carta incollata su tela, datata intorno al 1585 e conservata all'Accademia di Belle Arti di Bologna, era stata assegnata a Cesi da Anna Colombi Ferretti. Questa attribuzione risulta interessante, e forse meriterebbe qualche riflessione, ma per il momento è intesa, seguendo la proposta di Daniele Benati, come di mano di Bartolomeo Passerotti. Se di quest'ultimo conosciamo infatti diversi esempi di pittura ad olio su carta, non lo stesso si può dire di Cesi, di cui possiamo ricordare soltanto un'opera eseguita su quel supporto: il *San Pietro salvato dalle acque* che Alberto Graziani aveva visto nella collezione Raimondi a Bologna e che oggi risulta disperso (GRAZIANI 1939, p. 85. Si veda anche la scheda di catalogo in: *Opere disperse o perdute*, n. 19).

⁸⁰ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243.

⁸¹ BENATI 1998a, p. 165, n. 2.

⁸² Si veda la scheda di catalogo n. 35 in *Opere disperse o perdute*.

⁸³ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243.

⁸⁴ GRAZIANI 1939, p. 73, n. 25.

⁸⁵ *Ivi*, p. 91, n. 56. Per l'abitazione di Guido Reni si veda invece: MORSELLI 2014, p. 192.

⁸⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247.

«copioso di superbissimi disegni, pitture, libri, ed altro che più non si trova»⁸⁷ e che vi era «tanta quantità di disegni del d(ett)o Ceci, ed altri ritratti incorniciati tutti e ben tenuti»⁸⁸. Inoltre, egli «coltivava di sua mano un giardinetto, come leggiamo aver anche fatto Jacopo Bassano»⁸⁹, e come sappiamo che fu un'attività comune anche a Lorenzo Garbieri⁹⁰.

Tornando al tema dei viaggi del pittore, sicuro fu, invece, quello per Maggiano, a pochi chilometri a sud di Siena, per compiere la decorazione della cappella maggiore della Certosa, dove è documentato a partire dal primo di agosto del 1593 e dove dovette restare per alcuni mesi dell'anno successivo. La scelta di affidare a lui la vasta impresa fu probabilmente dovuta al fatto che questa Certosa faceva parte della *Provincia Tusciae*, «una delle circoscrizioni che l'ordine certosino stabilì, al pari di qualsiasi altro ordine religioso, per organizzare territorialmente il governo dei propri monasteri»⁹¹, ovvero era situata nello stesso territorio giurisdizionale della Certosa di Bologna. Come sappiamo, i suoi rapporti con la Certosa di Bologna erano ben saldi, tali che egli avrebbe potuto godere di una raccomandazione per aggiudicarsi la commissione, e, se si vuole credere alla testimonianza della visita apostolica di Francesco Bossi del 1575 a Maggiano, anch'essa già menzionata, Cesi era già in contatto anche con questo luogo fin dagli anni Settanta del Cinquecento. In questo vasto ciclo decorativo, che comprende anche la pala d'altare, egli dispiegò tutta la sua sapienza di frescante, tale da creare uno spazio illusionistico dove pittura e architettura si uniscono in un'unica rappresentazione. Francesco Vanni e Alessandro Casolani, insieme ad un non più noto Muzio Borghese, ebbero il compito di valutare l'*Assunzione della Vergine* all'altare maggiore, che gli valse ben 2800 lire⁹². I due pittori erano impegnati, come Cesi, in una riformulazione dell'arte al di fuori delle pastoie del manierismo, ed i senesi avevano trovato nuovi stimoli nello studio di Beccafumi e di Barocci⁹³. Casolani aveva sviluppato uno stile più fermo e ordinato, per certi versi accostabile a Cesi, mentre Vanni traduceva, con «nobile grazia»⁹⁴, le fantasie dell'urbinate. Egli aveva compiuto forse un soggiorno a Bologna da Bartolomeo Passerotti, intorno al 1577, e nei ritratti, a partire dal nono

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ MALVASIA B 16, c. 207v.

⁸⁹ *Ivi*, c. 207r.

⁹⁰ Lorenzo Garbieri aveva un piccolo giardino in via Galliera, che coltivava anche per curare la sua «malinconia grande» (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 393).

⁹¹ LEONCINI 1989, I, p. 7. La costituzione della *Provincia Tusciae* risale al 1414 ed aveva una vasta estensione, tra Toscana, Romagna, parte dell'Emilia (la Certosa di Parma ne era esclusa) e Veneto. La Certosa più a sud era quella di Maggiano, mentre quella più a nord di Belluno. Le certose erano autonome tra loro, ma vi era un capitolo generale che eleggeva due «visitatori», scelti tra i priori, i quali ogni anno dovevano raggiungere tutti i centri religiosi con il compito di sorveglianza degli stessi.

⁹² ASS, Patrimonio Resti 1960, c. 106.

⁹³ Sull'importanza di Beccafumi nell'arte senese (non solo la pittura) della seconda metà del Cinquecento, si veda: ANGELINI 2012, pp. 24-26. Lo studioso cita l'ambiente artistico del palazzo di Ippolito Agostini, affrescato da Beccafumi, dove i giovani artisti si riunivano per studiare quelle pitture. Tra loro, vi erano Alessandro Casolani, Cristoforo Roncalli, Arcangelo Salimbeni, Lattanzio Bonastri e Prospero Antichi.

⁹⁴ CIAMPOLINI 2010, III, p. 898.

decennio, emerge una maggiore consapevolezza per la realtà. Cesi, d'altro canto, in queste pitture schiarisce la sua tavolozza in accordo con un cromatismo di stampo baroccesco.

Insieme al cantiere senese, egli doveva portare avanti anche quello bolognese della cappella di Santa Maria dei Bulgari, poiché nel 1594 il committente Nicolò Calderini lo invitava a rientrare in città perché concludesse la decorazione⁹⁵. Si tratta di un altro capolavoro, realizzato interamente ad affresco, di cui restano oggi le incisioni di Gaetano Canuti del 1832 e le fotografie di Pietro Poppi e di Felice Croci, della fine del XIX e dell'inizio del XX secolo. La cappella fu bombardata infatti nel 1944 e ne restano oggi solo pochi frammenti. In questa impresa, e per esempio nella scena della *Morte della Vergine*, che è ben studiabile grazie alla versione autografa, un'opera su tela realizzata a stretto giro rispetto agli affreschi, presente a Castenaso, è evidente la predilezione di Cesi per la pittura fiorentina e quella romana: l'apostolo a figura intera (fig. 16), in primo piano di spalle, collocato sulla destra, richiama le figure, colte nelle stesse pose, presenti nella *Assunzione della Vergine* di San Silvestro al Quirinale, opera di Scipione Pulzone del 1585 (fig. 17), nonché quella, in alto, in secondo piano sulla destra, nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* che Santi di Tito aveva dipinto nel 1592 per la chiesa fiorentina dei Santi Gervasio e Protasio (fig. 18). Lo scorcio sorprendente con il quale è mostrata la Vergine senza vita, sul cataletto, riprende poi, in modo preciso, un'invenzione di Bartolomeo Passerotti, conosciuta soltanto tramite un disegno (Windsor, Royal Collection, inv. 6037; fig. 29, tav. XXI). Questi era morto da poco, il 3 giugno del 1592, e forse Cesi volle così rendergli omaggio. Del ciclo rimangono anche le copie che Cesi stesso eseguì, anche a distanza di vent'anni.

In una sequenza di lavori che come si vede è incessante, l'anno successivo, il 4 agosto 1595⁹⁶, giorno in cui anticamente si festeggiava san Domenico, fu collocato all'altare maggiore dell'omonima chiesa bolognese il gigantesco trittico dell'*Adorazione dei Magi*: si tratta di una commissione davvero importantissima, e non è un caso che Ovidio Montalbani ponga proprio in quest'anno il momento del suo maggior successo⁹⁷. Se la pittura su tela ha le caratteristiche ormai note – le forme nette e quasi intagliate, i colori saturi e taglienti, i chiaroscuri forzati, una composizione nettamente divisa tra parte alta e bassa come in un quadro del XV secolo –, se si guarda ai disegni superstiti, e mi riferisco agli studi di singole figure, si trova una freschezza e una verità che, per esempio, ha fatto ritenere il *Giovane che suona una viola da gamba* come opera di Agostino Carracci⁹⁸.

Il tema del rapporto con i Carracci si fa ora particolarmente delicato. Come detto, i tre cugini si erano ormai imposti sulla scena artistica cittadina, e le *Storie della fondazione di Roma*, nel salone di Palazzo Magnani, terminate nel 1591, avevano destato meraviglia tra tutti gli artisti: «terminata la

⁹⁵ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243.

⁹⁶ ORETTI B 124, c. 124.

⁹⁷ MONTALBANI 1641, p. 261.

⁹⁸ Si veda la scheda n. 30, *Opere certe* e la fig. 7, tav. XXVI. L'assegnazione ad Agostino Carracci risale ai primi anni del Novecento.

grand'opera, e divulgatosene la voce in città, concorsero tutti a vederla, ed insieme a celebrarla con eccesso di lodi»⁹⁹. Secondo Malvasia, anche Cesi, sbalordito, aveva commentato «esser quello il vero modo [di dipingere], che per l'avvenire anche da lui saria seguito»¹⁰⁰. L'affermazione è probabilmente frutto della sua immaginazione, poiché il pittore rimarrà essenzialmente fedele al suo stile, ma è vero che Cesi dovette essere sempre consapevole delle opere dei Carracci.

In un primo pensiero, ovvero un disegno per l'*Assunzione della Vergine* della Certosa di Maggiano (fig. 19), del 1593, Cesi mise in scena un ritmo compositivo più accelerato e complesso che è forse memore, pur trascritto nei suoi termini, dell'omonima pala che Annibale Carracci aveva appena dipinto per la cappella Bonasoni nella chiesa di San Francesco a Bologna, dove lo studio della pittura veneta gli aveva fornito i modi per scompaginare ed inverare l'ormai superata, consumata, struttura compositiva a piramide della pala d'altare (fig. 20).

Ancora, nella tela della *Trasfigurazione* di Ludovico Carracci (fig. 21), dipinta per il prestigioso committente Dionigi Ratta entro il 1596¹⁰¹ per l'altare maggiore della chiesa di San Pietro Martire a Bologna, in primo piano, i tre Apostoli sono raffigurati quasi come dei blocchi cromatici a sé stanti, ognuno delineato in una forma chiusa in sé stessa. Forse in questa tela si può intravedere un dialogo con le tre pale (e specialmente con quella dell'*Orazione nell'orto*; fig. 22) per la cappella maggiore della Certosa di Bologna, eseguite da Cesi tra negli anni 1595-1597. Il nostro pittore rimane però essenzialmente fedele alla sua radice tosco-romana, e nelle opere su tela per la Certosa bolognese si può cogliere un'ulteriore evoluzione del suo stile, qui capace di ricreare un'atmosfera potentemente teatrale e mesta, presaga di quella di Bartolomeo Schedoni (specialmente le tele per l'abbazia di Fontevivo). Nel 1598, a Cesi è affidato il completamento del ciclo dedicato all'Eneide a Palazzo Fava, cominciato intorno al 1593 dai Carracci e poi affidato agli allievi. Forse più di ogni altro esempio, questa decorazione mostra i linguaggi tra loro estranei di questi giganti della pittura bolognese, dove i tre cugini aprono ad un classicismo monumentale e per certi versi preromantico, mentre Cesi si fa pittore quasi di miniature, attento ai dettagli ed ai particolari minuti, sapendo però leggere il contesto architettonico in modo estremamente intelligente così da unire, in armonia, la pittura all'architettura. Anche la tela di *Annibale bambino che giura odio eterno ai Romani*, dipinta per la famiglia Albergati probabilmente intorno a questo stesso anno, dimostra la via autonoma, ma pur sempre molto apprezzabile, di Cesi, che compone in questo quadro una delle sue prove più mirabili nell'ambito della pittura profana.

⁹⁹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 290.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ La *Trasfigurazione* di Ludovico Carracci, di cui si conserva il pagamento avvenuto nel 1596, fu eseguita intorno al 1595 secondo Andrea Emiliani e in un tempo di poco precedente, gli anni 1594-1595, secondo Alessandro Brogi. Si vedano: EMILIANI 1993, p. 92 e BROGI 2001, I, p. 174.

In questo stesso anno, Alessandro Tiarini, allora ventunenne, si era rivolto a lui, pur a malincuore dopo essere stato rifiutato da Ludovico Carracci, per apprendere la tecnica dell'affresco¹⁰². La vita manoscritta di Cesi riporta, a questo punto, un gustoso scambio di battute tra l'allievo ed il maestro:

Quando andò il Tiarini col Ceci [sic], si meravigliò che, dopo aver graffito le figure, le coloriva di acquarelle senza farvi un buon fondo, poi le finisce come crede. Lo interrogò, con dire se li potrebbe metter più colore. Gli rispose alterato: «quando dipingerete voi farete a vostro modo, ch'io voglio fare al mio»¹⁰³.

Questa battuta poco accomodante dà l'idea del carattere deciso e severo del pittore, di cui Malvasia racconta anche che «era ambizioso e sapeva vendere»¹⁰⁴ e che era molto abile nell'aggiudicarsi le simpatie e la fiducia dei personaggi influenti: «esser egli in maggior stima di qual si fosse altro»¹⁰⁵ e «obbligò, non che i conoscenti tutti e gli amici, gli stessi anche poco amorevoli concorrenti a dire di lui ogni bene, ad esaltarlo come artefice di costumi e di tratti molto dall'uso comunale differenti e diversi»¹⁰⁶. Questa grande autostima e carisma si legano con il fatto che egli riuscì, insieme a Ludovico Carracci, a separare la Compagnia dei pittori dai bombasari, riuscendo a rendere gli artisti completamente autonomi. Il 5 dicembre del 1599, la nuova Compagnia dei pittori, non avendo ancora una sede propria, si riunì in una sala della chiesa di San Petronio, e votò i nuovi consiglieri. L'assemblea era presieduta da Cesi, Ludovico Carracci ed Ercole Luchini e, tra i nomi noti che vennero eletti, compaiono quelli di Pietro Faccini, Guido Reni, Francesco Albani, Francesco Brizio e Lucio Massari¹⁰⁷. Come nota Francesco Arcangeli (1958), Albani e Reni, con questo prestigioso incarico, dimostravano di essere i giovani più stimati di Bologna¹⁰⁸. In effetti, opere come la *Nascita della Vergine* di Albani, del 1598 circa per la chiesa di Santa Maria della Pioggia, o gli affreschi di Guido di Palazzo Zani, del 1596-1597c., testimoniano l'avvio di un linguaggio artistico nuovo, animato da un classismo dolcemente inteso.

Ma nell'operazione di separazione tra i pittori ed i bombasari, Cesi dovette avere un ruolo da protagonista, e fu infatti lui a ricoprire la carica di «primo Sindaco e Depositario di tutte l'entrate»¹⁰⁹ e ad attuare una serie di riforme: diede alla Compagnia una sede più illustre, riformulò il sistema di tassazione degli iscritti, acconsentì che i membri potessero indossare «ricchi imperiali ammanti»¹¹⁰ e si fece carico di registrare tutte le entrate e le uscite. Si tratta, a ben vedere, di una rifondazione in

¹⁰² MALVASIA 1678 [1841], II, pp. 120-121.

¹⁰³ MALVASIA B 16 cc. 207r.-v.

¹⁰⁴ *Ivi*, c. 207v.

¹⁰⁵ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243.

¹⁰⁶ *Ivi*, I, p. 239.

¹⁰⁷ ARCANGELI 1958, p. 239.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 239.

¹¹⁰ *Ibidem*.

chiave nobilitante, che sottintende un nuovo pensiero sull'artista, capace di autoaffermarsi e di porsi su un livello di maggiore autonomia nei riguardi della committenza. Per la sua dedizione alla Compagnia, egli verrà «reputato comunemente padre e protettore della professione de' professori [dei pittori]»¹¹¹ e Malvasia dà conto «della stima grande e del credito, in che presso a tutti visse l'onorato artefice»¹¹².

Nel frattempo, il 20 aprile del 1598, si svolse la cerimonia di sepoltura del cardinale Gabriele Paleotti, suo committente nel decennio precedente, che venne tumulato nella cattedrale di San Pietro. Perduta è qualsiasi fonte visiva degli apparati funebri, così come non sono noti gli artisti che furono coinvolti¹¹³. Sappiamo però che Cesi prese parte nelle decorazioni che celebravano la presa di Ferrara da parte dello Stato Pontificio, avvenuta il 2 di maggio dello stesso anno. Per Imola eseguì una serie di scene che avevano come soggetto le *Gesta di Clemente VIII*, il papa di quel momento, mentre per Bologna aveva ricevuto la commissione di realizzare una «arme grande»¹¹⁴, lo stemma del papa, sorretto da virtù o da angeli sulla facciata del palazzo dei Notai.

Con queste commissioni comincia, tuttavia, a farsi strada una nuova fase della vita di Cesi, che lo vede perdere il ruolo di coprotagonista, insieme a Ludovico Carracci, della scena artistica bolognese: nella sua città infatti, la pittura più importante, posta sulla facciata del Palazzo dei Senatori, viene affidata a Guido Reni, mentre ad Imola i riquadri da lui dipinti per celebrare il papa mostrano che egli non si aggiornava più sulle nuove possibilità creative della pittura ad affresco. Per la rigida struttura compositiva, infatti, quei riquadri possono essere assimilati ai modi, ormai fuori moda, di quelle celle prospettiche tipiche della pittura fiorentina, come si vede confrontando la scena dell'*Entrata di Clemente VIII a Ferrara* (fig. 23) con quella della *Processione funebre in onore di Sant'Antonino*, dipinta da Passignano nella cappella Salviati in San Marco a Firenze (fig. 24).

Alla fine del secolo, però, Cesi rimase un pittore estremamente rispettato, specialmente grazie alla sua attività per la Compagnia dei pittori. Si aggiungono, in questo momento, anche nuove informazioni sulla vita privata: il 15 di luglio del 1596, a un mese dal suo quarantesimo compleanno, egli sposò Cecilia Gabioli nella parrocchia di San Michele dei Leprosetti, parrocchia sotto la quale,

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ivi*, I, p. 240.

¹¹³ BIANCHI 2008, pp. 15-16. Vi erano in totale trentasei immagini dipinte di grandi dimensioni: sedici alle pareti della navata, che mostravano la vita di Paleotti, e venti attorno al catafalco. Vi erano anche statue allegoriche e carmi, elogi e pitture simboliche.

¹¹⁴ MALVASIA 1678 [1841], II, p. 121.

evidentemente, si trovava l'abitazione di lei¹¹⁵. I testimoni erano Pirro «de Gipso»¹¹⁶ e Giovanni Muratore, di cui non sappiamo nulla, e l'officiante il parroco Antenore Serra. Nemmeno di Cecilia sembrano essere rimaste informazioni, ma si può supporre che fosse imparentata con un notaio di nome Giacomo Gabioli, poiché a lui Cesi si rivolgerà in diverse occasioni¹¹⁷. Essi ebbero diversi figli: Elena, la primogenita, nacque il 14 di settembre del 1598, fu battezzata nella parrocchia di S. Maria delle Muratelle avendo come padrino un certo Agostino de Bencis (o de Bennis)¹¹⁸. Divenne poi monaca nel convento delle Muratelle prendendo il nome di Cecilia, come quello della madre¹¹⁹. Di un'altra figlia, Clara, non è nota la data di nascita ma quella di morte, nel 1671. Essa visse «assai lungo tempo»¹²⁰ e seguì le orme della sorella, entrando nel 1616 nel monastero dei Santi Ludovico e Alessio dove ricoprì più volte la carica di vicaria, e scelse il nome di Maria Cecilia, ancora un omaggio alla madre. Il fatto che entrambe le figlie furono destinate alla vita monacale riflette, forse, non tanto le personali idee di Cesi, per cui non possiamo che avere idee soggettive, ma piuttosto un aspetto dell'economia della società bolognese del tempo. Infatti, era in corso una grave crisi inflazionistica che aveva colpito le doti matrimoniali delle fanciulle, il cui valore era aumentato di sei volte dal principio alla metà del XVI secolo, rendendo la monacazione una scelta molto diffusa¹²¹. Il 2 di agosto del 1606 nacque invece Francesco, la cui nascita è stata spesso confusa con quella di Elena nel 1598, e di lui sappiamo che abitò nella casa del padre al Mercato di Mezzo e che fu dottore in medicina e filosofia, completando i suoi studi prima a Ferrara, nel 1633, a poi a Bologna, dove tenne il suo studio fino alla morte, avvenuta il 25 giugno 1661¹²². Ebbe inoltre come moglie Giovanna Tamburini, dalla

¹¹⁵ AAB, Parrocchie soppresse, San Michele dei Leprosetti, 32/2, Matrimoniorum Liber II, ab anno 1592 usque ad an(no) 1649, c. 4r, numero 20. Il documento è stato trascritto mantenendo la differenza tra parti scritte a mano, qui rese con il corsivo, e parti stampate, indicate in stampatello: «Ego *Antenor Serra* parochus perpetuus parochialis ac collegiatae Ecclesiae *S. Michelis de Leprosettis* fidem facio me tribus diebus festivis continuis videlicet primo die 29 mensis Iunii anni 1596 secundo die 30 mensis Iunii tertio die 2 mensis Iulii in Ecclesia *S. Michelis p(raescrip)ti* inter missarum solemnias publice denunciasset matrimonium inter d(ominum) *Bartholomeu(m) Cesum* e d(omi)nam *Cecilia(m) Gabiolam* contrahendum, nulloque legitimo opposito impedimento, ac viro, et muliere a me interrogatis, eorumque mutuo consensu intellecto matrimonium inter dictos d(omi)nos *Bartholomeu(m) et Ceciliam* in faciem Ecclesiae iuxta formam Tridentini Concilii die 15 mensis Iulii anni 1596 in dicta Ecclesia *S. Michaelis p.ti* fuisse legitime celebratum. Praesentibus *D(omin)is Pirro de Gipso et Ioanne Muratore*. Ego *Antenor Serra* parochus perpetuus parochialis, ac collegiatae ecclesiae *S. Michaelis p.tis* manu propria scripsi».

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ GUALANDI 1841, pp. 14-16, numero 42.

¹¹⁸ MALVASIA B 16, c. 208v.

¹¹⁹ *Ibidem*

¹²⁰ *Ivi*, c. 212r.

¹²¹ CAMPBELL 2015, p. 81. La studiosa si appoggia su una tesi già di Mauro Carboni (CARBONI 2008, pp. 375-376), dove era sottolineato come la scelta di destinare le figlie al convento fosse comune soprattutto tra i ceti più abbienti della popolazione bolognese, per i quali il costo delle doti matrimoniali era terribilmente alto. Per avere un'idea di questo fenomeno, si tenga presente che tra il 1574 ed il 1608 il numero delle monache crebbe da 1758 a 2584, che più del 70% di loro provenivano da famiglie di ceto alto e che, nei primi decenni del XVII secolo, il numero delle monache era di tre volte superiore rispetto a quello degli uomini impiegati nella vita religiosa.

¹²² MALVASIA B 16, c. 212r e MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247. La ragione della confusione tra i due figli è che prima di adesso non era nota la nascita di Elena. Che Francesco avesse abitato nella casa del padre si apprende dalle bozze manoscritte di Malvasia: «un suo parente sta nella sua casa da S. Matteo dello Pescarie, ove abitava il dottor suo fig(li)o»

quale nacquero due figli, Bartolomeo, nato nel 1653 e dottore in diritto civile e canonico, e Nicolò, nato nel 1656 e, come il padre, dottore in filosofia e medicina¹²³. Fu inoltre proprio Francesco, che «dipinse qualche poco per suo divertimento»¹²⁴, a fornire a Malvasia il ritratto del padre, ancora oggi visibile all'apertura della sua vita nella *Felsina pittrice*.

4. 1600-1629: il lungo declino e il successo oltre la pittura

Cesi entrò nel nuovo secolo all'età di quarantaquattro anni. Aveva ormai alle spalle grandi imprese decorative – la cappella dei Bulgari e le due Certose di Maggiano e di Bologna – le quali, oltre ad avergli assicurato una posizione di spicco, gli forniranno una sorta di repertorio di immagini che riutilizzerà continuamente, nei contesti più disparati.

La sua floridezza economica è documentata dall'acquisto, compiuto il 6 di marzo del 1602, di una casa con balcone, un cortile, un giardino ed un pozzo, posta presso porta Saragozza e vendutagli da Ugo Albergati, suo committente già nel 1591 e appartenente alla classe senatoria¹²⁵.

Guardando alle opere realizzate, nel primo decennio del Seicento la sua pittura su tela mutò in senso idealizzante, con un sapore quasi neo quattrocentesco, secondo un gusto arcaico che era condiviso anche da altri artisti, come Denijs Calvaert nell'*Immacolata concezione* per la chiesa di S. Lucia a Bologna, Lavinia Fontana nell'*Apparizione della Madonna con il Bambino a cinque Sante* (fig. 25), già nella cripta di S. Michele in Bosco, e Bernardino Baldi, nell'*Annunciazione* forse proveniente da Forlì, dalla chiesa di San Francesco Grande (fig. 26). Da qui e fino alla morte, nel 1629, i cambiamenti stilistici saranno in realtà poco percettibili o, meglio, seguiranno questa via personale di estremo ordine compositivo e chiarezza formale. Le ricerche sulla luce, che dalla purezza cristallina delle pareti della Certosa di Maggiano avevano raggiunto il teatro più drammatico, una sorta di pantomima tragica nella cappella maggiore della Certosa di Bologna, diventano qui occasione di una restituzione, quasi senza commento, del tema raffigurato. Fanno eccezione però due tele, dipinte probabilmente a poca distanza tra loro, ovvero il *San Francesco in preghiera*, documentato nel 1607, e i *Santi Bernardino da Siena e Sebastiano che adorano la Trinità*: in queste opere compare infatti, per la prima volta, il tema affascinante della figura umana immersa nel paesaggio, dove la natura prende parte alle emozioni e ai patimenti degli effigiati.

(MALVASIA B 16, c. 207v). Si può qui avanzare un'ipotesi curiosa: forse fu proprio perché Guido Reni e Francesco Cesi erano vicini di casa che, quando il pittore ebbe un malore che lo portò presto alla morte, egli chiamò l'aiuto di Francesco. Il suo intervento, consistente in un «un lavativo che oprò bene» e in «una bevanda refrigerante e gentile che lo ravvivò tutto» non bastò tuttavia a rimettere Guido dalla sua infermità, ed egli morì di lì a poco. MALVASIA 1678 [1841], II, p. 39.

¹²³ MALVASIA B 16, c. 212r.

¹²⁴ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247.

¹²⁵ GUALANDI 1841, pp. 14-16, numero 42.

Il nuovo secolo si aprì con una commissione che mostra, ai nostri occhi, la posizione di completa chiusura di Cesi rispetto al contesto artistico ed il suo ripiegarsi su idee già note. Nei *Misteri del Rosario*, una serie di quindici piccole tele dipinte nel 1600-1601 da un gruppo variegato di artisti, Cesi, nelle opere che gli erano state affidate, ripeté vecchie composizioni, schemi già noti, del tutto disinteressato alle nuove, entusiasmanti virate in senso classico che Guido Reni e Francesco Albani avevano compiuto nelle due tele a loro commissionate, la *Resurrezione di Cristo* di Reni e *l'Assunzione della Vergine* di Albani. Anche nella tela dell'*Immacolata concezione*, dipinta nel 1600 per la chiesa dei Mendicanti, Cesi riproponeva, in modo quasi identico, l'opera avente lo stesso soggetto ed eseguita circa cinque anni prima per la chiesa di San Francesco.

Nonostante ciò non mancarono, nel primo decennio del secolo, commissioni provenienti da famiglie importanti, come i Bargellini (1600), gli Ercolani (1604), gli Agucchi (1605) e gli Albergati (1606), dai quali ricevette, per la pala dell'altare maggiore della chiesa di Santa Caterina di via Saragozza, il compenso di ben 1000 lire bolognesi, il più alto ad essere documentato in questi anni¹²⁶.

Nel 1603 venne scelto, da Ferraldo Ferraldi, un agente del vescovo di Imola, per affrescare una cappella del duomo di quella città¹²⁷. Se le opere, che ricalcavano anche questa volta invenzioni precedenti, sono andate quasi tutte perdute, va comunque sottolineato che la sua reputazione come grande esperto della pittura ad affresco non doveva ancora essere tramontata e, al contrario, doveva essere ben viva. Anche la *Parabola del banchetto di nozze*, un affresco di dimensioni davvero notevoli eseguito per il refettorio del convento di San Giovanni in Monte, la cui datazione dovrebbe rientrare in questo primo decennio, testimonia la sua bravura e la durevole stima in questo campo.

Nel secondo e terzo decennio del Seicento, le commissioni cominciarono a provenire, con maggiore insistenza, da contesti minori ed extraurbani: nel 1610 si datano due lavori per Corporeno di Cento, in provincia di Ferrara, e per Calcara, presso Valsamoggia. Le sue opere vanno poi a punteggiare l'appennino tosco emiliano, e si citano, come esempi, la *Natività della Vergine* di Budrio, del 1617 circa, il *San Lorenzo* di Panico, vicino Marzabotto, del 1619, o il *San Prospero in adorazione della Madonna con il Bambino* di Badi, presso Castel di Casio, del 1624. Imola, dopo la commissione da parte del vescovo nel 1603, rimase un centro importante, tant'è vero che una delle ultime opere, la *Madonna con il Bambino e i Santi Giuseppe, Giovannino e Giovanni Evangelista*, del 1622, fu dipinta per Antonio Galoni, un medico di quella città. L'opera costituisce un'ennesima riflessione del pittore sul modello dei santi stanti della *Santa Cecilia* di Raffaello. Nel *Beato Nicolò Albergati che mostra il reliquiario della testa di Sant'Anna* (fig. 27), grande tela dipinta per la Certosa di Ferrara nel 1620, sembra invece che si possa leggere una curiosa citazione della celeberrima *Comunione di San*

¹²⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245.

¹²⁷ *Ibidem*.

Gerolamo di Agostino Carracci, per la forma a semicerchio con la quale si dispongono i personaggi (fig. 28). Nel *San Prospero* di Badi del 1624 (fig. 31), come aveva già fatto nella perduta tela di San Martino in Pedriolo (fig. 30), del 1621, Cesi mostra di essere rimasto colpito dalla piramide solenne del san Petronio della *Pala dei Mendicanti*, capolavoro assoluto di Guido Reni (fig. 29). L'ultima opera nota è la *Crocifissione* oggi in San Giovanni in Monte, del 1625, quando Cesi ha sessantanove anni, e qui egli pare quasi voler tornare alle sue origini, replicando il modulo figurativo inventato per la *Crocifissione* di San Martino Maggiore, tela giovanile di circa quarant'anni prima, dove veniva già indagato l'effetto di una presentazione spoglia, disincantata e un po' cupa dell'evento sacro.

Una commissione interessante, poiché apre il discorso sul rapporto tra Cesi e gli altri pittori, si rileva l'undici di luglio del 1612, quando è documentato il pagamento per una tela, purtroppo perduta, per la «minuscola cappella»¹²⁸ del castello Malvasia situato a Panzano, una frazione di Castelfranco Emilia. Le pitture alle pareti erano state affidate a Scipione Bagnacavallo, figlio di Giovanni Battista Juniore, e a Lorenzo Pisanelli, due artisti di cui conosciamo ancora molto poco e che si erano specializzati nella pittura ad affresco, dividendosi il lavoro tra chi si dedicava alle figure, Bagnacavallo, e chi alla partitura architettonica, Pisanelli. È degno di nota sottolineare che i due saranno ancora documentati insieme a Cesi nel 1615 per un «lavoro»¹²⁹ non meglio identificato a Palazzo Albergati¹³⁰, e che Scipione Bagnacavallo conservava alcuni disegni di Cesi¹³¹.

Nel giugno del 1613, una lettera da parte di don Francesco, procuratore per i Certosini di Maggiano, ed un'altra da parte di Ventura Salimbeni, entrambe rivolte a lui con lo scopo di risolvere una controversia riguardante il prezzo di una pittura del senese, evidenziano quel ruolo di «padre e protettore»¹³² dei pittori che Cesi non aveva mai lasciato da quando aveva preso le redini della Compagnia dei pittori, nel 1599. Ancora, la scuola carraccesca lo teneva in grande stima, ed infatti Giacomo Cavedoni, nel 1619, Caposindaco dell'Accademia degli Incamminati dopo la morte di Ludovico Carracci, lo invitò per dare una delle sue «polize solite», ovvero uno dei suoi consigli o giudizi rispetto a una piccola competizione che veniva proposta di tanto in tanto agli allievi¹³³.

Sempre nel 1619, Cesi divenne maestro di disegno nell'Accademia degli Ardenti, un'accademia fondata nel 1558 da Camillo Paleotti, fratello di Gabriele, e dedita all'istruzione dei giovani nobili bolognesi¹³⁴. Secondo lo statuto del 1610, l'Accademia si poneva come obiettivo che i ragazzi fossero

¹²⁸ CURTI 1986, p. 47.

¹²⁹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245.

¹³⁰ Si veda la scheda n. 2 dell'*Appendice*.

¹³¹ Ciò si apprende nella *Vita* di Angelo Michele Colonna: «Scipione Bagnacavallo, che non potendo, per altri affari, pingere a fresco ad un tale de' Panolini sotto un portico nella via di S. Petronio vecchio le Sponsalizie della b. Vergine, a lui rinunziolle, dandogliene, per maggiormente aiutarlo, un disegno del Ceci, e fu la sua prima opera in pubblico, della quale ebbe uno zecchino, che a lui parve gran cosa» (MALVASIA 1678 [1841], II, p. 346).

¹³² *Ivi*, I, p. 239.

¹³³ *Ivi*, I, p. 241.

¹³⁴ *Ivi*, I, p. 246 e BIANCHI 2008, pp. 184-185.

«essercitati et instrutti nel santo timore di Dio, nelle lodevoli creanze et nelle buoni arti, le quali cose tutte insieme rendono l'homo pio, prudente, dotto, e morale»¹³⁵. I giovani ammessi avevano tra i dieci ed i dodici anni di età e potevano rimanere fino ai quindici anni. Fu in questo contesto che egli insegnò i rudimenti dell'arte ad un figlio di Giovanni Battista Zani, ma tra i suoi allievi si ha notizia anche di persone adulte al di fuori di quell'istituzione, come il signor Ludovico Locatelli, «un tal da Lugo (...), un Scarselli orefice»¹³⁶. Dalle bozze manoscritte di Malvasia, compaiono come suoi scolari anche Domenico Civolani¹³⁷, che era suo parente e un maestro di scuola, i fratelli Felina e Raimondo Cometti, questi ultimi artisti davvero poco noti¹³⁸. Nel 1625 fu invece maestro dell'Accademia delle Putte, situata presso il Baraccano¹³⁹.

Curiosamente, nella decisione forse sofferta o forse consapevole (la battuta perentoria che fece al giovane Alessandro Tiarini mentre quello cercava di apprendere da lui la tecnica dell'affresco potrebbe in effetti farci protendere per questa seconda ipotesi) di non avere una propria scuola, e dunque allievi che tramandassero il suo stile nel tempo, Cesi seguì le orme del suo stesso maestro Nosadella. Anch'egli infatti, nella sua vita, aveva inteso l'insegnamento come un'attività secondaria rispetto a quella della pittura, e aveva avuto come allievi alcuni nobili signori, come Camillo Bolognetti, i Lamandini e «altri cavalieri»¹⁴⁰. Cesi da Nosadella apprese qualche rudimento dell'arte, ma dovette completare la sua formazione altrove, spinto dalla curiosità e dal desiderio fortissimo di diventare pittore; allo stesso modo, anche Alessandro Tiarini non poté accontentarsi delle sgarbate attenzioni che gli venivano concesse e dovette continuare il suo apprendistato in altre maniere. Un ricordo della sua maniera tarda si può però vedere nelle opere di Giovanni Battista Bertusio, un pittore di una generazione a lui successiva che era stato allievo di Ludovico Carracci. Nonostante questo discepolato, Bertusio mostra uno spiccato interesse per Cesi, com'è evidente dalla pala per San Giovanni in Monte, che replica i volumi semplificati e un po' squadrati di Cesi, così come il lessico piano e popolare (fig. 32). Già Angelo Mazza ha sottolineato il debito di Bertusio verso un'altra opera di Cesi, l'*Adorazione dei Magi* della chiesa di San Domenico a Bologna, che egli ripropone, con qualche variante, in una tela oggi conservata in collezione privata¹⁴¹.

¹³⁵ *Capitoli dell'Accademia* 1610, s. p.

¹³⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247.

¹³⁷ MALVASIA B 16, c. 207v: «il s(ignor)e Domenico Civolani, che imparò da Ceci; prese a dissegnare di 30 anni, e di 40 a colorire».

¹³⁸ Raimondo Cometti apparteneva a una generazione più giovane di quella Cesi e aveva una levatura artistica molto modesta. Malvasia lo cita come allievo di Girolamo Curti detto il Dentone (Bologna, 1575-1632), raccontando che il suo apprendistato, anche se molto lungo, fu così poco proficuo che decise di passare alla bottega dei fratelli Felini a dipingere armi, attività che gli permise di comprarsi una casa (MALVASIA 1678 [1841], II, p. 118).

¹³⁹ MALVASIA B 16, c. 207v: «Del 1625, andava a dar lettione di disegno all'Accademia delle putte»

¹⁴⁰ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 161.

¹⁴¹ MAZZA 2011b, pp. 263-264, n. 42 e p. 409, fig. 6.

In conclusione, nell'ultima fase della sua vita, Bartolomeo Cesi abbandonò la pittura ad affresco e si fece autore di tele a tema religioso spesso destinate a centri di minore importanza. Il declino della sua arte non dovette coincidere, però, con quello della sua persona, ovvero con la perdita della sua reputazione e stima. Al contrario, il suo impegno e la sua dedizione per la Compagnia dei Pittori gli valsero il rispetto duraturo di tutti gli artisti. Malvasia racconta che alla sua morte, avvenuta l'undici di luglio del 1629 all'età di settantadue anni (a un mese dal suo settantatreesimo compleanno), vi furono «onoratissime esequie colla presenza ed intervento di tutti i pittori allora viventi, che lo stimarono sempre il loro padre e maestro»¹⁴².

¹⁴² MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247.

2. Fortuna critica

1. XVI secolo

La stima che Cesi dovette godere in vita, a partire dagli anni '80 del Cinquecento, è testimoniata dal conte Francesco Amadi, il quale, nell'*Introduzione* alla sua *Della nobiltà di Bologna*, pubblicata nel 1588 ma probabilmente scritta qualche anno prima¹⁴³, cita il pittore nel gruppo di quei «eccellenti maestri»¹⁴⁴, non per forza bolognesi, i quali avevano reso onore alla città con le loro opere. L'elenco (che conta, per la generazione della prima metà del secolo, dei nomi di Raffaello, Francesco Francia, Perugino, Innocenzo da Imola, il Bagnacavallo Senior, Biagio Pupini, Parmigianino, Baldassare Peruzzi, Francesco Caccianemici e, per quella successiva, insieme a Cesi, di Prospero e Lavinia Fontana, i Passerotti, Camillo – ma non Ercole – Procaccini, Tommaso Laureti e Francesco Cavazzoni) è piuttosto sbrigativo, se si nota che sono omessi artisti del calibro di Nicolò dell'Abate o di Pellegrino Tibaldi. Manca pure l'ottimo Nosadella, il maestro di Cesi che era scomparso nel 1571 lasciando, come lamentava Malvasia, solo «poche opere»¹⁴⁵. La citazione doveva essere molto conveniente per il pittore, in quanto il libro era dedicato ai senatori di Bologna, e testimonia in ogni caso un suo pieno inserimento nel più prestigioso contesto artistico cittadino. D'altra parte, i lavori eseguiti proprio in questi anni su commissione di Gabriele Paleotti per la cattedrale di Bologna dovevano aver avuto una grande risonanza, tant'è vero che Filippo Fava si era rivolto in prima battuta a Cesi per la decorazione del salone del suo Palazzo su via Manzoni; soltanto in seguito, per via di un prezzo molto più conveniente, egli preferì affidare il lavoro ai Carracci.

2. XVII secolo

Nel secolo successivo, bisogna aspettare le *Minervalia bononiensis* del medico bolognese Ovidio Montalbani, edite nel 1641 e dedicate al conte Nicolò Albergati, per trovare la prima pagina di un certo interesse critico dedicata al pittore. Poiché né il testo delle *Pitture et sculture* dello scrittore e pittore Francesco Cavazzoni, del 1603 ma rimasto fino a tempi moderni manoscritto, né il *Compendio della nobilissima città di Bologna* pubblicato a Bologna sempre nel 1603 da parte di Giuseppe Rosaccio, medico friulano appassionato d'arte, sono d'aiuto in tal senso. Le *Pitture* di Cavazzoni consistono infatti in una ricognizione sul campo delle opere d'arte nelle chiese e nei palazzi cittadini, con giudizi di valore che sono più riportati che espressi personalmente e che mai, in ogni caso, riguardano Cesi (ma piuttosto gli artisti di una generazione precedente, o quelli vissuti nella prima

¹⁴³ TUMIDEI 2002, p. 57.

¹⁴⁴ AMADI 1588, p. 34.

¹⁴⁵ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 160.

metà del Cinquecento)¹⁴⁶. Circa il *Compendio* Rosaccio, esso si presenta invece come un mero elenco di luoghi illustri nei quali Cesi non è mai menzionato. Spetta dunque a Montalbani (1641) il compito di fornire i primi temi su cui la critica deve riflettere, ovvero la data di massimo successo, di *akmé* del pittore, che egli individua nel 1595, e le opere che considera come di maggior valore: il ciclo di affreschi per la cattedrale, quello per la cappella di Santa Maria dei Bulgari presso l'Archiginnasio, «immortali nobilitata pennicillo»¹⁴⁷, ovvero «nobilitata da un pennello immortale», le opere per la chiesa di San Martino Maggiore ed il *Trittico dell'Adorazione dei Magi* nella chiesa di San Domenico a Bologna (fig. 1-3). Si noti che questo gruppo delle opere più notevoli di Cesi rimarrà quasi del tutto invariato nei tempi a seguire e fino ai nostri giorni, andando così a costituire l'immaginario visivo relativo al pittore, ciò che si riconosce come *tipico* del suo modo di dipingere.

Nel frattempo però, tra gli intenditori, la fama dei Carracci aveva già di gran lunga superato quella di Cesi: nel 1603 monsignor Giovanni Battista Agucchi scrive di Ludovico come di un artista che è da annoverare «fra' principali pittori d'Italia»¹⁴⁸, per fissare, nel *Trattato della pittura* (1607-1615), quella struttura critica, poi portata a massimo compimento da Malvasia, che vede nel più anziano dei tre cugini l'artista a cui si deve il merito di aver riformato la pittura.

Si vede bene che non c'è più spazio per Cesi in questo edificio critico che ruota attorno ai Carracci, anche se alcune sue opere, ed in particolare alcuni disegni, venivano allora ritenute di mano dei tre cugini, e specialmente di Agostino Carracci (fig. 6-9, dove si illustrano soltanto alcuni dei numerosi esempi di scambi attributivi). In ogni caso, Cesi viene da qui in poi inteso come un personaggio di secondo piano.

L'attività svolta principalmente in Emilia, ad eccezione dei lavori bellissimi, ma altrettanto isolati e sconosciuti, per l'ex Certosa di Maggiano, a pochi chilometri a sud di Siena, fa sì che Cesi non compaia – salvo, come vedremo, per Baldinucci – nelle fonti di questo secolo che provengono da fuori Bologna. Manca dagli undici pittori bolognesi che sfilano dietro al carro della *Pittura trionfante* di Giulio Cesare Gigli, libro edito a Venezia da Giovanni Alberti nel 1615, dove figura però, ad esempio, Camillo Procaccini, suo compagno nelle imprese di gioventù della cattedrale bolognese. Cesi non è neppure citato nel *Microcosmo della pittura* del forlivese Scannelli (1657) tra i pittori degni di nota «della terza scuola di Lombardia», prima della venuta dei Carracci. Lo stesso discorso vale per Giacomo Barri, veneziano, che nel suo *Viaggio pittoresco d'Italia*, del 1671, ignora le opere di Cesi perfino nella Certosa di Bologna, dov'egli affresca tutta la cappella maggiore della chiesa nonché molti locali del monastero. Ancora, egli non è presente nelle *Finezze de' pennelli italiani* di

¹⁴⁶ CAVAZZONI 1603 [1999], pp. 86-89, commento a cura di Marinella Pigozzi.

¹⁴⁷ MONTALBANI 1641, p. 261.

¹⁴⁸ STANZANI 1993, p. 238. Da una lettera di monsignor Agucchi ad un membro della Fabbriceria di San Pietro a Bologna.

Scaramuccia (1674), mentre nella *Relationi delle città di Bologna, Fiorenza, Genova e Lucca* del conte Gualdo Priorato (1675) compare soltanto sporadicamente e in modo non significativo.

2. 1 Carlo Cesare Malvasia

La *Vita* scritta da Malvasia (1678) si presenta allora come un momento molto atteso, per essere la prima vera storia dedicata a Cesi. Del testo conosciamo anche la bozza manoscritta contenuta negli *Scritti spettanti alla Felsina pittrice*, ed il testo è qui per la prima volta trascritto e consultabile in *Appendice*¹⁴⁹. Esso contiene alcune informazioni degne di nota, che ampliano il profilo del pittore anche al di fuori dall'ambito prettamente artistico e che mettono in discussione un tema che pareva essere ormai acquisito, quello della sua erudizione. In questa sede, mi limiterò a citarlo quando necessario.

La *Vita* edita nel 1678 è fecondissima di spunti per la storiografia a seguire, fino ad oggi, anche se essa si presenta, in gran parte, come un elenco di «certe vacchette di sua mano scritte»¹⁵⁰, ovvero di note ricopiate dallo stesso Malvasia sulla base di quelle prese dal pittore che registravano, in modo sintetico, i lavori compiuti tra gli anni 1591-1625 (la raccolta non è perciò esaustiva).

Lo storico accenna ad un problematico alunnato di Cesi presso Giovanni Battista Bezzi detto il Nosadella, pittore di cui ammette di non conoscere molto: di Nosadella scrive «non ho molto che dire»¹⁵¹, «perché da noi poco operò»¹⁵². Cesi, «poco profitto traendo»¹⁵³ da quel maestro, «si pose ad istudiare da sé stesso»¹⁵⁴.

Definisce poi lo stile del pittore in un modo che risulta perfettamente calzante ancora oggi:

S'inventò poi e si compose quella *gentile e vaga maniera*, che se non è così terribile e forzata come quella del Passerotto, non tanto copiosa e ferace come quella dell'ardito Fontana, dell'arrischiato Samacchino, più forse delle loro fu *aggiustata e corretta, uguale in ogni parte e accordata; così delicata poi e graziosa, massime nel fresco* (nel quale si fe' vedere il più lindo e soave che mai praticasse l'istessa Toscana), *che appaga, piace ed innamora*. Stette poi più d'essi ancora all'ubbidienza del naturale, in ciò seguendo i *concorrenti e coetanei Carracci*, postosi perciò a ricavare anch'egli da venerandi vecchi e da belle donne l'effigie de' volti, copiando da sodi e ricchi panni e manti l'andar delle pieghe de' suoi vestiri [sic], non affettati, non ideali, ma possibili, facili e gravi, ed insomma *così compito ed atillato maestro* riuscendo (...)¹⁵⁵.

¹⁴⁹ Si noti che Daniele Benati aveva già reso noto una parte di questo testo: BENATI 1998a, pp. 161-166. In *Appendice* è stata dunque trascritta soltanto la sezione rimasta inedita.

¹⁵⁰ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243.

¹⁵¹ *Ivi*, I, p. 160.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ivi*, I, p. 242.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

Le pitture di Cesi mostrano sempre, in effetti, un tono composto, calibrato e studiato in ogni parte, che in questo modo scardina il dettato strabordante ed eccessivo della maniera e si avvicina, per lo studio del naturale, alla riforma carraccesca. Malvasia dà subito l'idea di un'originalità dello stile del pittore, asserendo che egli «s'inventò» e «si compose» il suo modo di dipingere e che nel fare questa operazione non ebbe sostanzialmente una guida. Questo tema è molto importante e farà breccia fino alla critica moderna più sensibile: Graziani (1939) definisce infatti la maniera di Cesi come «originalissima»¹⁵⁶ e Benati (1980) parla di uno stile «dove c'è tutto e non c'è niente»¹⁵⁷, dove cioè i raffronti con gli altri artisti non riescono mai del tutto a permeare la sostanza di un linguaggio strettamente personale. Malvasia sembra infatti porre Cesi in una posizione *mediana* tra i manieristi della generazione precedente ed i «coetanei» Carracci, collocandolo così in un luogo estraneo a due mondi che, tuttavia, egli almeno in parte percorre e con i quali si confronta.

Se «grazioso» è un aggettivo che rimanda subito a Raffaello ed è speso per tutto il largo seguito dei seguaci in ambito bolognese (si pensi a Lorenzo Sabatini, detto il «grazioso Lorenzino»¹⁵⁸), «delicato» è invece un termine che Malvasia utilizza pure, accogliendo forse un'intuizione già di Scannelli¹⁵⁹, per designare lo stile tardo di Guido Reni: la «sua più delicata e compita seconda maniera»¹⁶⁰. «Delicatissimo»¹⁶¹ è anche il *San Benedetto che ascolta la celeste armonia* di Cesi presente nella chiesa di San Procolo a Bologna (fig. 4): si può allora forse suggerire che lo storico bolognese, accomunando i due artisti in modo lessicale, ravvisasse in loro tratti comuni, come in questo caso una stessa idea di ordine, semplicità e armonia compositiva. Egli afferma infatti che le opere di Cesi avevano «invenzioni ricche, copiose ed erudite, le attitudini proprie e non forzate, rattenute nell'espressioni, per non ricorrere in esorbitanze ed affettazioni»¹⁶².

Il legame tra i due pittori è sostenuto in modo chiaro in un altro passo, ormai divenuto famoso, presente nella *Vita* di Cesi:

Si dichiarò talora lo stesso Guido aver molto lume dalle sue cose cavato, per la sua nuova maniera; che ben può credersi, quando, puttello ancora, *fu veduto star l'ore intere contemplando* talvolta la sua bella tavolina in San Giacomo all'altar Paleotti e tutti gli freschi, insiem col quadro ad olio nella cappella di S. Pier Toma in S. Martino¹⁶³.

¹⁵⁶ GRAZIANI 1939, p. 71.

¹⁵⁷ BENATI 1980, p. 21.

¹⁵⁸ MALVASIA 1678 [1841], I, p. III.

¹⁵⁹ SCANNELLI 1657, p. 350, descrivendo la *Strage degli innocenti* di Guido Reni, parla di «più bella gratia e delicata maniera».

¹⁶⁰ MALVASIA 1678 [1841], II, p. 63. Il termine è presente anche in altri passaggi: nella *Vita* di Giovanni Battista Bertusio egli scrive che il pittore mostrò «sempre una certa maniera troppo delicata, per non dir debole, pretendendo poi e divulgando ch'ella fosse conforma a quella di Guido» (*Ivi*, I, p. 208), mentre in quella di Giovanni Maria Tamburini, allievo di Pietro Faccini, racconta che «prima che morto il maestro, si volse poi alla maniera delicata di Guido» (*Ivi*, I, p. 401). Si noti che l'idea di uno *stile delicato* di Guido Reni sarà presente anche in Lanzi, come si legge nella *Vita* dello stesso pittore, che nella maturità raggiunse «quel delicato che si era prefisso» (LANZI 1809, V, 3, p. 108).

¹⁶¹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246.

¹⁶² *Ivi*, I, p. 242.

¹⁶³ *Ibidem*.

Stranamente, nella *Vita* di Reni questa eredità cesiana non viene più menzionata¹⁶⁴.

Va poi sottolineata l'aggiunta, entro il catalogo delle *desiderata* delle opere di Cesi (che era stato abbozzato, come abbiamo visto, da Montalbani nel 1641), della citata «bella tavolina» della chiesa di San Giacomo Maggiore, opera che oggi è considerata come la più bella del pittore (fig. 5). Nella bozza manoscritta, giudica invece «tanto belli» gli affreschi perduti alla chiesa della Madonna delle Lame¹⁶⁵. Del trittico di San Domenico scrive che è un'opera «sommamente bella»¹⁶⁶, mentre del *Crocifisso* della chiesa di San Martino Maggiore afferma, addirittura, che «può stare al pari d'ogni altro»¹⁶⁷. Altre lodi particolari sono destinate alle prove grafiche di Cesi, di cui ammira la qualità così vicina al vero dei disegni di singole figure, «che a pezzi dal modello con tanta risoluzione e facilità ritraeva»¹⁶⁸, ovvero che ricavava dal naturale, mentre giudica gli studi di composizione come «seccarelli troppo e finiti»¹⁶⁹, manchevoli di quel carattere di acuta, disincantata analisi del vero; questa differenza qualitativa è valida ancora oggi.

Un altro punto da tener presente è quello della bravura di Cesi nella tecnica dell'affresco, tema già contenuto nelle bozze manoscritte¹⁷⁰ e quindi in altri passaggi della *Vita* pubblicata, dove il pittore è definito come «il più pratico frescante»¹⁷¹ di Bologna, «molto per verità a' Carracci inferiore, ma forse più di essi maggior frescante, più vago poi e pulito coloritore»¹⁷².

Rispetto ai Carracci, Malvasia colloca Cesi, come abbiamo visto, in una posizione subalterna, nella quale egli fu loro «emolo»¹⁷³, seguace, per l'attenzione al naturale. In altri passi si intuisce una certa ostilità tra di loro, quando Cesi condiziona negativamente il giudizio di alcuni loro committenti, com'è per il caso del conte Filippo Fava¹⁷⁴ o per quello dei certosini¹⁷⁵, ed i cugini, di contro, gli rinfacciano

¹⁶⁴ L'assenza del nome di Cesi nella *Vita* di Guido Reni è stata notata anche da Elizabeth Cropper e da Lorenzo Pericolo, che la giudicano come un fatto *curioso*. CROPPER, PERICOLO 2019, I, p. 240, n. 81.

¹⁶⁵ MALVASIA B 16, c. 209r: «i quattro Evangelisti tanto belli a fresco».

¹⁶⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246. In MALVASIA B 16, c. 209r la pittura è «una delle più belle opere sue».

¹⁶⁷ MALVASIA B 16, c. 209r.

¹⁶⁸ MALVASIA 1678 [1841], I, 242.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Dalla lettura della *Vita* di Cesi sappiamo che Alessandro Tiarini si «meravigliò» della sua particolare tecnica di affresco: «quando andò il Tiarini col Ceci, si meravigliò che, dopo aver graffito le figure, le coloriva di acquarelle senza farvi un buon fondo» (MALVASIA B 16, c. 207r.). In un altro passaggio del manoscritto, che riguarda però la vita di Leonello Spada, si legge che Cesi «si pretendeva il primo» nel fare gli affreschi (MARZOCCHI 1983, p. 261).

¹⁷¹ MALVASIA 1678 [1841], II, p. 11. Questa definizione proviene dalla descrizione del concorso tra gli artisti di Bologna per aggiudicarsi la decorazione della facciata del palazzo senatorio in occasione della venuta di Clemente VIII, il 27 novembre 1598.

¹⁷² *Ivi*, II, p. 121.

¹⁷³ «Bartolomeo Cesi, emulo e concorrente degl'istessi Carracci», come si legge nelle bozze manoscritte della *Vita* malvasiana di Tiarini: (MARZOCCHI 1983, p. 282). Si vada anche: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 274, dove Cesi, insieme ad altri «emoli» dei Carracci, cerca di mettere in cattiva luce i lavori da loro eseguiti per Filippo Fava.

¹⁷⁴ *Ivi*, I, pp. 273-274: «Ma ancorché operazione così degna incontrasse il comune applauso, non fu d'intera soddisfazione al signor Filippo, essendogliene detto poco bene dagli emoli, in particolare dal Cesi (...)».

¹⁷⁵ *Ivi*, I, p. 285: «que' religiosi solitari, che in tal diffidenza e sospetto si riseppe esser stati anche posti dal Cesi, spaventato dal futuro paragone».

la cattiva riuscita di alcuni suoi lavori¹⁷⁶. Al di fuori di queste logiche concorrenziali, Ludovico Carracci doveva condividere con Cesi una simile idea del ruolo dell'artista nella società, com'è vero che i due sono impegnati nell'opera di rifondazione della Compagnia dei Pittori, nel 1599. Inoltre, i tre cugini dovevano avere una certa stima per Cesi, in quanto egli fu chiamato ad essere «uno de' giudici» dell'accademia da loro fondata, con il compito di stimare le prove alle quali erano chiamati gli allievi¹⁷⁷. Ancora, in un passaggio della *Vita* manoscritta, si apprende che i Carracci lodavano il modo in cui Cesi dipingeva le vesti¹⁷⁸.

L'alto profilo che il pittore si era conquistato sulla scena artistica bolognese, grazie alla qualità delle sue pitture e ad una spiccata intelligenza sociale, è un altro tema molto ben risaltato da Malvasia e, forse, non altrettanto dalla critica moderna. Lo storico bolognese parla infatti «della stima grande e del credito in che presso a tutti visse l'onorato artefice»¹⁷⁹, e sono noti i suoi rapporti con famiglie molto importanti, specie i potenti Albergati¹⁸⁰. Egli era poi «reputato comunemente padre e protettore della professione de' professori»¹⁸¹, ovvero era divenuto la figura di riferimento per i pittori bolognesi, colui al quale ci si rivolgeva per dirimere dispute e controversie con la committenza; infatti, alla sua morte, Cesi ricevette «onoratissime esequie colla presenza ed intervento di tutti i pittori allora viventi»¹⁸².

Secondo la *Vita* pubblicata, Cesi possedeva pure una cultura non trascurabile, essendo stato, molto curiosamente, ovvero «senza accorgersene né senza sapere come, lettore d'umanità»¹⁸³, cioè insegnante di latino: egli avrebbe svolto questo mestiere prima di diventare pittore. A partire da questo passo, la critica moderna ha visto in Cesi una figura un po' singolare di artista ed erudito insieme, capace perfino di stendere complessi programmi iconografici come, ad esempio, quello per il ciclo di Enea di Palazzo Fava. Se si guarda tuttavia alle bozze manoscritte si apprende una versione opposta: Cesi, poco propenso agli studi, fu allontanato dalla scuola dal suo stesso insegnante, il quale consigliò il padre di mandarlo a bottega da un pittore¹⁸⁴.

Infine, un ultimo argomento che ha fatto breccia nella critica moderna è quello relativo alla pittura dei nudi e ad una sostanziale avversione di Cesi per questo tema: Malvasia scrive infatti che fu «poco amico de' nudi, per timor d'immodestia, solito dire la loro introduzione non convenirsi nelle private

¹⁷⁶ *Ivi*, I, pp. 344-345: «Essendosi portato anzi male che bene il Cesi nella tavola dell'altar grande a' rr. pp. Certosini, trattandosi della raccolta trista, o buona di quell'anno, con grazioso equivoco dir soleano, il Cesi aver fatto poco bene alla certosa».

¹⁷⁷ *Ivi*, I, pp. 239-241.

¹⁷⁸ MALVASIA B 16, c. 208r: «li Carracci in ciò lo lodavano, volendo dire che alcuno di grande ei non haveva».

¹⁷⁹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 240.

¹⁸⁰ Sui rapporti tra Cesi e gli Albergati, si veda la scheda n. 2 in *Appendice*.

¹⁸¹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 239.

¹⁸² *Ivi*, I, p. 247.

¹⁸³ *Ivi*, I, p. 242.

¹⁸⁴ «Mai faceva altro a scuola che far de bambocci su' margini de' libri, onde il m(aest)ro d'umanità consigliò suo p(ad)re a mandarlo al pittore, e il Nosadella lo tolse» (MALVASIA B 16, c. 207r; si veda in *Appendice*).

case, nonché nelle chiese»¹⁸⁵. In questa frase si trova già, *in nuce*, la definizione novecentesca, divulgata in modo particolare da Vera Fortunati, di pittore della Controriforma, e in particolare di colui che, a Bologna, più di ogni altro, aveva incarnato gli ideali sull'arte di Gabriele Paleotti, ovvero di un'arte che fosse prima di tutto strumento di insegnamento della dottrina cristiana e di elevazione morale.

In conclusione, Malvasia offre un ritratto a tutto tondo di Cesi, pur in poche pagine e senza che vi sia, purtroppo, alcuna descrizione delle opere. La definizione dello stile, «quella gentile e vaga maniera (...) che appaga, piace ed innamora», rimane tutt'oggi la chiave di accesso alla lettura di pitture così originali.

2.2 XVII secolo (seguito)

Come accennato, gran parte dei temi malvasiani saranno ripresi dalla critica successiva, e ciò si nota già a partire da Filippo Baldinucci (1681). Lo storico fiorentino, nelle *Notizie dei professori del disegno*, riporta le questioni dell'avversione di Cesi per la raffigurazione del nudo, della sua erudizione e della sua grande considerazione sociale¹⁸⁶. Ma, al contrario del suo collega bolognese, non menziona il legame tra Cesi e Guido Reni. Ancora, Baldinucci ricorda, finalmente e per la prima volta, i lavori compiuti da Cesi per la certosa di Maggiano presso Siena, opere che, com'è stato accennato, costituiscono uno dei vertici più alti della sua produzione – Malvasia, probabilmente, non le vide mai. Baldinucci scrive inoltre che Cesi «fece benissimo i ritratti, molti ne ebbe a dipingere per diversi gentiluomini»¹⁸⁷, asserzione che dovette ricavare dalla lista in realtà non così cospicua di questo genere di pitture presente nel testo malvasiano; tuttavia, ancora oggi, non sono molti i ritratti di sua mano ad essere conosciuti.

Chiude il secolo François Jacques Deseine (1699), il quale, nel *Nouveau voyage d'Italie*, nutre scarso interesse per le sue opere. Collocando il pittore nella scuola di Denijs Calvaert, insieme a Giovanni Battista Cremonini, Cesare Aretusi, Giovanni Battista Fiorini ed altri, egli mostra di considerare Cesi come un artista di poca importanza e ancora pienamente manierista¹⁸⁸.

3. XVIII secolo

Il Settecento si apre con Pellegrino Antonio Orlandi, che nelle diverse edizioni dell'*Abecedario pittorico* ricalca a grandi linee il testo malvasiano, citando l'alunnato presso Nosadella, la sua «maniera vaga e colorita, che piacque»¹⁸⁹ e la competizione con i Carracci; le omissioni più

¹⁸⁵ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242.

¹⁸⁶ BALDINUCCI 1681 [1846], III, pp. 299-301.

¹⁸⁷ *Ivi*, III, p. 299.

¹⁸⁸ DESEINE 1699, p. 288.

¹⁸⁹ ORLANDI 1704, p. 92.

importanti riguardano il ruolo di Cesi nel contesto artistico cittadino, il rapporto con Guido Reni, il tema del nudo in pittura e qualsiasi citazione di opere. Si noti infine che la data di morte riportata è spesso errata¹⁹⁰.

Alcune pitture di Cesi compaiono invece nelle tre edizioni del *Voyage d'Italie* di Charles-Nicolas Cochin (1758, 1769, 1773), fatto che sorprende vista la nota predilezione dell'autore per l'arte barocca e la sua volontà di includere, nella sua guida, soltanto le opere che andassero incontro al suo gusto. Alcune lodi sono rivolte all'*Adorazione dei Magi*¹⁹¹, alla *Pentecoste*¹⁹² (uno dei quindici quadretti dedicati ai Misteri del Rosario nella chiesa di San Domenico), al grande affresco del *Bacco e Arianna*¹⁹³ di Palazzo Riario, da lui però creduto di Ludovico Carracci e, infine, ad una non più documentata *Punizione di Marsia* di Palazzo Ratta, che attribuisce a Cesi e di cui elogia il colore, il disegno ed una certa finezza e verità della pittura: «d'assez bonne couleur, bien dessiné. Il y a des choses fines et vraies»¹⁹⁴.

Il nome di Cesi rimane comunque poco conosciuto fuori dall'Italia, e non è infatti menzionato nell'*Abregé de la vie des plus fameux peintres* di Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1762, tomo II, *Lombards*). Il disinteresse per questo pittore è molto chiaro quando, nel 1796, nel momento della venuta dei francesi a Bologna, nessuna sua opera in pittura verrà portata in Francia.

Bartolomeo Cesi mostra così di avere, come già avevamo visto per il secolo precedente, una fortuna pressoché locale, ed un contributo importante, nel Settecento, è quello dell'appassionato raccoglitore di memorie felsinee Marcello Oretti. Egli aveva una certa stima di Cesi, come si comprende dalle lodi spesso elargite alle sue opere¹⁹⁵; possedeva inoltre i disegni preparatori della decorazione della cappella dell'Archiginnasio e una pittura, oggi perduta, con la *Madonna, il Bambino e Sant'Agnese da Montepulciano*¹⁹⁶. Rilevanti sono poi alcuni ritrovamenti documentari. Il primo è quello che permette di collocare il trittico di San Domenico al 1595¹⁹⁷, anno in cui Montalbani (1641) aveva posto, non a caso, il momento di massimo successo del pittore e nel quale, anche secondo lo stesso Oretti, Cesi «fiorì»¹⁹⁸. Un altro è invece quello riferito al suo decesso, di cui riporta la testimonianza

¹⁹⁰ Nell'edizione del 1704 ed in quella del 1719 è infatti fissata al 1635 invece che al 1629 (*Ib.* 1704, p. 92 e *Ib.* 1719, p. 90). Nell'edizione del 1733 è posta addirittura al 1655, e questo errore è mantenuto successivamente (*Ib.* 1733, p. 82, *Ib.* 1752, p. 87 e *Ib.* 1768, p. 82).

¹⁹¹ COCHIN 1758, p. 150: «il y a de très belles choses».

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ivi*, p. 169.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Sugli affreschi per la cappella dei Bulgari presso l'Archiginnasio: «bellissimi freschi» (ORETTI B 124, cc. 125-126 e ORETTI B 122, c. 544); sulla perduta *Ultima cena* di Budrio: «una bellissima pittura» (ORETTI B 122, c. 541 e ORETTI B 124, c. 127).

¹⁹⁶ ORETTI B 104, c. 9: «li disegni originali superbissimi sono nel mio studio Oretti». ORETTI B 122, c. 541 e ORETTI B 124, c. 127: «Casa Oretti, dell'autore del presente libro, una pittura che rappresenta la B(eata) V(ergine) col Bambino e S(ant)a Agnese da Monte Pulciano».

¹⁹⁷ ORETTI B 122, c. 542 e ORETTI B 124, c. 124.

¹⁹⁸ ORETTI B 122, c. 535 e ORETTI B 124, c. 123.

dal *Libro dei morti* della parrocchia di San Matteo delle Pescarie, dov'è registrata al 15 luglio 1629, andando così a correggere la data errata che era stata fornita, come accennato, da Orlandi, e accostandosi a quella di Malvasia, il quale registrava, ad essere precisi, il decesso all'undici di quel mese¹⁹⁹. Il documento conferma poi quanto appreso dalla bozza malvasiana della vita di Cesi, ovvero che il pittore aveva la sua residenza nella parrocchia di San Matteo collocata presso il mercato cittadino. Dalla *Descrizione delle pitture che sono state esposte nelle strade di Bologna in occasione delli apparati fatti per le processioni generali del SS.mo sacramento*, altro manoscritto di Oretti (B 105), si può avere un'idea della diffusione dell'arte di Cesi in città anche presso contesti meno prestigiosi: si evince così che le sue opere esposte per quell'occasione, tutte a soggetto religioso, erano meno diffuse rispetto a quelle dei più noti artisti bolognesi (o presunti tali). Una sua pittura, un *Cristo in croce*, era entrata nella dimora di un pasticciere²⁰⁰, ma, per il resto, esse si trovavano in contesti religiosi.

Alla fine del secolo si segnalano anche le prime traduzioni a stampa: la *Sant'Anna che adora l'Immacolata concezione*, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, incisa in modo piuttosto modesto da Giuseppe Benedetti, nel 1780 (fig. 10), e la tela della *Nascita della Vergine* di Budrio incisa invece da Clemente Niccoli, nel 1786 (fig. 11).

La fortuna di Cesi passa infine anche dalle continue riedizioni della guida malvasiana delle *Pitture di Bologna* (1686), pubblicazioni che coprono tutto l'arco del secolo, dal 1706 al 1792, e nelle quali le opere che erano state individuate da Malvasia come più meritevoli di considerazione, e che abbiamo già messo in luce, vengono di nuovo apprezzate. Tra queste fa eccezione la tela del *San Benedetto che ascolta la celeste armonia* per la chiesa di S. Procolo, opera oggi stimatissima ma che non godette più di alcun apprezzamento.

4. XIX secolo

Nell'Ottocento, la prima pagina critica è quella di Luigi Lanzi (1809). Egli riprende in linea di massima le più importanti tesi malvasiane, come la definizione dello stile – «è molto notevole ciò che scrive Malvasia in commendazione di questo pittore: aver lui una maniera che appaga, piace, innamora»²⁰¹ –, il legame con Guido Reni (questa volta ribadito anche nella vita stessa di Reni), e l'aspetto importante del ruolo di riformatore della Compagnia dei Pittori. Lanzi si differenzia tuttavia dallo storico bolognese per non far cenno della questione del nudo in pittura. Infine, è degno di nota

¹⁹⁹ ORETTI B 122 c. 537 e ORETTI B 124, c. 123.

²⁰⁰ ORETTI B 104, I, c. 182.

²⁰¹ LANZI 1809 [1974], V, 3, p. 58.

il suo elogio alle opere compiute per la Certosa bolognese, in quel momento appena riconvertita a cimitero comunale, e dunque divenuta più accessibile²⁰².

Anche il trasferimento della bella pala della *Sant'Anna che adora l'Immacolata concezione* dalla chiesa di S. Francesco alla Pinacoteca dell'allora Pontificia Accademia di Belle Arti offre una nuova occasione di valutazione, in senso positivo, di un'opera che fino a quel momento aveva destato scarsi interessi. Le lodi provengono questa volta da Gaetano Giordani (1826), ispettore della Pinacoteca, che ne sottolinea lo «stile delicato»²⁰³ che fu «di alcuna norma per Guido Reni»²⁰⁴, ed esse verranno reiterate dal marchese Antonio Bolognini Amorini (1843) e, ancora due secoli dopo, da Alessandro Zacchi (2006)²⁰⁵.

Tuttavia, nessuna opera di Cesi della Pinacoteca – oltre alla *Sant'Anna* vi sarebbero le tele dei *Santi Pietro e Paolo* e la *Pala di Sant'Omobono* – viene inclusa nel libretto del 1857 edito per i tipi dell'Ancona a Bologna, che raccoglieva le incisioni delle opere ritenute più belle²⁰⁶.

Il momento di maggiore fortuna di Cesi nell'Ottocento proviene dalla pubblicazione, da parte del bolognese Gaetano Canuti²⁰⁷, nel 1833, di tutte le pitture della cappella di Santa Maria dei Bulgari presso l'Archiginnasio (fig. 12). Si tratta di una serie di venticinque incisioni di qualità apprezzabile che ha permesso, insieme alle fotografie di Pietro Poppi della fine del secolo, che gli affreschi siano conosciuti ancora oggi: dopo il bombardamento del 29 gennaio 1944, non ne restano che scarsissimi frammenti. Per Canuti, che non fa mistero della sua profonda ammirazione per la decorazione, essa può «servire in qualche parte di modello e di esemplare anche a' sommi ingegni»²⁰⁸. Cesi è definito come un «esimio artista»²⁰⁹, «ignoto probabilmente a tanti, o da tanti non pregiato come merita»²¹⁰, che ha saputo, «studiando tutte le maniere, formarsene una tutta propria ed individuale che imitasse il vero più che fosse possibile»²¹¹. Si noti che in questo passaggio viene riecheggiata quell'idea malvasiana di un'originalità dello stile.

Un altro episodio di traduzione a stampa è quello che riguarda le pitture, completamente perdute, per la volta della Torre dell'Orologio di Imola, avvenuta nel 1826 per volontà di Pietro Antonio Meloni (tav. XXXIV).

²⁰² *Ibidem*: «serba insigni monumenti la maggior cappella della certosa bolognese».

²⁰³ GIORDANI 1826, p. 45.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ BOLOGNINI AMORINI 1843, II, p. 152 e *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, pp. 325-330.

²⁰⁶ *Pinacoteca pontificia bolognese* 1857.

²⁰⁷ Gaetano Canuti fu un incisore bolognese di cui si hanno notizie tra il 1815 ed il 1848. Altri suoi lavori, che riguardano sempre la pubblicazione di alcuni antichi cicli pittorici, sono: le *Pitture antiche esistenti nella soppressa chiesa di S. Cecilia rappresentanti dieci storie della vita di detta santa*, del 1829, le *Pitture dell'oratorio di San Rocco eseguite dai celebri allievi della scuola de' Carracci*, del 1831, e le *Pitture di Girolamo Pennacchi da Treviso rappresentanti otto storie taumaturgiche della vita di S. Antonio da Padova*, del 1838.

²⁰⁸ CAUNTI 1833, s. p.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

Tra alcuni critici si fa poi strada l'idea, anch'essa in fondo malvasiana, ma qui esplicitata in modo più evidente, di una superiorità di Cesi rispetto al gruppo, in cui egli è comunque inserito, dei pittori considerati di maniera che non partecipano alla riforma dei Carracci. In questo senso si esprimono Filippo De Boni (1840), Antonio Bolognini Amorini (1843) – che è tra l'altro l'unico, in questo secolo, a ricordare il tema dell'opposizione del pittore a raffigurare il nudo –, Salvatore Muzzi (1846) e Giovanni Rosini (1846)²¹². Tra loro, Muzzi esalta la bravura di Cesi nell'affresco, per la quale crede che egli superi addirittura i tre Carracci.

Ma non tutti, nell'Ottocento, si mostrano ammiratori di Cesi: un'opinione fortemente di opposizione e allo stesso tempo molto faziosa è quella del bolognese Ferdinando Belvisi, che nel suo *Elogio storico del pittore Lodovico Carracci*, del 1825, descrive Cesi come «acerrimo nemico»²¹³ e «mostro d'invidia»²¹⁴ rispetto al più anziano dei tre cugini. Una critica così aspra non fa però che alimentare il sospetto che Belvisi ritenesse in realtà Cesi come l'unico artista in grado di competere con Ludovico Carracci. Senza queste evidenti forzature, anche Stefano Ticozzi (1830) che, come Lanzi, De Boni e Rosini fa parte del ristretto gruppo della critica forestiera, non mostra una particolare ammirazione per Cesi, giudicando il suo stile addirittura come «non originale»²¹⁵ e avanzando alcune perplessità sui legami con Guido Reni e con Alessandro Tiarini. Anche il già citato Giovanni Rosini, toscano, nella sua *Storia della pittura italiana* del 1846, si oppone di fatto al rapporto tra Cesi e Reni, sottolineando come «in ogni sua pittura [di Cesi] non è se non l'apparenza di quello stile [di Reni]»²¹⁶. A lui si deve pure la prima segnalazione della tela del *San Giovanni Evangelista a Patmos*, di cui pubblica un'incisione di Carlo Rancini²¹⁷.

Notizie di una certa rilevanza provengono dal bolognese Michelangelo Gualandi (1840, 1853), appassionato ricercatore di manoscritti e di documenti antichi, nonché fervido collezionista che era entrato in possesso di ben tre opere di Cesi, oggi tutte purtroppo perdute: le due lunette ad affresco, ma trasportate su tela, della *Nascita* e della *Morte della Vergine*, provenienti dalla cappella delle Laudi del duomo di Imola, ed il quadro dell'*Adorazione dei Magi*, copia di quello di Girolamo da Treviso che a sua volta ricalcava il famoso cartone di Baldassare Peruzzi. Su quest'opera, egli pubblica un interessante volumetto nel quale essa è giudicata come di mano di Cesi e di Agostino Carracci insieme, pittori che, come abbiamo sottolineato, sono stati in più occasioni avvicinati e confusi; in ogni caso, l'importanza di questa testimonianza non riguarda solo la fortuna collezionistica di Cesi ma anche la messa in evidenza dell'interesse del pittore per le fonti raffaellesche.

²¹² DE BONI 1840, p. 211, BOLOGNINI AMORINI 1843, p. 150, MUZZI 1846, p. 289, ROSINI 1846, p. 5.

²¹³ BELVISI 1825, p. 9.

²¹⁴ *Ivi*, p. 10.

²¹⁵ TICOZZI 1830, I, p. 315.

²¹⁶ ROSINI 1846, VI, p. 9.

²¹⁷ *Ivi*, pp. 9 e 297.

A fine secolo, Adolfo Venturi, in una conferenza tenuta a Firenze nel 1894 e pubblicata l'anno successivo, intitolata *I Carracci e la loro scuola*, pare gettare le basi di alcuni temi che verranno ripresi e ampliati da Alberto Graziani. Essi sono la «Contro-riforma»²¹⁸ come causa di «decadenza»²¹⁹ dell'arte e l'assenza del nome di Cesi tra i pittori che non erano riusciti opporsi ad essa e alle altre «cause naturali»²²⁰ del declino dell'arte – ancora una volta, allora, Cesi sembra occupare quella posizione *mediana*, tra i manieristi ed i Carracci, individuata da Malvasia.

5. XX secolo

Il Novecento si può aprire con la questione ambigua del posizionamento di Cesi rispetto ai pittori bolognesi: come si vede nel catalogo della *R. Pinacoteca di Bologna*, curato da Anacleto Guadagnini (1907), l'opera del pittore ivi presente, il trittico formato dalla pala centrale della *Sant'Anna che adora l'Immacolata concezione* con i laterali dei *Santi Pietro e Paolo*, è collocata addirittura in due stanze diverse. La *Sant'Anna* è infatti esposta insieme ai pittori manieristi, mentre le due tele laterali sono collocate insieme a pittori più moderni, come i Carracci o Guercino²²¹. Se questa collocazione dava l'idea di una difficile messa a fuoco della poetica di Cesi, oggi, con il passaggio ingiustificato delle tele laterali nei depositi e la sola esposizione delle pale della *Sant'Anna* e di *Sant'Omobono* nella sala dedicata ai pittori manieristi, la figura del pittore rischia di essere fraintesa e appiattita su quella corrente artistica.

Nel 1912, il compendio della vita di Cesi scritto da Kurt Nikolai Zoege von Manteuffel per il *Lexikon der bildenden Künstler* ricalca il testo malvasiano nelle sue linee generali, come si vede per la questione del problematico alunnato presso Nosadella, la definizione dello stile, l'elenco cospicuo delle opere, il legame con Guido Reni²²². Omesso è, tuttavia, il tema del nudo.

Stupisce, invece, il ruolo che è riservato a Cesi nella *Peinture bolonaise à la fin du XVIIe siècle* di Gabriel Rouchès, edita nel 1913. Lo storico dell'arte pone infatti il pittore al livello di Giovanni Battista Cremonini, artista di importanza minore, ed individua soltanto in Denijs Calvaert la figura più interessante nel contesto bolognese prima dell'arrivo dei Carracci²²³.

Di tutt'altro avviso si mostra invece Francesco Malaguzzi Valeri (1919, 1924), divenuto nel 1914 direttore dell'allora Regia Pinacoteca di Bologna e soprintendente alle Gallerie di Bologna e dell'Emilia Romagna. Questi, nel catalogo dei *Migliori dipinti della R. Pinacoteca*, edito nel 1919, pur non selezionando alcuna opera di Cesi, scrive che il periodo che precede la riforma dei Carracci

²¹⁸ VENTURI 1895, p. 254.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ GUADAGNINI 1907, pp. 34 e 135.

²²² VON MANTEUFFEL 1912, pp. 314-315.

²²³ ROUCHÈS 1913, pp. 102-107.

«è tuttavia ben interessante»²²⁴ per via della varietà degli stili adottati dai pittori. Tra loro, tuttavia, «[Cesi] sembra rimanere estraneo, dipingendo senza ardimenti ma con facilità»²²⁵, ponendo come esempio le pitture di Santa Maria dei Bulgari.

Sempre rispetto a quell'impresa, negli stessi anni, cominciano a giungere voci di critica meno entusiasta. La prima è di Iginio Benvenuto Supino (1921, 1926), divenuto a partire dal 1906 docente di Storia dell'Arte all'Università di Bologna, che vi vede una «maniera vaga e gentile ma anche un po' troppo facile, che nuoce spesso alla solidità della pittura; un colorito leggiadro che per la vaghezza delle tinte si fa sovente fiacco; un disegno aggraziato che sa talvolta di convenzione»²²⁶. La seconda, più grave, proviene da Adolfo Venturi nello specchio biografico redatto per la sua ciclopica impresa della *Storia dell'arte* (1933). Lo storico modenese introduce infatti l'idea di una *decadenza* del pittore, tema che non era ancora apparso nella storiografia e che rimarrà costante nella critica. Proprio il ciclo dei Bulgari costituirebbe per lui, sorprendentemente, il momento in cui Cesi comincia a declinare: «scese dall'alta scala ove era giunto»²²⁷. Di contro, Venturi si riallinea con il pensiero comune su Cesi individuando nella *Pala Paleotti* di San Giacomo Maggiore uno dei suoi «capolavori»²²⁸, ed è il primo a parlare in modo esplicito dell'importanza di Raffaello e di Correggio per la formazione del suo stile, per il quale non fa cenno dell'alunnato da Nosadella né della sua particolare avversione per il nudo in pittura. Dal vertice della *Pala Paleotti*, la pittura di Cesi perde, via via, di quella spontaneità originaria: le vesti, di cui Malvasia aveva segnalato la particolare maestria, appaiono, nelle opere più tarde, di uno «schedoniano spessore»²²⁹, «di pietra o di marmo»²³⁰, come per esempio nelle grandi tele della cappella maggiore della chiesa della ex Certosa di Bologna. Lo studioso individua ancora, come tratti caratteristici, la «preferenza per la linea verticale»²³¹ e gli «effetti spagnoleschi»²³² virati dalla «maniera lapidea dello Zurbarán»²³³. Sono queste, come vedremo, linee guida per la lettura delle opere valide ancora oggi.

5. 1 Alberto Graziani

Nel 1939 è pubblicata, sulla *Critica d'Arte*, rivista diretta da Roberto Longhi e da Carlo Ludovico Ragghianti, la tesi di laurea di Alberto Graziani, dedicata a Bartolomeo Cesi e svolta presso l'Università di Bologna sotto la guida di Roberto Longhi, che dal 1934 era titolare della cattedra di

²²⁴ MALAGUZZI VALERI 1919, p. 11.

²²⁵ *Ivi*, p. 12. Questa posizione è ribadita in MALAGUZZI VALERI 1924, p. 25.

²²⁶ SUPINO 1926, p. 650. Similmente in: SUPINO 1921, p. 74.

²²⁷ VENTURI 1933, IX, 6, p. 716.

²²⁸ *Ivi*, p. 706.

²²⁹ *Ivi*, p. 713.

²³⁰ *Ivi*, p. 715.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ivi*, p. 717.

²³³ *Ivi*, p. 716.

storia dell'arte medievale e moderna. Si tratta, com'è sempre stato rilevato, di un momento fondamentale per la critica del pittore, un vero e proprio secondo giro di boa avvenuto dopo le pagine malvasiane. Longhi (1935) aveva già menzionato Cesi nei *Momenti della pittura bolognese*, dove si legge che il pittore, insieme a Girolamo Muziano, definiti come «veri artisti»²³⁴, «andavano costringendosi in forme severamente liturgiche»²³⁵, e cioè rappresentavano, meglio di altri, i nuovi ideali dell'arte dopo il Concilio di Trento. Si tratta di un inquadramento che viene mantenuto da Graziani. Rispetto a Malvasia, invece, egli riprende e sviluppa alcune idee, andando poi a tracciare un profilo più articolato ed esteso del pittore, dove sono finalmente presenti le descrizioni delle opere. Tra i maggiori temi sui quali Graziani segue il tracciato dello storico seicentesco – di cui conosce, si badi, soltanto l'opera pubblicata e non le bozze manoscritte – vi è quello della complessa questione dell'alunnato presso Nosadella, che giudica ancora aperta, «riesce difficile ai nostri fini indicare quanto poteva impressionare il Cesi principiante»²³⁶, quello dell'erudizione del pittore²³⁷, quello della formulazione di uno stile fortemente personale, per cui parla di una «interpretazione originalissima»²³⁸ o, ancora, quello che riguarda la sua particolare bravura negli affreschi²³⁹.

Graziani riporta l'attenzione sul «delicatissimo», a detta di Malvasia (1678), *San Benedetto che ascolta la celeste armonia* della chiesa di San Procolo a Bologna, che non aveva più ricevuto attenzioni e che oggi è annoverato tra i capolavori del pittore²⁴⁰. Anche il legame con Guido Reni è mantenuto e, pure, amplificato, affiancando alle due opere cesiane che Malvasia aveva individuato come care a Guido (le pale per San Giacomo Maggiore e per San Martino Maggiore) pure gli affreschi della cappella dei Bulgari, per la loro «sostanza schiettamente cromatica»²⁴¹ e gli «infiniti brividi d'ombre luminose»²⁴². Ancora, tra le «anticipazioni reniane»²⁴³, egli colloca, a ragione, la volta della ex Certosa di Maggiano, le due pale bolognesi del *San Benedetto seduto* e quella, oggi esclusa dal suo catalogo, del *San Nicola* di Imola. Addirittura, Cesi sarà d'ispirazione a Reni fino alla sua vecchiaia, come mostrerebbe il quadro, oggi disperso, del *San Martino Vescovo* a San Martino in Pedriolo²⁴⁴. Sul rapporto già menzionato da Malvasia tra Cesi e Alessandro Tiarini, Graziani non

²³⁴ LONGHI 1935 [2011], p. 210.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ GRAZIANI 1939, p. 55.

²³⁷ *Ivi*, p. 54, «un interesse letterario che, anche se non documentato, dobbiamo supporre da vari indizi»; *Ivi*, p. 74: «aspirazioni letterarie che dovevano ispirarlo»; *Ivi*, p. 81: «la colta curiosità del Cesi».

²³⁸ *Ivi*, p. 71.

²³⁹ *Ivi*, p. 61: «Tutti i lavori in palazzi nobili, in cappelle private, in conventi distinti come quelli dei Certosini, dimostrano che egli dovette presto raggiungere una certa rinomanza come decoratore murario».

²⁴⁰ *Ivi*, p. 65: «bellissima tela (...), una delle opere più felici che il Cesi abbia lasciato».

²⁴¹ *Ivi*, p. 74.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ivi*, p. 83.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 90. In questo caso, però, il rapporto di dare e avere tra Cesi e Reni andrebbe invertito: si veda la scheda n. 48, *Opere disperse o perdute*.

aggiunge molto; di contro, nota una affinità stilistica tra l'arte di Cesi e quella di Lucio Massari, un raffronto che sarà mantenuto dalla critica successiva²⁴⁵.

Sempre sulla scia malvasiana di una valutazione molto positiva delle prove grafiche, specialmente quelle riguardanti studi di singole figure, Graziani raggruppa un primo nucleo di disegni conservati, per la maggior parte, al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, insieme ad alcuni provenienti anche dalla Pinacoteca di Bologna ed uno dai Musei Civici di Imola.

Ancora, a lui si deve il primo studio – una «onestissima e seducente proposta»²⁴⁶ – per il *corpus* dei ritratti, un'operazione di finissima filologia grazie alla quale sono entrati nel catalogo del pittore diverse opere, tra cui il *Ritratto di gentiluomo* di Imola, oggi considerato come il suo ritratto più rappresentativo, o il bellissimo *Ritratto di certosino* della Pinacoteca Nazionale (tav. XVI), che costituisce il vertice di questa produzione²⁴⁷.

Graziani prova poi una ricostruzione dell'evoluzione stilistica del pittore; in effetti, la definizione malvasiana dello stile, se pure valida, non si estendeva su di un arco cronologico. Gli inizi di Cesi, visibili nella cappella Vezza in Santo Stefano a Bologna, mostrano così, per Graziani, un sentimento di «generico michelangiologismo»²⁴⁸ che si appoggia in particolare a Pellegrino Tibaldi, Bartolomeo Passerotti e Tommaso Laureti, insieme alla «fantasia cromatica»²⁴⁹ di Nicolò dell'Abate. Dopo gli esordi, il periodo di «maturazione e di assestamento»²⁵⁰ si conclude all'incirca con la citata pala del *San Benedetto che ascolta la celeste armonia* per San Procolo e presuppone i viaggi, per la prima volta ipotizzati, a Firenze e a Roma, volti alla conoscenza di quei pittori, come Bernardino Poccetti, «il più legato alla corrente controriformista»²⁵¹, Mirabello Cavalori, Girolamo Macchietti e Santi di Tito a Firenze, «che andavano famigliarizzando la tradizione accademica con le ricerche di verità pittorica»²⁵², secondo una lettura critica derivata da Roberto Longhi (1927) e, prima ancora, da Hermann Voss (1920)²⁵³. A Roma, Cesi sarebbe entrato in contatto con un contesto artistico

²⁴⁵ *Ivi*, pp. 75-76, sull'importanza di Cesi per Lucio Massari. Graziani ipotizza anche un rapporto inverso, ovvero una curiosità di Cesi per il più giovane artista (*Ivi*, p. 87). Si noti che lo studioso poteva essere giunto a queste conclusioni non solo grazie alla lettura stilistica, che egli esegue impeccabilmente, ma anche dalla lettura delle vite malvasiane dei due pittori. Lo storico bolognese, infatti, descrive per esempio il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Massari per la chiesa di San Benedetto a Bologna come una tela «tutta gentile, tutta armoniosa e altrettanto dotta», che sono dei termini che, come abbiamo visto, aveva già impiegato per le opere di Cesi (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 392). Sulla scia di Graziani, Alessandro Brogi, un secolo più tardi in un articolo dedicato a Lucio Massari, riprende quest'idea di Graziani, dove però è soltanto Cesi a condizionare il linguaggio del più giovane artista (BROGI 2011).

²⁴⁶ GRAZIANI 1939, p. 92.

²⁴⁷ *Ivi*, pp. 91-92.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 60.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 69.

²⁵¹ *Ivi*, p. 76.

²⁵² *Ivi*, p. 64.

²⁵³ COLLARETA 1989, p. 724. Su questa scia si pone Walter Friedlaender (1928-1929) che parla di una «svolta antimanieristica» in pittura avvenuta nell'ultimo decennio del Cinquecento in Italia grazie a Cigoli, Caravaggio ed ai Carracci.

maggiormente legato ai dettami religiosi; in esso però, anche il «clericalissimo Cesi»²⁵⁴ che, come sottolinea Graziani, disdegna di raffigurare il nudo in pittura, riesce a trovare una via di fuga con la formulazione di uno stile personale. In sostanza, le regole ed i condizionamenti dell'arte all'indomani del Concilio di Trento rimangono, per Graziani, in «superficie»²⁵⁵, e lo stile personale di Cesi, da lui definito come una «interpretazione originalissima»²⁵⁶, diventa la soluzione rispetto a quei vincoli. Di una «arte della Controriforma» si era appena iniziato a parlare²⁵⁷, e Longhi ne aveva sottolineato il tratto fondamentale della «semplicità severamente iconica»²⁵⁸. Su questa scia, Graziani scrive che lo «spirito della Controriforma»²⁵⁹ ha come principio «l'umiliazione dell'astrazione formale»²⁶⁰, l'adozione di una «rituale rigidità di schemi»²⁶¹ e la «fedeltà minuziosa al vero accademico»²⁶²; per lui, dunque, questo tipo di arte offre una visione più realistica ma più stereotipata della realtà. Per esempio, la «bellissima»²⁶³ *Crocifissione* della chiesa di San Martino Maggiore gli appare come «la parola più sentita e precisa sull'argomento caro all'arte della controriforma»²⁶⁴, dove «l'attenzione per il vero raggiunge qui, e in questo tempo, il massimo di amorevole diligenza»²⁶⁵.

Dopo la prima maturazione del pittore, collocata, come detto, nel momento della pala per San Procolo, un altro viaggio che lo studioso ipotizza, intorno al 1591 a Roma, lo lega in modo più stretto ai maggiori pittori ivi operanti. Il ciclo dei Bulgari presso l'Archiginnasio, «l'opera certamente più impegnativa che il pittore abbia affrontato nella sua carriera»,²⁶⁶ racconterebbe proprio di questa fascinazione per i modelli diffusi nell'*urbe* da Scipione Pulzone e da Girolamo Muziano. Di quest'ultimo, definito come «uno dei grandi pittori italiani della seconda metà del secolo»²⁶⁷, Graziani individua una «parentela strettissima»²⁶⁸ con Cesi. Entrambi sensibili alle nuove idee dell'arte religiosa, le loro figure di *Oranti*, un tipo iconografico che prevedeva la presentazione di una singola figura in preghiera in un contesto naturalistico, sono tra loro accostabili, così come vicinanze

²⁵⁴ GRAZIANI 1939, p. 67, n. 19.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 71. Si noti che il termine ricalca quello già dato allo stile di Scipione Pulzone: una «arte originalissima» (*Ivi*, p. 70).

²⁵⁷ COLLARETA 1989, p. 722. Nel 1910-1911, Marcel Reymond, per primo, utilizza la definizione di «arte della controriforma» per designare l'arte dei Carracci e dei loro allievi, ed in tal senso è seguito da Lodovico Frati, nel 1914. Nel 1925 Nikolaus Pevsner pensa alla controriforma come legata ancora alla corrente manierista. Émile Mâle, nel 1932, evidenzia l'importanza del Concilio di Trento per la nascita dell'arte barocca.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 724.

²⁵⁹ GRAZIANI 1939, p. 75.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ivi*, p. 81

²⁶³ *Ivi*, p. 80.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 81.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 71.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 75.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 76.

strettissime sono ravvisate nella pittura delle vesti – un raffronto, questo, che Malvasia aveva già speso nella vita manoscritta del pittore, un testo che Graziani, come abbiamo detto, non conosceva²⁶⁹. Come si vede, rispetto alla *Vita* seicentesca di Cesi e alle fonti passate a rassegna, Graziani afferma la necessità di legare il pittore a contesti artistici diversi che eccedono da quello locale²⁷⁰; un'interessante divergenza riguarda la questione del vero: se per Malvasia Cesi derivava questo elemento dai Carracci – «in ciò seguendo i concorrenti e coetanei Carracci»²⁷¹ –, per Graziani «le vicende della sua [di Cesi] vita artistica non s'intrecciano con quelle dei suoi gloriosi conterranei [i Carracci]»²⁷², e gli elementi naturalistici provengono, come abbiamo visto, dal contatto con la pittura accademica toscana. Ancora, oltre a Firenze e a Roma, la «straordinaria levità argentea»²⁷³ degli affreschi di Maggiano presso Siena, con la loro luce «fredda e tenue»²⁷⁴ e «leggera»²⁷⁵, mostrerebbe l'interesse del pittore per le limpidezze cromatiche di Ventura Salimbeni e di Francesco Vanni, un'intuizione estremamente valida ancora oggi. Rispetto a tutti questi artisti, come accennato, Cesi inventa il proprio linguaggio, uno «stile fondato sulla fede minuta e analitica al vero accademico»²⁷⁶, che ha nella ripetizione degli elementi figurativi un altro elemento centrale. La riproposizione dei modelli, che riguarda singole figure o intere composizioni, è svolta tuttavia in modo consapevole, e non scalfisce, secondo lo studioso, l'idea di fondo della libertà dell'artista. Un'altra caratteristica individuata è quella della progressiva astrazione, ovvero della graduale perdita degli elementi naturalistici nel passaggio dai disegni alla pittura, secondo un *modus operandi* che rimarrà invariato fino alla vecchiaia.

Intorno al 1600, Graziani pone il termine dell'evoluzione stilistica di Cesi, come se il pittore, da quel momento, «decida di vivere sul patrimonio accumulato e per fede conquistata»²⁷⁷, andando ripetendo

²⁶⁹ *Ivi*, p. 75 e MALVASIA B 16, c. 208r. Per Graziani il confronto tra Cesi e Muziano si svolge in modo particolare lungo le pareti della cappella dei Bulgari, com'è evidente da queste sue parole memorabili: «(...) sono le stesse ombre intense e taglienti, gli stessi panni ruvidi e gravi, la stesa abbagliata e rupestre gravezza quasi di nuda natura, non quella che l'uomo plasma a immagine della propria energia come in Masaccio, ma che l'uomo subisce da Dio; la stessa solitudine circostanziata e la stessa assorta fatica di vivere e di atteggiarsi dei personaggi; e ancora la malinconia delle rovine, l'ammonizione del Foro su cui ora pascolano le greggi come nella *Consegna delle chiavi* in S. Maria degli Angeli; la fredda tristezza delle pietre squadrate» (*Ivi*, p. 75).

²⁷⁰ *Ivi*, p. 76: «Comunque il Cesi presenta sempre molto maggiori somiglianze con artisti toscani, o romani, che con gli stessi bolognesi, o anticipa quelli dei bolognesi che, come il Tiarini e il Massari si educano a Firenze o che, come il Reni, si formano a Roma». Per Maggiano, si veda: *Ivi*, pp. 78-79.

²⁷¹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242.

²⁷² GRAZIANI 1939, p. 54.

²⁷³ *Ivi*, p. 78.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 79.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 91. Sul carattere «minuto» delle pitture di Cesi, quasi da pittore con una sensibilità talvolta di miniaturista, ravvisabile nelle sottigliezze cromatiche e disegnative che percorrono tutta la sua opera, Graziani insiste in altri passaggi, dove parla di una «maggiore minutezza di disegno» (*Ivi*, p. 75) e di una «struttura (...) più minuta e dettagliata» (*Ivi*, p. 76).

²⁷⁷ *Ivi*, p. 83.

gli stessi «vecchi vocaboli figurativi»²⁷⁸ e mostrando un'arte «largamente ritardataria»²⁷⁹. In questa valutazione calante dell'opera di Cesi vi è spazio comunque per episodi di grande bellezza, ovvero per opere, come la *Pala Paleotti* per la chiesa di San Giacomo Maggiore e la decorazione della cappella maggiore della ex Certosa di Bologna, che oggi sappiamo appartenere al decennio precedente. Graziani, per i loro esiti di schietto naturalismo e, allo stesso tempo, di potente teatralità, le ricollega alla poetica di Bartolomeo Schedoni e di Francisco de Zurbarán, nomi che, si ricorderà, erano già stati spesi da Adolfo Venturi²⁸⁰.

In conclusione, il ritratto di Cesi fornito da Graziani è, nella sua essenza, in gran parte valido ancora oggi, anche se un numero non così modesto di opere che lo studioso inserisce nel suo catalogo, specie per la fase giovanile del pittore, è oggi assegnato ad altri artisti. Sono poi degne di attenzione le note al testo, dove lo studioso dà prova, ancora una volta, della sua straordinaria intelligenza figurativa, fornendo informazioni pratiche sulle opere, ovvero documentandone lo stato conservativo, i passaggi di proprietà o di collocazione.

5.2 XX-XXI secoli (seguito)

Nel 1951 Otto Kurz riconduce a Cesi l'*Allegoria dell'amore virtuoso*, una delle pitture che ornano i sopracamini di Palazzo Magnani e che era precedentemente assegnata ad Agostino Carracci. Lo studioso individua pure, come fonte iconografica, un'incisione dalle *Imagini de gli dei* di Vincenzo Cartari. Questa integrazione è importante, in quanto il numero delle opere conosciute di Cesi a soggetto profano è molto inferiore rispetto a quello a soggetto sacro, con il rischio che il pittore sia appiattito sull'unica dimensione di artista religioso.

Nel 1954, in occasione della grande mostra bolognese dedicata a Guido Reni, Gian Carlo Cavalli ricorda il rapporto tra Reni e Cesi, asserendo come nella giovanile *Pala di San Luca* di Guido del 1598 sia ravvisabile il «purismo»²⁸¹ di Cesi. Nello stesso anno, Carlo Volpe, avallando questo legame per le prime opere di Guido, che mostrerebbero «quel poco di sapore intimista e contrito alla Cesi»²⁸², pur definendo Cesi come pittore «grande»²⁸³, lo pone, insieme a Calvaert, in aperta contrapposizione ai Carracci. Questo raggruppamento di Cesi insieme ad artisti di maniera diventa evidente guardando al catalogo della Pinacoteca Nazionale, curato da Ferdinando Rodriguez nel 1957, dove le pale di

²⁷⁸ *Ivi*, p. 85, n. 48.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 92.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 89.

²⁸¹ *Guido Reni* 1954, p. 31.

²⁸² VOLPE 1954, p. 9.

²⁸³ *Ivi*, p. 8.

Cesi della *Sant'Anna* e di *Sant'Omobono* sono esposte nella sala 9, dedicata ai pittori di questa corrente artistica²⁸⁴.

Nel 1959 si apre a Bologna la mostra dedicata ai *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, e per l'occasione sono presentate al pubblico tre opere di Cesi, tutte di straordinaria qualità: il *San Benedetto che ascolta la celeste armonia*, la *Pala Paleotti* (ovvero quella di San Giacomo Maggiore), e la *Morte della Vergine*, un dipinto inedito che riprende un affresco della cappella dei Bulgari che oggi è di proprietà Molinari Pradelli a Castenaso. Francesco Arcangeli cura lo specchio biografico del pittore e riprende in linea di massima le indicazioni di Graziani, pur sottolineando maggiormente un dialogo tra Cesi ed i Carracci. Un contributo rilevante sta nella posticipazione della data di esecuzione degli affreschi di Palazzo Fava intorno al principio del 1600, a dispetto della metà degli anni Ottanta del secolo precedente sostenuta da Graziani²⁸⁵. Sempre rispetto a lui, Arcangeli (1963) nega l'attribuzione a Cesi degli affreschi di casa Romei a Ferrara, portandoli a Bastianino²⁸⁶, proposta ancora oggi valida. Nel 1960 vi è un altro assestamento cronologico, ad opera di Redigonda, che, sulla base di fonti documentarie, fissa al 1600 l'esecuzione da parte di Cesi di alcune telette dedicate ai *Misteri del Rosario* per la chiesa di San Domenico a Bologna. La datazione precedente, che risaliva a Graziani, le collocava infatti al 1612. Grazie a questo studio veniamo pure a conoscenza dell'appartenenza del pittore, fin dal 1579, alla Compagnia del Santissimo Rosario. Entrambe le notizie, e soprattutto l'ultima, hanno tuttavia avuto una scarsa ricezione da parte della critica. Ancora, Mario Fanti (1963) stabilisce la data d'esecuzione del *San Benedetto seduto*, di cui ritrova il pagamento del 5 maggio 1590, che Graziani riteneva invece del primo decennio del XVII secolo²⁸⁷.

A Stephen E. Ostrow, nel 1965, si deve invece una nuova aggiunta al catalogo delle opere a soggetto profano, ovvero quella del grande affresco del *Bacco e Arianna*, prima assegnato ad Agostino Carracci.

Sul rapporto tra Cesi e i Carracci, Anna Ottani (1966) è la prima a parlare di un condizionamento di Cesi su Annibale, secondo la studiosa rilevabile nella *Crocifissione di S. Nicolò*²⁸⁸ – tesi che non ha avuto seguito. Renato Roli (1967), pur sottolineando la vicinanza di Cesi ai pittori romani, legge, specialmente nelle opere per la Certosa di Bologna, «un clima bolognese al quale non è in definitiva estraneo lo stesso Lodovico nella sua fase tarda»²⁸⁹.

Nel 1972 è la volta di un'altra importante aggiunta al catalogo delle opere profane: Carlo Volpe riporta a Cesi l'affresco dell'*Allegoria del silenzio* di Palazzo Magnani. Si tratta di una proposta che amplia

²⁸⁴ RODRIGUEZ 1957, pp. 54-58.

²⁸⁵ ARCANGELI 1959, p. 50.

²⁸⁶ ARCANGELI 1963, p. 65.

²⁸⁷ FANTI 1963, p. 163.

²⁸⁸ OTTANI 1966, p. 20, n. 43.

²⁸⁹ ROLI 1967, p. 169.

l'orizzonte culturale del pittore verso quella cultura umanistica ed erudita rappresentata da Achille Bocchi, Cesare Ripa ed il già citato Vincenzo Cartari²⁹⁰.

Nel 1977 Anna Forlani Tempesti pubblica un articolo sui disegni di Bartolomeo Cesi che erano stati acquistati da Leopoldo de' Medici su suggerimento di Annibale Ranuzzi, che il 14 aprile del 1674 scriveva al cardinale che «vedrà qualche disegno buono del Cesio»²⁹¹. La studiosa concorda con l'antico giudizio malvasiano sulla maggiore qualità degli studi di singole figure rispetto a quelli di composizione, ed aggiunge un ulteriore scarto qualitativo tra i fogli eseguiti nella giovinezza rispetto a quelli della vecchiaia, questi ultimi meno riusciti²⁹². Per questo studio si appoggia anche su acquisizioni di Catherine Johnston (1971, 1973), di cui si segnala in particolare quella del 1973, quando sei disegni del pittore erano stati esposti alla mostra degli Uffizi dedicata ai disegni bolognesi. Più tardi, sarà Alessandro Zacchi (1991, 1993*a,b*, 1994*a*, 1997) a dare nuovi contributi in questo campo.

In seguito, Alessandro Bagnoli, nel 1978, conferma su base documentaria la data d'esecuzione dei bellissimi affreschi dell'ex certosa di Maggiano, nel 1593-1594²⁹³. Ancora, egli restituisce a Cesi la tela dei *Santi Giovanni Battista e Brunone* del 1612, sempre appartenente all'ex certosa di Maggiano, che fino a quel momento era creduta di mano Bernardino Poccetti. Egli sottolinea anche la fascinazione che Rutilio Manetti dovette nutrire nei confronti di Cesi a partire dal secondo decennio del Seicento²⁹⁴.

A Daniele Benati, nel 1980, si deve poi un nuovo momento della critica molto importante, che riguarda la prima attività del pittore. L'articolo appare su *Paragone* a seguito della tesi di laurea svolta sotto la guida di Carlo Volpe e avente come soggetto Cesare Aretusi²⁹⁵. Lo studioso sottolinea ancora la rilevanza del saggio di Graziani – «è pur sempre all'articolo del Graziani che ancora conviene rivolgersi per quanto attiene allo studio della formazione del Cesi»²⁹⁶ – e la difficoltà di fare luce su anni, quelli tra il 1570-1580, nei quali grandi imprese decorative sono andate perdute, com'è il caso della tribuna e della cripta della cattedrale di Bologna, «momento singolarissimo di comunità di intenti da parte del cardinale Paleotti e di numerosi artisti»²⁹⁷. Questo legame tra il cardinale e gli artisti coinvolti in quel cantiere, tra cui vi era anche Cesi, è riproposto da Benati sulla scia degli studi di Paolo Prodi rivolti a Gabriele Paleotti (1959-1967), in un senso che però guarda maggiormente al contesto artistico, cercando in quel luogo i presupposti della riforma paleottiana. Molto significativi

²⁹⁰ VOLPE 1976, pp. 44-45.

²⁹¹ FORLANI TEMPESTI 1977, p. 488.

²⁹² *Ivi*, p. 489.

²⁹³ BAGNOLI 1978*b*, p. 36.

²⁹⁴ BAGNOLI 1978*a*, p. 27.

²⁹⁵ BENATI 1980, p. 22, n. 5.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 3.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 4.

sono i ritrovamenti documentari, che permettono di datare la *Crocifissione* di San Martino Maggiore al 1584-1585 (che era ritenuta, fino a quel momento, del 1595-1598) e quella di San Giovanni in Monte al 1625 (creduta invece del principio degli anni Novanta del Cinquecento). Intorno al 1590c. egli pone invece la pala per San Giacomo Maggiore e, tra il 1595-1600, la decorazione per la Certosa di Bologna, fino a quel momento collocata tra il 1612 ed il 1616²⁹⁸. Questi assestamenti cronologici permettono allo studioso di reinquadrare l'evoluzione stilistica di Cesi: egli parla così di un «lento procedere di un artista sempre coerente con le proprie scelte di fondo»²⁹⁹, animato «dallo stesso impegno e dallo stesso incrollabile rigore»³⁰⁰, dove, nella citata opera per San Martino Maggiore, guarda alle innovazioni dei Carracci, si apre al naturalismo, per poi scegliere la via dell'astrazione formale. Vi sono, infine, degli inediti: il *San Lorenzo* della Galleria Barberini (oggi passato però a Marcello Venusti) ed il *San Francesco* del Museo di San Giuseppe di Bologna³⁰¹.

Un anno dopo, nel 1981, Angelo Mazza aggiunge un'altra opera al catalogo di Cesi, la tela del *Compianto sul Cristo morto* di Palazzo Tozzoni ad Imola, derivazione in piccolo della pala per il coro della Certosa di Bologna³⁰². Anche Donatella Biagi, nel 1983, compie un'altra addizione, pubblicando la tela del *San Lorenzo* della parrocchiale di Panico (Marzabotto)³⁰³.

A Vera Fortunati, nel 1986, si deve invece un nuovo specchio biografico del pittore, che mancava dai tempi di Graziani. In quest'occasione, Cesi è legato più che mai al contesto della riforma cattolica di Paleotti, nel quale egli trova uno spazio da protagonista, divenendo «vero artefice cristiano»³⁰⁴. La studiosa fa propria la lezione di Paolo Prodi sul cardinale Paleotti, scorgendo in questa figura l'esempio di un intellettuale illuminato e in dialogo con gli artisti, piuttosto che la testimonianza di un severo censore dell'arte³⁰⁵. In questo senso, il declino dell'arte di Cesi è letto in parallelo con la dipartita del cardinale da Bologna e con la sua disillusione sulla possibilità che potesse compiersi un autentico rinnovamento spirituale. Così, a fine Cinquecento, Cesi diventa «quasi religioso pittore di icone»³⁰⁶ e subisce una «pericolosa involuzione»³⁰⁷. Questo legame tra Cesi, Paleotti e riforma dell'arte sacra verrà recepito dalla critica, come mostra la scelta di porre in copertina l'immagine della *Pala Paleotti* nel testo di Luise Leinweber, *Bologna nach dem Tridentinum*, del 2000, in quello di

²⁹⁸ *Ivi*, p. 27, n. 58.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 12.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Ivi*, p. 15. Si vedano le schede n. 5, *Opere rifiutate*, per il *San Lorenzo* e n. 55, *Opere certe* per il *San Francesco*.

³⁰² MAZZA 1981, pp. 19-20. Si veda la scheda n. 62, *Opere certe*.

³⁰³ Si veda la scheda n. 67, *Opere certe*.

³⁰⁴ FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, II, p. 804.

³⁰⁵ PRODI 2018, p. 91: «Il *Discorso* [di Gabriele Paleotti] era rimasto sempre un colloquio sereno tra il vescovo-pastore e i suoi fedeli, artisti, committenti ecclesiastici». La citazione proviene dalla riedizione del saggio del 2014, *Arte e pietà nella chiesa tridentina* che riprende idee già espresse nel 1962, in un articolo intitolato *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*.

³⁰⁶ FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, II, p. 805.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 806.

Ilaria Bianchi del 2008, intitolato *La politica delle immagini nell'età della Controriforma*, ed infine nell'edizione inglese del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Paleotti, tradotto da William McCuaig ed edito nel 2012 (fig. 13-15). Nell'ottica di una visione d'insieme e di uno studio del contesto, Fortunati pone poi un collegamento molto rilevante tra le pitture della cripta della cattedrale bolognese, eseguite da Cesi e da Camillo Procaccini, con quelle di Santo Stefano Rotondo a Roma, che erano state commissionate dai Gesuiti, e mostra l'evidenza di una comunità di intenti tra questi linguaggi figurativi³⁰⁸. Infine, è ampliato il catalogo dei ritratti, con un *Ritratto di gentiluomo* ed un *Ritratto di gentildonna*, quest'ultimo grazie ad una segnalazione di Francesco Arcangeli³⁰⁹. Su indicazione invece di Daniele Benati, entra nel catalogo un nuovo dipinto, la *Consegna delle chiavi a San Pietro*³¹⁰.

Un altro importante episodio della critica si deve a Francesco Abbate e a Mario Di Giampaolo, che nel 1988 pubblicano una stampa anastatica del saggio di Graziani a cui sono corredate varie aggiunte. Abbate rifiuta l'idea di Benati di anticipare il ciclo della Certosa di Bologna, per evitare la conseguenza di una «inarrestabile decadenza»³¹¹ che in questo modo caratterizzerebbe Cesi dopo il 1600, idea che come abbiamo visto era stata da poco condivisa anche da Vera Fortunati Pietrantonio. Egli riprende di fatto la tesi di Graziani, e così il pittore «non scadrà mai nella sigla né nella pura propaganda religiosa»³¹². A Di Giampaolo si deve invece una fondamentale operazione di revisione del *corpus* grafico proposto da Graziani, dal quale espunge numerose prove e ne aggiunge altrettante. Egli fornisce poi l'abbozzo di un primo catalogo dei disegni che presenta in relazione alle opere pittoriche; dà notizia di numerosi inediti provenienti dal Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso a Genova.

Un'altra nuova e significativa aggiunta al catalogo dei dipinti proviene invece da Jürgen Winkelmann, che nel 1989 pubblica la tela di *Annibale che giura odio eterno ai Romani*, probabilmente la prova più alta di Cesi nel campo della pittura profana. Grazie anche al suo eccellente stato conservativo, l'opera è stata più volte esposta in diverse mostre: nel 1991, in quella della Galleria Nazionale di Praga intitolata *Da Correggio a Crespi. Pittura dal Cinquecento al Settecento in Emilia e in Romagna*, nel 2015, nell'esposizione bolognese *Da Cimabue a Morandi*, e, ancora, nel 2022, a Palazzo Fava a Bologna, nella mostra sulla collezione di Michelangelo Poletti, di cui fa attualmente parte.

Sara Vicini (1990), sulla base di fonti documentarie, attesta l'ipotesi di Benati (1980) circa la datazione del ciclo decorativo per la Certosa di Bologna: si tratta di una precisazione fondamentale

³⁰⁸ *Ivi*, p. 803.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 806. Si vedano le schede n. 11 e 13, *Opere certe*.

³¹⁰ *Ivi*, p. 805. Si veda la scheda n. 30, *Opere certe*.

³¹¹ ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 89.

³¹² *Ibidem*.

perché, da questo momento, la considerazione complessiva dell'operato di Cesi non può che mutare nel senso di una contrapposizione tra una fase estremamente felice e creativa, fino al 1600, ad una calante che, dal principio del XVII secolo, continua fino alla morte.

Nel 1992 Gian Pietro Cammarota amplia nuovamente il catalogo dei dipinti, pubblicando la bella tela dei *Santi Bernardino da Siena e Sebastiano in adorazione della Trinità*, una prova intrisa di melanconia della maturità di Cesi³¹³. A Maria Censi (1995 e 1997) spettano invece i ritrovamenti dei dipinti della *Natività della Vergine* di Corporeno di Cento e del *Sant'Antonio Abate* di San Pietro in Casale³¹⁴.

Nel 1997, in occasione della ricollocazione *in loco* del grande affresco della *Parabola dell'invito a nozze* nella sala del refettorio dell'ex convento di San Giovanni in Monte, è la volta della pubblicazione di una serie di contributi che vanno ad ampliare la conoscenza del pittore in diversi campi³¹⁵. Vera Fortunati pone ancora l'accento sull'importanza del contesto religioso, rafforzando il legame già individuato tra l'arte di Cesi e quella dei Gesuiti, definendo il pittore come un «appassionato quanto affascinante interprete dell'arte senza tempo»³¹⁶, che «possiede un'erudizione ecclesiastica stratificata nel tempo»³¹⁷. Alessandro Zacchi si occupa dei disegni ma aggiunge anche al catalogo pittorico la tela del *San Giovanni a Patmos*³¹⁸; Angela Ghirardi riprende il tema dei ritratti, chiedendosi, sulla scia di Fortunati, se Cesi possa essere definito come un «ritrattista cristiano»³¹⁹, ovvero come un artista che segue, anche per questo genere artistico, i suggerimenti dettati dal *Discorso* di Gabriele Paleotti. La studiosa propone poi la mano di Cesi per il *Ritratto di giovane dama* della Pinacoteca di Bologna³²⁰ ed accoglie la suggestione di Zacchi di ricondurgli il *Ritratto di Lattanzio Graffi*³²¹.

Un'altra aggiunta al catalogo proviene da Michele Danieli (1998), con la tela del *San Carlo Borromeo in preghiera*, del 1614, per la chiesa di Galliera, appena fuori Bologna³²². Essa è resa possibile dalla pubblicazione, ad opera di Daniele Benati nello stesso anno, di una parte delle note manoscritte di Carlo Cesare Malvasia afferenti alla *Felsina pittrice*, di cui in questa sede si è compiuta, come detto, la trascrizione della sezione mancante. Grazie a questa fonte, sono registrate opere (che non ci sono pervenute) eseguite anche per altri luoghi, come Piumazzo (frazione di Castelfranco Emilia), Ascoli

³¹³ Si veda la scheda n. 56, *Opere certe*.

³¹⁴ Si vedano le schede n. 58 e 19, *Opere certe*.

³¹⁵ Si veda la scheda n. 57, *Opere certe*.

³¹⁶ FORTUNATI 1997, p. 31. Il corsivo è di Vera Fortunati.

³¹⁷ *Ivi*, p. 38.

³¹⁸ Si veda la scheda n. 47, *Opere certe*.

³¹⁹ GHIRARDI 1997, p. 175.

³²⁰ *Ivi*, pp. 175-176. Si veda anche la scheda n. 13, *Opere certe*.

³²¹ *Ivi*, pp. 181-185 e 188, n. 41. Si veda la scheda n. 41, *Opere certe*.

³²² Si veda la scheda n. 61, *Opere certe*.

Piceno, il Piemonte e, addirittura, la Polonia³²³. Francesco Landolfi, sempre nel 1998, pubblica una nuova opera da lui ritenuta di Cesi (ma da assegnare, per la sua esecuzione, in larga parte ad aiuti), ovvero i *Misteri del Rosario* della parrocchia di San Nicola di Calcara, ancora una volta appartenente alla fase tarda del pittore³²⁴. Raffaella Morselli (1998), nell'ambito della sua importante impresa di ricostruzione delle collezioni artistiche nella Bologna del Seicento, individua una curiosa tela, anticamente assegnata a Cesi e di cui oggi si sono perse le tracce, con soggetto *Nettuno e Anfitrite* che sarebbe stata di proprietà di Carlo Cesare Malvasia³²⁵.

Nel 2005 vi è il ritrovamento, da parte di Angelo Mazza, della tela imolese della *Sacra famiglia con San Giovannino e San Giovanni Evangelista*. Nello stesso anno, Rosaria Greco Grassilli chiarisce invece la questione della datazione e della decorazione della cappella Paleotti nella cattedrale bolognese.

Nel 2008 si colloca il contributo di Ilaria Bianchi, la quale, allieva di Vera Fortunati, torna a riflettere sul rapporto tra arte e riforma cattolica nel contesto bolognese e, in particolare, nell'ambito della committenza di Gabriele Paleotti. L'idea di Fortunati di vedere Cesi strettamente legato all'ideale paleottiano di riforma dell'arte non muta, ma vi sono nuovi contributi documentari che riguardano in particolare le decorazioni del pittore per la cattedrale bolognese. La studiosa dà conto dell'intero programma decorativo della cappella Paleotti e della cripta e, di quest'ultima, viene fornito anche l'antico programma iconografico.

Un altro contributo che unisce rigore documentario alla riflessione sul contesto è quello di Isacco Cecconi, del 2010, che riguarda l'attività di Cesi per la certosa di Maggiano, presso Siena, dove lo studioso opera un confronto assai interessante tra le pitture ed i più importanti testi religiosi che i Certosini possedevano nella loro biblioteca. Si tratta di uno studio che va anche ad inquadrare Cesi come «personalità colta che, fin dall'inizio del suo percorso formativo, ha compreso l'unione umanistica tra mondo dell'arte e mondo delle lettere»³²⁶, opinione condizionata dall'aneddoto malvasiano, già menzionato, sulla presunta erudizione del pittore di cui si è già evidenziata la problematicità.

Michele Danieli, sempre nel 2010, si occupa della prima fase di attività di Cesi, proponendo un alunnato del pittore, dopo la morte di Nosadella, da Orazio Samacchini, una tesi che non ha avuto in realtà seguito nella critica e che non è condivisa in questa sede. Ancora, è ripresa l'idea di un «artista colto»³²⁷, erudito, e perciò a suo avviso particolarmente adatto a soddisfare le suggestioni del cardinale Paleotti. Nel 2011, Samuel Vitali, grazie a ritrovamenti documentari, riferisce a Cesi la

³²³ BENATI 1998, p. 161.

³²⁴ Si veda la scheda n. 59, *Opere certe*.

³²⁵ Si veda la scheda n. 3, *Opere disperse o perdute*.

³²⁶ CECCONI 2010, p. 48.

³²⁷ DANIELI 2010b, p. 18.

decorazione pittorica della cappella Magnani in San Giacomo Maggiore³²⁸. Nel 2014 vi è invece un'altra acquisizione interessante, ad opera di Martina Nunes, che ritrova affreschi che riproducono, in parte, quelli della chiesa dei Bulgari, testimoniando così, ancora una volta, la grande fortuna di quell'impresa decorativa.

L'ultimo contributo sembra provenire ancora da Danieli, che nel 2019 si occupa della tarda attività del pittore: definita come un «tramonto lunghissimo»³²⁹ che va dal 1598c. alla morte nel 1629, egli individua, specie nelle opere compiute tra gli anni 1619-1621, uno «sviluppo del suo linguaggio»³³⁰, ovvero una progressione, una nuova spinta creativa. Lo studioso aggiunge infine alcune interessanti prove grafiche che mostrano l'evoluzione di Cesi anche rispetto a questo *medium* artistico.

³²⁸ Si veda la scheda n. 32, *Opere certe*.

³²⁹ DANIELI 2019, p. 29.

³³⁰ *Ivi*, p. 33.

3. Catalogo delle opere

3.1 Opere certe

1. *Storie della vita della Vergine*³³¹ (tav. I, fig. 1-9)

1570-1575c.

Bologna, Collezioni Comunali

Nove affreschi trasportati su tela, 74 x 95 cm e 74 x 160 cm (solo la *Dormitio Virginis*)

Provenienza: Bologna, Certosa, sala superiore della camera del priore; metà XIX secolo: collezione di Pelagio Palagi e poi collezione di Michelangelo Gualandi

I nove affreschi costituivano un unico fregio dedicato ad alcuni episodi della vita della Vergine, che vanno dall'*Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea* alla *Assunzione della Vergine*. Ogni scena, racchiusa entro medaglie, è narrata in tono agreste e prezioso, con immagini semplici e colori accesi. Negli effetti di luce più spettacolari, come quelli presenti nella *Natività* e nell'*Assunzione della Vergine*, dove la gloria celeste è rappresentata da bagliori intensi che squarciano il cielo, Cesi si mostra sensibile alla lezione di Prospero Fontana, che amava questi artifici scenici. Ancora, la visione un po' incantata ed irreale dei paesaggi può rimandare, com'è stato già notato da Graziani (1939), a quelli di Nicolò dell'Abate.

Circa l'attinenza ai testi sacri, si nota una certa libertà: gli Apostoli presenti nell'*Assunzione* sono soltanto otto, mentre il racconto della *Dormitio Virginis* segue il Vangelo apocrifo dello pseudo Giovanni. In quel testo si narra che un sacerdote ebreo, di nome Ruben, si era avvicinato al catafalco di Maria per ribaltarne il corpo, ma subito era rovinato a terra, e le sue mani, per divina punizione, erano rimaste attaccate alla lettiga.

Per il loro sapore spiccatamente tardo raffaellesco la critica ha da sempre collocato gli affreschi, ragionevolmente, nei primi anni di attività del pittore, intorno al 1570-1575³³².

Citati per la prima volta da Luigi Crespi (1772 e 1793)³³³ come opera di Cesi nella sala superiore del priore del convento della Certosa di Bologna, le pitture subiscono probabilmente una dannosa ripulitura da parte del pittore romano Callisto Petrucci nell'agosto 1769; Marcello Oretti, infatti,

³³¹ Ringrazio la dottoressa Silvia Battistini, i dottori Massimo Medica e Guido Lipparini che mi hanno autorizzata a studiare gli affreschi da vicino.

³³² Se la datazione precoce appare condivisibile, si segnala comunque una fonte tardo settecentesca che colloca questo fregio tra gli anni 1622-1623. Si tratta del *Catalogo de' priori della Certosa di Bologna*, un testo finora trascurato che appare affidabile per quanto riguarda le altre pitture di Cesi nella Certosa. In questo, si legge che il fregio con le storie della Vergine risalirebbe alla commissione di Giovanni Battista Appiano, priore della Certosa di Bologna tra gli anni 1622-1632: «sotto di questo priore il Cesi fece varie pitture a fresco negl'angoli del chiostro, sopra le porte della chiesa, foresteria, due imagini di M(ar)ia, una nella cucina, e tutta la vita di M(ar)ia Vergine nella camera del p(adr)re priore, ed altre nei camini da fuoco»; il corsivo è mio (ASB, Demaniale, Certosini, ms. 24/5869, numero 50).

³³³ CRESPI 1772, p. 59 e CRESPI 1793, pp. 80-81. Si noti però che il canonico parla, in entrambe le edizioni, di otto scene, omettendo quella dell'*Incontro di Anna e Gioacchino*.

scrive che egli «le rovinò moltissimo»³³⁴. La loro storia è quindi tramandata da Guido Zucchini, che nel 1938 si occupa di allestire ed aprire al pubblico le Collezioni Comunali d'arte di Bologna; per quell'occasione, gli affreschi sono esposti alla sala VI. Dopo essere stati «segati dal muro nei primi dell'Ottocento»³³⁵, sono trasportati su tela nel 1851 da parte di Antonio Magazzari per ordine del commissario municipale Nicolò Scarani³³⁶. Intorno a questo periodo le opere passano nella raccolta d'arte di Pelagio Palagi e, in seguito, in quella di Michelangelo Gualandi. Zucchini le ritrova nei depositi del museo che dev'essere allestito «ricoperte di polvere e quasi irriconoscibili»³³⁷. Dal punto di vista stilistico, lo studioso, considerando anche l'affresco dei *Tre fanciulli nella fornace*, designa Cesi come «uno dei migliori manieristi bolognesi, da cui e contro cui uscirono i Carracci, e uno dei più vivaci frescantì del Cinquecento»³³⁸. Alberto Graziani (1939) inquadra le opere nel contesto della pittura manieristica bolognese, datandole intorno al 1575 e confrontandole, in modo convincente, con gli affreschi della cappella Vezza. In effetti, le scene possono trovare similitudini soprattutto con i riquadri più piccoli che mostravano episodi della vita della Vergine. La datazione e l'attribuzione sono convalidate dalla critica successiva; tuttavia, Alessandro Zacchi (1991 e 1994b) posticipa la data intorno al 1580 e ne mette in dubbio l'assegnazione a Cesi. Accogliendo invece la tesi di Graziani, si può sottolineare, infine, come queste opere costituiscano probabilmente uno dei primi esempi di opere che il pittore eseguì per i Certosini, un ordine religioso al quale rimarrà sempre legato³³⁹.

Bibliografia: CRESPI 1772, p. 59, CRESPI 1793, pp. 80-81, ZUCCHINI 1938, pp. 124-125, GRAZIANI 1939, p. 60, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 6, COLITTA 1980, p. 173, MAZZA 1984, p. 43, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 803, LEONCINI 1989, I, p. 49, VICINI 1990, p. 26, n. 42, ZACCHI 1991, p. 111, ZACCHI 1994b, p. 270, n. 25.

Fonti: ORETTI B 30, II, c. 76 e *Indice di pitture pulite nelle chiese della città di Bologna, e di villa*, c. 417; ASB, Demaniale, Certosini, *Catalogo de' priori della Certosa di Bologna*, ms. 24/5869, n. 50.

³³⁴ ORETTI B 30, parte II, c. 76. Si noti però che nello stesso manoscritto, ma nell'*Indice*, lo scrittore riferisce la pulitura di Petrucci alle sole opere presenti nella chiesa della certosa (*Ivi*, c. 417).

³³⁵ ZUCCHINI 1938, p. 125.

³³⁶ *Ibidem*. Lo studioso ricava l'informazione da un cartellino scritto da Michelangelo Gualandi e posto sul tergo dell'affresco dei *Tre fanciulli nella fornace*, per cui si veda la scheda n. 4, *Opere certe*.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ Si noti anche che nel 1575 è documentata la presenza, nella ex certosa di Maggiano presso Siena, di un'opera di Cesi, oggi perduta, raffigurante il *Cristo deposto*. Ciò testimonia il legame del pittore con questi religiosi già a partire dagli anni Settanta del Cinquecento. Per la segnalazione della tela senese, si vedano: BOSSI 1575 [2018], p. 308 e BACCI 1939, p. 329.

2. *Sposalizio della Vergine*³⁴⁰ (tav. II, fig. 1-3)

1575c.

Olio su tela, 36 x 29 cm

Bologna, Opera Pia Davia Bargellini

La piccola tela, non esposta al pubblico ma conservata in un locale dell'Opera Pia Davia Bargellini, è stata ricondotta a Bartolomeo Cesi da Alberto Graziani (1939). Egli giustamente ne ravvisava l'affinità stilistica con l'affresco dello stesso soggetto, oggi staccato, che doveva decorare un ambiente della Certosa di Bologna. Si tratterebbe così di un'opera della giovinezza di Cesi, da collocare probabilmente intorno al 1575. Questa proposta è accettata da Maria Teresa Cantaro (1989) e da Alessandro Zacchi (1994b). La studiosa, inoltre, mettendo a confronto altre due opere stilisticamente simili tra di loro, e aventi lo stesso soggetto, poneva in modo interessante la questione di un'appartenenza, a Cesi, di tutto il gruppo. Si tratta di una tela conservata ad Hampton Court (fig. 2), già assegnata a Lavinia Fontana, e di una passata da Sotheby's, a Londra, il 21 marzo ed il 24 ottobre 1573 (fig. 3). Se l'immagine della prima opera non consente una riflessione approfondita, la seconda mostra caratteristiche di raffinata plasticità e di grazia tali da ricondurla, piuttosto, a Lorenzo Sabatini.

Bibliografia: GRAZIANI 1939, p. 60, CANTARO 1989, pp. 268-269, ZACCHI 1994b, p. 270, n. 25.

³⁴⁰ Ringrazio il dottor Mark Gregory D'Apuzzo per avermi indicato l'attuale collocazione del dipinto e per avermi messa in contatto con l'Opera Pia, per poter vedere l'opera dal vivo.

3. *Affreschi della cappella Vezza* (tav. III, fig. 1-10)

1574

Affreschi

Bologna, chiesa di Santo Stefano, cortile di Pilato

Restauri: 1926 e 1994

Il ciclo di affreschi per la cappella delle Gravide, o Vezza, fu commissionato a Bartolomeo Cesi da Ferrante Vezza³⁴¹, famoso giureconsulto dello Studio bolognese, e dovette essere completato nel 1574, come suggerì Alberto Graziani (1939) sulla base di fonti documentarie³⁴². La titolatura di cappella delle Gravide proviene dalla presenza di un'antichissima immagine di una *Madonna con il Bambino* sull'altare, ancora oggi visibile, anche se rovinatissima, alla quale era stato attribuito questo significato culturale, ancora molto sentito all'inizio del Novecento³⁴³.

Cesi realizzò sulla parete dell'altare, ai lati di quella *Madonna con il Bambino*, i *Santi Stefano e Lorenzo*, posti davanti ad una finta abside cassettonata (fig. 2). Nella volta, incasellati entro le cornici in stucco e disposti a spicchi intorno ad un ovale con la pittura della *Colomba dello Spirito Santo*, vi sono tre figure di *Profeti*, dei quali soltanto uno è identificabile, per via delle corna che spuntano dalla sua fronte, come *Mosè*, ed una *Sibilla*; essi sono mostrati intenti a disquisire tra di loro mentre alcuni puttini reggono delle *tabulae* (fig. 1). Queste ultime dovevano molto probabilmente contenere delle iscrizioni che sono purtroppo andate del tutto perdute e che avrebbero facilitato il riconoscimento delle figure.

Ai lati di questa raffigurazione centrale, rimanendo sulla volta, si svolgono alcuni episodi della vita della Vergine, ripartiti in tre scenette di formato quadrato per ciascun lato. A sinistra, verso l'altare, vi è l'*Annuncio dell'angelo ad Anna e Gioacchino* (fig. 3). Si tratta di un'immagine rara, com'era stato già notato da Graziani³⁴⁴ e da Levi D'Ancona (1957)³⁴⁵, poiché nel Protovangelo di Giacomo è narrato che la madre della Vergine ricevette la notizia della sua gravidanza nel giardino di casa, mentre Gioacchino la ebbe sui monti. La sua presenza in questo ciclo si spiega probabilmente con la

³⁴¹ Ferrante Vezza (Bologna, 1519 – 1596), figlio di Giacomo, dopo gli studi in legge venne ammesso nel 1549 nel Collegio Civile ed in quello Canonico, e divenne quindi professore di diritto. Ebbe molti studenti, alcuni dei quali provenienti anche dall'estero, giunti apposta per sentire le sue lezioni. Con la sua morte si estinse anche la sua famiglia, avendo avuto soltanto due figlie. Una delle due, Giovanna, ebbe una figlia, Francesca Bovi, che sposò il conte Ugo Albergati (famiglia che avrà una grande importanza nell'attività di Bartolomeo Cesi), da cui nacque il ramo degli Albergati Vezza. FANTUZZI 1790, pp. 172-174 e FANTI 1981, pp. 36-37.

³⁴² GRAZIANI 1939, p. 58, n. 5 riporta la lapide, conosciuta tra mite il manoscritto B 658 dell'Archiginnasio, che Ferrante Vezza aveva posto nella cappella, dalla quale si ricava la data del completamento dei lavori: D. O. M. / HAEC AEDES GRAVIDAE / TIBI RITE MARIA DICATUR / NAMQUE TUO LATUIT VEISCERE NOSTRA SALUS / TANDEM FERRANTIS VETIUS J. C. / CONSTRUXIT / ORNAVIT / DICAVIT / ANNO A PARTU VIRGINIS / MDLXXIII. Si noti però che nella riedizione del 1993 del testo di Graziani, la data è erroneamente riportata come 1573 (GRAZIANI 1993, p. 10, n. 5). Michele Danieli ha in seguito confermato la datazione del 1574 (DANIELI 2010b, p. 22, n. 10).

³⁴³ *Bologna illustrata* 1904, p. 62.

³⁴⁴ GRAZIANI 1939, p. 58, n. 5.

³⁴⁵ LEVI D'ANCONA 1957, p. 46, dove si possono trovare vari esempi di questa particolare iconografia in epoca medievale.

circolazione di questa immagine nel fortunatissimo testo del *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, di Alberto da Castello, che era stato edito a partire dal 1522 a Venezia e che ebbe numerosissime ristampe fino al secolo successivo (fig. 9); in questo stesso ciclo pittorico, come si vedrà, questa fonte sarà nuovamente utilizzata. Dopo questa scenetta vi è, nel secondo riquadro, una *Gloria di angeli* ed infine la *Natività della Vergine* (fig. 4-5). Nella parte di destra si trova invece, a partire dall'altare, un'altra particolarissima iconografia, quella della *Sant'Anna che contempla l'Immacolata concezione* (fig. 6). La madre della Vergine è raffigurata in ginocchio nell'atto di contemplare, estaticamente assorta, Maria, qui mostrata come *animula* per via della sua nudità, la quale viene mandata a lei da Dio padre, collocato in alto ed avvolto nella luce paradisiaca. È stato merito di Alessandra Galizzi (1993) quello di aver correttamente identificato ed interpretato quest'episodio. Esso era stato definito da Graziani come un'*Annunciazione di Maria*³⁴⁶, ed infatti la rappresentazione dell'Immacolata concezione, a queste date, era ancora poco diffusa e, per via della forte avversità mostrata dai Domenicani, aveva spesso tratti fortemente ambigui in modo da poter essere poco riconoscibile, com'è appunto questo caso³⁴⁷. Lo stesso Gabriele Paleotti, nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), e Raffaello Borghini, nel *Riposo* (1584), ne sconsigliavano la raffigurazione, tacciandola come *temeraria*, ovvero rischiosa, poiché non supportata da un riferimento nelle sacre scritture³⁴⁸. Galizzi ha inoltre notato che lo schema iconografico dell'affresco di Cesi proviene dall'immagine della *Santificazione della Vergine* presente nel già citato *Rosario* di Alberto da Castello, dove però aveva un significato opposto: Maria veniva infatti mostrata già nel grembo materno dov'era colpita da alcuni raggi celesti, i quali la purificavano, ma prima di quel momento non era stata esente dal peccato originale³⁴⁹ (fig. 10). L'autore era infatti un domenicano ed era questa la corrente di pensiero, detta macolista, sostenuta da quel gruppo di religiosi. Bartolomeo Cesi si pone così come il primo pittore a proporre, a Bologna, e certamente su indicazione della committenza, un

³⁴⁶ GRAZIANI 1939, p. 58, n. 5.

³⁴⁷ La dottrina immacolista si era già diffusa a Bologna a partire dal XIV secolo ed aveva come massimo promotore della sua divulgazione, in tutta Italia, proprio lo Studio di teologia dei Francescani di Bologna. Tuttavia, aveva molto credito, nella stessa città, anche lo Studio di teologia dei Domenicani, acerrimi oppositori del culto per via della mancanza di ogni fonte scritturale che potesse legittimarlo. Vincenzo Bandello, priore del convento dei Domenicani di Bologna alla fine del XV secolo, si era più volte pronunciato contro l'Immacolata concezione. La prima raffigurazione di questo tema, in quella città, appare dunque soltanto nel 1500, nascosta sotto l'iconografia dell'*Annunciazione* dipinta da Francesco Francia per la chiesa francescana dell'Annunziata, tavola che è oggi esposta nella Pinacoteca Nazionale. L'opposizione dei Domenicani è la causa della sua tardiva dogmatizzazione, avvenuta soltanto nel 1854. Fu Sisto IV, francescano, a promuoverne fortemente il culto nella seconda metà del XV secolo, istituendo la festa l'8 di dicembre; in quello stesso periodo, il veronese Leonardo Nogarolo ed il milanese Bernardino de' Bustis, entrambi francescani, avevano scritto testi che avranno grande fortuna a sostegno di questa tesi e che contribuiranno a formarne l'iconografia. Nel Cinquecento, finalmente, la sua diffusione non è più controllabile, e durante il Concilio di Trento, l'Immacolata concezione viene sostenuta dalla maggior parte dei partecipanti: le immagini di questo tipo si erano infatti diffuse ma, è bene sottolinearlo, in particolar modo nei piccoli centri abitati, nel contado, e non nelle città, dove il controllo da parte degli oppositori era forte. Sappiamo infatti che a Bologna, ancora nel Seicento, alcuni Francescani furono addirittura incarcerati dai Domenicani per aver sostenuto quel pensiero. GALIZZI KROEGEL 2005, pp. 216-224.

³⁴⁸ GALIZZI 1993, p. 196.

³⁴⁹ *Ivi*, pp. 335-336 e GALIZZI KROEGEL 1999, p. 231.

tema così tanto delicato e oggetto di aspri conflitti. Nel 1575 un'altra versione dell'*Immacolata concezione* sarà compiuta da Giovanni Battista Bagnacavallo per il convento delle clarisse del Corpus Domini. Ancora nelle due successive redazioni di questo soggetto, eseguite da Cesi per la chiesa di S. Francesco e per quella dei Mendicanti, egli riutilizzerà lo schema compositivo messo in atto in questa cappella³⁵⁰. Tornando a guardare questi affreschi, dopo l'episodio analizzato vi è un riquadro con una *Gloria d'angeli* (fig. 7), molto simile a quello del lato opposto e, infine, la *Presentazione della Vergine al Tempio* (fig. 8). La lettura di queste storie va dunque svolta dalla scena vicino all'altare, sulla sinistra, per passare a quella di lato, quindi tornando sulla sinistra con la *Nascita della Vergine* e finendo con la *Presentazione al Tempio*; si capisce così che la decorazione complessiva è dedicata a Maria.

Il ciclo di affreschi è menzionato in modo continuativo, ma senza commenti rilevanti, dalla guida malvasiana (1686) fino alla fine del Settecento. Nel 1820 Bianconi informa del «cattivo stato» conservativo delle pitture, e questa condizione è ribadita da Gualandi (1865). Nel 1926 vi è un intervento di restauro, documentato dalla guida di Ricci e Zucchini del 1930, ma ben presto Graziani lamenta i vasti interventi di ridipintura, specie per la finta nicchia ove insistono i *Santi Lorenzo e Stefano*, anch'essi pesantemente ritoccati³⁵¹. Un'operazione di ripulitura è documentata ancora intorno al 1994³⁵².

Graziani inquadra stilisticamente gli affreschi, leggendovi l'eredità del «vago e tenero»³⁵³ di Pellegrino Tibaldi, quella «fantasia di profili burrascosi e ricciuti del maestro Nosadella»³⁵⁴, nonché un ricordo di Tommaso Laureti. Specialmente i confronti con i modi di Tibaldi e di Nosadella appaiono convincenti confrontando le figure dei *Profeti* e della *Sibilla* di Cesi per esempio con il bellissimo disegno di *Cerere e Proserpina* della National Gallery di Washington³⁵⁵, la cui storia attributiva, divisa tra quei due artisti, ha ultimamente virato verso Pellegrino Tibaldi. Guardando alla *Sibilla* di Cesi, egli mostra una simile attenzione per la forma monumentale, squadrata e potente, ripresa in una posa che vuole risultare virtuosistica, come si vede dalla torsione che sta compiendo, dove il gomito sporge violentemente in avanti. La dolcezza del segno che si ravvisa nel foglio di Washington è, tuttavia, nella *Sibilla* cesiana ancora incompiuta e allo stato grezzo, com'è naturale in una prova precoce. I *Profeti*, in alcuni passaggi, così come i puttini che reggono le *tabulae*, appaiono

³⁵⁰ GALIZZI 1993, pp. 329-330.

³⁵¹ GRAZIANI 1939, p. 58.

³⁵² ZACCHI 1994b, p. 244.

³⁵³ GRAZIANI 1939, p. 58.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ Il disegno è pubblicato da Jürgen Winkelmann nel 1986 come di mano di Nosadella, ma è conservato nelle collezioni del museo (inv. 1994.60.60) sotto il nome di Pellegrino Tibaldi. WINKELMANN 1986b, p. 463.

più morbidi e più delicatamente modellati, tanto da far tornare alla mente le parole malvasiane secondo le quali Cesi avrebbe appreso a lavorare la terracotta per facilitare il suo lavoro di pittore³⁵⁶. Questo legame tra Cesi, Nosadella e Tibaldi è stato confermato dalla critica successiva, ovvero da Francesco Arcangeli (1959), Daniele Benati (1980), Vera Fortunati Pietrantonio (1986b) ed Alessandro Zacchi (1994b). Michele Danieli (2002) ha invece rifiutato il rapporto tra Cesi e Nosadella e, in seguito (2010b), ha parlato di una vicinanza di Cesi a Prospero Fontana, negli affreschi di quello a Palazzo Bocchi, ma soprattutto ad Orazio Samacchini. In particolare, lo studioso ha sottolineato l'affinità stilistica tra le figure di Cesi dipinte per la volta di questa cappella con quelle dei *Profeti* di Samacchini nella chiesa di Sant'Abbondio a Cremona, di cui anticipa l'esecuzione al 1572. Martina Nunes (2014) ha accettato questo parallelismo. Tuttavia, le forme così severamente michelangiottesche del pittore più anziano, che non vibrano di quella tenerezza e spontaneità lombarda, rendono il confronto a mio avviso poco suggestivo.

Bibliografia: MALVASIA 1686, p. 297, MALVASIA 1706, p. 315, MALVASIA 1755, p. 330, MALVASIA 1766, p. 342, *Informazione* 1773, p. 177, MALVASIA 1776, p. 278, MALVASIA 1782, p. 320, FANTUZZI 1790, VIII, pp. 172-174, *Informazione* 1791, p. 165, MALVASIA 1792, p. 351, GATTI 1803, p. 157, BIANCONI 1820, p. 339, BIANCONI 1826, p. 152, BIANCONI 1835, p. 142, BIANCONI 1844, p. 136, GUALANDI 1865, p. 59, RICCI 1882, p. 83, *Bologna illustrata* 1904, p. 62, RICCI, ZUCCHINI 1930, p. 76, VENTURI 1933, IX, 6, p. 717, n. 1, GRAZIANI 1939, pp. 58-59, LEVI D'ANCONA 1957, pp. 46, 53, ARCANGELI 1959, p. 50, RAULE 1963, p. 28, BENATI 1980, pp. 7-8 e 24, n. 18, FANTI 1981, pp. 36-37, GALIZZI 1993, pp. 196, 329-330, 334-336, ZACCHI 1994b, p. 244, GALIZZI KROEGEL 1999, p. 231, DANIELI 2002, s. p., GALIZZI KROEGEL 2005, pp. 216-224, DANIELI 2010b, pp. 9-11, 22, n. 10, NUNES 2014, p. 279.

Fonti: ORETTI B 30, c. 270.

³⁵⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247.

4. *Tre fanciulli nella fornace* (tav. IV)

1582-1583c.

Bologna, Collezioni Comunali

Affresco trasportato su tela, 205 x 192 cm

Provenienza: Bologna, Certosa, camino di una sala della foresteria grande; metà del XIX: collezione Pelagio Palagi e collezione Michelangelo Gualandi

Iscrizione (perduta): *Ecce favente Deo pueri rapiuntur ab igne*

L'affresco si riferisce ad un episodio narrato nel Libro di Daniele, nell'Antico Testamento (capitolo 3). Tre fanciulli ebrei, di nome Sadrac, Mesac e Abdènego, rei di non aver voluto onorare la statua d'oro che il re di Babilonia Nabucodonosor aveva appena eretto, erano stati condannati da lui a bruciare in una fornace. In primo piano si vede, sulla destra, un giovane soldato che indica al re, seduto su di un trono ornato da un'arpa d'oro, la fornace divelta dalle fiamme dove vi sono i tre ebrei. Anche se l'affresco mostra una superficie pittorica abbastanza rovinata, si può vedere che essi sopravvivono, mentre alcune guardie reali sono a terra, uccise dall'impeto delle fiamme. A sinistra, in primo piano, due soldati dialogano tra di loro, probabilmente increduli per il miracolo a cui stanno assistendo, ma il pittore li raffigura senza un particolare pathos, attento piuttosto a creare degli intermezzi narrativi che hanno il sapore della curiosità aneddótica. Anche l'incontro tra il giovane soldato ed il re si svolge sulle note piuttosto lente, sonnacchiose, di una scena quasi feriale. Si nota poi un accavallarsi di figure che non hanno un ruolo preciso nel racconto, come le teste maschili alle estremità sinistra e destra, con l'effetto di allentare la tensione emotiva. Di contro, Cesi indugia sui particolari eleganti, come la descrizione delle armature o del trono, utilizza una cromia accesa, squillante. L'opera era completata da un'iscrizione, oggi perduta, che recitava: «*Ecce favente Deo pueri rapiuntur ab igne*»³⁵⁷ e che si può tradurre come: «ecco che i fanciulli, favoriti da Dio, sono salvati dal fuoco».

Circa la datazione, la critica si è allineata sull'ipotesi di Alberto Graziani (1939), ovvero intorno agli anni 1582-1583, non solo per evidenza stilistica, ma anche perché sappiamo che la sala a cui apparteneva l'affresco, quella della foresteria grande, fu completata nel 1582³⁵⁸.

Realizzato dunque per il camino di quell'ambiente del monastero certosino (le fiamme dipinte erano così poste in parallelismo con quelle reali), l'affresco è menzionato a partire da Malvasia (1678) e, con costanza, da tutta la guidistica successiva. Esso doveva trovarsi di fronte ad un altro affresco di Cesi, rappresentante la *Madonna con il Bambino e i Santi Girolamo e Bruno*, che è ancora *in loco*³⁵⁹.

³⁵⁷ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246.

³⁵⁸ GRAZIANI 1939, p. 64, n. 14.

³⁵⁹ MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 246-247, MALVASIA 1686, p. 344, MALVASIA 1706, p. 364, MALVASIA 1732, p. 379, MALVASIA 1755, p. 390, ORETTI B 30, II, cc. 76 e 417, CRESPI 1772, p. 66, MALVASIA 1776, p. 347, MALVASIA 1782, p. 413, MALVASIA 1792, p. 452, CRESPI 1793, pp. 80-81. Si noti però che nell'edizione del 1766 della guida malvasiana l'affresco dei *Tre fanciulli* non è citato e, al suo posto, si trova quello, sempre a lui attribuito ma oggi scomparso, del *Mosè e il roveto ardente*, mentre in un altro manoscritto di Marcello Oretti i *Tre fanciulli* sono «in

Nel 1769 fu probabilmente restaurato da Callisto Petrucci³⁶⁰ e, a fine secolo, Luigi Crespi (1772, 1793) scrive che è «bellissimo»³⁶¹. Con la trasformazione della Certosa in Cimitero comunale, nel 1801, esso condivide almeno in parte la sorte otto-novecentesca toccata al fregio della *Vita della Vergine*: passa nella raccolta d'arte di Pelagio Palagi e, «probabilmente»³⁶², in quella di Michelangelo Gualandi, quindi è esposto nelle Collezioni Comunali di Bologna nel 1938, nella sala di Ercole. Li viene studiato da Guido Zucchini (1938) che ne parla come di un esempio di pittura della tarda maniera bolognese. Alberto Graziani (1939), invece, pur legando l'affresco, «assai ritoccato»³⁶³, a quel contesto cittadino, individua pure una componente nuova, toscana, vicina a Mirabello Cavalori, Santi di Tito e Girolamo Macchietti, tanto da ipotizzare un viaggio di Cesi a Firenze. Rispetto a quei pittori, tuttavia, l'opera appare più leziosa, meno interessata alla ricerca del vero e del naturale; Cesi sembra riflettere su pittori bolognesi, come Ercole Procaccini il Vecchio (molto simile è per esempio l'affresco di *Francesco I che conferisce l'Ordine di San Michele a Pier Maria Rossi*, nella Rocca di San Secondo³⁶⁴), che erano ancora affascinati da pittori della generazione precedente, come Parmigianino. Si spiegano così gli elementi più leziosi ed eleganti di quest'affresco, come l'allungamento delle figure, i loro gesti delicati, l'aria un po' svampita del giovane soldato. Graziani pone l'opera in parallelo con gli affreschi dell'*Eneide* di Palazzo Fava. Anche se quelli sono documentati al 1598, stupisce notare alcuni punti di somiglianza tra le due pitture, le quali, pur avendo una datazione così diversa, mostrano la presenza di elementi costanti nell'opera di Cesi. Per esempio, se si confrontano i *Tre fanciulli nella fornace* con la scena della *Corsa*, si nota la stessa idea di porre un soldato in primo piano di spalle, con una muscolatura accentuata ancora di sapore manierista, oppure, guardando ai fanciulli che corrono, si può ravvisare una simile grazia nel modo in cui i panneggi si vibrano e si ripiegano sottilmente; i loro corpi, pur intenti nello sforzo, risultano privi di peso e troppo schematici, come del resto appare il giovane soldato che avanza, con passo cantilenante, verso il re. Anche la tendenza a un certo decorativismo, ovvero l'indugiare su piccolissimi dettagli puramente ornamentali, si ritrova in quel fregio. In seguito, Vera Fortunati Pietrantonio (1986b) allarga la cronologia agli anni giovanili, 1575-1585, riallacciando l'opera al solo contesto bolognese, specie a Bagnacavallo junior, mentre Alessandro Zacchi (1994b), Maria Pace Marzocchi (1998) e Isacco Cecconi (2010), tornano al 1582-1583.

altro camino» della stessa sala della foresteria grande ed il *Mosè* è di fronte alla *Madonna con il Bambino e i Santi Girolamo e Bruno* (ORETTI B 110, II, c. 43). Per quest'ultima opera, si veda la scheda n. 6 (*Opere certe*).

³⁶⁰ ORETTI B 30, II, c. 76. Si noti però che nello stesso manoscritto, nell'*Indice*, lo scrittore riferisce la pulitura di Callisto Petrucci alle sole opere presenti nella chiesa della Certosa (*Ivi*, c. 417).

³⁶¹ CRESPI 1772, p. 66 e CRESPI 1793, pp. 80-81.

³⁶² ZUCCHINI 1938, p. 385.

³⁶³ GRAZIANI 1939, p. 64, n. 14.

³⁶⁴ L'affresco, prima attribuito a Prospero Fontana, ed esemplato sulla scena di *Lorenzo il Magnifico che riceve gli ambasciatori* dipinta da Giorgio Vasari a Palazzo Vecchio a Firenze, è stato proposto alla mano di Ercole Procaccini il Vecchio, tra 1557-1562, da Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi, per cui si vada: CIRILLO, GODI 1995, pp. 148-155.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], pp. 246-247, MALVASIA 1686, p. 344, MALVASIA 1706, p. 364, MALVASIA 1732, p. 379, MALVASIA 1755, p. 390, CRESPI 1772, pp. 66, 71-71, MALVASIA 1776, p. 347, MALVASIA 1782, p. 413, MALVASIA 1792, p. 452, CRESPI 1793, pp. 80-81 e 98-99, ZUCCHINI 1938, pp. 385-387, GRAZIANI 1939, p. 64, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 6, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986*b*, p. 803, ZACCHI 1991, p. 111, ZACCHI 1994*b*, p. 247, MARZOCCHI 1998, p. 50, CECCONI 2010, p. 50.

Fonti: ORETTI B 30, II, c. 76 e *Indice*, c. 417, ORETTI B 110, II c. 43.

5. *Madonna con il Bambino* (tav. V)

1583-1584c.

Affresco strappato e frammentario, 80 x 70 cm (senza cornice)

Bologna, chiesa di San Girolamo della Certosa

Nell'affresco frammentario, la Madonna è seduta e tiene in braccio il Bambino, che è in piedi, in atto benedicente. Entrambi si rivolgono verso destra, in basso, dove doveva perciò trovarsi probabilmente una figura, oggi scomparsa. Tutti i lati dell'immagine sono mutili, a causa di un'operazione di stacco e ricollocazione che avvenne forse a inizio Ottocento, quando la Certosa fu convertita a Cimitero comunale. Alla fine di quel secolo, Corrado Ricci (1882, 1886) e Angelo Gatti (1890) la segnalano per la prima volta come pittura di anonimo, collocata nel luogo in cui si trova tuttora, ovvero nella chiesa della Certosa, nella navata di destra subito dopo la prima cappella, di fronte al *Cristo portacroce* di Ludovico Carracci³⁶⁵. Se l'opera ludovichiana, anch'essa un affresco strappato e ricollocato, è citata a partire dalla seconda metà del Settecento come presente nell'atrio del chiostro grande³⁶⁶, quella di Cesi potrebbe essere forse ricondotta alla *Madonna con il Bambino tra San Bruno ed il Beato Nicolò Albergati*, menzionata, tra Sette e Ottocento, sul timpano del portale d'accesso alla chiesa³⁶⁷. La forma lievemente triangolare della zona superiore dell'affresco potrebbe indicare la dimensione originaria confacente ad una lunetta. All'inizio dell'Ottocento è invece segnalato, per la prima volta, un affresco con la *Madonna e il Bambino* assegnato a Cesi, situato nell'ottava cappella della chiesa: potrebbe forse essere ricollegato all'opera in questione, la quale, se è da considerare come la stessa menzionata nella lunetta, potrebbe testimoniare l'avvenuto stacco e riquadramento, con conseguente perdita di alcune figure³⁶⁸. A seguito delle citazioni di Ricci (1882, 1886) e di Gatti (1890), che come abbiamo detto non fanno nomi di autori, è lo stesso Ricci (1900) a portare l'opera a Cesi, e così compare nelle fonti successive, anche novecentesche, pur molto rade, tra le quali manca però Alberto Graziani.

Circa la datazione, i caratteri stilistici fanno pensare, in assenza di documenti, ad una collocazione precoce, intorno agli anni 1582-1584, circa gli stessi dei *Tre fanciulli nella fornace* e della *Madonna con il Bambino e i Santi Girolamo e Bruno*.

Bibliografia: MALVASIA 1776, p. 338, BIANCONI 1820, p. 429, BIANCONI 1825, p. 344, BIANCONI 1826, p. 191, GIORDANI 1828, p. XXIX, MALVASIA 1782, p. 405, MALVASIA 1792, p. 444, GATTI 1803, p. 207, RICCI 1882, p. 222, RICCI 1886, p. 251, GATTI 1890, p. 29, RICCI 1900, p. 204, RICCI 1906, p. 144, RICCI, ZUCCHINI

³⁶⁵ Si noti che Vera Fortunati Pietrantonio considera erroneamente il *Cristo portacroce* come opera di Cesi, tesi che è stata negata da Alessandro Brogi, che assegna l'opera a Ludovico Carracci negli anni 1588-1589. Si vedano: FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 805 e BROGI 2001, I, pp. 138-139, n. 29.

³⁶⁶ BROGI 2001, I, pp. 138-139, n. 29.

³⁶⁷ MALVASIA 1776, p. 338, ASB, ms. 24/5869, [1777 *post*], numero 50, MALVASIA 1782, p. 405, MALVASIA 1792, p. 444, GATTI 1803, p. 207.

³⁶⁸ BIANCONI 1820, p. 429, BIANCONI 1825, p. 344, BIANCONI 1826, p. 191, GIORDANI 1828, p. XXIX.

1930, p. 188, BASTELLI 1934, p. 82, RAULE 1961, p. 40, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 181, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986*b*, p. 805, BROGI 2001, I, pp. 138-139, n. 29.

Fonti: ASB, Demaniale, *Certosini*, ms. 24/5869, [1777 *post*], numero 50.

6. *Madonna con il Bambino e i Santi Giovannino, Gerolamo e Bruno* (tav. VI, fig. 1-3)

1584c.

Bologna, ex Certosa, Sala Weber

Affresco, 200 x 330 cm

Restauri: XVIII secolo, incorniciatura; anni '70 del Novecento; 2011, di Lucia Vanghi

Disegni preparatori: *La sacra famiglia con San Giovannino e un monaco*, Malibu, Getty Villa Museum, inv. 98.GB.1, 289 x 257 mm

Iscrizioni: ECC[E AGNVS] DEI; TE PIA VIRGO PARE(N)S HVMLIS CHARTVSIA POSCIT / SIS MEMOR ANTE DEVM, SE PRECIBVS O IUVES

L'affresco mostra la Madonna seduta, con il Bambino sulle gambe, San Giovannino in piedi davanti a loro, con la croce astile sulla quale si arrotola il cartiglio con l'iscrizione «ECC[E AGNVS] DEI», mentre a fianco vi sono, a destra, San Brunone e, a sinistra, San Girolamo. Questi, con in mano il libro della *Vulgata*, indica il leone e il cappello cardinalizio posti ai suoi piedi, i suoi attributi tipici, mentre San Brunone, il fondatore dell'ordine certosino, è inginocchiato e rivolto verso Maria e Gesù Bambino. Ai suoi piedi vi sono la mitria ed il pastorale, simboli della rinuncia agli arcivescovati di Reims e di Reggio Calabria. Sullo sfondo vi è una tenda verde, la cui pittura è lacunosa. Essa si apre su un paesaggio anticheggiante dove una colonna spezzata poggia su un alto basamento, alludendo alla vittoria del Cristianesimo sul Paganesimo.

La collocazione dell'affresco è eccezionalmente rimasta quella originaria, nella ex sala della foresteria grande della Certosa, oggi chiamata sala Weber. Lo stato conservativo, che gode di un recente intervento di ripulitura effettuato da Lucia Vanghi nel 2011, ha evidenziato che l'affresco doveva avere particolari dipinti a secco e che ci sono stati almeno altre due operazioni precedenti di restauro. Una, eseguita nel 1769 dal pittore romano Callisto Petrucci, che ha portato all'incorniciatura della pittura e «che ha lasciato sul dipinto tracce pittoriche importanti»³⁶⁹, ed un'altra negli anni '70 del Novecento, che ha visto un «largo uso di fissativi e consolidanti»³⁷⁰.

La datazione dell'opera intorno al 1584 si basa sulla notizia, rinvenuta da Alberto Graziani (1939), secondo la quale soltanto nel 1582 la sala della foresteria grande fu conclusa³⁷¹.

La prima menzione è di Malvasia (1678), che cita l'opera «di incontro»³⁷² a quella dei *Tre fanciulli nella fornace*, posta a decorazione del camino. A detta di Luigi Crespi (1772, 1793), però, l'affresco in questione è «più bello, ed amoroso»³⁷³ di quello. Nel corso del Settecento altre citazioni provengono dalle riedizioni della guida malvasiana e da altre fonti locali, quali Crespi e Marcello

³⁶⁹ Si veda la relazione del restauro conservata presso la Soprintendenza dell'Archivio Fotografico di Bologna. Sull'intervento di Petrucci si veda invece Marcello Oretti: ORETTI B 30, II, c. 76. Si noti però che nello stesso manoscritto, ma nell'*Indice*, egli riferiva la pulitura di Petrucci alle sole opere presenti nella chiesa della Certosa (*Ivi*, c. 417).

³⁷⁰ Si veda la relazione del restauro conservata presso la Soprintendenza dell'Archivio Fotografico di Bologna.

³⁷¹ GRAZIANI 1939, p. 64, n. 14.

³⁷² MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247. Per l'affresco dei *Tre fanciulli nella fornace*, si veda la scheda n. 4, *Opere certe*.

³⁷³ CRESPI 1772, p. 66 e CRESPI 1793, pp. 89-90.

Oretti, che si limitano a riportare la prima indicazione malvasiana³⁷⁴. Nel secolo successivo, a seguito della trasformazione della Certosa a Cimitero Comunale, i locali della foresteria diventano sede delle aule sepolcrali, dove sono raccolti alcuni monumenti funebri di pregio artistico provenienti dalle chiese soppresse della città. In particolare, questa sala è destinata ad accogliere le tombe del XIII secolo. La storiografia, maggiormente attenta alle testimonianze più antiche, conta allora delle sole voci di Corrado Ricci (1882) e di Angelo Gatti (1890): il primo dà l'opera ad un autore anonimo, trasforma san Bruno in un «monaco» e san Girolamo in san Giuseppe; il secondo, mantenendo questa lettura, segnala invece un'antica attribuzione a Bartolomeo Cesi. Il nome del pittore è quindi mantenuto nella guidistica novecentesca, che pure fatica ancora nella corretta individuazione dei personaggi³⁷⁵. Dalla parte della critica, Graziani, senza difficoltà di lettura iconografica ed accogliendo la paternità cesiana, punta sul difficile equilibrio tra natura ed ideale dove, entro uno schema compositivo di maniera, alcuni dettagli appaiono verosimili, come la «stupenda tonaca bianca»³⁷⁶ del patriarca certosino o le «figure stesse, tese e concentrate come in un ritratto, dei due santi»³⁷⁷. Egli pensa a una datazione intorno al 1583-1584, circa allo stesso tempo dei *Tre fanciulli nella fornace*. Queste proposte sono riprese dalla critica successiva³⁷⁸; ma se per Graziani la cronologia è funzionale anche in rapporto alla sua ipotesi di un viaggio di Cesi a Firenze, che lui crede poter essere avvenuto poco prima questa commissione, Alessandro Zacchi (1991, 1994b) vede piuttosto un'appartenenza dell'opera alla cultura bolognese del tempo, per i «ricordi evidenti di Tibaldi, di Sabatini, e di Samacchini»³⁷⁹. La vicinanza a Samacchini può essere ulteriormente sottolineata ponendo a confronto il disegno di questi conservato all'École des Beaux-Arts di Parigi, (inv. E B A 350; fig. 3), che mostra la Madonna con il Bambino ed i Santi Maddalena e Girolamo. Da qui, Cesi riprende l'idea compositiva generale della distribuzione delle figure nello spazio e pure quella per lo sfondo, con il drappo che sventola attorno alla colonna posta su di un alto basamento e, più indietro, il tempietto circolare affiancato da una costruzione piramidale, chiari riferimenti alla cultura romana. Del tutto sovrapponibili sono poi i volti delle due Madonne. Mario Di Giampaolo (1988) ha poi suggerito che un altro foglio, passato nel mercato d'arte londinese con il nome di Samacchini, che egli porta giustamente a Cesi, possa costituire il disegno preparatorio dell'affresco³⁸⁰. Questa prova grafica, tuttavia, di cui non si conosce l'ubicazione attuale, va ricondotta ad un'altra

³⁷⁴ Si noti però che nell'edizione del 1766 di Malvasia e nel manoscritto B 110 di Oretti, l'affresco è citato di fronte al *Mosè e il roveto ardente*, un'opera perduta di Cesi, e non ai *Tre fanciulli nella fornace* (MALVASIA 1766, p. 408 e ORETTI B 110, c. 43).

³⁷⁵ RICCI 1900, p. 205, RICCI 1906, p. 145.

³⁷⁶ GRAZIANI 1939, p. 66.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ VICINI 1990, p. 27, n. 44, ZACCHI 1991, p. 124, n. 6 (dove però, erroneamente, egli riferisce a Graziani una datazione intorno al 1590), ZACCHI 1994b, p. 247, PACE MARZOCCHI 1998, p. 50, CECCONI 2010, p. 50.

³⁷⁹ ZACCHI 1991, p. 124, n. 6.

³⁸⁰ ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 167.

pittura, probabilmente andata perduta, ma di cui esiste una versione in piccolo formato, su rame, conservata alla Pinacoteca Castello Sforzesco di Milano³⁸¹. Sembra invece che si possa accostare alla pittura in questione un altro foglio, conservato al museo Getty di Malibu (fig. 2)³⁸². Rispetto al disegno londinese, questo si mostra più aderente alla pittura, e in effetti la disposizione delle figure risulta più o meno la stessa. Vi però sono anche qui alcune differenze, come, per quelle più rilevanti, si citano il velo della Vergine, la nudità di san Giovannino, che viene coperta nell'affresco, l'assenza degli attributi dei santi laterali ed il fatto che san Girolamo appaia nel foglio come san Giuseppe. In ogni caso, è bene sottolineare un elemento ancora non messo in luce, ovvero la familiarità di quest'affresco con l'appena successiva *Crocifissione* per la chiesa di San Martino³⁸³. Se la tela colpisce per gli elementi più veristici, di presa diretta dalla realtà, essa mostra comunque una monumentalità, una potenza dei corpi ed un'attenzione per gli scorci che sono elementi acquisiti già in quest'opera, la quale sembra così potersi collocare in un tempo successivo rispetto ai *Tre fanciulli nella fornace* e subito prima al capolavoro di San Martino.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247, MALVASIA 1686, p. 344, MALVASIA 1706, p. 364, MALVASIA 1732, p. 379, MALVASIA 1755, pp. 390-391, MALVASIA 1766, p. 408, CRESPI 1772, p. 66, MALVASIA 1782, p. 413, MALVASIA 1792, p. 453, CRESPI 1793, pp. 89-90, RICCI 1882, p. 223, GATTI 1890, p. 35, RICCI 1900, p. 205, RICCI 1906, p. 145, RICCI, ZUCCHINI 1930, p. 189, GRAZIANI 1939, p. 64, n. 14 e p. 66, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 181, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 167, VICINI 1990, p. 27, n. 44, ZACCHI 1991, pp. 111-112 e 124, n. 6, ZACCHI 1994b, p. 247, PESCI 1998, p. 50, CECCONI 2010, p. 50.

Fonti: ORETTI B 30, II, c. 76 e *Indice*, c. 417, ORETTI B 110, c. 43.

Sitografia: <https://www.mutualart.com/Artwork/Holy-Family-with-Saint-John-the-Baptist-/A4D161906A883095>

³⁸¹ Per il disegno e la pittura, si veda la scheda n. 37, *Opere certe*.

³⁸² *La sacra famiglia con San Giovannino e un monaco*, Malibu, Getty Villa Museum, inv. 98.GB.1, 289 x 257 mm, matita nera e biacca su foglio quadrettato a matita nera.

Si veda: <https://www.mutualart.com/Artwork/Holy-Family-with-Saint-John-the-Baptist-/A4D161906A883095> (ultimo accesso: 7 luglio 2022).

³⁸³ Si veda la scheda n. 8, *Opere certe*.

7. *Affreschi per la cattedrale di San Pietro* (tav. VII, fig. 1-14)

Per la cattedrale bolognese, divenuta archidiocesi nel 1582, Bartolomeo Cesi realizzò diversi lavori: gli affreschi per la nicchia di destra dell'altare maggiore e quelli per l'organo (1579-1583c.), per la cripta (1584-1585) e per la cappella Paleotti (1583-1586c.). Di tutte queste opere, soltanto pochi lacerti della cripta sono ancora oggi visibili. La tribuna e la cripta persero le loro decorazioni negli anni 1734-1755, durante i lavori di riammodernamento della cattedrale voluti da Benedetto XIV, mentre la cappella Paleotti fu demolita già nel 1613. Si tratta in ogni caso, com'è stato sottolineato dalla critica, di una commissione estremamente importante, in quanto proveniente dall'arcivescovo Gabriele Paleotti, protagonista della riforma cattolica in terra emiliana, che proprio nel 1582 pubblicava, seppur incompleto, il celebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Le pitture, purtroppo andate quasi tutte perdute, si ponevano allora in particolare dialogo con le idee di arte cristiana del committente, divenendo esempio eccellente di arte riformata secondo i principi tridentini di insegnamento tramite le immagini.

La scelta dei pittori da parte di Gabriele Paleotti ha sottolineato una sua predilezione per quegli artisti che erano al corrente della situazione artistica romana³⁸⁴, e così la critica ha avanzato l'ipotesi suggestiva di un soggiorno romano di Cesi, eventualmente compiuto nel tra 1582 e 1583 insieme a Paleotti³⁸⁵. In ogni caso, i numerosi lavori a lui affidati in questo contesto sottolineano il rilievo non trascurabile che egli aveva assunto a Bologna. La cattedrale era infatti un luogo di assoluta importanza, e da tempo doveva essere rimodernata: Lamo (1560) aveva scritto infatti che essa «non è di bella architettura»³⁸⁶, in quanto si presentava ancora con le vestigie romaniche, e già il predecessore di Gabriele Paleotti, Ranuccio Farnese, amministratore apostolico della città, avrebbe avviato i restauri se la sua carica non fosse durata soltanto dal 1564 al 1565, interrotta dalla sua morte prematura³⁸⁷. Così, il nuovo vescovo fin da subito aveva rivolto le sue cure all'impresa: nel 1567 si legge che egli aveva «le lagrime su gli occhi» per la situazione in cui versava la cattedrale, «la quale è tanto male andata»³⁸⁸. Il suo rinnovamento aveva infatti un significato simbolico di rinascita spirituale e di esempio per gli altri centri religiosi: «con l'esempio suo dovrebbe muovere l'altre [chiese], sta di

³⁸⁴ Gli artisti coinvolti, oltre a Cesi, sono: per la tribuna: Prospero Fontana, Cesare Aretusi, Giovanni Battista Fiorini, Cesare Baglione, Camillo Procaccini, Giulio Morina, Gerard van Horn (per le vetrate), Agostino e Bernardino Bagnoli da Reggio (per le sculture); per la cripta: Camillo Procaccini, Prospero Fontana, Orazio Samacchini, Giovanni Battista Cremonini; per la cappella Paleotti: Paolo Cerva, Giovanni Battista Fiorini, Cesare Aretusi, Cesare Baglione, Gabriele Ferrantini, Camillo Procaccini, Giovanni Battista Cremonini, Lavinia Fontana, Ludovico e Annibale Carracci, Federico Barocci, Bernardino e Vincenzo Bagnoli (scultori), Lazzaro Cesari (scultore), Gabriele Fiorini (scultore).

³⁸⁵ BENATI 1980, pp. 12-13, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 803. Il cardinale è documentato a Roma nell'inverno tra il 1582 ed il 1583.

³⁸⁶ LAMO 1560 [1844], pp. 31-32.

³⁸⁷ TERRA 1997, p. 44.

³⁸⁸ PRODI 1959-1967, II, p. 56, n. 137.

manera che dà scandalo et non edificatione»³⁸⁹. I lavori cominciarono nel 1570, grazie anche agli aiuti economici del papa Gregorio XIII³⁹⁰, sotto la guida di Domenico Tibaldi, «architeteto del cardinale Paleotto»³⁹¹, che li condusse fino al 1583, anno della sua morte. Per l'edificazione della nuova tribuna, egli si ispirò alla cappella Ghisilardi in S. Domenico progettata da Baldassare Peruzzi (1523-1524), riproponendo così un luogo molto luminoso, a croce greca, con colonne libere agli angoli e donando un senso complessivo di classica monumentalità³⁹². Probabilmente per mancanza di fondi, soltanto la tribuna e la cripta furono ultimate³⁹³, e la cappella maggiore destò grande meraviglia³⁹⁴. Malvasia ricordava che Clemente VIII, durante la sua visita del 1598, avrebbe detto: «una così degna e maestosa non averne i pontefici in Roma»³⁹⁵. E lui stesso, canonico in S. Pietro negli anni 1662-1681, scriveva di non potere «far di meno di non vedere due volte il giorno, ed ammirarne perciò più del bisogno quell'inarrivabile magnificenza»³⁹⁶.

7.1 *Cristo salva Pietro dalle acque* (tav. VII, fig. 1)

1579-1583c.

Affresco perduto

Bologna, cattedrale di S. Pietro, nicchia destra della cappella maggiore

Nel 1603 Cavazzoni descrisse, nel modo più completo tra le fonti conosciute, la nuova tribuna di S. Pietro, dove l'affresco di Cesi figurava nella nicchia di destra con la raffigurazione di «Nostro Signore aiuta S. Pietro ché [non] si affondi in mare»³⁹⁷. L'affresco, come accennato, è andato perduto a seguito

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ *Ivi*, p. 58: il preventivo delle spese ammontava a 10.000 lire, ma circa 94.000 ne furono spese. Di queste, 41.000 circa venivano da Gregorio XIII, 16.500 da Paleotti e 10.000 dalla camera di Bologna; si aggiungevano poi le somme recuperate tramite donazioni o elemosine.

³⁹¹ CAVAZZONI 1603 [1999], p. 82.

³⁹² TERRA 1997, p. 50.

³⁹³ PRODI 1959-1967, II, p. 56, n. 137.

³⁹⁴ DE' SARTI DA PIAN 1589, p. 319: «vedesi la cupola della Chiesa d'altezza di 190 palmi di bellissime figure et stucchi adornata, che poche sono quelle in Italia, che la passano avanti», MAINARDI 1633, p. 103: «vedesi la capella di questa chiesa d'altezza palmi 190 adornata di bellissime figure» e FALEONI 1649, pp. 611-612: «si vedono animati i muri con diverse pitture».

³⁹⁵ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 158.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ CAVAZZONI 1603 [1999], pp. 13-14: «Cappella grande, il nichio in mezzo quando Nostro Signore dà le chiave a S. Pietro, opera fatta in fresco. Datta la invenzione da Giovanni Battista Fiorini, è colorita da Cesare Aretusi. La nicchia a man destra, quando Nostro Signore aiuta S. Pietro ché [non] si affondi in mare, fatta a fresco da Bartolomeo Cesi, pittore bolognese. La nicchia a man sinistra, fatta da Camillo Procaccino con la Crocifissione di San Pietro, pur a fresco. La volta di detta con gloria d'angeli fatta da Prospero Fontana, pittore bolognese; il S. Proculo con S. Petronio è di Camillo Procaccino; il S. Francesco con S. Domenico opera di Iulio Morina bolognese; li quatri evanzelisti di scoltura fu opera di Vincenzo e Bernardino Bagnoli da Reggio con altri intagli et ornamenti di rilievo; l'architetto fu Domenico Tibaldi bolognese, onde è indicata una delle belle opere che siano intorno a Italia». Si noti che il paesaggio della *Consegna delle chiavi* di Cesare Aretusi e di Giovanni Battista Fiorini ha una vicenda attributiva complessa: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 256 lo assegna a Cesare Baglione, ma BENATI 1997, p. 110 preferisce riportarlo ai soli Aretusi e Fiorini. DANIELI 2008, p. 89, riprende invece l'idea malvasiana. A Cavazzoni vanno aggiunte la serie ancora superstite di *Putti* che Cesare Baglione compì nei sottarchi della volta dell'anticoro e, nel coro, cinque vetrate con le *Storie di San Pietro* di Gerard van Horn, incorniciate, ai lati, da due riquadri che, secondo Malvasia e Oretti, erano stati dipinti da Prospero Fontana (MALVASIA 1686, p. 41, ORETTI B 30, II, c. 1).

del riammodernamento della cappella maggiore voluto da Benedetto XIV, negli anni 1734-1755. Sappiamo che fu eseguito da Bartolomeo Cesi tra il 1579 ed il 1583c., essendo datata al 1579 la pittura della volta di Prospero Fontana e risalendo al 1583 la testimonianza di Giovanni Zanti che pare vedere la tribuna completata: «quella honorata capella, et choro maggiore in detta chiesa, con stucchi, oro, et pittura, da eccellenti scultori et pittori, che danno meraviglia»³⁹⁸. Il 21 di luglio del 1584 è infine registrata la spesa complessiva per tutti gli affreschi commissionati: «in pitture della tribuna et niche l. 3959.1.9»³⁹⁹.

Anche se l'affresco di Cesi è andato perduto, di recente sono stati avvicinati a questa decorazione due documenti artistici.

Il primo è un disegno a penna conservato all'Archiginnasio, che è posto sul retro di un altro disegno di sicura autografia cesiana e che mostra, come ha suggerito Matteo Solferini (2003), *La chiamata di Pietro* di mano di un anonimo artista seicentesco⁴⁰⁰ (fig. 1). La composizione è tuttavia mutila nella parte destra ed in quella superiore perché, per vicende di mercato, il foglio è stato ritagliato per inquadrare il disegno a matita rossa sul *recto*, di qualità molto superiore. La *Chiamata di Pietro* è mostrata con Gesù sulla sinistra che allunga il braccio destro a Pietro, in atto di benedirlo, mentre quello sembra inginocchiarsi davanti a lui. Questo tema è tuttavia facilmente confondibile con quello di *Cristo che salva Pietro dalle acque*, ovvero l'episodio raffigurato da Cesi nella nicchia della cattedrale. Così, Angelo Mazza (2007), pensando di leggervi nel foglio proprio quella scena, ha proposto di attribuire a Cesi questo disegno. L'assegnazione è stata tuttavia rifiutata da Danieli (2010) per via della qualità troppo bassa del foglio, e in effetti i corpi appaiono sproporzionati, eccessivamente rigidi e non confrontabili con altre prove grafiche del nostro.

Nel frattempo, Emma Biavati, conducendo il restauro della parete absidale del coro, aveva scoperto, nel 1996, un affresco tardo cinquecentesco con la raffigurazione della *Chiamata di Pietro*. La studiosa attribuiva la pittura a Prospero Fontana, per via delle fonti documentarie antiche che riconducevano a lui la decorazione di questa porzione della chiesa⁴⁰¹. L'ipotesi veniva accettata da Bianchi (2008),

³⁹⁸ ZANTI 1583, s. p.

³⁹⁹ BENATI 1980, p. 23, n. 9.

⁴⁰⁰ Bologna, BCA, Autori vari, cart. 14, n. 93v, 176 x 205 mm, penna e inchiostro nero su carta avorio. Il disegno è percorso orizzontalmente dalla scritta «Aless. Maggiori comprò a Bologna 1790», che dovette essere apposta da Alessandro Maggiori stesso, collezionista marchigiano, il quale evidentemente aveva acquistato il disegno per la raffigurazione presente sul *recto*, uno *Studio per Cristo che incorona la Vergine*, in matita rossa. Il disegno è stato pubblicato per la prima volta, ma soltanto per il *recto*, da Benati (BENATI 1998b, pp. 24-26), quando apparteneva alla galleria Fondatico di Bologna, che l'aveva acquistato da Sotheby's a Milano (22-23 giugno 1998, lotto 847, attribuito a Bartolomeo Cesi). Nel 2003 passò alle collezioni dall'Archiginnasio.

⁴⁰¹ BIAVATI 1997, p. 160. Le fonti antiche sono costituite da Malvasia e da Oretti: MALVASIA 1686, p. 41: «quivi le cinque finestre sovra il coro, istoriate con coloriti e trasparenti vetri, de' fatti mirabili di S. Pietro, sono di Gerardo Ornerio Frisio fatte poco dopo il 1570; e la sesta dipinta ad imitazione delle medesime, con l'altra di rincontro è di Prospero Fontana». ORETTI B 30, II, c. 1: «cappella maggiore; tutta rimodernata dal Papa Benedetto XIV premieram(en)te vi levò le vetrate colorite da Gerardo Ornerio Frisio con li fatti di S. Pietro Apostolo, e due dipinte da Prospero Fontana [...], la

ma non da Danieli (2010). Egli infatti sottolineava giustamente che vi dovesse essere un collegamento tra questa pittura ed il disegno dell'Archiginnasio, per il fatto che le raffigurazioni fossero identiche, ma preferiva parlare, per entrambe quelle prove, di due derivazioni settecentesche dall'affresco cesiano andato perduto, come se al momento della sua distruzione alcuni pittori avessero voluto tramandarne la memoria⁴⁰². Questa ipotesi si scontra con l'apparenza cinquecentesca dell'affresco, e si può forse così pensare che esso sia da ricondurre alla bottega di Prospero Fontana, e che la prova a penna del foglio dell'Archiginnasio non sia altro che una copia, questa sì, settecentesca, di quella pittura, magari eseguita quando doveva essere obliterata dalla nuova decorazione della cattedrale.

Bibliografia: ZANTI 1583, s. p., CAVAZZONI 1603 [1999], pp. 13-14, MASINI 1666, p. 171, MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 246 e 256, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 299, MALVASIA 1686, pp. 41-42, MALVASIA 1706, p. 50, MALVASIA 1732, p. 47, BENATI 1980, pp. 4-10 e 23, n. 9, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 803, BENATI 1997, p. 110, BIAVATI 1997, p. 160, TERRA 1997, p. 53, n. 45, MAZZA 2007, pp. 36 e 41, n. 40, BIANCHI 2008, p. 90, DANIELI 2008, p. 89, DANIELI 2010, pp. 13 e 23, n. 21.

7.2 *Santi e martiri* (tav. VII, fig. 2-11)

1584-1585

Affreschi

Bologna, cripta della cattedrale di S. Pietro

Disegni preparatori: *Uomo di spalle con un bastone*, California, S. Barbara, AD&A Museum, inv. 1985.130, 351 x 148 mm; *Martirio di S. Artemio*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12739 F, 203 x 245 mm; *Martirio di S. Giacomo Interciso*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12741 F, 468 x 371 mm; *Ragazzo che porta un fascio di legna sulle spalle*, New York, Morgan Library, inv. 2008.41 *recto*, 333 x 162 mm; *Uomo a torso nudo con un bastone*, Stoccarda, Staatsgalerie, coll. Schloss Fachsefeld, inv. III-591; *Martirio di S. Eufemia*, ubicazione sconosciuta, 580 x 382 mm; *Ragazzo che porta delle fascine in spalla*, ubicazione sconosciuta, dimensioni non conosciute

La cripta aveva acquisito grande importanza con l'elezione dell'altare, da parte di Gregorio XIII nel 1575, ad altare privilegiato, e per essere divenuta, tre anni dopo, la nuova sede delle reliquie dei protomartiri bolognesi Vitale e Agricola⁴⁰³. Designata come il proprio luogo di sepoltura da parte di Gabriele Paleotti, egli volle qui creare, tramite Bartolomeo Cesi e Camillo Procaccini, un teatro sacro dove figure di *Santi*, in tutto ventisei, in finto bronzo entro riquadri, si alternavano a quelle di *Martiri*, sedici, di dimensione maggiore e posti in finte nicchie, i quali apparivano «in sì strane guise tormentati»⁴⁰⁴. Tutte queste immagini erano accompagnate da iscrizioni latine che avevano lo scopo di dare fondamento storico all'evento rappresentato, in linea con la politica tridentina in difesa delle immagini sacre in quanto veridiche, specchio di fatti realmente accaduti. I *Santi* avevano un'iscrizione

Crocefissione di S. Pietro del Procaccini, e l'altro dipinto contro del Fontana [Cesi]». Sappiamo che nel 1734 Benedetto XIV donò le vetrate alle monache dell'ex convento dei Santi Naborre e Felice (TERRA 1997, p. 53, n. 45).

⁴⁰² DANIELI 2010, p. 23, n. 21 interpreta infatti il citato passo di Oretti (ORETTI B 30, II, c. 1) come una distruzione totale degli affreschi di Prospero Fontana, ma credo che si possa intendere anche come una loro copertura ad intonaco.

⁴⁰³ BIANCHI 2008, p. 95.

⁴⁰⁴ MALVASIA 1686, p. 43.

alla base che serviva essenzialmente per la loro identificazione, mentre i *Martiri* erano accompagnati da due testi, uno posto sopra e l'altro sotto le immagini. Quello superiore consisteva in una frase presa dalle Sacre Scritture, una sorta di motto che aveva la funzione di commentare moralmente la scena raffigurata, mentre l'iscrizione inferiore, composta dallo stesso Paleotti, raccontava in modo più discorsivo l'avvenimento, riportando anche la data del martirio⁴⁰⁵. L'uso del latino non era casuale, ma era stato scelto perché le pitture fossero comprensibili anche per gli osservatori stranieri.

Grazie, in particolare, agli studi di Vera Fortunati Pietrantonio (1986b) e di Ilaria Bianchi (2008), il ciclo è stato inserito pienamente nella cultura della riforma cattolica, che aveva come elementi cardini della propaganda della fede la veridicità della narrazione delle vite dei santi e l'uso delle stesse come potenti modelli di incitamento della virtù.

La decorazione riguardava, in realtà, tutto l'ambiente della cripta, coinvolgendo anche altri artisti⁴⁰⁶. Circa le pitture dei *Santi* e dei *Martiri* alle pareti, per la grande complessità data dalla loro scelta e dalla loro raffigurazione, il cardinale si era avvalso non solo dei testi agiografici di riferimento, ma anche della consulenza di diversi personaggi fidati, come lo storico Carlo Sigonio, con il quale era in strettissimi rapporti, suo cugino Alfonso, e di vari religiosi che potevano avere una conoscenza più approfondita su determinati temi⁴⁰⁷. Il fine di rappresentare una simile galleria era quello, come aveva appena scritto egli stesso nel *Discorso*, di «commendazione et amplificazione della virtù»⁴⁰⁸. Le figure dei santi erano esempi virtuosi, e così anche i tormenti ed i supplizi patiti dai martiri dovevano essere presentati «come insegne eroiche della pazienza, della magnanimità de' santi martiri e trofei

⁴⁰⁵ FORTUNATI 2002, p. 86.

⁴⁰⁶ Sull'altare, egli aveva collocato un gruppo ligneo della *Crocifissione* del XII secolo, ancora *in loco*. Nelle due cappelle del transetto vi erano le pale di Bartolomeo Passerotti, con l'*Adorazione dei Magi* (cappella dei Magi), oggi collocata presso il Palazzo Arcivescovile di Bologna, e quella di Prospero Fontana, con la *Madonna con il Bambino e S. Giovannino tra i Ss. Pietro e Paolo* (cappella della Madonna), oggi al Seminario Arcivescovile di quella città. All'ingresso della cripta, in un sacello, vi era il gruppo in terracotta del *Compianto di Cristo* di Alfonso Lombardi, eseguito tra gli anni 1522-1524 e probabilmente in origine policromo, che il cardinale aveva fortemente voluto prelevandolo infatti dal convento bolognese di S. Margherita; oggi si trova nella prima cappella di destra della cattedrale. Il sacello ospitante il *Compianto* era stato affrescato da Giovanni Battista Cremonini con le *Storie della passione di Cristo*. Le pitture sono ancora visibili, seppure siano molto deperite; di queste, colpisce la grande attenzione riservata al paesaggio. Infine, si può notare in un costolone della volta ad ombrello della cappella della Madonna, la traccia di un piccolo affresco rappresentante *Dio padre benedicente*, opera che appare in stile tardo cinquecentesco ed affine ai modi del Cremonini. Ciò fa pensare che la decorazione complessiva avrebbe potuto comprendere anche il soffitto, ma non vi sono documenti che attestino in modo più preciso questo passaggio; ringrazio Thiago Giusti per avermi fatto notare questo frammento pittorico.

⁴⁰⁷ Nel *Discorso* Paleotti scrive sulla necessità di «porre gran cura nel scegliere le persone di quelli che si hanno da ritrarre per santi, acciò siano santi veri et approvati dal consenso universale di santa Chiesa, e non immaginati a propria soddisfazione [sic] o a relazione altrui» (PALEOTTI 1582, cap. XXIII, p. 352). I testi consultati dal cardinale furono: Molano, *Martyrologium*, 1568, Surio, *Vitae Sanctorum*, 1570, Baronio, *Martyrologium*, 1583, Canisio, *Calendario*, Galesinus, *Breviario romano*, Lippomanno, *Vitae*, 1551-1558 (BIANCHI 2008, p. 106 e BIANCHI 2011, p. 193). Per la lettera di Alfonso Paleotti a Gabriele con suggerimenti da dare ai pittori, si veda: *Ivi*, p. 147, appendice 1e. Per il rapporto con Sigonio: *Ivi*, p. 148, appendice 2d. Per l'affresco del *S. Agostino*, sappiamo che Paleotti aveva interpellato Adriano, priore del convento di S. Maria della Misericordia, il quale gli aveva mandato una missiva con istruzioni per la sua raffigurazione: *Ivi*, p. 146, appendice 1c. Per quello di *San Pietro Celestino*, perduto, Paleotti si era rivolto invece al priore di quell'ordine: *Ivi*, p. 147, appendice 1d.

⁴⁰⁸ PALEOTTI 1582, cap. XXXV, p. 418.

della invitta fede e gloria loro»⁴⁰⁹, capaci di accrescere «la fiducia in Dio e desiderio della gloria sua»⁴¹⁰.

Il martirologio aveva poi una stretta connessione con quanto avveniva nello stesso momento a Roma, dove la riscoperta di alcune catacombe⁴¹¹ aveva contribuito a stimolare un grande interesse per il culto dei protomartiri cristiani, tanto che a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento erano stati commissionati cicli decorativi dedicati a questo tema, come quello di Nicolò Circignani nella basilica S. Stefano Rotondo a Roma, compiuto nel 1582.

Fu Johnston ad accostare per la prima volta quella decorazione a questa della cripta bolognese⁴¹². Fortunati Pietrantonio (1986b) sottolineò l'importanza di questo parallelismo aggiungendo il documentato apprezzamento da parte dello stesso Paleotti per le pitture di S. Stefano Rotondo, avvenuto quando si era recato a Roma nell'inverno tra il 1582 ed il 1583: «li piacquero molto et le fece riscrivere et ritrarre»⁴¹³. Egli ne promosse pure la pubblicazione⁴¹⁴, e per Fortunati Pietrantonio poteva essere possibile che avesse affidato a Cesi l'incarico di disegnare le pitture in vista della loro trascrizione a stampa, ipotizzando così, anche, che il pittore avesse potuto compiere un viaggio nell'*urbe* in quello stesso periodo⁴¹⁵. L'idea di un soggiorno romano, sostenuta anche da Bianchi (2008, 2011), è in effetti funzionale a comprendere la vicinanza di Cesi alla corrente dell'arte riformata romana.

Il rapporto tra i cicli decorativi di S. Stefano e della cattedrale bolognese ha poi fornito l'aggancio, sempre a Fortunati Pietrantonio (1986b), per la datazione delle pitture bolognesi a stretto giro rispetto a quelle romane; prima, infatti, il ciclo era stato collocato da Graziani (1939)⁴¹⁶ intorno al 1591, non a caso in occasione di un altro presunto viaggio del pittore a Roma.

Questa datazione ha quindi trovato riscontro documentario: il 10 marzo 1585 la cripta fu riaperta dopo dieci mesi, tempo impiegato per lo svolgimento delle decorazioni⁴¹⁷. Sappiamo poi che esse

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ BIANCHI 2008, p. 97: come mostra il caso del cimitero dei Giordani, rinvenuto nel 1577 e creduto però quello di S. Priscilla, scoperta eccezionale perché vi erano presenti pitture che erano state lette come scene di martirio «tutta Roma accorre a vedere [...], rompendo gli steccati fatti appositamente apporre dal cardinal Savello». Tra i visitatori illustri: Cesare Baronio, Pompeo Ugonio, Alfonso Ciaccionio e Filippo de Winghe – questi ultimi fecero eseguire delle copie delle pitture. La studiosa giustamente ipotizza che anche Paleotti, venuto a conoscenza del rinvenimento da una lettera di Ciaccionio, possa aver voluto vedere questo luogo durante il suo soggiorno romano del 1582-1583 (*Ivi*, p. 111).

⁴¹² La proposta di Catherine Johnston, che è rimasta in forma manoscritta, è riferita da FORLANI TEMPESTI 1977, pp. 493-494.

⁴¹³ FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 803.

⁴¹⁴ L'edizione a stampa, incisa da Giovanni Battista Cavalieri con il titolo di *Ecclesiae militantis triumphus*, fu edita a Roma nel 1583 in poche tirature e, di nuovo, con un certo successo, nel 1585 (BIANCHI 2008, p. 100).

⁴¹⁵ FORTUNATI 1997, p. 38.

⁴¹⁶ GRAZIANI 1939, p. 76.

⁴¹⁷ TERRA, BARTON THURBER 2003, p. 209. La notizia è acquisita dal *Diario* manoscritto di Valerio Rinieri, dove si legge, sotto il 1585, che: «il confessio di S. Pietro è aperto adì 10 di marzo il q(ua)le è stato serrato dieci mesi per l'occ(asio)ne del dipingerlo».

furono pagate, in tutto, a «m(esser) Camillo Procaccino et m(esser) Bartol(ome)o Cesi pittori a conto delle pitture del confessio, l(ire) 495»⁴¹⁸. Ghirardacci (1596), che fu il primo a vedere il ciclo completato – composto quindi da sedici scene di *Martirio* e da ventisei figure di *Santi* – scrisse che il luogo era «di bellissime figure di vari martirii de' santi adornato»⁴¹⁹. Nel Seicento Angelo Michele Colonna aveva pure espresso parole di apprezzamento⁴²⁰.

Del ciclo rimangono oggi soltanto cinque riquadri di *Santi* e due di *Martiri*, tutti purtroppo in stato conservativo pressoché larvale. Le decorazioni furono infatti obliterate negli anni 1734-1755, durante i lavori di riammodernamento della cattedrale voluti da Benedetto XIV, e furono riscoperte a inizio Novecento in uno stato conservativo già notevolmente compromesso⁴²¹.

Si possono dunque ancora intravedere, come assegnati a Procaccini, frammenti del *Martirio di San Vincenzo* e di quello di *Santa Pelagia*, entrambi posti nella parete sud, dove il martirio della santa è l'unica scena a conservare una parte dell'iscrizione. Sempre ricondotti al più giovane dei due artisti sono le figure di *Tre sante*⁴²² nella parete nord e, frontalmente, quella di una *Maddalena*.

A Cesi la critica ha invece attribuito i riquadri con *Sant'Agostino*, nella parete nord, *San Francesco*, nella parete opposta, ed infine *San Brunone*, sempre nella parete sud, prima dell'altare maggiore (fig. 2-4).

Circa la distinzione delle mani, lo stato conservativo così pregiudicato non consente una riflessione approfondita, ma si può notare come le parti ricondotte a Cesi mostrino una maggiore rigidità formale e di composizione, nonché un controllo più rigoroso della linea di contorno.

In ogni caso, Malvasia (1678) sottolineava come per quest'impresa Procaccini si fosse accostato allo stile di Cesi stemperando il suo modo «manieroso troppo e alle volte poco corretto»⁴²³, asserendo che qui il pittore «oprò molto perfettamente»⁴²⁴, eseguendo figure di «santi martiri, così espressivi e divoti»⁴²⁵. Cavazzoni (1603)⁴²⁶ aveva distinto le mani ripartendo equamente la decorazione della parete nord come opera di Procaccini e quella sud come opera di Cesi, mentre Malvasia (1686) scriveva che le pitture erano state «alternativamente espresse a concorrenza dal detto Procaccini e

⁴¹⁸ PRODI 1959-1967, II, p. 58, n. 141.

⁴¹⁹ GHIRARDACCI 1596, I, p. 87.

⁴²⁰ MALVASIA B 16, c. 208r: «diceva piacergli fra l'altre cose in confessi que martiri posti a bollire nelle caldare, quelle gambe ch'uscivano fori».

⁴²¹ GRAZIANI 1939, p. 76.

⁴²² Per la grande difficoltà di lettura di quest'affresco, data dalla pessima conservazione, non è possibile identificare in modo sicuro le tre figure, raffigurate in piedi, l'una a fianco dell'altra, con quella di sinistra che tiene un calice. Esse potrebbero essere le *Tre Marie al sepolcro* oppure, vista la vasta presenza nel programma iconografico di personaggi poco noti, potrebbero rappresentare le *Sante Agape, Chionia e Irene*, sorelle originarie di Aquileia che custodirono le Sacre Scritture al tempo della persecuzione dei cristiani del IV secolo, e che subirono il martirio a Tessalonica, venendo bruciate sul rogo nel 304.

⁴²³ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 212.

⁴²⁴ *Ivi*, p. 213.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ CAVAZZONI 1603 [1999], p. 16.

Cesi»⁴²⁷. Come abbiamo visto, la critica moderna, che individua la presenza di pitture degli artisti su entrambe le pareti, ha suggerito che la ripartizione del lavoro possa essere stata più libera.

Se gli affreschi sono così compromessi da non consentire una loro lettura integrale, le vaste ricerche documentarie di Bianchi (2008), che hanno riportato alla luce dettagliati programmi iconografici, hanno consentito una messa a fuoco delle scene perdute, dandoci così un'idea generale del ciclo pittorico⁴²⁸. Tutte le carte pubblicate dalla studiosa dimostrano pure il grande studio e la cura con la quale il cardinale elaborò questa impresa decorativa. Posizione privilegiata, davanti all'altare, era riservata ai protomartiri bolognesi Vitale e Agricola, le cui scene di martirio erano appunto collocate in quella zona, dov'erano pure raffigurati San Romualdo e San Brunone, fondatori dell'Ordine Camaldolese e di quello Certosino, che evidentemente rappresentavano modelli particolarmente virtuosi agli occhi del cardinale⁴²⁹.

Dedicandoci in questa sede alle sole opere superstiti ricondotte a Cesi, ovvero i tre riquadri con i santi, si può dire che il *San Francesco* è rappresentato nudo e in penitenza sopra le spine entro un paesaggio andato purtroppo perduto⁴³⁰. *San Brunone* è mostrato in preghiera davanti alla certosa⁴³¹ e pure in preghiera è *Sant'Agostino*, la cui pittura, così deperita, impedisce di cogliere ciò che era dipinto sullo sfondo⁴³².

⁴²⁷ MALVASIA 1686, p. 43.

⁴²⁸ BIANCHI 2008, pp. 146-160, dove sono pubblicate queste carte suddivise in quattro appendici. Si noti che ho preferito parlare di «programma iconografico», ovvero di carte che furono scritte prima dell'esecuzione delle pitture; la studiosa, invece, tratta i fogli dell'*Appendice 4* (*ivi*, pp. 155-160) come una descrizione a posteriori del ciclo. Se così fosse, tuttavia, le pitture citate in quel documento dovrebbero avere una corrispondenza perfetta con quelle superstiti nella cripta, ma come si vede andando in quel luogo, la *Maddalena* della parete nord doveva essere, secondo quel documento, un *San Basilio*, mentre al posto delle *Tre sante* collocate sulla parete di fronte vi doveva figurare l'immagine di *San Pietro Celestino*.

⁴²⁹ *Ivi*, pp. 108-109.

⁴³⁰ L'immagine corrisponde con quella voluta da Paleotti: «nudo disteso nelle spine, quale ha le mani aperte» (*Ivi*, p. 158, n. 26).

⁴³¹ *Ivi*, p. 153, n. 18, *Appendice 3a*: «si pinga col suo habito col capuzzo in testa nel suo monasterio della Certosa di che si potrà avere il disegno dà Certosini di Bologna, quale monasterio è posto fra rupe sassi et fare con sette stelle sopra esso».

⁴³² *Ivi*, p. 157, n. 17. Secondo il programma iconografico, vi dovevano essere un tavolino con tre libri aperti, un calamaio con delle penne, un candeliere acceso e, in terra, la mitria e il pastorale.

Altre scene ricondotte a Cesi, che riguardano questa volta i *Martiri*, sono invece note tramite disegni superstiti a penna: il *Martirio di San Giacomo interciso*⁴³³ (fig. 5) e quello di *Sant'Artemio*⁴³⁴ (fig. 6), attribuiti *ab antiquo* a Cesi dall'acquisto del cardinale Leopoldo de' Medici nel 1674, e quello di *Sant'Eufemia*⁴³⁵ (fig. 7), assegnato invece recentemente a Cesi, ma che forse potrebbe appartenere a Procaccini. Questi fogli, a penna e con un alto grado di elaborazione, danno un'idea abbastanza vicina di quello che doveva essere l'affresco.

Vi sono infine alcune prove grafiche che riguardano studi preparatori di singole figure: l'*Uomo a torso nudo con un bastone* di Stoccarda⁴³⁶ (fig. 8), l'*Uomo di spalle con un bastone* di S. Barbara⁴³⁷

⁴³³ *Martirio di San Giacomo interciso*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli, inv. 12741 F, penna e inchiostro marroncino, acquerello, quadrettatura in matita nera su carta bianca incollata su controfondo settecentesco con il n. 24, 468 x 371 mm. Si tratta di uno dei più grandi disegni di mano di Cesi, eseguito con molta precisione e che mostra la morte di Giacomo, dignitario persiano, avvenuta all'inizio del V secolo. Il foglio segue da vicino le indicazioni di Paleotti: «15. Nel 6. nichio è S. Iacomo interciso quale è posto a giacere in uno bancone (...) presso[cché] nudo *praeter pudenda*, quali ha coperto con un pan[n]ice[l]lo, ha tagliato le mani, bracce, le gambe in molti pezzi, et vi è uno ministro quale ha alzato le mani con un falzon da bedrano per tagliare tutto sanguinato e similmente li suoi vestimenti; et dalla banda della testa di detto santo ci è uno altro con un falzon in spalle et le mani piene di sangue et ha una corda, come si dice vulgarmente a (+...+) collo, con la spada ce sonno poi altre persone con le (...) longhe, le quali hanno in testa turbanti, e stanno a vedere detto martirio in terra, poi sonno li vestimenti di S. Iacomo di colore azzurro» (BIANCHI 2008, pp. 156-157). Si noti come Cesi ometta, oltre alla presenza di altri personaggi rispetto ai due principali che sono intenti all'uccisione del santo, la rappresentazione del sangue, auspicata invece dal cardinale per dare verosimiglianza alla scena (si veda anche: PALEOTTI 1582, libro II, capitolo XXVI, p. 367). Il disegno è menzionato per la prima volta da Graziani in relazione a questo ciclo decorativo, anche se è erroneamente identificato come un *Martirio di San Bartolomeo*. L'assenza del sangue sul tavolo dell'uccisione e la precisione del segno grafico fanno giustamente parlare lo studioso di un disegno quasi scientifico, «anatomico» (GRAZIANI 1939, p. 95). Forlani Tempesti riporta invece il commento di Annibale Ranuzzi, intermediario bolognese del cardinale Leopoldo de' Medici per l'acquisto di disegni pregiati, che connetteva il foglio a Cesi e a questo ciclo pittorico, senza tuttavia sapervi riconoscere il soggetto (FORLANI TEMPESTI 1976, p. 494). Si vedano ancora: DI GIAMPAOLO 1988a, p. 93, che ha il merito di identificare correttamente il soggetto come *San Giacomo interciso*, ZACCHI 1991, p. 113, ZACCHI 1994, p. 247, BIANCHI 2008, p. 166, n. 112.

⁴³⁴ *Martirio di Sant'Artemio*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli, inv. 12739 F, penna, inchiostro marroncino e acquerello su carta bianca, incollato su controfondo settecentesco con il n. 19, 203 x 245 mm. Il soggetto rappresentato, davvero poco noto, mostra l'uccisione del nobile siriano Artemio, avvenuta nel 363 ad Antiochia dove fu schiacciato da una pietra. Egli è ricordato per aver messo in salvo alcune importanti reliquie degli apostoli Andrea e Luca. Anche questo disegno era stato acquistato dal cardinale Leopoldo de' Medici nel 1674 tramite Annibale Ranuzzi, che lo riconduceva a Cesi e a questa decorazione (FORLANI TEMPESTI 1977, p. 493). Si vedano: GRAZIANI 1939, p. 95, che non riconosceva il soggetto del martirio né la sua appartenenza alla decorazione della cripta, FORLANI TEMPESTI 1977, p. 493, che riportava un'indicazione manoscritta di Catherine Johnston del 1973 sul parallelismo tra questa decorazione e quella di Niccolò Circignani in S. Stefano Rotondo a Roma; DI GIAMPAOLO 1988a, p. 93, ZACCHI 1991, p. 113, ZACCHI 1994, p. 247 e BIANCHI 2008, p. 166, n. 112, che riconosce finalmente il soggetto.

⁴³⁵ *Martirio di Sant'Eufemia*, collezione privata, 580 x 382 mm, penna e acquerello bruno, quadrettatura a matita rossa. Il disegno, che mostra la santa in un calderone di olio bollente, è stato portato all'attenzione della critica da Michele Danieli, che l'ha attribuito a Bartolomeo Cesi (DANIELI 2010b, pp. 17-18 e 24, n. 29). Esso era comparso in un'asta di Christie's (Londra, 8 aprile 1986, lotto 25) con un'attribuzione alla cerchia di Federico Zuccari. Successivamente, Danieli ribadisce la sua attribuzione a Cesi (DANIELI 2017, pp. 37-38), ma il confronto di questo disegno con quello dell'*Investitura di San Guglielmo d'Aquitania* del Fitzwilliam Museum di Cambridge, inv. 3100, presentato dallo stesso studioso (*Ivi*, p. 38, con l'erronea intitolazione di *San Francesco e i suoi seguaci*), apre, forse, la possibilità che il *Martirio di Sant'Eufemia* possa spettare a Procaccini, stante anche le già riportate parole malvasiane secondo cui egli, in questo contesto, aveva stemperato il suo stile troppo esuberante e manieroso (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 213). Si noti infatti come, rispetto ai due sicuri e già citati disegni di Cesi degli Uffizi (inv. 12739 F e 12741 F), sia nel foglio di Cambridge che nella *Santa Eufemia* il tratto sia più libero, l'acquerello più spontaneamente steso, le figure meno irrigidite, la scena più affollata; come vi sia, insomma, un senso di minore schematismo, di minore semplificazione formale e concisione narrativa.

⁴³⁶ *Uomo a torso nudo con un bastone*, Stoccarda, coll. Schloss Fachsenfeld, inv. III-591, matita rossa su carta bianca, dimensioni non conosciute. Si vedano: ZACCHI 1991, p. 113, ZACCHI 1994, p. 247, ZACCHI 1997, p. 135.

⁴³⁷ *Uomo di spalle con un bastone*, S. Barbara, Art, Design & Architecture Museum, inv. 1985.130, matita rossa e biacca su carta azzurrina, 351 x 148 mm. Dono della Lorser Feitelson and Helen Lundeberg Feitelson Arts Foundation.

(fig. 9), qui per la prima volta ricondotto a questo ciclo, il *Ragazzo che porta delle fascine in spalla* in collezione privata⁴³⁸ (fig. 10) ed il *Ragazzo che porta un fascio di legna sulle spalle* (fig. 11), della Morgan Library⁴³⁹, anch'esso ricondotto a questo ciclo per la prima volta. Questi fogli, eseguiti a matita rossa e con un alto grado di attenzione per il vero, testimoniano la maturità delle ricerche naturalistiche di Cesi in accordo con l'arte dei Carracci e dei riformati toscani. Il ciclo rappresenta, dunque, un momento di fondamentale importanza per il pittore: la commissione prestigiosissima e la vastità della decorazione lo porta infatti a consacrarsi come uno degli artisti più autorevoli nello scenario cittadino.

Bibliografia: PALEOTTI 1582, pp. 352, 367, 418, GHIRARDACCI 1596, I, pp. 86-87, CAVAZZONI 1603 [1999], p. 16, MONTALBANI 1641, p. 261, MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 212-213 e 246, MALVASIA 1686, p. 43, DESEINE 1699, p. 285, MALVASIA 1706, p. 52, MALVASIA 1732, p. 48, GRAZIANI 1939, pp. 75-76, 95, PRODI 1959-1967, II, p. 58, n. 141, FORLANI TEMPESTI 1977, pp. 493-494, CZÈRE 1978, p. 265, n. 3, BENATI 1980, pp. 5-6, 10, 23, n. 9, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 803, DI GIAMPAOLO 1988a, p. 93, ZACCHI 1991, pp. 113, 122-123, 125, n. 14, ZACCHI 1994, p. 247, FORTUNATI 1997, pp. 38-40, ZACCHI 1997, p. 135, FORTUNATI 2002, pp. 83-88, TERRA, BARTON THURBER 2003, pp. 209, 219, n. 23, BIANCHI 2008, pp. 95-169, DANIELI 2010b, pp. 17-18 e 24, n. 29, BIANCHI 2011, pp. 191-194, DANIELI 2017, pp. 37-38.

Fonti: MALVASIA B 16, c. 208r.

7.3 Affreschi della cappella Paleotti: volta, controfacciata e organo (tav. VII, fig. 12-14)

1583-1584, volta e controfacciata; 1584-1586c., organo

Bologna, cattedrale di San Pietro, perduti nel 1613

Disegni preparatori: *Studio per Cristo che incorona la Vergine*, Bologna, Archiginnasio, Gabinetto disegni e stampe, cart. 14, n. 99r, 176 x 205 mm; *Annunciazione*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12736 F; *Testa di vecchio con un libro*, New York, Morgan Library, inv. 2008.41 verso, 333 x 162 mm; *Giovane in piedi che con il pannello si copre il volto*, Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, inv. Hz 8150, 272 x 152 mm

La cappella della famiglia Paleotti, posta davanti al presbiterio, rientra nell'insieme dei lavori di riedificazione della cattedrale promossi dal cardinale e vescovo Gabriele Paleotti, i quali comprendevano la costruzione di un'altra cappella, frontale a questa e di proprietà dei Boncompagni, del presbiterio, l'abside, il coro e la cripta. Costruita dunque a partire dalla volontà di quel vescovo, che aveva appena dato alla luce il suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, essa rispecchia la sua idea di un'arte intesa come «predica per immagini»⁴⁴⁰, in linea con le nuove correnti post

⁴³⁸ *Ragazzo che porta delle fascine in spalla*, collezione privata, matita rossa, dimensioni non conosciute. Si vedano: CZÈRE 1978, p. 265, n. 3, che dà notizia dell'attribuzione a Cesi del foglio, prima dato ad Annibale Carracci, da parte di Alvar González-Palacios che l'aveva visto all'asta di Finarte di New York del 13 dicembre 1971; ZACCHI 1991, pp. 122-123, che lo ricollega alla scena del *Sacrificio di Isacco* dipinta da Cesi per la cappella maggiore della certosa di Bologna; DI GIAMPAOLO 1988a, p. 93; ZACCHI 1991, p. 120. Si deve a BIANCHI 2008, pp. 124-125 la proposta di ricondurre il foglio a questo ciclo, e in particolare al *Martirio dei Santi Vito, Modesto e Crescenzo*, scena perduta che doveva trovarsi nel transetto sinistro della cripta. La testimonianza documentaria del programma iconografico ritrovato dalla studiosa consente sembra in effetti convalidare l'idea in modo convincente.

⁴³⁹ *Ragazzo che porta un fascio di legna sulle spalle*, New York, Morgan Library, inv. 2008.41 recto, 333 x 162 mm, matita rossa e biacca su carta azzurrina.

⁴⁴⁰ BIANCHI 2008, p. 175.

tridentine. Le decorazioni divennero così il frutto di un'attenta scelta e controllo sull'operato degli artisti⁴⁴¹, dove il nudo era censurato⁴⁴², ma furono anche il risultato di uno scambio di idee tra il cardinale, Camillo ed Alfonso Paleotti, rispettivamente suo fratello e cugino, anch'essi coinvolti, in un secondo tempo, nell'ornamentazione del sacello⁴⁴³.

L'aspetto generale della cappella, costruita da Pietro Fiorini e dedicata alla Vergine, era quello di una sala «tuta posta a stucchi, et oro, et pitture di varij instorij della Madonna»⁴⁴⁴. Si trattava dunque di un ambiente ricchissimo di decorazione, dove la figura di Maria, a cui Alfonso Paleotti, cugino di Gabriele, era particolarmente devoto⁴⁴⁵, era indagata attraverso un programma iconografico che, oltre a mostrare i principali episodi della sua vita, comprendeva pure la rara raffigurazione della *Madonna del Magnificat*. Questo tema connotava la madre di Cristo come sapiente, istruita nelle sacre scritture e nelle arti liberali⁴⁴⁶. Per la sua presenza, i committenti non solo volevano richiamare la loro personale formazione umanistica, ma desideravano anche, probabilmente, ricollegarsi allo Studio bolognese, che aveva come santa protettrice proprio la Madonna. Questo paragone risulterà calzante confrontando la decorazione di questa cappella con quella dell'Università, detta cappella dei Bulgari, che sarà decorata da Cesi tra gli anni 1593-1594.

La cappella dei Paleotti fu consacrata l'otto dicembre del 1593, in occasione della festa della Madonna, ma nel 1613 fu già demolita per dare spazio a lavori di ampliamento della cattedrale. Il suo aspetto originario è dunque documentato da Rosaccio (1603)⁴⁴⁷ e soprattutto da Cavazzoni (1603)⁴⁴⁸,

⁴⁴¹ Sul controllo esercitato da Gabriele Paleotti sulle immagini da raffigurare nella cappella vi sono molte testimonianze. Emblematico è il caso della pala d'altare assegnata in un primo momento a Federico Barocci, per cui il cardinale si premurò di mandare all'artista uno «schizzo della pittura che si desiderarebbe [sic]» (*ivi*, pp. 179-180), aggiungendo però di rimettersi «al buon giudizio del pittore» qualora questi avesse voluto proporre una sua invenzione, la quale, per essere eseguita, avrebbe comunque dovuto avere la sua approvazione. In questo senso, sappiamo che per la commissione a Ludovico e ad Annibale Carracci si parla di un «disegno eletto» da Gabriele Paleotti che gli artisti dovevano avergli sottoposto (*ivi*, p. 187). Si conservano inoltre i programmi iconografici scritti dal cardinale per molte delle pitture della cappella (*ivi*, p. 174, per il caso delle pitture di Bartolomeo Cesi sulla volta).

⁴⁴² *Ivi*, p. 194: per esempio, nel documento di commissione allo scultore Lazzaro Cesario di due *Angeli* a stucchi ed oro, datato 1585, è scritto che essi devono essere «in parte vestiti acciò non si vedano le parti vergognose».

⁴⁴³ Con il trasferimento a Roma di Gabriele Paleotti, nel dicembre del 1586, Alfonso e Camillo furono maggiormente coinvolti nelle scelte decorative della cappella. Nel 1588 Camillo ne divenne proprietario. Un esempio di mediazione e di dialogo che dev'essere avvenuto tra Gabriele, Alfonso e Camillo riguarda la questione dell'inserimento dello stemma familiare, contrastata da Gabriele ma infine accolta, com'è evidente dalla sua presenza al centro del pavimento e sopra l'altare (*ivi*, p. 186). Ancora, alla sensibilità artistica di Alfonso e di Camillo si deve, probabilmente, la scelta di affidare a Ludovico e ad Annibale Carracci alcune decorazioni (*ivi*, p. 188).

⁴⁴⁴ GRECO GRASSILLI 2005, p. 337.

⁴⁴⁵ La forte devozione mariana di Alfonso Paleotti è documentata da un suo scritto, *L'Apocalisse della Beata Vergine Maria*, testo che conteneva le rivelazioni avute dal mistico Giovan Francesco Parenti da Bolsena, a cui egli era molto legato. Si veda BIANCHI 2008, p. 182.

⁴⁴⁶ *Ivi*, pp. 188-191.

⁴⁴⁷ ROSACCIO 1603, p. 28: «la cappella con stuchi dorati, et pitture d'eccellentissimi pittori».

⁴⁴⁸ CAVAZZONI 1603 [1999], pp. 14-15: «La cappella dell'illustrissimo signor cardinal Paleotto adornata di molte pitture, l'afresco la Madonna con gloria de angeli sopra l'ancona è di Camillo Procacino; a l'incontro la Madonna coronata dal Padre e dal figliuolo è di Bartolomeo Cesi; a banda destra e di Ludovico Carrazzi a banda sinistra, l'Annunziata di Dionigio fiamengo ed altre di Giovan Battista Cremonini. Le pitture de l'organo sono di Bartolomeo Cesi, l'ancona di detta cappella con la Assunzione della Madonna fatta a oleo è opera di Lavinia Fontana bolognese, la quale è una delle eccellenti donne che siano mai state di virtù e di questa nobilissima arte della pittura».

il quale dà una descrizione abbastanza ricca per quanto riguarda l'ornamento pittorico. Ma è grazie alle ricerche di Greco Grassilli (2005) e di Bianchi (2008) che possiamo conoscere la sua decorazione in profondità: essa si svolse tra gli anni 1584-1593 coinvolgendo, oltre a Bartolomeo Cesi, anche i pittori Camillo Procaccini, Ludovico e Annibale Carracci, Cesare Aretusi, Giovanni Battista Fiorini, Cesare Baglione, Paolo Cerva, Denijs Calvaert, Gabriele Ferrantini, gli scultori Lazzaro Cesari, Bernardino Bagnoli, Gabriele Fiorini e Andrea Guerra. A Lavinia Fontana spettò invece il compito di dipingere la pala d'altare, dopo un tentativo fallimentare, da parte di Gabriele Paleotti, di affidarne l'esecuzione a Federico Barocci⁴⁴⁹. Sotto questa tela erano custodite una serie numerosissima di reliquie, ben centocinquantatré, ivi collocate a seguito della solenne processione di consacrazione della cappella, svoltasi l'otto dicembre del 1593⁴⁵⁰. Anche dopo la demolizione, le reliquie, recuperate, davano al sacello l'appellativo di «cappella del Santuario» – termine utilizzato da Masini (1650, 1666) – e anche oggi la cappella si presenta come uno scrigno di reliquie, nonostante i continui rimaneggiamenti avvenuti fino ai primi decenni del Novecento⁴⁵¹.

Cesi fu impiegato ad affrescare la volta con scene veterotestamentarie, le due fasce di congiunzione tra questa e le pareti laterali, con *Angeli e Profeti*, la zona in controfacciata sopra all'arcone d'ingresso, con la *Madonna incoronata da Dio padre e da Gesù Cristo*, e la decorazione dell'organo.

Per quanto riguarda la volta, a partire dal 20 dicembre del 1584 il pittore cominciò a ricevere i pagamenti, che dovevano ammontare a 320 lire totali, e di cui sappiamo che l'ultimo versamento avvenne il 30 ottobre dell'anno successivo⁴⁵². La sua decorazione consisteva in: «cinque partimenti a' istorie et le due fasce de profeti et angeli»⁴⁵³. Un disegno della volta di mano del Fiorini⁴⁵⁴ chiarifica la disposizione generale delle pitture: queste dovevano essere collocate nei cinque riquadri maggiori

⁴⁴⁹ Per la commissione a Federico Barocci, databile al 1586, si vedano: GRECO GRASSILLI 2005, pp. 337-338 e BIANCHI 2008, pp. 179-181.

⁴⁵⁰ GRECO GRASSILLI 2005, pp. 379-380.

⁴⁵¹ Demolita nel 1613, la cappella, come detto, mantiene per tutti i secoli e fino ad oggi la sua caratteristica primaria di custodire le reliquie, come si legge nelle varie edizioni della *Guida* malvasiana a partire dal 1686 e fino al 1792, in Bianconi (1844, 1845) e Ricci (1882) nell'Ottocento. Fino alla seconda metà del XVIII secolo la pala di Lavinia Fontana copriva il tabernacolo delle reliquie, ma poi essa fu sostituita da un'immagine della *Madonna benedicente*, che Bassani dice essere dipinta nel 1571 su tavola come copia dell'antica icona della *Madonna della concezione* conservata nella chiesa di San Lorenzo in Damaso, a Roma (BASSANI 1816, p. 19). Questa tavola è ancora oggi presente (la sua datazione, però, di certo andrebbe rivista e spostata in avanti di almeno un ventennio), ma la *facies* della cappella è mutata ancora a inizio Novecento, con le pitture di Carlo Baldi del 1918, le stucature di Ferdinando Rossi del 1925, queste su disegno di Angelo Raule, e con l'inserimento della tavola stessa nel nuovo armadio reliquiario in stile barocco disegnato da Mario Dagnini nel 1918 (GRECO, GRASSILLI 2005, p. 386).

Faccio notare che la tavoletta della *Madonna benedicente* è molto vicina ai modi del Cesi intorno al primo decennio del Seicento, se la si confronta per esempio con la pala della *Santa Lucia* per la chiesa delle Muratelle, del 1605. Non solo i volti sono praticamente sovrapponibili, ma le due opere mostrano anche la stessa interpretazione languida, slavata, addomesticata di Raffaello, e la stessa caduta di qualità pittorica. Altra opera molto simile a queste, che condivide la stessa atmosfera di ritorno all'arte dell'ultimo Francia o del Bagnacavallo senior, è il *Compianto del Cristo morto* nella cappella maggiore della chiesa di San Benedetto, di Cesare Aretusi.

⁴⁵² *Ivi*, p. 344.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ *Ivi*, p. 338-341 e BIANCHI 2008, p. 177.

posti entro cornici mistilinee, mentre la zona centrale ospitava lo *Spirito Santo*. Sopra l'altare vi era la scena del *Roveto ardente* con l'iscrizione «Rubus incombustus. Exod(us). C(apitulum) III»⁴⁵⁵. Grazie alle note manoscritte di Paleotti rinvenute da Bianchi (2008), questa scena può essere conosciuta in modo davvero preciso: il cardinale, infatti, utilizzando lo strumento della *compositio loci*, caro ai Gesuiti, aveva suddiviso l'episodio in una serie di diversi soggetti da raffigurare, ciascuno individuato, nel programma iconografico, da un numero⁴⁵⁶. Sappiamo così che, in ordine, vi erano il monte Oreb (1); le pecore attorno ad un altro monte posto in un deserto (2); il rovelto ardente (3); il volto di Dio raffigurato come sole o con fattezze umane, intento a guardare il rovelto (4); Mosè accanto al rovelto con i piedi nudi (5); le scarpe di Mosè gettate via (6); Mosè che si copre la faccia o che volta le spalle per non vedere Dio (7)⁴⁵⁷. Sempre Bianchi ha ipotizzato che il disegno di Würzburg⁴⁵⁸, raffigurante un *Giovane che si copre il volto*, possa essere preparatorio alla scena, e la sua proposta è molto interessante (fig. 12). La scena era poi affiancata, in due riquadri di dimensione minore e di forma quasi triangolare, da un *Cedro* sulla sinistra, con l'iscrizione «Quasi cedrus» e da una *Palma* sulla destra, con «Quasi palma».

Di fronte, verso l'entrata della cappella, vi era la *Figlia di Jefte* così raffigurata: «una compagnia grande di verginelle, ne i monti et boschi (1), intorno a Jefte con volto lacrimevole (2), dall'altra banda i timpani et estrumenti musichi gittati via (3)»⁴⁵⁹. L'iscrizione recitava: «Virum non cognosco. Iud(ices). C(apitulum) XI»⁴⁶⁰, e la scena era affiancata da un *Olivo* a sinistra, con la scritta «Quasi oliva», e un *Platano* sul lato opposto, con «Quasi platanus». L'episodio alludeva alla verginità di Maria.

Nella vela di sinistra, sopra alla finestra della cappella, si trovava l'episodio di *Rebecca*, con la presenza della sua casa, un pozzo, i cammelli sui quali stavano le sue servitrici ed un abbeveratoio per gli animali⁴⁶¹. Rebecca, «vergine bella», «bellissima con ornamenti d'oro nelle orecchie et nelle

⁴⁵⁵ GRECO GRASSILLI 2005, p. 340. In BIANCHI 2008, p. 177 l'iscrizione differisce: «Ignis lucens vel ardens non urens vel conceptio de spiritu Santo vel Spiritus Santus supermaneat in te».

⁴⁵⁶ *Ivi*, pp. 176 e 178. La studiosa definisce questo *modus operandi* una «parcellizzazione dell'episodio biblico»; esso veniva incoraggiato da Ignazio di Loyola nei suoi *Esercizi spirituali* in quanto suddividere una scena in episodi diversi ne favoriva la meditazione. Le *Evangelicae historiae imagines* di Jerome Nadal costituiscono una concretizzazione figurativa di questo metodo, e l'opera sarà fondamentale anche per l'arte di Bartolomeo Cesi.

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 178.

⁴⁵⁸ *Giovane in piedi che con il pannello si copre il volto*, Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, inv. Hz 8150, 272 x 152 mm, matita rossa e lumeggiature bianche su carta grigio azzurra. Il disegno, catalogato come anonimo, fu assegnato a Cesi da Thiem, e Zacchi propose che potesse trattarsi di una prima idea per il san Giovanni Evangelista della *Crocifissione* della Certosa di Bologna. La proposta di Bianchi è coerente anche a livello stilistico: sappiamo infatti che già a queste date l'artista usava compiere disegni dal vero particolarmente intensi nel grado di restituzione della realtà, come testimonia, per esempio, il *Giovane drappeggiato con una fascina sulle*, uno studio compiuto in questo stesso periodo per la cripta della cattedrale (fig. 10, tav. VII). Si vedano: ZACCHI 1997, p. 142 e BIANCHI 2008, p. 177.

⁴⁵⁹ BIANCHI 2008, p. 177.

⁴⁶⁰ GRECO GRASSILLI 2005, p. 340. Si noti che l'iscrizione è leggermente diversa in BIANCHI 2008, p. 177: «Nescia vel ignara viri vel virum non cognosco».

⁴⁶¹ *Ivi*, p. 178.

braccia» e «coperta la faccia et modestissima», era guidata da un servitore a dare da bere ai cammelli⁴⁶². Nella parte opposta vi era invece Isacco, che «sta da una parte vicino a quella casa»⁴⁶³. L'iscrizione recitava: «Pulchra, et decora. Genes(is). C(apitulum) XXIII»⁴⁶⁴; vi erano poi i simboli della *Porta*, con «Porta Coeli» e la *Torre*, con «Turris David». Rebecca era metafora della bellezza e del decoro di Maria.

Infine, nella parte opposta, si doveva trovare *Giaele che uccide Sisara*. La scena era così organizzata: «Sisara che fugge al [sic] tenda di Giaele dall'altro lato (1); un tabernacolo dove dorme Sisara, coperto da un mantellone (2); stando al capo, o appresso al letto, con un martello nella mano dextra et un gran chiodo nella man sinistra, posto sopra la fronte di Sisara et con il martello percotendo li passa il fronte et cervello sino alla terra (3); appresso [alla tenda di Sisara] siano di latte e di butiro (4)»⁴⁶⁵. Vi era la consueta iscrizione: «Benedicata inter mulieres Iael. Iud(ices). C(apitulum) XXIII»⁴⁶⁶ e ai lati la *Fontana* con «Fons signatus» ed un *Tempio*, con «Templum Dei»⁴⁶⁷.

Va notato che gli otto simboli che affiancavano i quattro riquadri principali erano stati eseguiti in stucco dorato dallo scultore Bernardino Bagnoli, per cui è documentato il pagamento del 30 marzo 1585, indicante la fine dei lavori in questa zona della cappella di lire 250 versate «in più volte»⁴⁶⁸. Per essere più precisi, la doratura fu affidata a Bernardino Mazzoli e a Girolamo Poppi, e si svolse tra l'agosto del 1585 ed il febbraio dell'anno successivo⁴⁶⁹. I «simboli», come li chiama anche il cardinale Paleotti, hanno un valore particolare ai suoi occhi poiché «apportano anco mirabile giovamento all'animo per la similitudine misteriosa che ci rappresentano, o vogliamo dire per la medolla della virtù che in esse è contenuta»⁴⁷⁰.

Tra la volta e le pareti vi era infine uno spazio stretto, una fascia, organizzata in cinque riquadri per ciascuna delle due pareti laterali, dove Cesi aveva affrescato due figure di *Profeti* con tavole in mano per ciascun lato, intervallate da tre riquadri di *Angeli* di dimensione minore. Utilizzando ancora la formula di immagini e testo, si trovavano, ad est, *Isaia* con l'iscrizione: «Ecce Virgo concipiet, et pariet filiu(m). Esai(as). 7.» e *Geremia*, con «Foemina cirvu(m)dabit virum. Hierem(ia). 31.»⁴⁷¹. Nella parte opposta vi erano invece *Ezechiele*, con «Porta hac clausa erit, et non aperietur. Ezechiel. 44.» e *Daniele*, con «Lapis abscissus sine mani(us). Daniel. 2.»⁴⁷². Rispetto ai *Profeti*, si potrebbe

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ GRECO GRASSILLI 2005, p. 340.

⁴⁶⁵ BIANCHI 2008, p. 177.

⁴⁶⁶ GRECO GRASSILLI 2005, p. 340.

⁴⁶⁷ *Ivi*, pp. 339-340 e BIANCHI 2008, p. 175.

⁴⁶⁸ Lo scultore fu impiegato in verità fino al 19 di agosto dello stesso anno per altri stucchi in zone diverse della cappella, si vedano: GRECO GRASSILLI 2005, p. 341 e BIANCHI 2008, pp. 174 e 205, n. 16.

⁴⁶⁹ GRECO GRASSILLI 2005, p. 343.

⁴⁷⁰ PALEOTTI 1582, cap. XXXV, p. 462.

⁴⁷¹ GRECO GRASSILLI 2005, p. 340 e BIANCHI 2008, p. 175. Si noti che ho riportato le iscrizioni di Greco Grassilli.

⁴⁷² *Ibidem*.

ipoteticamente avvicinare il veloce schizzo a matita nera conservato alla Morgan Library di New York, il quale, finora passato inosservato, mostra il volto un uomo anziano che regge una tavola (doveva evidentemente campeggiare qualche scritta) e che si trova sul *verso* di un disegno realizzato da Cesi per i coevi lavori nella cripta della cattedrale⁴⁷³ (tav. XXI, fig. 21).

La presenza così copiosa delle iscrizioni per tutta la decorazione della volta si spiega con l'importanza attribuita ad esse dal cardinale Paleotti, che in questo senso si mostra ancora una volta attento conoscitore dell'arte paleocristiana; in un passo del *Discorso*, egli paragona questa tipologia di tesi a «gioie preziose [che] ornano, arricchiscono et illustrano tutto il disegno»⁴⁷⁴.

In controfacciata, a Cesi era stato affidato l'affresco della *Madonna incoronata da Dio padre e da Gesù Cristo*. Esso fu pagato 152 lire totali, e fu eseguito entro la fine dell'agosto del 1585, come testimonia un documento datato il 27 di quel mese rivolto alle maestranze del pittore, dove si legge chiaramente che l'opera era già compiuta⁴⁷⁵. I pagamenti continuarono fino alla fine di ottobre dello stesso anno, come avvenne anche per la pittura della volta⁴⁷⁶. L'esistenza dell'opera è documentata anche da Cavazzoni (1603)⁴⁷⁷, che non si era invece soffermato sulle pitture della volta. A questa decorazione, Mazza (2007) ha ipoteticamente ricondotto il bel disegno preparatorio a matita rossa conservato all'Archiginnasio⁴⁷⁸ (fig. 14), che mostrerebbe la figura di Cristo nell'atto di incoronare la Vergine.

Per quanto riguarda l'organo, interamente perduto a seguito della demolizione della cappella, sappiamo che esso doveva essere collocato nella parete di destra, verso l'altare maggiore, e che per alcune decorazioni sul parapetto Cesi ricevette la somma di 250 lire⁴⁷⁹. Il soggetto delle pitture era probabilmente una *Annunciazione*, come testimonia un passo nella biografia malvasiana del pittore

⁴⁷³ *Testa di vecchio che tiene una tavola*, New York, Morgan Library, inv. 2008.41 *verso*, 333 x 162 mm, matita nera su carta azzurrina. Ho ricollegato questo schizzo, in via ipotetica, anche alla figura di *Isaia* dipinta da Cesi per la cappella dei Bulgari all'Archiginnasio. Come accennato, il *recto* del foglio, già noto agli studi, mostra il bellissimo *Ragazzo che porta un fascio di legna*, probabilmente utilizzato da Cesi per gli affreschi, quasi del tutto perduti, della cripta di San Pietro a Bologna (tav. VII, fig. 11).

⁴⁷⁴ PALEOTTI 1582, cap. XXXXV, p. 465. Si veda anche BIANCHI 2008, pp. 171-173, dove la studiosa riporta un commento del cardinale tratto dalle *Addenda de picturis* di Paleotti (stesi probabilmente negli anni Novanta) dal quale è ancora più chiara la sua attenzione per l'arte paleocristiana e per il valore che questa attribuiva alle iscrizioni: «come dice san Paolino che anticamente si faceva alle figure de Santi, pia nomina signati, e si vede ne i mosaichi antichi esservi apposto il nome di san Pietro e san Paolo e d'altri».

⁴⁷⁵ GRECO GRASSILLI 2005, p. 344: lire 0,12 per «sabione p(er) la calsina p(er) stabilil [intonacare] a Ms. Bartolame sis [Cesi] dove ha depinto la coronacione».

⁴⁷⁶ *Ivi*, p. 345.

⁴⁷⁷ CAVAZZONI 1603 [1999], p. 14.

⁴⁷⁸ *Studio per Cristo che incorona la Vergine*, Bologna, Archiginnasio, Gabinetto disegni e stampe, cart. 14, n. 99 *recto*, 176 x 205 mm, matita rossa su carta avorio, macchie brune di inchiostro trapassato. Il disegno apparteneva ad Alessandro Maggiori, com'è indicato da un'iscrizione autografa sul *verso*: «Aless. Maggiori comprò a Bologna nel 1790». Pubblicato per la prima volta da Benati a seguito dell'acquisto, nel 1998, da parte della Galleria Fondantico da Sotheby's (lotto 847, 23 giugno 1998), esso veniva ricollegato dallo studioso alle decorazioni della certosa di Maggiano e a quella della cappella dei Bulgari. Il 24 novembre del 2003 il foglio passava alla collezione dell'Archiginnasio e Mazza, accogliendo le proposte precedenti, ne ipotizzava anche il collegamento con la decorazione di questa cappella, tesi che viene riportata anche da Bianchi e che condivido. BENATI 1998b, pp. 24-26, MAZZA 2007, p. 41, n. 40 e BIANCHI 2008, p. 206, n. 25.

⁴⁷⁹ GRECO GRASSILLI 2005, p. 359.

tratto dalla versione manoscritta delle *Vite*⁴⁸⁰. A questo, il canonico bolognese ricollegava anche il disegno preparatorio, in quel tempo nella collezione di Leopoldo de' Medici e con una certa sicurezza individuabile con quello oggi conservato agli Uffizi⁴⁸¹ (fig. 13). Secondo questo foglio, la composizione si sviluppava attorno ad un riquadro dov'era previsto l'inserimento di un'iscrizione. La carta è interessante, in quanto mostra, nell'arcangelo Gabriele, robusto ed in scorcio, una ricezione da parte di Cesi dei modi di Camillo Procaccini, suo collaboratore stretto nel cantiere di questa cattedrale. La Madonna, gravida, sembra avvicicabile a quella dipinta per la chiesa di Miramonte, ed oggi conservata in un chiostro della ex Certosa di Bologna, un'invenzione che avrà una grande fortuna e che sarà oggetto di numerose repliche. Colpisce infine la verità e la semplicità con cui sono mostrati gli oggetti d'uso domestico, come la cesta di vimini in primo piano, che rimanda subito a quella dell'*Annunciazione* ludovichiana per l'oratorio di San Giorgio in Poggiale, o la seggiola in legno intagliato, poco dietro a quella.

Nonostante la sobrietà di questa immagine, l'organo doveva avere un aspetto sfarzoso, come documentano queste testimonianze: «parte finti de marmi lustri, et parte d'oro, riccam(en)te ornati»⁴⁸², o ancora: «l'organo grande tutto posto a oro, che dà grandezza ornamento»⁴⁸³. Nel luglio 1584 la sua costruzione doveva essere quasi completata⁴⁸⁴ e si può supporre che della sua decorazione se ne fece carico il già citato fratello del cardinale, Camillo Paleotti: il suo nome è infatti presente in un disegno di Pietro Fiorini per una cantoria⁴⁸⁵. Anche se Cavazzoni (1603) ricorda solo pitture di Cesi – «le pitture de l'organo sono di Bartolomeo Cesi»⁴⁸⁶ –, sappiamo che fu coinvolto anche Giovanni Battista Cremonini tra il 1588 ed il 1590⁴⁸⁷.

Bibliografia: PALEOTTI 1582, cap. XXXV, pp. 462 e 465, CAVAZZONI 1603 [1999], pp. 14-15, ROSACCIO 1603 [2015], p. 28, MASINI 1650, p. 165, MASINI 1666, p. 170, MALVASIA 1686, p. 44, MALVASIA 1792, p. 7, BASSANI 1816, p. 19, BIANCONI 1844, p. 5, BIANCONI 1845, p. 5, RICCI 1882, p. 152, GRAZIANI 1939, p. 95,

⁴⁸⁰ Subito dopo aver parlato dell'affresco di Cesi di *Cristo che salva Pietro dalle acque*, realizzato per la tribuna della cattedrale di San Pietro, Malvasia cita «lo interno ad una accantoria [sic] ove da una parte è la Mad(onn)a in piedi ad uno scabello, e dall'altra parte l'angelo che l'annuntia» (MALVASIA B 16, c. 207v; si veda in *Appendice I*, per la trascrizione completa del testo).

⁴⁸¹ *Ibidem*. Sul disegno: *Annunciazione*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12736 F, dimensioni non conosciute, penna e inchiostro bruno con acquerellature su carta grigia con quadrettatura a matita nera. Il disegno è il solo conosciuto che abbia, probabilmente, la firma del pittore, come si legge in basso e a sinistra, a penna: «m(es)s(ere) Bart(olome)o / Cesi». Graziani ipotizza che il foglio possa rappresentare una prima idea, poi scartata, per l'affresco della *Vergine incinta* presente in un chiostro della ex Certosa di Bologna (per cui si veda la scheda n. 9, *Opere certe*), e lo data tra gli anni 1595-1610. Il foglio degli Uffizi è poi pubblicato da Mario Di Giampaolo senza ulteriori commenti. Il fatto che vi sia la quadrettatura spinge a pensare che esso dovesse aver avuto una trasposizione pittorica. GRAZIANI 1939, p. 95 e ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, fig. 64.

⁴⁸² GRECO GRASSILLI 2005, p. 358.

⁴⁸³ BIANCHI 2008, p. 179. Da una missiva del cardinale Gabriele Paleotti al segretario del duca di Urbino, Francesco Maria II della Rovere, datata 23 febbraio 1586.

⁴⁸⁴ GRECO GRASSILLI 2005, p. 359.

⁴⁸⁵ BIANCHI 2008, pp. 184-185, fig. 83.

⁴⁸⁶ CAVAZZONI 1603 [1999], p. 14.

⁴⁸⁷ GRECO GRASSILLI 2005, p. 358.

ABBATE, DI GIAMPAOLO, fig. 64, BENATI 1998*b*, pp. 24-26, GRECO GRASSILLI 2005, pp. 331-407, MAZZA 2007, p. 41, n. 40, BIANCHI 2008, pp. 171-198.

Fonti: MALVASIA B 16, c. 207*v* e ORETTI B 30, c. 6.

8. *Crocifissione con i Santi Andrea, Pietro Toma, Paolo* (tav. VIII, fig. 1-3)

1584-1585

cm...?

Bologna, chiesa di San Martino Maggiore

Disegni preparatori: *Studio di monaco inginocchiato*, ubicazione sconosciuta; *Crocifissione con i Santi Andrea, un vescovo e Paolo*, Windsor Castle, Royal Library, inv. 905075, 400 x 267 mm

Incorniciata entro l'ancona di Pietro Fiorini⁴⁸⁸, la pala della *Crocifissione* di Bartolomeo Cesi mostra i santi Andrea, Pietro Tommaso (detto comunemente Pietro Toma) e Paolo⁴⁸⁹ in adorazione del Cristo crocifisso. L'opera fu eseguita tra l'8 gennaio 1584 ed il 12 maggio 1585: nella prima data, Filippo Zini, o Gini, il committente, ottenne il permesso dai carmelitani di acquistare la cappella con il fine di porvi la sepoltura familiare e, nella seconda, si colloca il termine dei lavori⁴⁹⁰. Di Zini sappiamo che era un tintore con forti ambizioni sociali; l'accettazione della commissione da parte di Cesi non fa allora che evidenziare il forte successo egli che stava riscuotendo, ponendosi come uno dei maggiori artisti della città⁴⁹¹.

La bellissima tela della *Crocifissione* è menzionata per la prima volta da Masini (1650), da cui si apprende anche la presenza di affreschi, ad opera di Cesi, scomparsi tra il 1706 ed il 1723⁴⁹². Essi

⁴⁸⁸ Spetta a Camillo Marescalchi l'attribuzione a Fiorini dell'ancona (MARESCALCHI 1819, p. 15); la sua paternità è accettata dalla critica fino ai nostri giorni. Pietro Fiorini (Bologna, 1539-1629) fu architetto del Senato di Bologna dal 1583 al 1614 e fu pertanto impiegato vastamente in ambito civile e religioso. Si ricordano in particolare i lavori per la cappella Paleotti nella cattedrale bolognese, nel 1593, e l'incarico, nel 1599, di riammodernare la navata centrale di quella chiesa stessa, compito che ebbe un esito drammatico con il crollo della volta e la perdita della famosa cappella Garganelli di Francesco del Cossa e di Ercole de' Roberti (MARCHI 1997, s. p.).

⁴⁸⁹ Le fonti storiche, a partire da Malvasia (1686) e fino ai nostri giorni, avevano identificato questa figura con san Bartolomeo. Nell'Ottocento però, Bianconi e Donati (1839) e Gualandi (1850, 1860, 1865) avevano individuato il santo in Paolo. Anche Zacchi (1991) vi riconosce, pur dubitativamente, quel santo. Si tratta sicuramente di Paolo, in quanto, anche se la superficie pittorica della tela è molto annerita, è ancora visibile la spada, suo attributo tipico, che è da lui tenuta con la mano sinistra, con la lama rivolta verso l'alto, insieme anche ad un libro chiuso.

⁴⁹⁰ La datazione è stata ritrovata da Daniele Benati nel manoscritto di padre Pellegrino Orlandi, del 1723: BENATI 1980, pp. 11 e 35, n. 34. Rispetto a quella trascrizione va però corretto «restaurare» con «instaurare». Riporto il testo originale: «Altare Sancratissimi Crucifixi a patribus huius conventus assignatus fuit magnifico Philippo de Gini tinctori, qui die 8 januar 1584 illud instaurare cepit, et ornare cum tabula SS(antissimi)mi Crucifixi, et SS. Andreae, Bartholomei, et Petri Thomae Martiris Carmelita(norum), summo artificis depicta a Bartholomeo de Cesiis pictore bonon(iensis). Omnia die 12 maii 1585 completa fuerunt» (ORLANDI B 996, c. 108). Si noti che san Paolo è qui addirittura confuso con san Pietro. Nello stesso manoscritto si può ricavare anche l'informazione della presenza di una lapide a pavimento datata 1588 (*ivi*, c. 115 e visibile nella pianta della cappella posta alla fine del manoscritto).

⁴⁹¹ VITALI 2011, p. 32, n. 9: un Cesare di Filippo Zini, forse figlio del committente, esercitava la professione di notaio a Bologna tra il 1578 e il 1609. Filippo Zini, che esercitava la professione di tintore, doveva vivere, negli anni Ottanta del Cinquecento, un momento di grande splendore e di forti ambizioni. Prima di questa cappella, nel gennaio del 1580, egli ne aveva acquistata un'altra nella prestigiosa chiesa di San Giacomo Maggiore, affidando probabilmente a Tommaso Laureti, artista prediletto di Gregorio XIII, la decorazione della pala d'altare. Già nel 1581, tuttavia, egli dovette cedere quella cappella ai Magnani, famiglia senatoria ben più potente della sua. Curiosamente, Bartolomeo Cesi fu coinvolto in entrambe queste decorazioni: si veda la scheda n. 32, *Opere certe*. VITALI 2011, p. 24.

⁴⁹² MALVASIA 1706, pp. 104-105 cita ancora gli affreschi, mentre ORLANDI B 996, c. 108 scrive che essi «perierunt» per «iniuria temporis». Secondo MALVASIA 1732, p. 103 e ORETTI B 30, c. 64 essi furono invece imbiancati, e così GRAZIANI 1939, p. 80, n. 34, che non conosceva il manoscritto di Orlandi, suggerisce che si sarebbero forse potuti ancora ritrovare sotto l'intonaco.

dovevano rappresentare un'*Annunciazione* nella lunetta sommitale ed i *Santi Lorenzo e Stefano* ai lati della pala⁴⁹³.

In ogni caso, andata perduta la decorazione appena eseguita per la cattedrale di San Pietro, questa tela è di fondamentale importanza per restituirci il senso dell'identità artistica di Cesi a queste date. Il pittore si mostra maturo nel suo linguaggio artistico, e ciò si traduce in una personale reinterpretazione della corrente tardo manieristica, specialmente bolognese e romana, di Cesare Aretusi e di Girolamo Muziano, insieme ad un'attenzione per il naturalismo carraccesco. Le fonti della tarda maniera sono evidenti nell'assoluto controllo formale della composizione, nella tendenza ad isolare tra loro le figure (caratteristica tipica di Muziano⁴⁹⁴), nella presenza così statica e potente dei corpi, i quali paiono, per le figure dei tre santi, come intagliati nella pietra e così precisamente definiti. Ancora, la tipica poetica cesiana delle atmosfere silenziose, chiuse in sé stesse come in «un'ora solenne di gelido inverno»⁴⁹⁵, come sarà magistralmente nelle tele della certosa bolognese, è qui già trovata, già sentita. Carraccesca è invece la morbidezza dell'epidermide del corpo del Cristo, il suo volto livido, quello di sant'Andrea che esprime un'intima commozione. L'uso così realistico delle ombre che cadono sul corpo di Cristo aveva fatto addirittura scrivere a Graziani (1939) di una «colta curiosità»⁴⁹⁶ di Cesi per Caravaggio, notazione che, seppur impossibile per motivi cronologici, rimane suggestiva.

I due disegni preparatori rimasti, il primo di ubicazione sconosciuta⁴⁹⁷ (fig. 2) ed il secondo a Windsor⁴⁹⁸ (fig. 3), non solo riconfermano questa linea di demarcazione sottile che il pittore andava

⁴⁹³ MUZZI, GIORDANI 1857, s. p., i quali datano gli affreschi al 1602 (questa è l'unica informazione sulla cronologia che ho trovato nelle fonti). Il rimando dei lavori sarebbe stato possibile per commissione diretta di Filippo Zini, che nel 1610 era ancora vivo, avendo ordinato in quell'anno la costruzione del nuovo pulpito ligneo: ORLANDI B 669, cc. 58 e 236. Alla c. 58 è detto che a Zini fu concesso di apporre, come nella sua cappella, le sue iniziali sul pulpito. Nel 1724 il pulpito fu sostituito.

⁴⁹⁴ TOSINI 2008, p. 253, dove la studiosa sottolinea come Muziano, a partire dai lavori per la cappella Della Valle in S. Maria Aracoeli, del 1582-1583, cominci ad indagare in modo particolare proprio l'idea di porre una figura isolata nello spazio, tema che lo accompagnerà poi per tutta la sua produzione artistica.

⁴⁹⁵ ARCANGELI 1959, p. 51, in riferimento al trittico dell'*Adorazione dei Magi* in S. Domenico.

⁴⁹⁶ GRAZIANI 1939, p. 81.

⁴⁹⁷ *Figura di monaco inginocchiato di spalle*, ubicazione sconosciuta, dimensioni non conosciute, matita rossa e bianca su carta azzurrina. Il disegno, molto bello per la freschezza e delicatezza del tratto e per l'indagine naturale, come di vede dalle bellissime mani e dai particolari della veste e del volto scorciato, eseguiti a parte sul margine inferiore, si può confrontare con alcuni fogli realizzati per la cripta della cattedrale. Si vedano, ad esempio: Stoccarda, Staatsgalerie, coll. Schloss Fachsefeld, inv. III-591, AD&A Museum di Santa Barbara, California, inv. 1985.130, New York, The Morgan Library & Museum, inv. 2008.41 *recto*.

⁴⁹⁸ *Crocifissione con i Santi Andrea, Pietro Toma e Paolo*, Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 905075, 400 x 267 mm, penna, inchiostro e acquerello bruno, tracce di quadrettatura finissima nella parte sommitale. Attribuito a Cesi da POPHAM, WILDE 1949, p. 209, n. 230, il disegno viene messo in relazione a questo dipinto da DI GIAMPAOLO 1988, p. 164. Questo rapporto è convalidato anche da ZACCHI 1991, pp. 112-113 e ZACCHI 1994b, p. 252. Il disegno presenta molte differenze rispetto alla tela, ma può essere comunque ritenuto come preparatorio ad essa perché i santi raffigurati sono gli stessi, così come l'idea compositiva generale, con la croce in mezzo e le tre figure adoranti disposte attorno ad essa con quella centrale in ginocchio, di spalle e con le braccia allungate in avanti. Si noti infine che nel disegno è visibile la mitra e un accenno di vegetazione costituita da rovi e da un tronco d'albero sulla destra, forse non più visibili nella tela. Questo tipo di vegetazione così spoglia è un'altra cifra caratteristica di Cesi, il quale la ripeterà fino alla fine del secolo con poche variazioni. Per i confronti stilistici del foglio si vedano quelli realizzati per la cripta di San Pietro, in particolare: Uffizi, inv. 12739 F e inv. 12741 F. ZACCHI 1994b, p. 252 fa infine notare come la figura di Cristo riprenda quella della stampa della *Crocifissione* di Annibale Carracci del 1581, paragone in effetti del tutto convincente e suggestivo.

tracciando rispetto al contesto artistico, ponendosi dunque come personalità nuova ed indipendente, ma mostrano pure il forte legame della tela con le decorazioni da lui appena compiute nella cattedrale, di cui rimangono alcune prove grafiche. Il confronto tra i fogli di questi due cantieri evidenzia come Cesi si orientasse in questi anni in una così salda, volumetrica e precisa strutturazione del corpo umano, che poteva raggiungere vertici di astrazione nell'uso del *medium* della penna e dell'acquerello o, al contrario, di un naturalismo sorprendente in quelli eseguiti a matita rossa.

Le fonti concordano nel riservare alla tela un occhio di riguardo tra le opere di Cesi, probabilmente per via del suggestivo racconto malvasiano inserito nella *Vita* del Cesi secondo cui quest'opera, insieme alla tela per la cappella Paleotti in S. Giacomo Maggiore, avrebbe suscitato una grande fascinazione nel giovane Guido Reni, che «fu veduto star l'ore intere contemplando [...] tutti gli freschi, insiem col quadro a olio nella cappella di S. Pier Toma in S. Martino»⁴⁹⁹. Sempre Malvasia, nelle sue note manoscritte della *Felsina*, chiama il *Crocifisso* «belliss(im)o», aggiungendo «che può stare al pari d'ogni altro», ed è interessante notare come questo commento sia omesso nella versione a stampa. Nella *Guida* (1686), egli lo definisce invece «tenero», ed è questo un aggettivo che viene conservato in tutte le riedizioni settecentesche fino a Marescalchi (1819). Stranamente, Baldinucci (1681) non lascia alcun commento sull'opera. Lanzi (1809) riprende invece il legame malvasiano con Guido Reni chiamando le due pitture in S. Martino Maggiore e in S. Giacomo Maggiore «gentilissime», ed ancora per Bassani (1816) l'opera in questione è segnalata come tra le più belle della chiesa, di qualità perfino superiore rispetto a quella in S. Giacomo⁵⁰⁰.

Nel 1819 la chiesa fu riaperta al culto dopo il periodo napoleonico e dopo una serie di restauri e cambiamenti: la cappella Zini divenne di proprietà del conte Camillo Grassi che eseguì opere di abbellimento (la doratura dell'ornato del Fiorini) e ne rimase proprietario fino a circa alla metà del secolo⁵⁰¹. A partire però da questo momento, e fino alla fine del secolo, la tela della *Crocifissione* perde di fascino agli occhi dei visitatori e viene citata come presente nella chiesa senza più alcun commento⁵⁰². Fa eccezione soltanto la lode di Bolognini Amorini (1843). A fine secolo, addirittura, Ricci (1886) ne scrive che «non è dei lavori migliori del Cesi». Essa giunge così agli occhi di Graziani (1939) senza alcuna nota nemmeno da Venturi (1933), ed è quindi suo merito quello di averla elevata come la *Crocifissione* più bella tra quelle eseguite da Cesi. Egli non solo traccia l'emozionante e già menzionato paragone con Caravaggio, ma individua pure le origini, che ho condiviso, nell'arte della

⁴⁹⁹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242.

⁵⁰⁰ L'opera in S. Giacomo Maggiore è segnalata con un asterisco, questa invece con due.

⁵⁰¹ MARESCALCHI 1819, p. 15 informa sui restauri e sul passaggio di proprietà della cappella al conte Grassi; MUZZI, GIORDANI 1857, s. p. segnalano invece che a quel tempo il conte era già morto e che la cappella non era dunque più di sua proprietà.

⁵⁰² BIANCONI 1845, p. 43, GUALANDI 1850, p. 42, MUZZI, GIORDANI 1857, s. p., GUALANDI 1860, p. 50, GUALANDI 1865, p. 42, BIANCONI, DONATI 1879, p. 16, RICCI 1882, p. 132.

tarda maniera bolognese e romana (di Pulzone e di Muziano) ed in quella dei Carracci. Lo studioso data poi l'opera tra il 1595 ed il 1598, sottolineando come essa mostri caratteri di piena maturità. Queste coordinate stilistiche sono rilanciate da Benati (1980), che mette in particolare luce le suggestioni che Cesi doveva avere avuto nei confronti della *Crocifissione* che Annibale Carracci aveva appena dipinto per San Nicolò⁵⁰³, tesi condivisa da Danieli (2010). Fortunati Pietrantonio (1986b) insiste invece sul carattere prettamente religioso e sulla relazione della tela con la riforma paleottiana, asserendo che «Cesi diventa il vero *artefice cristiano* quale era stato configurato nel *Discorso*»⁵⁰⁴. Infine, in una comune guida alla città, come quella di Bernabei (1995), l'opera è menzionata senza note, e ciò mostra l'avvenuto calo di interesse per la pittura di Cesi in contesti non specialistici, fatto che, nel caso di quest'opera, ha le sue basi nella scarsa attenzione riservatela a partire dall'Ottocento.

Bibliografia: MONTALBANI 1641, p. 261, MASINI 1650, p. 146, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 299, MALVASIA 1686, p. 95, DESEINE 1699, p. 301, MALVASIA 1706, pp. 104-105, MALVASIA 1732, p. 103, MALVASIA 1755, p. 107, MALVASIA 1766, p. 110, MALVASIA 1776, p. 62, MALVASIA 1782, p. 65, *Informazione* 1791, p. 108, MALVASIA 1792, p. 67, LANZI 1809 [1974], V, 3, p. 58, BASSANI 1816, p. 148, MARESCALCHI 1819, p. 15, TICOZZI 1830, I, p. 315, BIANCONI, DONATI 1839, p. 7, BOLOGNINI AMORINI 1843, II, p. 151, BIANCONI 1845, p. 43, GUALANDI 1850, p. 42, MUZZI, GIORDANI 1857, s. p., GUALANDI 1860, p. 50, GUALANDI 1865, p. 42, BIANCONI, DONATI 1879, p. 16, RICCI 1882, p. 132, RICCI 1886, p. 165, *Le chiese di Bologna illustrate* 1927, p. 125, RICCI, ZUCCHINI 1930, p. 138, VENTURI 1933, IX, 6, p. 717, n. 1, GRAZIANI 1939, pp. 80-81, POPHAM, WILDE 1949, p. 209, n. 230, BENATI 1980, pp. 10-11, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, pp. 803-804, BENATI 1987, p. 187, DI GIAMPAOLO 1988, p. 164, ZACCHI 1991, p. 113, ZACCHI 1994b, pp. 247-252, BERNABEI 1995, p. 125, MARCHI 1997, s. p., DANIELI 2010, p. 6, VITALI 2011, p. 32, n. 9.

Fonti: MALVASIA B 16, c. 209r, ORETTI B 30, parte I, c. 64, parte II, c. 12, e *Indice*, c. 417, ORLANDI B 996, c. 108.

⁵⁰³ A questo proposito, si noti che nell'aneddoto malvasiano secondo il quale all'uscita pubblica del quadro di Annibale esso fu particolarmente criticato per il «modo triviale troppo», tra coloro che si opposero manca il nome di Bartolomeo Cesi. Si veda: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 267.

⁵⁰⁴ FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 804.

9. *Madonna gravida* (tav. IX, fig. 1-3)

1585-1590c.

Affresco strappato con ridipinture, 138 x 115 cm

Bologna, Certosa, chiostrino delle Madonne

Provenienza: chiesa di Santa Maria di Miramonte, detta anche delle Febbri, soppressa nel 1798

Disegni preparatori: *Madonna gravida*, New York, MET, inv. 1976.187.1, 28 x 141 mm

Secondo la testimonianza di Malvasia (1678, 1686), l'opera, un affresco oggi in stato frammentario, fu eseguita per l'altare della famiglia Manzoli nella chiesa della Madonna di Miramonte, dov'era circondata da affreschi tardo secenteschi di Mengaccino e di Carlo Cittadini, quest'ultimo autore di «puttini, camei, fiori»⁵⁰⁵. La pittura mostra la rara immagine di Maria in stato di gravidanza; la Vergine è raffigurata in piedi, la testa abbassata e le mani in preghiera che tengono il libro aperto a cui è rivolta la sua attenzione. Non si conosce una fonte iconografica dell'immagine cesiana tra Cinque e Seicento, ma si può ricordare che Vitale da Bologna aveva affrontato lo stesso tema per la chiesa bolognese di Santa Maria dei Servi, alla fine degli anni cinquanta del XIV secolo⁵⁰⁶. Si può segnalare anche la successiva tela di Alessandro Tiarini conservata al Louvre, *Il pentimento di San Giuseppe*, dov'è presente un'altra raffigurazione di Maria incinta.

Tornando all'opera della ex Certosa, essa si mostra compromessa da ridipinture, come già avevano evidenziato Girolamo Bianconi nell'Ottocento e Alberto Graziani nel secolo successivo⁵⁰⁷. La superficie pittorica ha in effetti un aspetto insolitamente grasso, ricco di pigmento rispetto alla tipica notazione asciutta della pennellata di Cesi, con un effetto di «naturalismo quasi ludovichiano»⁵⁰⁸. Le difficoltà di lettura vanno probabilmente imputate ai problemi conservativi, a cui lo stacco, eseguito nel momento della soppressione della chiesa, nel 1798, dovette notevolmente contribuire. Con quell'operazione, fu probabilmente andata perduta, forse anche per una scelta deliberata, la parte inferiore. È credibile infatti che Maria fosse in origine dipinta a figura intera, come mostrano le altre versioni conosciute di quest'opera: la tela nell'ufficio parrocchiale della chiesa di San Martino Maggiore e quella nella chiesa di San Pietro a Leonessa, in provincia di Rieti⁵⁰⁹. Dovevano però circolare altre copie: Malvasia infatti scrive che questa invenzione, «essendo stata così comunemente

⁵⁰⁵ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247: «a fresco la b(eata) V(ergine) gravida nell'altare Manzoli della Madonna di Miramonte» e MALVASIA 1686 [1969], p. 206.

⁵⁰⁶ La presenza della rara iconografia dipinta da Vitale – dove la Madonna è mostrata gravida, seduta, con un libro chiuso in grembo, un cane ai suoi piedi e un vaso con maggiorana e basilico a fianco (simbolo di fertilità) – è possibile grazie alla grande ricettività della cultura bolognese del tempo. Questa iconografia circolava infatti in ambito nordeuropeo ed era pervenuta alla conoscenza degli artisti nostrani attraverso la circolazione di codici miniati. D'AMICO 1994, pp. 181-193, in particolare, pp. 186-189.

⁵⁰⁷ BIANCONI 1820, p. 432, BIANCONI 1825, pp. 345-346 e BIANCONI 1826, pp. 191-192: «non poche di esse [Madonne] in occasione de' trasporti [dalle chiese cittadine alla Certosa] sono state ritoccate» e GRAZIANI 1939, p. 85, n. 43.

⁵⁰⁸ PACE MARZOCCHI 1998, p. 53.

⁵⁰⁹ Si vedano la scheda n. 42, *Opere certe*, e tav. XXXVI, fig. 1-2.

piacciuta»⁵¹⁰, fu subito oggetto di numerose redazioni, come quella, oggi perduta, che «in picciol rame trovasi presso il sig(nor) Floriano Malvezzi concanonico nostro»⁵¹¹. Intorno alla metà del XVII secolo, inoltre, si data l'esecuzione di una stampa, ricondotta all'ambito di Cornelis Galle il Giovane, che riproduce proprio questa invenzione⁵¹² (fig. 3). Vi sono poi due prove grafiche, di mano di Cesi, da tenere in considerazione. La prima, conservata presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, va probabilmente ricondotta alla pittura che doveva ornare l'organo della cappella Paleotti nella cattedrale di San Pietro⁵¹³ (tav. VII, fig. 13). La seconda, un bellissimo disegno a matita rossa conservato al MET (fig. 2), come ha scritto Furio Rinaldi (2015), può essere riferita a questa pittura⁵¹⁴. Il disegno si potrebbe datare tra gli anni 1585-1590 e credo che possa essere confrontato con quello di Chicago mostrante un *Giovane chierico seduto*, preparatorio per il *San Benedetto seduto* del 1590 (fig. 2, tav. XII). In entrambi i disegni Cesi fa un uso copioso della biacca, impiegata anche per alcune linee di contorno, elemento che non è in realtà così frequente e che dà un effetto di maggiore leggerezza e morbidezza. Si potrebbe così collocare intorno al 1585-1590 anche la pittura dell'affresco, che era stato assegnato, da Graziani, tra gli anni 1595-1610.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246, MALVASIA 1686 [1969], p. 206, MALVASIA 1706, p. 221, MALVASIA 1732, p. 227, MALVASIA 1755, p. 233, MALVASIA 1766, p. 240, MALVASIA 1776, p. 199, MALVASIA 1782, p. 220, MALVASIA 1792, p. 241, BIANCONI 1820, p. 432, BIANCONI 1825, pp. 345-346, BIANCONI 1826, pp. 191-192, RICCI 1882, p. 230, RICCI 1886, p. 260, RICCI 1900, p. 216, RICCI 1906, p. 152, BASTELLI 1934, p. 57, GRAZIANI 1939, pp. 85 e 95, RAULE 1961, p. 86, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 185, LECHNER 1981, p. 473, numero 260, MARZOCCHI 1998, p. 53.

Fonti: MALVASIA B 16, c. 211v, ORETTI B 30, c. 175.

Sitografia:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338503?ft=bartolomeo+cesi&offset=0&rpp=40&pos=2>

⁵¹⁰ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246.

⁵¹¹ *Ibidem*. Per l'opera su rame, si veda la scheda n. 34, *Opere disperse o perdute*.

⁵¹² LECHNER 1981, p. 473, numero 260. La stampa è conservata a Göttweig, Graphisches Kabinett, inv. NS XLIV-65. In basso, vi è l'iscrizione «Magnifica Anima Mea Domini», che mostra come questa iconografia fosse stata legata a quella della *Madonna del Magnificat*. Lo studioso non ne riconosce la fonte cesiana.

⁵¹³ *Annunciazione*, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 12736 F, dimensioni non conosciute, penna e acquerello su carta grigia con quadrettatura a matita nera. Alberto Graziani aveva riferito questo foglio alla pittura in questione, sostenendo che potesse trattarsi di una prima bozza, poi scartata (GRAZIANI 1939, p. 95).

⁵¹⁴ *Vergine gravida*, New York, MET, inv. 1976.187.1, 28 x 141 mm, matita rossa e biacca su carta azzurrina con quadrettatura a matita nera. Il disegno mostra la figura della Madonna incinta a figura intera, con le mani in preghiera ed il corpo rivolto verso sinistra, esattamente come nell'affresco della Certosa. Si tratta di una delle prove grafiche memorabili di Cesi per la delicatezza del segno che traccia forme morbidi e vibranti. Dalla scheda informativa del sito del museo, scritta da Furio Rinaldi nel 2015, sappiamo che il foglio recava una tradizionale attribuzione a Denijs Calvaert, com'è documentato da un'iscrizione del pittore Jonathan Richardson (1667-1745). Si veda: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338503?ft=bartolomeo+cesi&offset=0&rpp=40&pos=2> (ultimo accesso: 8 luglio 2022).

10. *Ritratto di gentiluomo venticinquenne* (tav. X, fig. 1)

1585c.

Olio su tela, 78 x 63 cm

Imola, Pinacoteca Civica, inv. 36

Provenienza: Imola, collezione Codronchi-Torelli

Restauri: poco anteriore al 1980

Iscrizione: AETATIS SVAE / XXV

Il ritratto è probabilmente il più famoso di Bartolomeo Cesi, ed il dettaglio della mano sinistra appoggiata sull'elsa della spada è stato utilizzato come copertina del catalogo della Pinacoteca di Imola del 1989. Il dipinto apre, inoltre, la questione ancora non del tutto indagata sulla pratica del pittore in merito a questo genere artistico: Baldinucci scrive che Cesi «fece benissimo i ritratti, molti ne ebbe a dipingere per diversi gentiluomini»⁵¹⁵, ma sono poche, finora, le opere di questo tipo che gli sono state ricondotte. Si deve ad Alberto Graziani (1939), nell'ambito della sua prima, importantissima ricostruzione di un gruppo di ritratti da assegnare al pittore, l'intuizione di ricollegargli quest'opera, che era attribuita a Lavinia Fontana. Va notato che anche Romeo Galli, nello stesso anno, nella sua *Raccolta d'arte del comune di Imola*, riconduceva il quadro a Cesi, probabilmente accogliendo prontamente la tesi dello storico dell'arte. L'attribuzione trovò quindi i consensi unanimi della critica successiva, eccetto che per Rezio Buscaroli (1949), che lo assegnava a scuola toscana; ancora nel 1984⁵¹⁶, però, il dipinto era esposto con il nome di Ernst de Schayck⁵¹⁷, un artista ancora poco noto che come Cesi e Lavinia Fontana si era allineato sul tipo di ritrattistica detta internazionale, ovvero caratteristica della tarda maniera, di cui Scipione Pulzone era il più grande interprete.

La datazione indicata da Graziani per l'esecuzione del ritratto, ovvero intorno al 1585⁵¹⁸, è stata anch'essa avallata dalla critica, anche se Orsi (2000) ha preferito allargare la forbice temporale al decennio 1575-1585. Credo però che sia più verosimile tornare alla tesi di Graziani, e, nella *Crocifissione* di San Martino Maggiore, datata 1584-1585, i santi, realistici e ben squadriati, sono avvicinati al protagonista di questo ritratto, che a Graziani pareva come incasellato «dentro un raro difficoltoso romboide»⁵¹⁹. Va infine ricordato il debito di Cesi rispetto a Lavinia Fontana, già avviata a questo genere artistico dal decennio precedente: Malvasia definisce i suoi ritratti «gentili, diligenti

⁵¹⁵ BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 299.

⁵¹⁶ Come si apprende da MAZZA 1984, p. 41.

⁵¹⁷ Non conosciamo ancora molto il de Schayck: nato ad Utrecht nel 1575, fu attivo dapprima nella Romagna e poi nelle Marche, finché non si spense intorno al 1631. Il suo catalogo conta finora di circa di dieci opere, tutte di genere religioso eccetto che per il *Ritratto di Giovanni Battista Codronchi*, conservato anch'esso alla Pinacoteca Civica di Imola (inv. 33), e vicino ai modi del ritratto di Cesi. Si veda: AGOSTINI 1988, p. 196.

⁵¹⁸ Si noti che nella scheda di catalogo dell'opera, Grazia Agostini riporta erroneamente la data del 1575c. come proposta da Graziani (AGOSTINI 1988, p. 200).

⁵¹⁹ GRAZIANI 1939, p. 91.

e teneri»⁵²⁰, termini simili che utilizza anche per descrivere la poetica di Cesi, «gentile e vaga maniera»⁵²¹ e, nel 1584, la pittrice licenziato uno dei suoi capolavori, il *Ritratto della famiglia Gozzadini*, un dipinto al quale Cesi non dovette rimanere indifferente.

Tornando a guardare l'opera, non è nota l'identità dell'effigiato: sappiamo che il dipinto proviene dalla famiglia imolese Codronchi-Torelli, la quale, nel 1700 circa, volle celebrare la propria stirpe apponendo delle iscrizioni identificative al gruppo dei ritratti posseduti⁵²². Il testo di questo dipinto recitava: «Ottavianus Codronchius dux cohortis in exercitu caesareo Caroli V in proelio apud Papiam strenue obiit an. 1525»⁵²³, andando così ad identificare il personaggio con Ottaviano Codronchi, un soldato di Carlo V che aveva eroicamente perso la vita nella battaglia di Pavia del 1525, divenendo il membro più illustre della famiglia. Al quadro era stato annesso un *pendant* che doveva raffigurare sua moglie, Attilia o Antilia Ramazzotti, figlia del condottiero Ramazzotto Ramazzotti: si tratta dell'odierno *Ritratto di dama*⁵²⁴ presente in Pinacoteca (inv. 37), la cui identità era individuata da un'altra iscrizione, e che oggi è assegnato ad anonimo pittore emiliano del secondo Cinquecento. Purtroppo, entrambe le iscrizioni sono state rimosse nel corso di un restauro avvenuto poco prima del 1980⁵²⁵.

Com'è stato sottolineato da Grazia Agostini (1988), il grado di aderenza al contesto di fine Cinquecento, che si evince dagli abiti, dagli accessori, dall'acconciatura e dalla vividezza con cui è tratteggiato il volto, dallo sguardo «inquieto e interrogante»⁵²⁶, fanno pensare che il personaggio ritratto sia un gentiluomo vissuto allo stesso tempo del pittore, e che non sia, dunque, un dipinto *ex post* di un condottiero antico. Di questo effigiato sappiamo che, al momento del ritratto, aveva venticinque anni, com'è documentato dall'iscrizione originale che si trova ancora in alto a sinistra. Il suo abbigliamento è perfettamente in linea con la moda del tempo, e si possono così apprezzare le sottigliezze pittoriche che descrivono numerosi dettagli e giochi cromatici, come quello tra il nero dell'elegante mantello e quello del doppiopetto stratagliato, quello tra il bianco acceso della gorgiera trinata e dei polsini e quello tendente all'avorio del farsetto, oppure sono molto godibili i particolari più fini, come i ricami, le rifiniture dell'elsa della spada ed i fitti anelli delle tre lunghe catene al collo. Se la mano destra, con il pollice infilato nella piega delle catene, ha il compito di metterle in risalto, la posa della mano sinistra evidenzia invece la spada da lato, che a fine Cinquecento non designava più l'appartenenza al ceto della cavalleria ma era accessorio comune nell'abbigliamento maschile⁵²⁷.

⁵²⁰ MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 177-178.

⁵²¹ *Ivi*, I, p. 242.

⁵²² AGOSTINI 1988, p. 192.

⁵²³ *Ivi*, p. 200.

⁵²⁴ *Ivi*, p. 194.

⁵²⁵ BENATI 1980, p. 26, n. 42.

⁵²⁶ GHIRARDI 1985, p. 248.

⁵²⁷ AGOSTINI 1988, p. 200.

Ancora, questa mano mostra un anello sull'indice, sulla cui gemma vi è la figurina di un pellegrino o di un soldato⁵²⁸, un'indicazione possibile di un gruppo d'appartenenza, magari una confraternita laica, a cui l'uomo doveva fare parte e di cui, però, non abbiamo notizie.

Bibliografia: BUSCAROLI 1939, p. 134, GALLI 1939, p. 11, GRAZIANI 1939, p. 91, BUSCAROLI 1949, pp. 96-98, MANCINI 1967, p. 15, BENATI 1980, pp. 13-14, 26, n. 42, MAZZA 1984, p. 41, GHIRARDI 1985, pp. 248-249, n. 132, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986*b*, p. 806, AGOSTINI 1988, pp. 200-201, GHIRARDI 1994, pp. 168 e 174, GHIRARDI 1997, pp. 172-173 e 187, n. 1, GHIRARDI 2000, p. 13, ORSI 2000, p. 85, BARONCINI 2011, p. 122.

⁵²⁸ Secondo Angela Ghirardi si tratterebbe di una figura di un soldato, ma credo che possa essere più verosimile ravvisare qui l'immagine di un pellegrino: si intravedono infatti il cappello a tese larghe ed il bastone da passeggio. Si veda: GHIRARDI 1997, p. 172.

11. *Ritratto di gentiluomo* (tav. X, fig. 2)

1585c.

Olio su tela, 62 x 49 cm

Parma, Pinacoteca Stuard, inv. 28

Il ritratto proviene dalla collezione del nobile Giuseppe Stuard⁵²⁹ ed è stato attribuito convincentemente a Cesi da Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi nel 1987, dopo essere stato sempre catalogato come opera di anonimo artista.

Giustamente i due studiosi sottolineavano la somiglianza tra questa tela ed i due ritratti di gentiluomini del Cesi conservati alla Pinacoteca Civica di Imola ed in una collezione privata bolognese, con i quali condivide molto probabilmente anche la datazione, intorno al 1585. Si nota infatti la stessa predilezione per una narrazione concisa, asciutta dei tratti esteriori dell'effigiato, senza che vi sia interesse per svelarne le peculiarità del carattere e dei sentimenti. Come nel ritratto imolese, le mani sono trattate con una pregevole attenzione e perizia tecnica, ma vi è, in entrambi, una minore riuscita nella resa dei capelli che, rispetto alla barba ed ai baffi, di cui si percepisce la consistenza morbida e liscia, risultano meno definiti. Identico, ancora, è lo sguardo vivido e attento con cui il personaggio si rivolge allo spettatore, un dettaglio che, insieme alle guance delicatamente arrossate e alle labbra lievemente inarcate, lascia trapelare una fierezza pacata e distinta. La mano destra, sul petto, è impreziosita da un anello sul mignolo, ed è questo l'unico, così sobrio, ornamento: la giubba nera ha bottoncini di stoffa nera, e la gorgiera ed i polsini non mostrano le trine del gentiluomo imolese. Rispetto a quello, ancora, la veste è dipinta in modo più sommario, e la stoffa pare così appiattita e monotona, perdendo quel senso di possente volumetria che era percepibile nel ritratto sopra menzionato. Lo scarto qualitativo si deve forse al fatto che la commissione fosse meno prestigiosa, come gli abiti dell'uomo ritratto potrebbero documentare.

Bibliografia: COPERTINI 1926, p. 29, SERRA 1934, p. 122, *La Pinacoteca Stuard* 1961, p. 18, CIRILLO, GODI 1987, p. 68, BAROCELLI 1996, p. 61.

⁵²⁹ Giuseppe Stuard (Parma, 1791-1834), fu ultimo discendente di una nobile famiglia. Divenuto a quindici anni orfano di entrambi i genitori, cominciò fin da giovane a collezionare i quadri, dando vita ad una raccolta di circa duecento pezzi provenienti da scuole pittoriche eterogenee. Al collezionismo affiancò la sua vocazione all'assistenza sociale: così, alla sua morte, non solo lasciò la sua raccolta artistica alla Congregazione di San Filippo Neri, di cui aveva fatto parte in vita, con l'obbligo di conservarla e di non alienarla, ma creò anche un fondo per l'aiuto dei più poveri di età maggiore ai sessantacinque anni. COPERTINI 1928, pp. 5-11, dall'*Introduzione* scritta da Filippo Cocconi.

12. *Ritratto di gentiluomo con una croce al collo* (tav. X, fig. 3)

1585-1590c.

Olio su tela, dimensioni non conosciute

Bologna, collezione privata

L'interessante tela, che conosco purtroppo soltanto dalla fotografia in bianco e nero pubblicata da Fortunati Pietrantonio (1886*b*), è stata attribuita per prima volta a Cesi, in via orale, da Francesco Arcangeli, come segnala la stessa studiosa. Non mi è nota nemmeno l'odierna collocazione, ma sappiamo che nel 1986 l'opera si trovava in una collezione privata bolognese. La datazione proposta dalla studiosa, tra il 1585 ed il 1590, è convincente. Il dipinto si fonda sui codici normativi della ritrattistica internazionale, con una presentazione statica e convenzionale dell'effigiato. Ma, come Lavinia Fontana, Cesi imprime un suo carattere peculiare, ovvero un naturalismo forse più schietto e più scarno rispetto a quello che caratterizza le tele della pittrice, e questo ritratto si lascia apprezzare proprio per la sua quasi disarmante semplicità. Come hanno notato Cirillo e Godi (1987), questa tela è accostabile con profitto al *Ritratto di gentiluomo* della Pinacoteca Civica di Imola e a quello della Pinacoteca Stuard di Parma: tutte queste opere dovrebbero infatti avere una simile datazione.

Bibliografia: FORTUNATI PIETRANTONIO 1986*b*, pp. 806 e 839.

13. *Ritratto di giovane dama* (tav. X, fig. 4)

1585-1590c.

Olio su tela, 48 x 41,5 cm

Bologna, Pinacoteca Nazionale, Palazzo Pepoli Campogrande, inv. 4

Provenienza: collezione Zambeccari fino al 1883

Restauri: Morena D'Aronco, 2000

La tela proviene dalla collezione Zambeccari, dov'era assegnata a Lavinia Fontana. Questa attribuzione persiste nelle *Guide alla Pinacoteca* di Anacleto Guadagnini (1900, 1907) ma Andrea Emiliani (1969) ne sposta la paternità a Sofonisba Anguissola, assegnazione che viene accolta da Maria Teresa Cantaro (1989). È quindi Angela Ghirardi, nel 1997, ad ipotizzarne l'appartenenza a Cesi, tesi che afferma nuovamente nel 2006. In quest'ultima occasione la studiosa nota la scritta sul telaio «Antonio Campi fece»⁵³⁰. Per motivarne la paternità cesiana, ricollega la tela al *Ritratto di gentiluomo* della Pinacoteca Civica di Imola, notandovi la stessa pennellata asciutta e incisiva, la stessa presentazione precisa, capace di dare conto dei particolari degli abiti e delle acconciature, ma, allo stesso tempo, di fornire un'immagine sobria e decorosa dell'effigiato. Come il gentiluomo imolese, la dama indossa, al di sotto di una veste nera, un simile corsetto bianco avorio con ricami e bottoni d'oro, porta al collo tre lunghe catene d'oro e indossa la gorgiera. La datazione indicata da Ghirardi (1997, 2006), intorno al 1585, e dunque allo stesso tempo della tela imolese, sembra convincente, e potrebbe essere estesa agli anni 1585-1590, per il sapore leggermente più maturo che questo quadro parrebbe mostrare.

Bibliografia: *Pinacoteca* 1894, p. 59, GUADAGNINI 1900, p. 147, GUADAGNINI 1907, p. 151, EMILIANI 1969, p. 139, CANTARO 1989, p. 274, GHIRARDI 1997, pp. 175-176, CAMMAROTA 2000, pp. 314, n. 158 e 390, n. 146, GHIRARDI 2006, p. 322.

⁵³⁰ GHIRARDI 2006, p. 322.

14. *Ritratto di giovane dama* (tav. X, fig. 5)

1585-1590c.

Olio su tela, dimensioni non conosciute

Bologna, collezione privata

Come per il *Ritratto di gentiluomo con una croce al collo*, anche questa tela è stata ricondotta a Cesi da Francesco Arcangeli ed è stata pubblicata per la prima volta da Fortunati Pietrantonio (1986b), che la segnalava di presente in una collezione privata bolognese. Come per quel ritratto, non sono a conoscenza di eventuali cambi di collocazione e non ho potuto vedere la tela dal vivo. L'effigiata si mostra allo spettatore con la solita esibizione accurata delle vesti e degli accessori, che sono in questo caso particolarmente godibili per lo sfarzo della gorgiera e del velo decorativo sull'acconciatura, un dettaglio che non sembra essere così diffuso nei ritratti di dame di quel tempo. Tanto sono determinate le caratteristiche esteriori, tanto sono lasciate da parte quelle interiori, e nulla è possibile dire sul carattere di questa donna.

Può essere curioso notare che nella serie di ritratti di mano di Cesi ricordati da Malvasia (1678) non compare mai il nome di una committente.

Bibliografia: FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, pp. 806 e 839.

15. *San Benedetto ascolta la divina armonia* (tav. XI, fig. 1-5)

1588-1590c.

Olio su tela, 290 x 186 cm

Bologna, chiesa di San Procolo

Restauri: 1976 di Maricetta Parlato

Disegni preparatori: *Studio di mano*, Bologna, collezione privata, 180 x 170 mm; *Monaco in piedi con libro e pastorale*, Chicago Art Institute, inv. 1922.23, 319 x 188 mm

Iscrizioni: REGVLA / S. BENEDICTI

La tela fu eseguita probabilmente per la famiglia Mantacheti, famiglia «nobile et antica»⁵³¹ di Bologna, che la collocò nella propria cappella, la seconda a destra della chiesa di San Procolo, dove si trova tuttora. La chiesa era di proprietà dei Benedettini, ed il suo monastero contava, nel 1589, di trentun monaci che avevano la cura di 3490 anime⁵³²; in questa chiesa, nel 1583, Cesi aveva posto la sua cappella funeraria. Tornando alla tela, essa mostra san Benedetto in età matura, ma non avanzata come nelle consuete rappresentazioni, che tiene con la sinistra il libro della *Regola*, com'è scritto a lettere dorate sulla copertina: «REGVLA / S(ANCTI) BENEDICTI», ed il pastorale, mentre rivolge lo sguardo estatico al cielo inondato di luce paradisiaca, dove due angeli suonano una piccola arpa ed un liuto. A terra, a sinistra in primo piano, è appoggiato il piviale, mentre sulla destra, un po' più in alto e più nascosto, si vede il corvo, un attributo del santo. Lo sfondo mostra il territorio montano della Terra di San Benedetto, nel Lazio meridionale, centro della sua predicazione: a sinistra, partendo dal basso, vi è probabilmente la chiesa di San Martino, dalla quale si passa al più piccolo oratorio di San Giovanni. Questi due edifici fanno parte del percorso per raggiungere l'abbazia di Montecassino, ben visibile più in alto, che fu il luogo dove il santo scrisse la sua *Regola*. Sulla destra si può invece forse riconoscere l'abitato di Cassino, con il castello di Rocca Janula in una posizione sopraelevata. Questa visualizzazione così precisa dei luoghi del santo, quasi da illustrazione libresco, inquadra perfettamente il dipinto nel tipo di raffigurazione sacra auspicata dai *Discorsi* paleottiani. Inoltre, come ha osservato molto acutamente Bernardini (1982), la figura umana isolata nel quadro d'altare, la cui indagine era a partita da Raffaello nel famoso quadro della *Santa Cecilia*, ha un «valore totalizzante» e «persuasivo».

La cappella, oggi disadorna, doveva presentare al di sopra della tela alcuni affreschi, di soggetto purtroppo sconosciuto, eseguiti da Giovanni Battista Cremonini, pittore specializzato in questa tecnica. Quelle pitture, citate a partire da Malvasia (1686), sono ancora registrate nell'edizione di

⁵³¹ DOLFI 1670, p. 145, il quale diceva anche che la famiglia ebbe «nobili parentelle», in particolare Laura Mantacheti, moglie di Federico Agucchi, fratello di Girolamo e Giovanni Battista, importante letterato e teorico dell'arte. I membri di questa famiglia fecero inoltre costantemente parte del Collegio degli Anziani e Gonfalonieri della città (PASQUALI ALIDOSI 1670). Per poter minimamente tratteggiare un loro gusto in campo artistico, si può rammentare che essi commissionarono al Bertusio, allievo dei Carracci ma stilisticamente molto più vicino al Cesi, un *Sant'Antonio* per la chiesa dei Servi (MALVASIA 1686, p. 274).

⁵³² DE' BIANCHI 1589, p. 308.

quella *Guida* del 1792, ma nella *Guida* di Bianconi del 1820 non sembrano essere più menzionate⁵³³. Probabilmente scialbate, esse furono ben presto sostituite da nuovi affreschi di mano di Gaetano Caponeri e di Lorenzo Pranzini, come si apprende dalla nuova edizione della *Guida* di Bianconi del 1826. Questo intervento di ammodernamento della cappella si deve probabilmente al passaggio di proprietà della stessa dai Mantacheti a don Giovanni Battista Lanzarini, avvenuto nel 1820⁵³⁴. La tela di Cesi, tuttavia, appare oggi in un contesto del tutto spoglio, probabilmente per via di nuovi interventi di sistemazione che riguardarono tutta la chiesa e che furono dovuti all'architetto Giuseppe Modonesi negli ultimi anni del XIX secolo⁵³⁵. In ogni caso, la tela si presenta oggi in buono stato conservativo ed è stata oggetto di restauro da parte di Maricetta Parlatore nel 1976⁵³⁶, dopo che, all'inizio del XX secolo, la guidistica locale aveva fatto presente lo stato piuttosto annerito della superficie pittorica⁵³⁷. Dal punto di vista della critica, l'opera riveste un'importanza particolare per Malvasia (1678) e per Graziani (1939), andando così a collocarsi come una delle opere più importanti di Cesi.

Lo storiografo bolognese, solitamente parco nell'elogiare Cesi, definisce molto positivamente questo dipinto come «delicatissimo»⁵³⁸, termine che ricalca la definizione da lui data della «maniera»⁵³⁹ del pittore, «così delicata e poi graziosa»⁵⁴⁰, e che verrà utilizzato anche per definire lo stile tardo di Guido Reni⁵⁴¹: non solo, dunque, per Malvasia l'opera rappresenterebbe un esempio tipico dell'arte di Cesi, ma sarebbe pure intrinsecamente legata al massimo pittore bolognese del Seicento. È inoltre possibile che Guido Reni avesse preso ispirazione anche a quest'opera per la raffigurazione del san Bernardo nella pala dell'*Incoronazione della Vergine* del 1595c., oggi in Pinacoteca. Dopo Malvasia, la tela di Cesi non ricevette altri apprezzamenti fino al Novecento: semplicemente citata, *en passant*, da Venturi (1933), essa venne definita invece da Graziani come «una delle opere più felici di Cesi»⁵⁴², capace di unire le istanze carraccesche con quelle della coeva pittura fiorentina, in una sintesi unica e personalissima. Questa lettura, che ha trovato l'appoggio di tutta la storiografia a seguire e che condivido, mostra come Cesi avesse recepito gli stimoli provenienti dai tre cugini, nel naturalismo schietto e preciso molto evidente nei particolari del volto e delle mani del santo, e quelli provenienti

⁵³³ Riportano la notizia degli affreschi di Cremonini in questa cappella: MALVASIA 1686, p. 217, DESEINE 1699, p. 320 e tutte le riedizioni della *Guida* malvasiana fino al 1792, per cui si veda in *Bibliografia*. Anche Oretti segnala gli affreschi (ORETTI B 30, c. 185).

⁵³⁴ FANTI 1963, p. 163.

⁵³⁵ *Ivi*, pp. 153-154.

⁵³⁶ Notizia ricavata dalla scheda dell'opera conservata presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza di Bologna, nn. 38073-38074; purtroppo non è presente la relazione del restauro.

⁵³⁷ RICCI 1906, p. 175, RICCI, ZUCCHINI 1915, p. 249, RICCI, ZUCCHINI 1930, p. 226, RICCI, ZUCCHINI 1950, p. 226.

⁵³⁸ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 242.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

⁵⁴¹ MALVASIA 1678 [1841], II, p. 63: la «sua più delicata e compita seconda maniera». Per un approfondimento su questa vicinanza lessicale tra Bartolomeo Cesi e Guido Reni, rimando al capitolo della *Fortuna critica*.

⁵⁴² GRAZIANI 1939, p. 65.

dalla corrente riformata dell'arte fiorentina, in particolare da Santi di Tito. Molto acutamente, Graziani metteva a confronto quest'opera con la *Resurrezione di Lazzaro* di S. Maria Novella del 1576: «si noti come ridono dello stesso sorriso, coi capelli sciolti sullo stesso cielo tenero e reale, gli angeli di questo dipinto e i ragazzetti che si affacciano alle colonne»⁵⁴³. Questa affinità tra i due pittori è visibile anche paragonando la tela in questione con il *San Nicola da Tolentino vincitore delle tentazioni del demonio*, eseguito da Santi di Tito nel 1588 per la chiesetta di San Jacopo Tra Fossi a Firenze (fig. 4), situata a pochi metri da Santa Croce (oggi però il dipinto è esposto al Museo civico di Sansepolcro). Il *San Nicola* sembra quasi sovrapponibile alla tela cesiana, come si vede dalla netta divisione degli spazi, dalla presentazione immobile del santo, che quasi annulla qualsiasi azione, o dai colori ora ribassati, nei toni bruni del paesaggio, ora squillanti, nelle vesti degli angeli. Anche a Roma si compivano, però, riflessioni simili, e una tela come quella del *Sant'Alberto carmelitano* di Girolamo Muziano, in San Martino ai Monti a Roma, eseguita tra il 1585 ed il 1590 circa, dove essere messa a confronto con l'opera di Cesi (fig. 5). In questo senso, il *San Benedetto che ascolta la celeste armonia*, testimonia i viaggi compiuti dal pittore a Firenze e a Roma, e la sua adesione a queste correnti artistiche.

Ci sono due disegni preparatori fin ora conosciuti: quello conservato a Chicago⁵⁴⁴ (fig. 2), probabilmente una prima idea per il quadro, dove Cesi aveva pensato ad un'immagine più dinamica, in cui il santo era girato di tre quarti, e quello in collezione privata, prova esemplare e sorprendente dello studio dal vero del pittore, che mostra il dettaglio della mano del santo che tiene il libro della *Regola*⁵⁴⁵ (fig. 3).

Per quanto concerne la datazione del quadro, essa è stata oggetto di pareri diversi: Alberto Graziani (1939) la collocava entro il 1585, nello stesso tempo dei *Tre fanciulli nella fornace* delle Collezioni Comunali, mentre Francesco Arcangeli (1959) pensava piuttosto ad una datazione intorno al 1590, per i debiti dell'opera verso i Carracci. Quest'ultima proposta è stata accolta da Mario Fanti (1963)⁵⁴⁶, mentre Daniele Benati (1980) ne posticipava la datazione ad un tempo vicino al *San Francesco* del Museo di San Giuseppe di Bologna, del 1607, ravvisandovi un modo simile di descrivere il paesaggio. Fiori (1985) ipotizzava invece il 1594-1595 per un confronto con il *San Nicola* di Imola del 1599,

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ *Monaco in piedi con libro e pastorale*, Chicago Art Institute, inv. 1922.23, 319 x 188 mm, gessetto rosso e lumeggiature in gessetto bianco su carta azzurrina. ZACCHI 1991, p. 120. Uno spunto per la posa del santo poteva essere giunto a Cesi dalla raffigurazione dello stesso nella bella pala di Lavinia Fontana della *Madonna con il Bambino tra le nubi adorata dai Santi Benedetto, Gregorio Magno, Francesco* del 1583-1584, oggi conservata in collezione privata.

⁵⁴⁵ *Studio di mano*, collezione privata, 180 x 170 mm, matita nera su carta celeste, in basso a destra è presenta una scritta antica, a penna, con «B(artolomeo) Cesi». Il foglio è stato scoperto da Mario Di Giampaolo, che lo segnalava in possesso di privati a Bologna: ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 169. Si veda anche DANIELI 2019, p. 32, dove lo studioso pone il foglio in relazione, oltre a quest'opera, anche al san Giovanni Battista nella tela dei *Santi Bruno e Giovanni Battista* del 1612, conservata nell'ex certosa di Maggiano presso Siena; una notazione, tuttavia, che non convince completamente per le differenze, pur lievi, tra le due opere.

⁵⁴⁶ FANTI 1963, p. 163.

opera che però oggi non è più da ritenersi come di mano del Cesi⁵⁴⁷. Per Fortunati Pietrantonio (1986b) la tela era da collocare tra il 1588 ed il 1590, tesi che è condivisa da Cantaro (1989)⁵⁴⁸, la quale nota un interessante parallelismo nel quadro di Lavinia Fontana rappresentante *San Francesco di Paola che benedice un bambino*, datato al 1590. Anche per Vicini (1990) e per Zacchi (1994) è valida questa datazione, mentre Fortunati (1997) la posticipa agli anni Novanta del secolo. Essa è a mio avviso da porre tra gli anni 1588-1590, ovvero tra il naturalismo non ancora del tutto compiuto della pala di San Martino Maggiore, del 1584-1585, e la pala della cappella Paleotti in San Giacomo Maggiore, dipinta intorno al 1590, dove non solo il naturalismo, ma anche la forza sentimentale delle opere dei Carracci e del Correggio hanno su Cesi una presa maggiore. Al 1590 si data anche un altro *San Benedetto* del Cesi dipinto ancora per San Procolo, ed esso mostra, credo, un maggiore accostamento all'arte dei tre cugini bolognesi. Il dipinto in questione, dunque, che lascia ancora emergere vividi ricordi fiorentini e romani, che si devono giustificare con dei viaggi, non documentati ma di certo avvenuti, potrebbe collocarsi in questo momento di particolarissima evoluzione artistica del pittore.

Bibliografia: DE' BIANCHI 1589, p. 308, MASINI 1650, p. 530, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 300, MALVASIA 1686, p. 217, DESEINE 1699, p. 320, MALVASIA 1706, p. 233, MALVASIA 1732, p. 239, MALVASIA 1755, p. 245, MALVASIA 1766, p. 252, MALVASIA 1776, p. 182, MALVASIA 1782, p. 200, MALVASIA 1792, p. 219, BIANCONI 1820, p. 198, BIANCONI 1826, p. 92, BIANCONI 1835, p. 84, BIANCONI 1845, p. 82, RICCI 1882, p. 187, *Bologna* 1904, p. 108, RICCI 1906, p. 175, *Lexicon* 1912, VI, p. 315, RICCI, ZUCCHINI 1915, p. 249, *Le chiese di Bologna illustrate* 1927, p. 163, RICCI, ZUCCHINI 1930, p. 226, VENTURI 1933, IX, 6, p. 717, GRAZIANI 1939, p. 65, RICCI, ZUCCHINI 1950, p. 226, ARCANGELI 1959, pp. 50, 52-53, FANTI 1963, p. 163, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 216, BENATI 1980, p. 15, BERNARDINI 1982, p. 25, FIORI 1985, p. 63, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, II, p. 804, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 169, VICINI 1990, p. 32, n. 67, ZACCHI 1991, p. 120, ZACCHI 1994b, p. 254, FORTUNATI 1997, pp. 50, 164, CAMPANINI, GUARINO, LIPPI 2005, p. 304.

Fonti: ORETTI B 30 [1767], c. 185, ORETTI B 122, c. 542, ORETTI B 124, c. 224.

⁵⁴⁷ Si veda la scheda n. 2, *Opere rifiutate*.

⁵⁴⁸ CANTARO 1989, p. 150.

16. *San Benedetto seduto*⁵⁴⁹ (tav. XII, fig. 1-2)

1590

Olio su tela, 133 x 89 cm

Bologna, Pinacoteca Nazionale, in deposito dall'Amministrazione Provinciale

Provenienza: chiesa di San Procolo, Bologna

Restauro: 1984, Maricetta Parlatore

Disegni preparatori: *Giovane seduto*, Chicago, Art Institute, inv. 1922.5404, 352 × 214 mm

L'opera, ancora troppo poco nota a discapito della sua grande importanza già sottolineata da Malvasia (1678), quindi da Alberto Graziani (1939), Daniele Benati (1980) e Alessandro Zacchi (1994b), venne eseguita da Bartolomeo Cesi per il coro della chiesa di San Procolo a Bologna. Proprio per la sua collocazione si può spiegare la scelta di presentare il santo seduto, come se egli fosse stato presente davvero nel coro, insieme ai Benedettini. La commissione spetta di certo a quei religiosi e, grazie al ritrovamento documentario di Mario Fanti (1963), è fissata all'inizio del 1590: il 21 di aprile venne saldato il conto per la cornice, di 1,5 lire, e «adì 5 maggio si pagarono a Bartolomeo Cesi pittore l(ire) 32,9 per sua mercede d'avervi dipinto detto padre S. Benedetto»⁵⁵⁰. Il santo è rappresentato senza orpelli, con un realismo disincantato e concreto che investe anche i pochi attributi: il piviale, il pastorale ornato ed il libro della *Regola*. Vi è poco spazio per l'ambientazione della scena, costituita da una volta a botte che si apre sulla sinistra, lasciando intravedere tracce di nuvole, e donando al dipinto un senso di parca monumentalità. Ma ciò che colpisce è la figura del santo: anziano, la pelle del volto sottile e arrossata, gli occhi liquidi e rivolti lontano, oltre lo spettatore. Le sue mani, troppo lisce e senza grinze per la sua età, emergono dalla veste nera, immobili e perfettamente tracciate, di un naturalismo così austero che pare che l'opera sia stata eseguita in pieno Neoclassicismo. Cesi sembra approfondire in questa tela sia la corrente toscano-romana che quella carraccesca, unendole in una sintesi personalissima ed originale che fa dell'astrazione, del realismo senza tempo la sua cifra fondamentale. Nel volto del santo i caratteri dell'anzianità vengono in qualche modo trasfigurati in una connotazione fortemente solenne, sacrale e, oserei dire, ideale, come se questa figura potesse rappresentare qualsiasi nobilissimo vecchio; lo stesso principio sarà utilizzato dal pittore per la raffigurazione di *San Pietro* nelle sue numerose versioni (si veda, per esempio, quella della Pinacoteca Nazionale, inv. 59). Non a caso, Graziani (1939) ravvisava in questo *San Benedetto* una «umiltà muzianesca nei tratti del volto»⁵⁵¹ e poneva il dipinto tra i quadri del pittore di massima

⁵⁴⁹ Ringrazio Maria Luisa Pacelli, direttrice della Pinacoteca Nazionale di Bologna, che mi ha autorizzata a vedere dal vivo il dipinto, oggi custodito nei depositi della Pinacoteca Nazionale. Ringrazio anche la restauratrice Anna Selleri che mi ha accompagnata durante la visita, dandomi preziose notizie sulla conservazione delle opere.

⁵⁵⁰ FANTI 1963, p. 143. La citazione proviene dal manoscritto *Cronologia del monastero di S. Procolo e della religione Benedettina Cassinese in Bologna* del benedettino Nicolò Vignali (1618-1667), che è stato ritrovato dallo studioso.

⁵⁵¹ GRAZIANI 1939, p. 83. Anche Benati sottolineava l'ascendente muzianesco (BENATI 1980, pp. 15-16).

anticipazione di Guido Reni⁵⁵². Non a caso, ancora, Carlo Bianconi, pittore e letterato bolognese vissuto in pieno Settecento, nella revisione alla *Guida* malvasiana pubblicata nel 1766, descriveva il quadro come «bellissimo»⁵⁵³, sostituendo questo termine a «politissimo»⁵⁵⁴, che invece era presente nelle redazioni precedenti della guida e che coglieva, nel dipinto, l'estrema rifinitura e ordine delle linee. L'apprezzamento di Carlo Bianconi è ripreso nella prima metà dell'Ottocento da Giacomo Gatti (1803) e da Girolamo Bianconi (1820, 1826, 1835, 1845, 1860). Benati (1980) e Zacchi (1994b) hanno sottolineato soprattutto l'adesione al vero carraccesco, notando che l'«importantissimo dipinto»⁵⁵⁵ si mostrava «perfettamente consapevole»⁵⁵⁶ delle ricerche che andavano compiendo i tre cugini.

Winkelmann (1979) ha ricondotto all'opera il disegno preparatorio di Chicago⁵⁵⁷ (fig. 2), disegno che è da annoverare tra i più belli di Cesi per lo studio così approfondito delle pieghe del pannello, che qui appaiono come le vere protagoniste del foglio, e questo virtuosismo purtroppo tende a perdersi nel dipinto per l'annerimento della superficie, nonostante il restauro del 1984 a cura di Maricetta Parlato⁵⁵⁸.

Per quanto riguarda la collocazione del dipinto, esso passa a inizio Ottocento dal coro della chiesa all'adiacente Ospedale dei Bastardini, dov'è segnalato da Bianconi (1820) «nella residenza de' signori amministratori». In questa sala è presente anche un secolo più tardi⁵⁵⁹, e, al tempo di Graziani, era visibile nella cappella di quell'Ospedale. Nel 1940 l'Ospedale ed il suo patrimonio passarono alla Provincia di Bologna, la quale lo affidò ai depositi della Pinacoteca Nazionale. Nel 2014 il dipinto è stato esposto nella piccola mostra *L'eredità dei Bastardini* a palazzo Pepoli Campogrande⁵⁶⁰. Ma la

⁵⁵² Si noti che Graziani segnalava un'altra figura di *Santo vescovo* «nella parete destra della seconda cappella nella chiesa di S. Gregorio a Bologna e finora ignorata» (GRAZIANI 1939, p. 83), opera che risulta dispersa (si veda: *Opere disperse o perdute*, n. 9)

⁵⁵³ MALVASIA 1766, p. 253.

⁵⁵⁴ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246. Il termine è utilizzato anche per Denijs Calvaert, «l'aggiustato e tanto polito modo del disegnare» (*Ivi*, p. 197) e per i «disegnoni» d'architettura e di prospettiva di Francesco Brizio, «politissimo e sottilissimo tirar di linee».

⁵⁵⁵ BENATI 1980, p. 16.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ *Studio di un giovane chierico seduto*, Chicago, Art Institute, inv. 1922.5404, 352 × 214 mm, matita rossa e tocchi di biacca su carta azzurra con quadrettatura in matita nera. Si vedano: JOACHIM, FOLDS McCULLAGH 1979, p. 45, n. 45, JOHNSTON 1982, pp. 59-60, ZACCHI 1994b, p. 256, n. 73. Il disegno è stato ricondotto a Cesi da Ulrich Middeldorf e, come ha notato Jürgen Winkelmann, doveva far parte della collezione della famiglia Locatelli, famiglia originaria di Locatello, presso Bergamo, che era giunta a Bologna nel XV secolo. Da principio commercianti di tessuti, i Locatelli acquisirono ben presto uno *status* nobile. La raccolta di oggetti d'arte si deve soprattutto a Cesare (inventario del 1658) e a Girolamo Locatelli (inventario del 1673), e mostrava uno spiccato senso artistico orientato in special modo per la scuola bolognese, ma vi erano anche opere di provenienza veneta. Malvasia, Guido Reni e Simone Cantarini erano frequentatori assidui di questa famiglia, e lo stesso Cesi fu maestro di disegno di Giovanni Lodovico, presso l'Accademia degli Ardenti. Si veda: MORSELLI 1998, pp. 271-280.

⁵⁵⁸ Notizia ricavata dalla scheda dell'opera conservata presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza di Bologna, nn. 38073-38074; purtroppo non è presente la relazione del restauro.

⁵⁵⁹ *Bologna illustrata* 1904, p. 109, RICCI 1906, p. 175, RICCI, ZUCCHINI 1915, p. 248.

⁵⁶⁰ CAMMAROTA, PIGOZZI, MAINI 2013.

collocazione nei depositi della Pinacoteca purtroppo non rende fruibile l'opera all'intera comunità, e il dipinto, per la sua bellezza ed importanza, meriterebbe una collocazione ben più accessibile.

Bibliografia: MASINI 1666, p. 126, MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 246, 383, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 300, MALVASIA 1686, p. 217, DESEINE 1699, p. 320, MALVASIA 1706, p. 233, MALVASIA 1732, p. 239, MALVASIA 1755, p. 246, MALVASIA 1766, p. 253, MALVASIA 1776, p. 182, MALVASIA 1782, p. 201, MALVASIA 1792, p. 220, GATTI 1803, p. 106, BIANCONI 1820, p. 201, BIANCONI 1826, p. 93, BIANCONI 1835, p. 85, BIANCONI 1845, p. 83, RICCI 1882, p. 186, *Bologna illustrata* 1904, p. 109, RICCI 1906, p. 175, RICCI, ZUCCHINI 1915, p. 248, GRAZIANI 1939, p. 83, RICCI, ZUCCHINI 1950, p. 225, FANTI 1963, p. 143, RICCI, ZUCCHINI 1969, p. 216, JOACHIM, FOLDS McCULLAGH 1979, p. 49, n. 49, BENATI 1980, pp. 15-16, JOHNSTON 1982, pp. 59-60, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 804, ZACCHI 1994b, pp. 254 e 276 n. 73, MORSELLI 1998, pp. 271-280, CAMMAROTA, PIGOZZI, MAINI 2013.

Fonti: ORETTI B 30, c. 186, ORETTI B 122, c. 542, ORETTI B 124, c. 224.

17. *La Madonna con il Bambino in gloria con i Santi Benedetto, Giovanni Battista e Francesco*
(tav. XIII, fig. 1-4)

1590c.

Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore

Olio su tela, 288 x 191 cm

Restauri: Katia Ronzani, 1986⁵⁶¹

Disegni preparatori: *La Madonna con il Bambino adorata da tre santi*, Los Angeles, County Museum, inv. 59.25.3, 228 x 177 mm; *San Francesco*, New York, Morgan, inv. 1992.84, 354 x 236 mm; *Madonna con il Bambino*, Stoccarda, Schloss Fachsenfeld, collezione Koenig-Fachsenfeld, inv. I-1596, 158 x 120 mm

L'«incantevole pittura»⁵⁶², secondo le parole di Alberto Graziani (1939), è stata in modo unanime individuata dalla critica del Novecento come il capolavoro di Bartolomeo Cesi, e in effetti proprio in questa tela, più che in ogni altra opera, egli giunge ad una sintesi così piena e poetica del suo stile.

L'opera fu eseguita per la cappella della famiglia Paleotti, situata nel transetto sinistro della chiesa agostiniana di San Giacomo Maggiore. La cappella presenta una serie di affreschi di Giovanni Baglione, che purtroppo sono in mediocre stato conservativo e che raffigurano, racchiusi in eleganti cornici in stucco, *San Pietro* e *Santa Caterina* alla sinistra della pala (tenendo a riferimento il punto di vista dello spettatore) e, a destra, *San Paolo* e *Santa Chiara*. Sopra di loro vi sono invece alcuni puttini intenti a giocare con il simbolo dello stemma familiare, una sorta di montagna. Molto importante, se vista in relazione con la pala di Cesi, è l'iscrizione che corre sulla base dell'altare, preziosamente tracciata in capitale romana dorata, che riporta parte del testo del più antico inno dedicato a Maria, risalente addirittura al III secolo, il quale fa riferimento alla madre di Cristo come *praesidium*, fortezza nella quale rifugiarsi nei momenti di dolore, e come figura che intercede tra l'uomo a Dio⁵⁶³. Il fatto che i Paleotti avessero scelto una preghiera così antica si spiega con l'attenzione che il cardinale Gabriele aveva rivolto al recupero della religione delle origini, secondo un interesse che aveva coinvolto, com'è noto, molti dei religiosi protagonisti della riforma cattolica in seguito al Concilio di Trento⁵⁶⁴.

Strutturata sempre secondo il criterio posttridentino della piena leggibilità, la pala di Cesi presenta una netta divisione di piani che separa simmetricamente cielo e terra. Essa mostra, nella parte bassa, san Benedetto⁵⁶⁵, san Giovanni Battista e san Francesco, mentre nella zona superiore la Madonna con il

⁵⁶¹ Bologna, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, fotografia senza numero intitolata «neg(ativo) A. Guerra». Purtroppo non è presente la relazione del restauro.

⁵⁶² GRAZIANI 1939, p. 87.

⁵⁶³ Riporto il testo dell'iscrizione: «SVB TVVM PRAESIDIVM CONFVGIMVS / SANCTA DEI GENITRIX NE DESPICIAS IN / NECESSITATIBVS NOSTRIS», che si può tradurre come: «ci rifugiamo sotto la tua protezione, santa madre di Dio, non ci ignorare nei momenti in cui abbiamo bisogno di aiuto».

⁵⁶⁴ Pagine illuminanti in questo senso sono di Ilaria Bianchi, che, studiando la cripta della cattedrale bolognese, commissionata da Gabriele Paleotti a Bartolomeo Cesi e Camillo Procaccini, ha messo in luce questa importantissima relazione tra religione moderna e delle origini, per cui si veda: BIANCHI 2008, pp. 81-144.

⁵⁶⁵ Si noti che questa figura è stata in primo luogo identificata con sant'Agostino da Masini e da Malvasia (MASINI 1666, p. 175 e MALVASIA B 16, c. 209r). Se parrebbe logica la sua presenza, visto che gli Agostiniani avevano fondato la chiesa di San Giacomo Maggiore, tuttavia, l'abito nero non può spettare ad altri che a san Benedetto, e in effetti Malvasia stesso si corresse nella *Guida* (MALVASIA 1686, p. 86).

Bambino appaiono loro sporgendo dalle nuvole, entro una cupola paradisiaca formata da schiere angeliche e da cui la luce si irradia per tutta l'opera. Se i santi Benedetto e Francesco si rivolgono in preghiera alla Madre e al Figlio, «con un ardore e una sofferenza non esteriore»⁵⁶⁶, il Battista, fanciullo, si fa da tramite con lo spettatore indicando il gruppo celeste e volgendo all'esterno lo sguardo. I santi sono individuabili grazie ai loro attributi, e san Francesco è caratterizzato, oltre che dalle solite stimmate, anche da un libro aperto affiancato ad un teschio. Ciò fa pensare che il libro rappresenti il passo dei Vangeli sulla Passione di Cristo, passo sul quale, come racconta la *Legenda Maior*, egli aveva meditato⁵⁶⁷. Anche il Battista, che preannunzia la Passione di Cristo (com'era stato anche ricordato dal predicatore francescano Francesco Panigarola in una famosa omelia tenuta in San Petronio nel 1576⁵⁶⁸), può farci pensare che il soggetto principale dell'opera sia la meditazione sulla Passione. Questo tema trova però il suo significato compiuto se si tiene presente l'iscrizione sopramenzionata alla base dell'altare, per cui Maria si fa *praesidium*, fortezza consolatrice che dà senso al dolore della Passione. Si comprende forse meglio, così, il volto bellissimo del Battista, capolavoro supremo del pittore, che, per metà in ombra, è velato di commozione e di malinconia, come a voler rappresentare una dolce accettazione del sacrificio del Cristo. Va notato infine che la pala sembra riprendere molto da vicino, per la struttura compositiva, per le figure presenti e le loro azioni, quella che in un primo momento Gabriele Paleotti aveva commissionato per la sua cappella nella cattedrale; la presenza di san Francesco, che egli aveva voluto anche per quell'opera, si può spiegare con il fatto che questo santo era uno degli otto protettori della città, e che Paleotti era nato il giorno della sua festa⁵⁶⁹.

L'opera è probabilmente da datarsi intorno al 1590 o poco più tardi; in quell'anno infatti, grazie ad un rinvenimento documentario di Renato Roli (1967), sappiamo che i committenti decisero di ornare la propria cappella⁵⁷⁰. Questo documento è stato però preso in considerazione per la prima volta da Daniele Benati (1980), che poi ha sempre sostenuto una datazione intorno al 1590 dell'opera (1987, 1998). Questa cronologia appare verosimile, come mostra il confronto che si può fare con il *San Benedetto seduto* per il coro della chiesa di San Procolo, documentato al 1590. Identico sembra il modo di raffigurare il piovale e il pastorale, e nelle due tele emerge la stessa attenzione per la resa

⁵⁶⁶ GRAZIANI 1939, p. 87.

⁵⁶⁷ «Aperto il libro [Vangelo] per tre volte sempre si imbatté nella passione del Signore. Allora l'uomo ripieno di Dio comprese che come aveva imitato Cristo nelle azioni della sua vita, così doveva essere a lui conforme nelle sofferenze e nei dolori della Passione, prima di passare da questo mondo». *Legenda Maior*, XIII, 2.

⁵⁶⁸ BIANCHI 2008, pp. 201-202.

⁵⁶⁹ Le sembianze della pala per la cappella in San Pietro si apprendono dalla lettera di Gabriele Paleotti al segretario del duca di Urbino Francesco Maria II della Rovere, datata 23 febbraio 1586: «un'immagine di Nostra Sig[nora col] bambino in braccio; sedente sopra le nubi, o pure in qualche luogo eminente, et adornato, come meglio parrà al pittore di modo che il bambino benedica, o per dir meglio faccia atto di benedire. Sotto alla Madonna dal lato destro un San Petronio in habito di vescovo ingenucciato innanzi alla Madonna et humiliato in atto di pregare. Dal lato sinistro un San Francesco pur nel medesimo atto di pregare, et humiliato» (*Ivi*, p. 179).

⁵⁷⁰ ROLI 1967, p. 168, n. 4.

delle ombre, specie nei bellissimi dettagli delle mani. La cronologia, inoltre, trova appiglio stilistico guardando all'opera dei Carracci: se già Arcangeli (1959) sosteneva che la tela in questione non potesse prescindere dal *Battesimo di Cristo* di Annibale Carracci, Benati (1980) riteneva che premessa fondamentale fosse soprattutto l'opera di Ludovico, e in particolar modo la *Madonna Bargellini* (1588), di cui Cesi ne condivide la temperatura emotiva nel gruppo della Madonna con il Bambino. In effetti, altre idee poterono venire a Cesi dall'operato di Ludovico, come dalla pala Zambecari, dove simili nuvoloni scuri si addensano strisciando nel cielo, ed il soldato di sinistra si copre gli occhi facendosi ombra sul volto, ricordando quello chiaroscurato del Battista. Ancora, a Ludovico si può far risalire quella «vibrazione perlacea delle superfici»⁵⁷¹ avvertita da Graziani, ovvero quella sensazione nuova, nell'arte di Cesi, di essere di fronte ad una superficie pittorica sottilmente scossa dal sentimento. Un'altra fonte individuabile per il particolare bellissimo del volto del san Giovanni è l'*Adorazione dei pastori* di Camillo Procaccini nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (1584), dove il pastore in primo piano si fa ombra sul volto, come se Cesi avesse in qualche modo voluto ricordare il compagno con il quale aveva condiviso le sue prime imprese pittoriche. Feinblatt (1958) ha inoltre collegato la posa del Battista a quella dello stesso santo nella *Visione di San Girolamo* del Parmigianino, opera che godeva di una certa fortuna grazie alla traduzione a stampa di Giulio Bonasone. In questo senso, Cesi metterebbe in campo un'operazione di semplificazione del modello del parmense, adattando il soggetto al linguaggio piano dell'arte post tridentina⁵⁷². Suggestioni simili, per questa posa, potevano tuttavia arrivare a Cesi anche da Correggio (per esempio, la *Pala di San Sebastiano*, oggi a Dresda) e da Bartolomeo Passerotti, che nella pala per Giulia Brigola, nella stessa chiesa di San Giacomo Maggiore, aveva riflettuto sul tema di porre la figura centrale della parte bassa del dipinto in forte torsione – e si trattava, come per la pala di Cesi, di san Giovanni Battista.

Se la cronologia è oggi assestata intorno al 1590, la critica del Novecento ha avuto pareri contrastanti: per Graziani, condizionato dalla sua erronea datazione delle pale per la certosa bolognese, la tela della famiglia Paleotti era da collocare insieme a quelle, intorno al 1612-1615. Emiliani (1967) convalidava parzialmente l'idea di Graziani, proponendo il primo decennio del XVII secolo come termine *ante quem*. Per Degrazia (1984) il dipinto era da anticipare nei primi anni del nono decennio, mentre Fortunati (1986a e 1986b) e Degli Esposti (1998) preferivano una datazione intorno al 1595, coeva cioè all'*Adorazione dei Magi* della chiesa di San Domenico, opera di cui già Graziani aveva indicato alcuni punti in comune. Zacchi (1994b) ipotizzava invece di inserire la tela nel tempo dell'ultimo

⁵⁷¹ GRAZIANI 1939, p. 87.

⁵⁷² Ringrazio Costanza Barbieri che ha portato la mia attenzione sulla relazione tra Parmigianino e Cesi. La studiosa ha anche evidenziato che il particolare del tenero scambio di sguardi tra madre e figlio, presente in Cesi e assente in Parmigianino, Correggio e Passerotti, costituisca un altro esempio nel quale Cesi testimonia la sua profonda partecipazione all'arte riformata dove molta importanza veniva data al dispiegamento chiaro degli affetti.

soggiorno bolognese di Gabriele Paleotti, tra il giugno e l'ottobre del 1593; successivamente però (1998), lo studioso spostava l'opera al 1590-1595.

Dal punto di vista della storiografia, il dipinto è definito da Malvasia (1678), sempre molto parco nell'elargire lodi a Cesi, come «bella tavolina», espressione che si trova in un passo che sancisce il legame tra lui e Guido Reni, secondo il quale Guido, «puttello ancora, fu veduto star l'ore intere contemplando talvolta la sua bella tavolina in San Giacomo all'altar Paleotti». In effetti, la chiarezza compositiva e l'assoluto equilibrio dell'opera, così come l'uso di una gestualità calibratissima, che pare quasi rispondere ad un'esigenza di armonia, quasi di musica, interna al dipinto, sono tutti elementi che rimandano a Reni. Il rapporto tra i due fu convalidato da Graziani (1939), ed Arcangeli (1959) sottolineò, giustamente, come quest'opera fosse una premessa fondamentale all'*Incoronazione della Vergine* di Reni della Pinacoteca Nazionale.

L'apprezzamento di Malvasia fu ripreso da Baldinucci (1682), e lo storiografo bolognese confermò la sua stima per l'opera definendola «graziosa» nella *Guida di Bologna* (1686), termine utilizzato dallo stesso per definire la «maniera»⁵⁷³ del pittore, «così delicata e poi graziosa»⁵⁷⁴. In questo senso, è chiaro che l'opera aveva acquistato, agli occhi di Malvasia, un valore archetipico e fondante del suo stile. Quest'ultimo aggettivo viene tramandato nelle edizioni successive della *Guida*, fino a quella del 1776 compresa, mentre, in quelle del 1782 e del 1792 non compare più alcuna lode. Nel frattempo, nel 1773 la tela viene ripulita, operazione che verrà ricordata da Graziani come troppo invasiva⁵⁷⁵. Nella prima metà dell'Ottocento vi è un interesse molto minore per l'opera, come si evince da tutte le edizioni della *Guida* di Bianconi, dove è citata senza alcun commento. Per Bassani (1816), la tela è invece giudicata come degna di essere vista, e ancora a Bolognini Amorini (1843) appare «graziosissima». A seguito dell'editto Pacca del 1820, che promuoveva una ricognizione del patrimonio artistico presente nello Stato Pontificio al fine di assicurarne la sua conservazione, essa è definita «da restaurarsi»⁵⁷⁶. Il restauro avviene nel 1847 ed interessa l'intera cappella⁵⁷⁷; così, Gualandi (1850, 1860), indica la pittura come «conservatissima». A fine secolo, tuttavia, la leggibilità dell'opera è nuovamente compromessa, come mostrano le parole di Ricci (1886): «è una tela un po' sbiadita ma d'una semplicità adorabile e originale», una notazione ripresa da Astengo (1923)⁵⁷⁸. L'apprezzamento per il dipinto trova finalmente in Venturi (1933), ancora prima che in Graziani, un momento fondamentale. Egli lo colloca infatti tra i capolavori di Cesi, legandolo all'arte di Correggio, paragone che non era ancora stato speso per l'arte di Cesi: «in tutto domina il carattere correggesco,

⁵⁷³ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242.

⁵⁷⁴ *Ibidem*.

⁵⁷⁵ GRAZIANI 1939, p. 87, n. 50.

⁵⁷⁶ FANTI, PERAZZINI 2015, p. 123.

⁵⁷⁷ ASTENGO 1923, p. 52.

⁵⁷⁸ *Ibidem*: «un po' sbiadita, ma di una semplicità nobile e originale».

perfino nelle sfaldature dei drappi, ma la nota personale del Cesi s'imprime chiarissima, in quel silenzio, in quel sopore che il grigio diffonde». Oltre ad aver individuato il clima sentimentale dell'opera e la qualità forse più caratteristica e originale del pittore, il *silenzio*⁵⁷⁹, Venturi parla di colori che si *spongono*, che si *velano*, che appaiono tenui e ribassati⁵⁸⁰. Graziani dunque si allinea a Venturi scrivendo che l'opera, tra tutte, è quella «più famosa e certo più alta»⁵⁸¹. La fortuna della tela giunge fino ai nostri giorni, ed è interessante notare che essa diventa quasi il simbolo dell'arte cristiana riformata, come testimoniano alcune pubblicazioni sul tema della controriforma che la pongono come immagine di copertina⁵⁸².

Infine, i disegni preparatori: Feinblatt (1958) pubblica quello di Los Angeles⁵⁸³ (fig. 2), uno studio della composizione che mostra come già dalle prime fasi il pittore avesse ben presente la struttura triangolare della composizione e l'idea di uno spazio ben ripartito tra una zona superiore ed una inferiore. Se il san Francesco si mostra già coerente con la pittura finale, tutti gli altri santi subiranno notevoli mutamenti: il san Benedetto ha una posizione che è molto simile a quella della tela del *Sant'Antonio Abate* della chiesa di San Pietro in Casale, com'è stato notato da Censi (1998), mentre la Madonna ed il Bambino appaiono in modo molto più convenzionale rivolti verso i santi, senza scambiarsi quel dolcissimo sguardo che appare nella tela. Quest'idea è presente invece nel disegno della collezione Koenig-Fachsenfeld⁵⁸⁴, il quale, quadrettato, mostra lo stadio finale dell'invenzione di Cesi (fig. 4). Infine, un disegno che si conserva alla Morgan Library⁵⁸⁵ (fig. 3) potrebbe essere ricollegato all'opera come studio preliminare per il san Francesco, uno studio

⁵⁷⁹ Vera Fortunati, molto gentilmente, durante una conversazione mi aveva riferito che Francesco Arcangeli individuava nel *silenzio* la poetica più pura di Cesi.

⁵⁸⁰ Riporto, per la bellezza della descrizione, il passo di Venturi: «La terra è nelle prime ombre della sera; si vela l'azzurro del cielo, i colori nelle figure si spongono. Anche il bel rosso del Battista si tace, mentre san Francesco s'avvolge nel grigio. Le carni della Madonna col Bambino, adagiato nella culla di nuvole plumbee, argentate da luce sugli orli, s'ingrigiano; il manto della Vergine è di un azzurro tenero e denso» (VENTURI 1933, IX, 6, p. 706).

⁵⁸¹ GRAZIANI 1939, p. 86.

⁵⁸² *Bologna nach dem Tridentinum*, di Luise Leinweber, edito da Olms nel 2000, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma*, di Ilaria Bianchi, del 2008, di Editrice Compositori e per il *Discourse on sacred and profane images*, traduzione di William McCuaig al testo paleottiano, edito nel 2012 per il Getty Museum.

⁵⁸³ *La Madonna con il Bambino adorata da tre santi*, Los Angeles, County Museum, inv. 59.25.3, 228 x 177 mm, matita rossa e penna su carta azzurrina. Si vedano: FEINBLATT 1958, pp. 13-15, JOHNSTON 1982, n. 18, DEGRAZIA 1984, p. 369.

⁵⁸⁴ *Madonna con il Bambino*, Stoccarda, Schloss Fachsenfeld, collezione Koenig-Fachsenfeld, inv. I-1596, 158 x 120 mm, matita rossa su carta quadrettata. Si vedano: EWALD 1967, p. 18, n. 7, BENATI 1980, pp. 18 e 27, n. 52, THIEM 1983, p. 28. Benati e Thiem sono concordi nel pensare che il disegno fu utilizzato anche per il gruppo presente nella *Pala di Sant'Omobono*; tuttavia, il foglio poté forse servire più come idea generale di partenza, in quanto vi sono numerose differenze tra di loro. Esso combacia invece perfettamente con la tela in questione, e la presenza della quadrettatura prova che il disegno nacque proprio per quest'opera.

⁵⁸⁵ *San Francesco inginocchiato*, New York, Morgan Library, inv. 1992.84, 354 x 236 mm, matita nera e biacca, con in basso al centro la scritta «B. Cesi fece». Il disegno appartenne ad Alessandro Maggiori, che lo comprò a Bologna il 30 di maggio del 1792, come si legge dal *verso* del foglio, la cui grafia è similissima a quella sul *recto*, che si può perciò attribuire a Maggiori stesso. Il foglio è attribuito a Cesi ma non è stato finora ricondotto a nessuna sua opera. Si veda la scheda di catalogo, consultabile *online*: <https://www.themorgan.org/drawings/item/141156> (ultimo accesso: 28 luglio 2022).

Tenderei invece ad escludere il foglio di Verona, della collezione Miniscalchi Erizzo⁵⁸⁶, come ulteriore studio per la figura di quel santo, poiché, come hanno già fatto notare alcuni studiosi, esso si riferisce più probabilmente ad altre imprese decorative.

Bibliografia: CAVAZZONI 1603 [1999], p. 27, n. 60, MAINARDI 1633, p. 35, MASINI 1650, p. 172, MASINI 1666, p. 175, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242, BALDINUCCI 1682 [1846], p. 299, MALVASIA 1686, pp. 86-87, DESEINE 1699, pp. 299-300, MALVASIA 1706, pp. 95-96, MALVASIA 1732, p. 94, MALVASIA 1755, pp. 96-97, MALVASIA 1766, p. 98, MALVASIA 1776, p. 51, MALVASIA 1782, p. 53, MALVASIA 1792, p. 53, LANZI 1809, V, 3, p. 58, BASSANI 1816, p. 42, BIANCONI 1820, p. 75, BIANCONI 1825, p. 61, BIANCONI 1826, p. 35, TICOZZI 1830, I, p. 315, BIANCONI 1835, p. 35, BIANCONI 1843, p. 34, BOLOGNINI AMORINI 1843, II, p. 151, BIANCONI 1845, p. 34, GUALANDI 1850, p. 80, GUALANDI 1860, p. 96, GUALANDI 1865, p. 79, RICCI 1882, p. 124, RICCI 1886, p. 156, *Guida illustrata* 1904, p. 33, RICCI 1906, p. 107, ASTENGO 1923, p. 52, *Le chiese di Bologna illustrate* 1927, p. 59, VENTURI 1933, IX, 6, p. 706, GRAZIANI 1939, pp. 86-88, RAULE 1955, p. 45, FEINBLATT 1958, pp. 13-15, ARCANGELI 1959, p. 53, EMILIANI 1967, p. 279, ROLI 1967, p. 168, EWALD 1967, p. 18, n. 7, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 113, BENATI 1980, pp. 16-18, JOHNSTON 1982, n. 18, THIEM 1983, p. 28, DEGRAZIA 1984, pp. 369-370, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986a, p. 92, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 805, BENATI 1987, pp. 187 e 199, n. 34, ZACCHI 1994b, p. 257, BENATI 1998, p. 166, n. 53, CENSI 1998, p. 121, DEGLI ESPOSTI 1998, pp. 51-52, ZACCHI 1998, p. 12, *Da Raffaello ai Carracci* 2006, p. 331, BIANCHI 2008, pp. 179, 199-204, FANTI, PERAZZINI 2015, p. 123.

Fonti: MALVASIA B 16, cc. 209r, 211v, ORETTI B 122, c. 544, ORETTI B 124, c. 125.

Sitografia: <https://www.themorgan.org/drawings/item/141156>

⁵⁸⁶ *Ragazzo in ginocchio con un saio*, Verona, collezione Miniscalchi Erizzo, matita rossa, dimensioni non conosciute. Diane De Grazia aveva ricollegato il foglio alla pala di San Giacomo Maggiore, ma Mario Di Giampaolo l'aveva invece ricondotto alla tela della Certosa di Bologna, rappresentante il *Compianto sul Cristo morto*. In ultimo, Alessandro Zacchi ha mostrato in modo convincente la vicinanza del foglio con la figura della *Penitenza*, o *Umiltà*, affrescata da Cesi sulla volta della cappella dei Bulgari, all'Archiginnasio di Bologna. DE GRAZIA 1984, p. 370, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166, ZACCHI 1997, p. 138.

18. Cristo crocifisso con la Madonna, San Giovanni Evangelista, San Marco e Sant'Antonio Abate⁵⁸⁷ (tav. XIV, fig. 1-8)

1590c.

Olio su tela, 218 x 160 cm

Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio, inv. 569

Provenienza: Bologna, famiglia Cagnoli, quindi famiglia Carbonesi (seconda metà del secolo XVIII). Roma, famiglia Bigetti; Roma, Galleria Laurina Arte (1991); Cesena, Cassa di Risparmio, dal 1992

Disegni preparatori: *Maria Vergine dolente a figura intera*, ubicazione sconosciuta; *Maria Vergine dolente a mezzobusto*, ubicazione sconosciuta, 340 x 220 mm (attribuzione incerta)

L'opera è da considerare come una delle più alte di Bartolomeo Cesi, per via della particolare intensità drammatica e dell'equilibrio compositivo con cui è mostrato l'evento sacro. Non sappiamo purtroppo a chi e a quale luogo fosse originariamente destinata, e la notizia più antica della sua proprietà risale a Marcello Oretti, il quale, nella seconda metà del Settecento, ne registrava la presenza a Bologna presso la casa della famiglia Carbonesi che l'aveva ricevuta in eredità dai Cagnoli, una famiglia di cui non si hanno purtroppo, per ora, notizie⁵⁸⁸.

In una scenografia inesistente, dov'è visibile solo il confine tra terra e cielo, Cesi mostra, con la sua tipica poesia sussurrata ed intima, il dramma della crocifissione di Cristo. I personaggi consumano in modo solitario il loro patimento, ed il silenzio e la contemplazione sono i due aspetti che maggiormente traspaiono da loro, assorti in una meditazione solitaria; soltanto sant'Antonio Abate si rivolge allo spettatore. La qualità così alta della tela, visibile in questa atmosfera così sospesa e rarefatta, sta poi anche nella resa realistica e insieme teatrale dei dettagli, come si vede per esempio dal teschio rotolato a terra in primo piano, da cui si è staccata la mascella inferiore, che si trova più indietro (fig. 6). Si tratta di un elemento che ricorda quello presente nella tela per la cappella Paleotti in San Giacomo Maggiore, dove un teschio in scorcio si trovava proprio in primo piano. Impressionante è poi l'osso ai piedi della croce, di cui il pittore si premura di dipingere anche l'ombra sottile a terra. Potendo ammirare il dipinto da vicino, si rimane colpiti dalla resa dei volti, come per esempio quello di san Marco, il cui principiare della vecchiaia ha reso la pelle più sottile e rugosa, ed i cui capelli, rabuffati, sono più radi e spettinati (fig. 2). Sotto un velo color panna, che pare modellato secondo lievissime increspature, il viso della Madonna, per metà in ombra, esprime una dolcezza così malinconica e assorta da commuovere; la donna, ancora una ragazzina, si porta le mani alla guancia, ed è questa un'invenzione bellissima, memore delle dolcezze di Correggio, che stranamente Cesi non replicherà più (fig. 3). Per questa figura, Alessandro Zacchi (1997) vi ha ricondotto un disegno preparatorio di altissima qualità che, per la presenza della quadrettatura, si

⁵⁸⁷ Ringrazio la dottoressa Patrizia Rossi, conservatrice della Cassa di Risparmio di Cesena, che mi ha permesso di studiare il dipinto dal vero nonostante la pandemia.

Ringrazio molto la dottoressa Patrizia Rossi per avermi concesso la visita alla Galleria durante la pandemia.

⁵⁸⁸ ORETTI B 104 [1984], p. 73.

riferisce allo stadio finale dell'elaborazione (fig. 7)⁵⁸⁹. Si conosce anche uno studio precedente, riguardante solo il mezzobusto, che è stato segnalato ancora una volta da Zacchi (1991; fig. 8)⁵⁹⁰.

Degni di nota da una visione il più possibile ravvicinata sono poi i particolari dei volti dei santi sulla destra, dove quello dell'Evangelista è rapito in un'umile contemplazione del crocifisso secondo una posa notevolmente scorciata, mentre quello del sant'Antonio Abate, con gli occhi rossi e gonfi, le labbra serrate, ed un viso che mostra tutti i cedimenti dovuti alla sua veneranda età, è probabilmente uno dei più riusciti tra quelli di figure anziane che Cesi abbia mai dipinto tutta la sua attività (fig. 4-5). Questo volto ricorda quello del *San Benedetto seduto*, datato intorno al 1590, ma vi è qui un'intensità sentimentale amplificata, e l'amarezza ed il dolore interiore hanno come impresso il loro segno sulla carne. Anche il corpo di Cristo merita una considerazione: esso appare più accostabile a quello della *Crocifissione* di S. Martino Maggiore rispetto alle successive redazioni di questo tema, e con quell'opera condivide una raffigurazione più morbida e arrotondata ed un incarnato dai toni più rosati. Circa la datazione, Zacchi (1994b e 1998b) ha ipotizzato gli anni 1590-1595, cronologia che qui si prova a restringere attorno al 1590 per via dei confronti menzionati con le opere eseguite in quell'anno; più tardi, come si vede dal *Trittico dell'Adorazione dei Magi* in San Domenico, del 1595, la pittura di Cesi si farà più astratta ed ideale.

Bibliografia: ORETTI B 104 [1984], p. 73, ZACCHI 1991, p. 122, *Old Master Drawings* 1992, pp. 28-29, ZACCHI 1994b, p. 252, ZACCHI 1997, pp. 140-141 e 153-154, n. 28, ZACCHI 1998b, p. 13, MAZZA 2008, pp. 47-48.

⁵⁸⁹ *Maria Vergine dolente a figura intera*, ubicazione sconosciuta, dimensioni ignote, matita rossa su carta quadrettata a matita nera (?). Il volto della Vergine è ritagliato su tre lati in modo che il pittore potesse rimuoverlo temporaneamente per provare soluzioni diverse. Il disegno è conosciuto soltanto tramite riproduzione fotografica in bianco e nero ed è stato segnalato da Mario Di Giampaolo ad Alessandro Zacchi, il quale lo ha pubblicato nel 1997. Lo studioso, che ha giustamente elogiato la grande qualità di questa prova grafica, l'ha pure immediatamente ricondotta alla *Crocifissione* di Cesena. ZACCHI 1997, pp. 140-141 e 153-154, n. 28.

⁵⁹⁰ *Maria Vergine dolente a mezzobusto*, ubicazione sconosciuta, 340 x 220 mm. Il disegno si trova sul *verso* della carta che mostra, sul *recto*, la figura di un *Giovane drappeggiato con una fascina sulle spalle* (tav. VII, fig. 11). Zacchi (1991) si è accorto della sua presenza e l'ha ricondotto al quadro di Cesena. Con l'attribuzione a Cesi, convalidata da Mario Di Giampaolo, è stato battuto all'asta da Christie's, a Londra, il 17 di luglio 1992 per un valore complessivo che andava tra le £20,000-30,000. Successivamente, però, lo stesso Zacchi (1997) ha ritenuto lo studio della Vergine come non autografo, per via della qualità a suo avviso non abbastanza alta. In questa sede, invece, si ripropone in via ipotetica l'autografia cesiana: la maggiore semplicità con la quale sembrano essere tracciati alcuni dettagli, come le mani strette in preghiera, sembra potersi giustificare con il fatto che il disegno potrebbe essere un primo studio per questa figura, e che quindi non richiedeva un così elevato livello di elaborazione e di finezza. D'altra parte, molto godibile è la raffigurazione del volto di Maria, delicatamente chiaroscurato. ZACCHI 1991, p. 122, *Old Master Drawings* 1992, pp. 28-29, ZACCHI 1997, pp. 153-154, n. 28.

19. *Sant'Antonio Abate* (tav. XV)

1590-1592c.

Olio su tela, 158 x 126 cm

San Pietro in Casale (Bologna), chiesa dei Santi Pietro e Paolo

Restauri: 1995, Laboratorio Delta di Crespellano

L'opera rappresenta sant'Antonio Abate orante, mostrato a terra, rivolto verso il cielo e con gli attributi che lo contraddistinguono: il fuoco, la campanella, il simbolo del tau sul mantello ed il maiale nero sulla destra, quest'ultimo oggi quasi totalmente annerito⁵⁹¹.

La tela è stata scoperta da Maria Censi nel 1997, in occasione di una campagna di restauri che aveva riguardato i dipinti della parrocchiale dei Ss. Pietro e Paolo a S. Pietro in Casale, avvenuta nel 1995. La studiosa forniva pure un *antequem* della sua realizzazione, il 1614, quando l'arciprete Cesare Notari registrava la presenza di un altare dedicato a Sant'Antonio Abate decorato con «una ancona con detto santo»⁵⁹², notizia che mancava nell'inventario precedente, del 1582. La datazione veniva così fissata tra il 1595 ed il 1610⁵⁹³, mentre Alessandro Zacchi (1997) la anticipava alla seconda metà degli anni Ottanta del Cinquecento, intravedendovi ricordi passerottiani. Anche se è arduo districarsi nell'ambito della cronologia cesiana per la forte continuità che caratterizza il suo stile, il dipinto dovrebbe appartenere all'ultimo decennio di quel secolo e, forse, ai primi anni, tra il 1590 ed il 1592. Si possono infatti notare somiglianze con la pala Paleotti in San Giacomo Maggiore (1590c.), dove vi è la stessa idea di un dettaglio scorciato in primo piano, il teschio in quell'opera e la campanella in questa, o di un paesaggio che si rabbuia in senso drammatico, e con la pala di Sant'Omobono (1592c.), per la caratterizzazione marcata dei volti dei santi. Va poi sottolineato che nonostante il restauro del 1995, la tela non è purtroppo in uno stato conservativo ottimale (come mostra la perdita del dettaglio dell'animale sulla destra), e si deve immaginare che in origine la sua qualità pittorica fosse più alta.

Bibliografia: CENSI 1997, pp. 233-235, ZACCHI 1997, pp. 135, 153, n. 19, CENSI 1998, pp. 120-121.

⁵⁹¹ La presenza dell'animale è confermata da Maria Censi: CENSI 1998, p. 120.

⁵⁹² CENSI 1997, p. 233 e CENSI 1998, p. 120.

⁵⁹³ CENSI 1998, p. 120.

20. *Madonna con il Bambino in gloria adorata da San Domenico o San Giacinto, San Procolo o Sant'Agostino e San Filippo Benizzi (Pala di Sant'Omobono)* (tav. XVI, fig. 1-2)

1592c.

Olio su tela, 265 x 190 cm

Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 6304

Provenienza: Bologna, chiesa interna del monastero delle suore servite di Sant'Omobono

Restauri: 1825, rifoderatura di A. Magazzari e rinettatura di A. Govoni⁵⁹⁴; 1972, restauro di Adria Gialdini Santunione⁵⁹⁵

Disegni preparatori: *Studio di tre santi genuflessi*, Stoccarda, collezione Schloss Fachsenfeld, inv. III-601, 270 x 310 mm

Grazie a Malvasia, sappiamo che l'opera proveniva dall'ex monastero delle monache servite di Bologna, di cui ornava la chiesa interna, ad uso esclusivo delle religiose⁵⁹⁶. Esse sottostavano, dal 1567, alla giurisdizione vescovile, la loro chiesa era quella di riferimento della Compagnia dei Sarti del Mercato di Mezzo, e l'altare maggiore era ornato dalla *Visitazione* di Giulio Morina⁵⁹⁷, un pittore affine a Cesi per il linguaggio artistico fondato sulla chiarezza e sull'immediata leggibilità dell'opera. La tela mostra, entro il tipico schema geometrico di Cesi, così calcolato e fatto di bilanciamenti e di simmetrie, tre santi nella parte bassa che adorano la Madonna con il Bambino, i quali si sporgono dalla volta celeste e si scambiano un tenero sguardo. L'opera ricorda da vicino quella della chiesa di San Giacomo Maggiore, anche se il carattere così sperimentale di quella è qui più stemperato e risolto; restano comunque splendidi testimoni del naturalismo penetrante di Cesi che caratterizza i primi anni Novanta del secolo i tre volti dei santi, assorti e abbandonati nella contemplazione pur nella loro vigorosa presenza fisica.

Di queste tre figure esiste un disegno preparatorio, conservato a Stoccarda⁵⁹⁸ (fig. 2), che mostra l'originaria presenza dei nimbi sulle teste di quei tre personaggi, i quali risultano tuttavia visibili a malapena (lo stato conservativo dell'opera è, infatti, abbastanza patito, come si vede dal paesaggio o dal manto della Vergine, i cui colori sono alquanto assorbiti e asciugati). Circa la loro identificazione, certa è la figura sulla destra, che rappresenta san Filippo Benizzi, come indica la tiara ai suoi piedi (egli rifiutò di divenire papa) e la circostanza che la tela fosse destinata alle monache servite, ordine di cui lo stesso Benizzi ricoprì la carica di Generale durante il XIII secolo. Anche se nel disegno era prevista l'aureola, egli sarà canonizzato soltanto nel 1671. Le altre due figure, invece, non hanno particolari attributi, e sono state dunque variamente identificate, per il vescovo al centro, nei santi

⁵⁹⁴ CAMMAROTA 2004, p. 355.

⁵⁹⁵ *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, p. 331, dalla scheda di catalogo di Alessandro Zacchi.

⁵⁹⁶ MALVASIA B 16, c. 211v.: «S. Uomobuono dentro 1».

⁵⁹⁷ MASINI 1666, pp. 369 e 519, la *Visitazione* è ancora segnalata da MALVASIA 1792, p. 303.

⁵⁹⁸ *Studio di tre santi genuflessi*, Stoccarda, collezione Schloss Fachsenfeld, inv. III-601, 270 x 310 mm, penna e acquerello su carta quadrettata a matita nera. Il disegno è pubblicato da Christel Thiem nel 1983 ed è ricondotto sia alla pala per la famiglia Paleotti per la chiesa di San Giacomo Maggiore, proposta che non condivido, sia per l'opera in questione. Come ha poi suggerito Martina Nunes, il foglio potrebbe essere stato utilizzato, per il santo collocato sulla sinistra, anche per la figura di san Giacinto, ad affresco, dipinto nella cappella Barbazzi (tav. XXIII, fig. 5). THIEM 1983, p. 29, NUNES 2014, p. 278.

Agostino, Nicola, Prospero e, per quella di sinistra, in san Domenico o san Giacinto⁵⁹⁹. Per quanto riguarda la figura centrale, Nicola va escluso per la mancanza del suo canonico attributo, le tre palle dorate, che potevano ben essere rappresentate accanto alla mitra, mentre Agostino e Prospero restano due opzioni valide, e a favore di Prospero si può segnalare che il suo culto era ben radicato nelle zone tra Reggio Emilia e Piacenza, luogo di provenienza delle monache⁶⁰⁰. Anche per il santo a sinistra non è possibile capire quale dei due, tra Domenico e Giacinto, sia rappresentato⁶⁰¹.

La collocazione della tela di Cesi all'interno del monastero ha fatto sì che l'opera non fosse citata dalle antiche fonti locali, e la sua prima menzione risale al 1789 in un inventario redatto al momento della soppressione della chiesa⁶⁰². Nel catalogo del 1810 delle opere depositate nell'ex monastero di San Vitale, e destinate ad entrare nella nascente Pinacoteca, il compilatore scrive che «non vi è gran merito»⁶⁰³, mostrando di non apprezzarne la qualità pittorica. Questa posizione viene ribadita dieci anni dopo, quando il dipinto è entrato nelle collezioni dell'Accademia Clementina e se ne auspica un restauro, che avviene entro il 1839, con un intervento di rifodero e di rinettatura⁶⁰⁴. A questo punto, il dipinto viene esposto brevemente nella Pinacoteca⁶⁰⁵ e, il 25 agosto del 1882 è ceduto, in qualità di deposito esterno, a Antonmaria Amadei, arciprete della cattedrale di Cento, dove rimane fino al 31 maggio del 1943⁶⁰⁶. In seguito, esso torna in Pinacoteca ed è collocato nella sala dedicata ai manieristi bolognesi, insieme alla *Sant'Anna che adora l'Immacolata concezione*, un'altra opera di Cesi di

⁵⁹⁹ Sant'Agostino è citato negli inventari del 1789, 1799 e 1801 (CAMMAROTA 1997, pp. 329, 455, 485) e rimane ancora una pista aperta per Zacchi (*Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, p. 331). San Nicola è menzionato nell'inventario del 1820 (CAMMAROTA 1997, p. 672) e in una nota di Federico Zeri sulla fotografia dell'opera, che è in dubbio tra lui e Agostino (vedi: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/41322/Cesi%20Bartolomeo%2C%20Madonna%20con%20Bambino%20in%20gloria%20adorata%20da%20san%20Nicola%20di%20Bari%2C%20san%20Domenico%20%28%3F%29%2C%20sant%27Agostino%20%28%3F%29%20e%20san%20Filippo%20Benizi> ultimo accesso: 28 luglio 2022). San Prospero è un'ipotesi di Thiem (THIEM 1983, p. 29), che ha seguito Fiori (FIORI 1988, p. 203), mentre Zacchi preferisce tenere aperta l'identificazione tra lui e Agostino (*Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, p. 331). Sul santo di sinistra, dibattuto tra Domenico e Giacinto, va detto che Domenico compare nell'inventario del 1820 (CAMMAROTA 1997, p. 672) e in Fiori, che però non ne è sicura (FIORI 1988, p. 203).

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

⁶⁰¹ Come ha scritto Alessandro Zacchi (*Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, p. 331), il culto di Giacinto, e di conseguenza le sue rappresentazioni artistiche, ebbe una notevole diffusione dal momento in cui fu proclamato santo, il 17 aprile 1594 per volere di Clemente VIII. Quest'opera però, per i suoi caratteri stilistici, va posta prima di quella data, e manca il cartiglio che lo caratterizza, la scritta «GAUDE FILI HYACINTE», la quale poteva essere facilmente inserita. D'altro canto, la sua posa è molto vicina a quella del san Giacinto dipinto da Ludovico Carracci per la famiglia Turrini, del 1594, e dallo stesso Cesi nella cappella di Palazzo Barbazzi (scheda n. 27, *Opere certe*). La mancanza di attributi sarebbe invece in qualche modo giustificabile per san Domenico, essendo una figura così importante che spesso viene raffigurata senza particolari elementi di riconoscimento rispetto ai suoi abiti da domenicano ed al suo volto magro, di un uomo di mezza età.

⁶⁰² CAMMAROTA 1997, p. 329.

⁶⁰³ *Ivi*, p. 633, numero 88.

⁶⁰⁴ *Ivi*, p. 672 e, per il restauro: CAMMAROTA 2004, p. 355.

⁶⁰⁵ GIORDANI 1860, p. 54, GIORDANI 1869, p. 64.

⁶⁰⁶ CAMMAROTA 2004, pp. 517-518.

qualche anno successiva⁶⁰⁷. Ma nella collocazione a Cento, il dipinto sfugge ad Alberto Graziani (1939) che, così, non lo conobbe. Spetta ad Andrea Emiliani (1967), allora, il primo commento critico: per il giovane studioso, la tela è «bellissima»⁶⁰⁸, ed egli la pone in confronto con la pala per i Paleotti in San Giacomo Maggiore, suggerendo un tempo di esecuzione coevo delle due opere e notando che «rispetto alla eletta e selezionata rarefazione di quella, la pala della Pinacoteca sembra tornare ad accentuare un più profondo e roco attrito con le cose: specie nell'umanità dei santi e in quel profilo di paesaggio appenninico»⁶⁰⁹. L'attenzione al vero e la vicinanza con la tela di San Giacomo, molto evidente non solo per lo schema compositivo, ma anche per il gruppo della Madonna con il Bambino, che anche in questo caso richiama la tenerezza di Correggio, sono due punti fondamentali che sono condivisi anche da Daniele Benati (1980), il quale pensa ad una datazione intorno al 1592, poco dopo il 1590 della pala di San Giacomo, una tesi che è qui mantenuta. Questa cronologia è però contestata da Vera Fortunati Pietrantonio (1986a, 1986b, 1997), che ipotizza di porre la tela in anticipo rispetto a quella di San Giacomo, mentre Emanuela Fiori (1988) suggerisce una datazione posteriore al 1594, anno nel quale l'ordine servita aveva cercato di far canonizzare, senza riuscirci, Filippo Benizzi, un evento che secondo lei poteva giustificare la presenza di quella figura nella tela a quella soglia temporale; Alessandro Zacchi (1994b, 1998b, 2006) ha accolto la proposta.

Bibliografia: MASINI 1666, pp. 369, 519, MALVASIA 1792, p. 303, GIORDANI 1860, p. 54, n. 353, GIORDANI 1867, p. 64, n. 353, RODRIGUEZ 1957, pp. 54-58, EMILIANI 1967, pp. 53-54, 279, n. 185, EMILIANI 1969, p. 140, BENATI 1980, pp. 18-19, THIEM 1983, p. 29, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986a, p. 91, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, pp. 804-805, ROVERSI 1987, p. 199, n. 34, EMILIANI 1988, pp. 202-203, ZACCHI 1994b, pp. 257-258, CAMMAROTA 1997, pp. 455, 469, 633, 672, FORTUNATI 1997, p. 51, CENSI 1998, pp. 164 e 166, n. 56, ZACCHI 1998b, p. 12, CAMMAROTA 2004, pp. 355, 517-518, *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, pp. 331-333.

Fonti: MALVASIA B 16, c. 211v.

⁶⁰⁷ RODRIGUEZ 1957, p. 58. Le due tele di Cesi sono esposte insieme a quelle dei Passerotti (Bartolomeo e Tiburzio), dei Fontana, di Francesco Cavazzoni, Denijs Calvaert, Cesare Aretusi, Orazio Samacchini, Lorenzo Sabatini e Camillo Procaccini.

⁶⁰⁸ EMILIANI 1967, p. 279.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

21. *Ritratto di monaco in veste di Dionigi il Certosino*⁶¹⁰ (tav. XVII)

1592c.

Olio su tela incollata su rame, 25 x 20 cm

Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 365 (depositi)

Provenienza: Bologna, ex Certosa, chiesa di San Girolamo, quinta cappella

Iscrizione: ANNO VITAE SVAE / XXXV

Davanti ad una luminosa tenda color rame, un monaco certosino è seduto alla scrivania, colto nei brevi istanti nei quali ha interrotto l'esercizio della scrittura per rivolgersi allo spettatore con uno sguardo severo e concentrato, a tratti assente. Egli ha un volto caratterizzato, con un naso regolare ma un po' lungo, le labbra proporzionate e sottili, la calvizie incipiente, le folte sopracciglia, le guance leggermente scavate. La scrittura fitta che occupa la parte sommitale del foglio, poggiato su una bella tovaglia blu, non è volutamente leggibile, ma in basso, su una gamba del tavolo, vi è l'iscrizione «ANNO VITAE SVAE / XXXV», che indica l'età di trentacinque anni dell'effigiato. In fondo, sempre sulla scrivania, poggiano pure alcuni libri accatastati disordinatamente e un crocifisso. Attorno al volto incappucciato vi sono poi dei raggi dorati che non indicano la sua santità ma sottolineano, probabilmente, solo la sua importanza. L'iconografia cui rimanda è infatti quella di Dionysius van Rijkel, coltissimo monaco certosino vissuto nel XV secolo e divenuto famoso per aver commentato la Bibbia. Come però ha notato Angela Ghirardi (1997), la presenza della notazione dell'età, insieme ai tratti fisiognomici così precisamente tratteggiati, rimandano ad un vero e proprio ritratto di un monaco della Certosa bolognese. Alessandro Zacchi (2006) ha giustamente ipotizzato che egli possa essersi fatto ritrarre nelle vesti dell'antico monaco Dionigi⁶¹¹, volendo così emulare quel modello virtuoso. L'idea di prendere ad esempio una persona meritevole, perpetuandone il ricordo tramite la sua rappresentazione, era in effetti un concetto fondamentale tra i Certosini, ed essa si esplicava in modo particolare nell'imitazione del santo fondatore, come mostra il caso in cui un committente, il certosino Lanspergius, vissuto tra i secoli XV e XVI, si era fatto ritrarre nelle vesti di san Bruno⁶¹². Il rametto è citato per la prima volta da Luigi Crespi nel 1772 come presente nella quinta cappella della chiesa della Certosa; egli lo assegnava a Guido Reni, riportando però un parere corrente – «dicesi dipinto da Guido» – e individuandone il soggetto nel certosino Dionysius van Rijkel⁶¹³. Queste informazioni sono mantenute dalle fonti tardo settecentesche⁶¹⁴, dalle quali si distingue però Marcello Oretti che sostiene senza indugi l'attribuzione a Reni⁶¹⁵. Nel secolo successivo, con la

⁶¹⁰ Ringrazio Maria Luisa Pacelli, direttrice della Pinacoteca Nazionale di Bologna, che mi ha autorizzata a visionare il dipinto insieme alla restauratrice Anna Selleri.

⁶¹¹ Pinacoteca Nazionale di Bologna 2006, II, pp. 333-334 (scheda di catalogo scritta da Alessandro Zacchi).

⁶¹² LEONCINI 1995, p. 190.

⁶¹³ CRESPI 1772, p. 50.

⁶¹⁴ MALVASIA 1776, p. 342, MALVASIA 1782, p. 409, MALVASIA 1792, p. 448, CRESPI 1793, pp. 67-68.

⁶¹⁵ ORETTI B 110, cc. 43 e 121.

trasformazione della Certosa in Cimitero comunale, il quadro passa nella neonata Quadreria della Pontificia Accademia di Belle Arti, e Gaetano Giordani, curatore del catalogo della collezione nel 1826, afferma addirittura di leggervi le iniziali di Guido Reni, non senza distorcere l'iscrizione⁶¹⁶. Poco prima, nel 1820, un anonimo compilatore delle opere destinate alla quadreria, giudicava il rametto come «tenue (...), poco interessante», da raggruppare tra i dipinti «mediocri, non necessari per la Pinacoteca»⁶¹⁷. Per giungere ad una corretta lettura dell'opera bisogna così aspettare l'intervento di Alberto Graziani (1939): egli, tramite una geniale intuizione stilistica, l'attribuisce a Bartolomeo Cesi, vedendovi quasi un autoritratto del pittore: «immagine quasi dell'assorta, pensosa umiltà, spirituale e artistica, del nostro pittore dimenticato»⁶¹⁸. Salvo per Ferdinando Rodriguez, compilatore nel 1957 di un nuovo catalogo della Pinacoteca, dove il quadro è giudicato come opera di un anonimo artista, il nome di Cesi è accettato dalla critica successiva, a partire da Andrea Emiliani (1969). Circa la datazione, Vera Fortunati Pietrantonio (1986a e 1986b) ha proposto gli anni 1595-1600, affiancando la pittura ai lavori di Cesi per la cappella maggiore della Certosa: un'ipotesi che è stata convalidata da Angela Ghirardi (1994, 1997) e da Angelo Mazza (2006)⁶¹⁹. Se quella tesi è verosimile, e di certo l'opera va posta entro la fine del Cinquecento, si può forse pensare ad una datazione un po' precedente, ai primi anni di quel secolo, quando le sperimentazioni naturalistiche di Cesi non si erano ancora esaurite e si compivano in esiti di grande naturalismo. A partire dalla seconda metà del Cinquecento, invece, la sua pittura si fa più raffinata ed elegante, con colori più smaltati: si confronti il volto di questo effigiato con quello del certosino, in ginocchio, nel bel rametto del Castello Sforzesco di Milano, proposto agli anni 1595-1600⁶²⁰. Purtroppo entrambe queste opere sono conservate nei depositi museali e meriterebbero un'esposizione accessibile al pubblico, specie quella bolognese, una vera perla nel catalogo di Cesi.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], II, p. 62, n. 1, CRESPI 1772, p. 50, MALVASIA 1776, p. 342, MALVASIA 1782, p. 409, MALVASIA 1792, p. 448, CRESPI 1793, pp. 67-68, GIORDANI 1826, p. 92, n. 143, GIORDANI 1860, p. 29, GUADAGNINI 1906, p. 155, MAUCERI 1935, p. 93, GRAZIANI 1939, p. 92, RODRIGUEZ 1957, p. 88, EMILIANI 1969, p. 140, PEPPER 1988, P. 351, n. A7, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986a, p. 90, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, II, p. 806, GHIRARDI 1994, pp. 168, 173 e 181, n. 63, LEONCINI 1995, p. 190, CAMMAROTA 1997, pp. 67, 246, 248, 438, 473, 644, n. 209, 686, n. 184, GHIRARDI 1997, pp. 179-181 e 188, note 37-39, *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, II, pp. 333-334.

Fonti: ORETTI B 110, cc. 43 e 121.

⁶¹⁶ GIORDANI 1826, p. 92, n. 143. Per leggere le iniziali di Guido Reni in questa iscrizione bisogna cambiare l'età dell'effigiato in «XXV» anziché «XXXV», ma anche la visione diretta dell'opera ha confermato che la lettura corretta è «XXXV». Anche GUADAGNINI 1906, p. 155 e MAUCERI 1935, p. 93 avevano visto le iniziali di Guido Reni, ma anche Angelo Mazza ne ha contestato la correttezza: *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, II, p. 333.

⁶¹⁷ CAMMAROTA 1997, p. 686.

⁶¹⁸ GRAZIANI 1939, p. 92.

⁶¹⁹ Per Angelo Mazza, si veda: *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, II, pp. 333-334.

⁶²⁰ Si veda la scheda di catalogo n. 37, *Opere certe*.

22. *Ritratto di frate* (tav. XVIII, fig. 1-2)

1592

Olio su tela, 65 x 54 cm

Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. 410

Iscrizione: MDICII. ANNOR. XXXVI

Si hanno notizie dell'opera a partire dal catalogo del Museo Davia Bargellini redatto dal conte Malaguzzi Valeri nel 1928, dove essa, esposta nella quarta sala, era assegnata a scuola fiamminga del XVII secolo. Non conosciamo l'identità dell'effigiato, che veniva però identificato nel frate Felice Bargellini negli antichi inventari di quella famiglia⁶²¹; grazie invece ad un'iscrizione originale, presente sul lato superiore della tela, sappiamo che questi aveva trentasei anni e che si fece ritrarre nel 1592. Fu Alberto Graziani (1939) a ricondurre l'opera, in modo convincente, alla mano di Cesi, notandovi la stessa «sottigliezza dei particolari» ravvisata già nel *Ritratto di gentiluomo venticinquenne* (fig. 1, tav. X), conservato ad Imola, ed un'affinità con il *Doppio ritratto* della Galleria Spada (fig. 2, *Opere rifiutate*). Lo studioso era poi colpito dall'espressività dell'effigiato, «raccolto e sornione, tutto nero e ispido, con quei lunghi baffi da mandarino». Molto apprezzabile è anche il particolare del libro, stretto nella mano e con un dito infilato tra le pagine per tenere il segno: una notazione che conferisce al dipinto un tono domestico e quotidiano che non è frequente nei ritratti di Cesi ma che è ravvisabile nel bellissimo *Ritratto di certosino* della Pinacoteca Nazionale di Bologna. La datazione del dipinto, come detto documentata al 1592, pone necessariamente il confronto con le opere del periodo: Benati (1980) ne tracciava una continuità stilistica con i volti della pala per la famiglia Paleotti in San Giacomo Maggiore, dipinta intorno al 1590, ed un altro parallelismo potrebbe essere quello con il volto di *Abramo*, dal ciclo della cappella di S. Maria dei Bulgari dipinto tra il 1593 ed il 1594, il quale sembra mostrare una simile squadratura prospettica (fig. 2). Il dipinto è stato esposto nel 2005 presso le Collezioni Comunali di Bologna in occasione di una piccola mostra intitolata *Ritratti coi libri* che ha curato Marta Forlai.

Bibliografia: MALAGUZZI VALERI 1928, p. 23, GRAZIANI 1939, pp. 91-92, BENATI 1980, p. 19, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, II, p. 806, BENATI 1999, p. 95, FORLAI 2005, p. 2.

⁶²¹ BENATI 1999, p. 95. Sappiamo, dalla vita di Cesi scritta da Malvasia, che il pittore aveva avuto contatti con la famiglia Bargellini nel 1600, quando fu incaricato dal conte Giulio Cesare di dipingere «vari quadri» (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245).

23. *Allegoria dell'Amore virtuoso e Allegoria del silenzio*⁶²² (tav. XIX, fig. 1-5)

1592c.

Affreschi, 195 x 150 cm (*Allegoria dell'Amore virtuoso*) e 213 x 147 cm (*Allegoria del Silenzio*)

Bologna, Palazzo Magnani, sede della banca Unicredit

Restauri: 1810c. strappo e ricollocazione

Iscrizioni: HOC VIRTVTIS OPVS; NVSQVAM TVTA FIDES

Disegni preparatori: *Studio per l'Allegoria del Silenzio*, Chicago Art Institute, inv. 1922.243, 268 x 255 mm; *Schizzo per l'Allegoria dell'amore virtuoso*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12163 F; *Giovane drappeggiato con braccia aperte*, ubicazione sconosciuta, già Milano, Galleria Stanza del Borgo, 340 x 248 mm

Gli affreschi furono commissionati da Lorenzo Magnani, nobile che apparteneva alla classe magnatizia di Bologna, per decorare due camini del suo Palazzo in cui, a partire dal 1589 e in vista della prossima nomina a senatore, avvenuta nel maggio 1590, egli aveva cominciato una vasta campagna di decorazione, dopo aver affidato a Domenico Tibaldi la costruzione del Palazzo. I pittori convolti furono i Carracci, ai quali commissionò la parte più importante, il fregio del salone nobile e vari sopracamini, Lavinia Fontana, chiamata per un solo sopracamino, Pietro Faccini (forse) sempre per un sopracamino, oltre ovviamente a Cesi⁶²³. Anche alcuni scultori erano stati coinvolti: a Gabriele Fiorini spettano, forse, le decorazioni in stucco dei camini di Cesi e di Lavinia Fontana, mentre a Floriano Ambrosini, insieme al vicentino Ruggero Bascapè, la maestosa decorazione del camino del salone nobile. La critica ha messo in luce come tutta l'impresa decorativa, nonché la costruzione stessa del palazzo, siano da valutare come un atto di forte autopromozione sociale: il Magnani si affacciava infatti all'agognato collegio senatorio all'età di cinquantasette anni, con alle spalle già due matrimoni

⁶²² Ringrazio molto il dottor Franco Gatti che mi ha permesso di vedere gli affreschi, solitamente esclusi dal percorso espositivo (e anche tutta la collezione d'arte, in tempi di piena pandemia!).

⁶²³ Se sul significato del fregio della fondazione di Roma si è espresso ultimamente Vitali (VITALI 2009, pp. 96-119), con una tesi che convincentemente lega il tema iconografico con la riconoscenza del Magnani verso Roma (la sua nomina a senatore si deve infatti al papa Sisto V), e se il sopracamino dello stesso salone, con i *Ludi lupercales*, allude alla speranza del committente di una più fortunata discendenza, manca una riflessione sulla decorazione complessiva del palazzo. Al piano nobile infatti, vi era pure il sopracamino di Lavinia Fontana, con una scena non ancora decifrata, detta comunemente *Scena di sacrificio* con l'iscrizione DIS PIETAS CORDI (Orazio, *Carmina*, I, 17, 13-14), un *Imeneo* forse di Pietro Faccini, senza iscrizione, e un frammento di un affresco che mostra forse *Il re Latino che predice l'arrivo di Enea*, di Agostino Carracci e senza iscrizione. Al pian terreno, cui appartenevano pure gli affreschi di Cesi, vi erano invece *l'Apollo che apre i vasi* di Ludovico Carracci, con un'iscrizione che rimanda sorprendentemente a Lucrezio, RERVVM PRIMORDIA PANDENS (*De rerum natura*, I, 54-55), la *Lotta tra Amore e Pan* di Agostino Carracci, con l'iscrizione perduta e che non è stata ricondotta ancora a fonti, VINCOR LVBETQUE, il *Bacco dormiente*, noto nel palazzo solo dal XVIII secolo e ricondotto dubbiosamente ad Annibale Carracci. Per la rarità della presenza di un'iscrizione lucreziana, un bellissimo foglio conservato a Praga, attribuito ad Annibale e rappresentante la *Lampadedromia*, che presenta anch'esso un'iscrizione dal *De rerum natura* (II, 79), VITA[E] / LAM[P] / ADA / TRAD / VNT, è stato proposto quale progetto, non realizzato, di un sopracamino di questo palazzo (VITALI 2009, p. 129, accogliendo l'ipotesi già di Catherine Loisel). Nella nicchia della loggia posteriore del cortile vi è infine una statua, ora fortemente rimaneggiata e compromessa nel suo senso originario, che doveva, secondo un'ipotesi di Vitali, rappresentare forse un *Ercole astronomo*, con nelle mani un libro e tre pomi con l'iscrizione FELICITATE PRIVATAE, ad indicare la felicità della vita contemplativa, dello studio, contrapposta alla vita politica del committente (VITALI 2009, pp. 129-131, si noti che la ricostruzione della statua nel suo senso originario è possibile grazie alla presenza di una stampa di Giovanni Antonio Landi, della metà del XVIII secolo e pubblicata dallo studioso, che presenta Ercole con questi attributi).

che non gli avevano dato eredi e con la necessità di dover presentare al collegio il figlio bastardo Giuseppe, cosa che era vista di cattivo occhio⁶²⁴.

A Cesi fu affidata dunque la decorazione di due sopracamini, luogo in cui, come ha sottolineato Vitali (2009) sono spesso dispiegati significati più inconsueti, forse più personali, rispetto a quanto non si facesse nel fregio del salone di rappresentanza⁶²⁵. Così Cesi, come ha chiarito ancora lo stesso studioso, dipinge due allegorie che traggono le loro iconografie, pur con qualche variazione, dalle *Imagini de i dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari⁶²⁶ (1571). Nell'*Allegoria dell'amore virtuoso* (fig. 1), Eros e Anteros, in primo piano, gettate le armi a terra, si contendono un ramo di ulivo, mentre un terzo amorino, l'Amore Letheo, ovvero quello che fa «disamare, e mettere in oblio tutto il bene che si voleva altrui»⁶²⁷ è alle loro spalle, intento a spegnere una torcia in un fiume. Inseriti entro un paesaggio agreste, molto impreziosito rispetto alla stampa di Bolognino Zaltieri⁶²⁸ a corredo del testo di Cartari, Cesi mostra come suo solito, quasi a mo' di firma, gli steli secchi e spinosi dei rovi che spuntano tra alcuni sassi, nel primo piano a sinistra, ed è da notare come in questo angolo le pennellate siano veloci e leggere, restituendoci, specie se si ha l'occasione di vedere la pittura dal vero, una parvenza di inaspettata freschezza. Questo aspetto così vitale della pittura è frutto pure del suo ottimale stato conservativo, e l'affresco si lascia in questo modo molto apprezzare in vari suoi dettagli, come nelle farette, ricoperte di velluti morbidi e luminosi, i cui nastri appaiono stropicciati e un po' scivolosi, o nelle nappine, fluttuanti, di cui il pittore annota anche le ombre gettate sulla gamba dell'amorino di destra. Rispetto all'incisione, i due amorini in primo piano si contendono un ramo d'ulivo e non di palma, modificando così il significato originario dell'immagine: essi non lottano per ottenere la vittoria, ma la pace. È proprio questo il comportamento virtuoso cui allude l'iscrizione posta in primo piano su un sasso, «HOC VIRTUTIS OPVS», ovvero «questo è il risultato della virtù». L'immagine dunque, come è stato già sottolineato dalla critica in tempi moderni e in linea con le

⁶²⁴ GIACOMELLI 2002, p. 338 e VITALI 2009, p. 28. Si noti che all'interpretazione che il Giacomelli ha dato della personalità di Lorenzo Magnani si contrappone in modo molto netto quella di Vitali, che qui è stata prescelta.

⁶²⁵ VITALI 2009, pp. 128-129.

⁶²⁶ Vincenzo Cartari (1531c.-1590) fu un letterato nato a Reggio Emilia e legato alla corte degli Este, in particolare al cardinale Ippolito II. La sua fama si deve al suo libro delle *Imagini de i dei de gli antichi*, la cui prima edizione è del 1556, edita a Venezia da Francesco Marcolini. Al 1571, presso Giordano Ziletti a Venezia, risale invece una seconda edizione, a cura dello stesso Cartari, che è ampliata e illustrata dalle incisioni di Giuseppe Porta. Questa versione ha una grande fortuna e circolazione, anche al di fuori dell'Italia: nel 1581 vi è un'edizione francese e latina, mentre nel 1615 Lorenzo Pignoria compie un'operazione del tutto singolare, pubblicando nuovamente il testo di Cartari (a Padova, presso Pietro Paolo Tozzi) integrato però dalle informazioni sulle divinità messicane, presentate anch'esse tramite un doppio apparato illustrativo e testuale. Fino al XVIII secolo, le *Imagini* ebbero una diffusione straordinaria, e si contano venticinque edizioni in latino, inglese, francese, tedesco e italiano. Come ha sottolineato Sonia Maffei, l'importanza del testo di Cartari e della sua straordinaria diffusione si spiega con il fatto che «l'opera costituisce il primo catalogo "visivo", organico ed esauriente delle divinità pagane realizzato alla fine del paganesimo», «una sorta di vocabolario di forme» di facile consultazione anche per via della standardizzazione delle immagini (MAFFEI 2013, p. 8; si veda anche Ivi, pp. 7-14 e PALMA 1977, s. p.).

⁶²⁷ CARTARI 1571 [1996], p. 439.

⁶²⁸ Si ricordi, però, che i disegni delle stampe furono forniti da Giuseppe Porta, detto il Salviati, come ha mostrato Stefano Pierguidi: PIERGUIDI 2005, pp. 431-434.

considerazioni del Paleotti sui simboli, secondo il quale la presenza di una morale costituisce la «medolla»⁶²⁹, il cuore di quel tipo di raffigurazioni, ha una forte valenza di incitamento alla virtù, a fare propria un'etica di pace e di concordia⁶³⁰. Essa si riaggancia poi, facilmente, alle vicende del neo senatore Magnani, che sapeva ben destreggiarsi nel clima teso delle lotte tra fazioni, causato in particolar modo dall'antico odio tra i Pepoli e i Malvezzi, che avevano diviso gran parte della classe aristocratica bolognese nello schieramento guelfo filofrancese, capitanato dai Pepoli, ed in quello ghibellino filospagnolo dei Malvezzi⁶³¹.

Se l'individuazione del Cartari quale fonte iconografica di quest'affresco era stata chiarita già da Kurz⁶³² (1951), solo di recente si è arrivati, con Vitali⁶³³ (2009), al riconoscimento di quel testo come fonte anche della seconda pittura, l'*Allegoria del Silenzio* (fig. 2).

Questa mostra in primo piano, sopra ad un gradino di marmo bianco, le due rappresentazioni di Arpocrate, divinità egizia del silenzio, mentre al centro, sopra ad un alto podio, si trova un'altra figura che rappresenta sempre il silenzio, ma in modo curioso. Si tratterebbe infatti, molto probabilmente, di una raffigurazione al maschile, e per cui inedita, della dea romana Angerona, anch'essa collegata al silenzio e che, a detta di Cartari, si contraddistingueva per avere la bocca nascosta: «forse il suo simulacro aveva qualche panno intorno al collo, che gli legava anco la bocca»⁶³⁴. Il cambiamento di genere, che si spiega in primo luogo con la confidenza con cui le fonti venivano utilizzate, probabilmente in sintonia con i desideri della committenza, e che abbiamo già riscontrato nella prima allegoria, trova un parallelismo se si guarda alla decorazione complessiva, la quale mostra, in effetti, soltanto personaggi maschili come protagonisti. Questa lettura non era stata però fatta dal Volpe⁶³⁵ (1972), primo vero conoscitore dei due camini cesiani (a cui si deve l'attribuzione al nostro proprio dell'*Allegoria del Silenzio*), il quale vedeva questa inedita Angerona al maschile come una generica ed enigmatica allegoria della *fides*, in corrispondenza con l'iscrizione «NVSQUE TVTA FIDES», «la fiducia non è sicura in nessun luogo», senza che vi fossero però veri appigli iconografici. Gli adattamenti della fonte di Cartari riguardano anche le due figure ai lati di quella centrale, che sono due manifestazioni di Arpocrate: quella di sinistra, con il corpo coperto di occhi e orecchie, che simboleggiano l'importanza di osservare e di ascoltare in silenzio, ed un berretto rosso, che significa la libertà di stare in silenzio, manca della pelle di lupo come indumento (anche il lupo allude al silenzio per la sua indole taciturna). Il ragazzo sulla destra, che con la destra si porta l'indice alla

⁶²⁹ PALEOTTI 1582, pp. 462-466.

⁶³⁰ VOLPE 1976, p. 42, VITALI 2009, p. 127.

⁶³¹ VITALI 2009, pp. 20-23.

⁶³² KURZ 1951, p. 228, n. 1.

⁶³³ VITALI 2009, p. 124.

⁶³⁴ CARTARI 1571 [1996], p. 332.

⁶³⁵ VOLPE 1976, p. 44 (l'edizione del 1976 è una ristampa della prima del 1972, che non ho potuto consultare).

bocca in segno di silenzio, con sinistra si copre il sesso con delle foglie di pesco (pianta sacra ad Arpocrate per avere le foglie a forma di lingua ed il frutto a forma di cuore, a significare che il discorso nasce dal cuore, non dalla lingua⁶³⁶), appoggia un piede su una tartaruga, animale che non è presente nell'incisione di Zaltieri. Secondo Pierio Valeriano, la tartaruga rappresenta la prudenza e, posta sotto i piedi, invita ad agire lentamente, soppesando ogni azione con cautela⁶³⁷; questo significato può essere affiancato da quello politico, quale simbolo del buon governatore, cauto e custode del suo popolo, adottato per esempio da Cosimo I de' Medici, come ricorda Picinelli⁶³⁸. Dall'Alciato si può trovare invece una spiegazione sull'associazione tra l'immagine, il silenzio, e l'iscrizione, che riguarda la fede o la fiducia: tra gli *emblemata* che rappresentano la *fides*, infatti, ve ne sono ben due che sono correlati al silenzio, che è detto virtù dei savi e degli amici più fedeli⁶³⁹. Bianchi (1997) ha ricordato che pure l'allegoria dipinta da Orazio Samacchini nel 1569 per il gonfaloniere Francesco Maria Casali, collocata in origine sopra ad un camino dell'appartamento degli Anziani in Palazzo Pubblico, mostra, insieme alla sua iscrizione (*fideli tuta silentio*), la stessa unione dei due concetti⁶⁴⁰. In questo modo, anche questa raffigurazione si spiega bene con un'esortazione alla virtù, o meglio al buon governo, per un personaggio che aveva avuto tanto successo nella vita pubblica quanta sfortuna in quella privata. Circa la scelta delle iscrizioni delle allegorie, che provengono entrambe da due passi dell'Eneide (libro X, v. 469 per l'*Allegoria dell'amore virtuoso* e libro IV, c. 374 per l'*Allegoria del silenzio*), Vitali ha giustamente messo in luce come queste non siano da intendere in relazione al testo virgiliano, ma come versi che, estrapolati dal loro contesto di origine, erano entrati a far parte del repertorio corrente di emblemi e imprese private, e potevano così essere utilizzati a corredo di nuove immagini⁶⁴¹. Naturalmente, è necessario pensare che vi fosse un erudito che si fosse fatto carico della complessa associazione tra testo e immagine e, a ben vedere, della stesura complessiva del programma decorativo attuato in questo tempo in molti ambienti del Palazzo. Si tratta infatti di pitture complesse che hanno da sempre interrogato la critica; inoltre, probabilmente il Magnani non era in grado di raggiungere un livello così sofisticato di erudizione, poiché non vi sono notizie di una sua passione per le lettere, ed egli amava condurre la maggior parte del suo tempo nell'esercizio delle

⁶³⁶ VALERIANO 1575, p. 397.

⁶³⁷ *Ivi*, p. 431 *verso*, dove la tartaruga sta sotto il piede della figura della Virtus. Non sembra che sia molto condivisibile, invece, il significato attribuito in questo contesto all'animale da parte di Vitali (VITALI 2009, p. 127), il quale utilizza anche in questo caso la fonte di Vincenzo Cartari e non di Pierio Valeriano. In Cartari, la tartaruga è posta sotto il piede di Afrodite e diviene simbolo della riservatezza della moglie virtuosa, la quale rimane in silenzio e si occupa della casa. Come si vede, però, il riferimento alla virtù della moglie non sembra adattarsi nella valutazione complessiva di questa allegoria, rendendo, credo, la lettura che ho proposto in relazione a Valeriano, più convincente. Per una esaustiva rassegna dei significati della tartaruga, si veda: PICINELLI 1653, pp. 231-234.

⁶³⁸ *Ivi*, p. 232, numeri 188-189.

⁶³⁹ ALCIATO 1551, pp. 13 e 15.

⁶⁴⁰ BIANCHI 1997, p. 193.

⁶⁴¹ VITALI 2009, p. 127: il verso *nusquam tuta fides* era diventato un proverbio già a partire dall'antichità, infatti si ritrova in un passo delle *Naturales Quaestiones* di Seneca (Iva, praefatio, 19,4), e nel Cinquecento era nota *incripto* di emblemi. *Hoc virtutis opus* era invece più frequente nelle imprese.

cariche cittadine e nell'amministrazione del proprio patrimonio⁶⁴². Sappiamo inoltre che egli aveva rapporti con alcuni letterati famosi: era cognato di Ridolfo Campeggi (1565-1624), noto letterato marinista e membro dell'Accademia dei Gelati, e aveva conosciuto Francesco Bolognetti (1510c.-1574), senatore e letterato il cui palazzo, nel 1563, era stato frequentato anche dal giovane Torquato Tasso; alla morte di Francesco, aveva mantenuto rapporti con il figlio Alessandro⁶⁴³.

Rispetto al primo camino, lo stato conservativo dell'*Allegoria del silenzio* appare compromesso da ridipinture pervasive, molto evidenti nel personaggio di sinistra (basti guardare al fianco e al piede sinistro, che scoprono un incarnato di fattura grossolana), così come il paesaggio, quasi atmosferico, dalle nuvole grosse e bagnate, non è compatibile con la sensibilità cesiana.

Dal punto di vista della critica, sorprende notare che nessuno degli storiografi antichi fosse a conoscenza di queste opere: Malvasia, per esempio, cita quasi tutti i camini superstiti (e non solo quelli dei Carracci, ma pure quello di Lavinia Fontana), tralasciando completamente quello di Cesi. Lo storiografo inoltre scrive che a Bologna si diceva che Cesi, dopo aver visto il fregio dei Carracci nella sala grande di questo Palazzo, avesse commentato: «esser quello il vero modo [di dipingere], che per l'avvenire anche da lui saria seguita»⁶⁴⁴, frase che risulta poco plausibile visti gli affreschi in questione e tutte le sue opere a seguire, e che rivela piuttosto, più probabilmente, una certa antipatia verso il concorrente più pericoloso per i Carracci. All'inizio del XIX secolo vi fu l'operazione di distacco e di ricollocazione di cui danno notizia Roversi (1985) e Tuttle (2009). Gli affreschi, che erano originariamente collocati al pian terreno, furono trasferiti, insieme ai camini, a quello superiore, in sale prive di canne fumarie, rendendo quindi i camini puramente decorativi⁶⁴⁵. Come accennato, Kurz (1951) è il primo ad attribuire a Cesi l'*Allegoria dell'amore virtuoso*, che era assegnato ad Agostino Carracci, e a ricondurne la fonte in Cartari⁶⁴⁶. Di seguito, Volpe (1972) riporta entrambe le opere al nostro, datando l'*Allegoria dell'amore virtuoso* al 1590 circa e la seconda a quasi un decennio successivo⁶⁴⁷. Di Giampaolo (1988) e Zacchi (1991) scoprono tre disegni preparatori che mostrano diverse fasi di elaborazione grafica, dallo schizzo complessivo per l'*Allegoria dell'amore virtuoso* conservato agli Uffizi⁶⁴⁸ (fig. 3), allo studio dal vero di un giovane panneggiato per l'*Allegoria del*

⁶⁴² *Ivi*, pp. 13-31: sappiamo per esempio che nell'inventario redatto in occasione della sua morte, nel 1604, la sua biblioteca ammontava a 36 volumi, più trenta riguardanti la musica. La sua collezione d'arte era poi del tutto priva di importanza: contava di pochissimi pezzi, in tutto ventisette, in prevalenza di soggetto religioso e di cui non conosciamo gli autori. In ogni caso, la dedizione che il Magnani mise nell'esercizio delle sue cariche pubbliche fu riguardevole, tanto che alla sua scomparsa, i senatori lo definirono *integerrimus*, formula che non era convenzionale nei sermoni commemorativi.

⁶⁴³ *Ivi*, p. 28.

⁶⁴⁴ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 290; ripreso, anche se in modo più caricato e amplificato, da BELVISI 1825, p. 17.

⁶⁴⁵ ROVERSI 1985, pp. 200-202 e TUTTLE 2009, pp. 146-147.

⁶⁴⁶ KURZ 1951, p. 228, n. 1.

⁶⁴⁷ VOLPE 1976, pp. 40-42.

⁶⁴⁸ *Schizzo per l'Allegoria dell'amore virtuoso*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12163 F, penna e inchiostro bruno, tracce di matita rossa e carta beige, traccia di quadrettatura in matita nera (?), dimensioni non

silenzio, situato in collezione privata⁶⁴⁹ (fig. 5), fino al disegno quadrettato, pronto per la trasposizione pittorica, utilizzato per quella stessa scena e conservato a Chicago⁶⁵⁰ (fig. 4).

Per quanto riguarda la datazione, Zacchi⁶⁵¹ (1991), rispetto a Volpe, seguito da Biancani⁶⁵² (1997), la riporta al 1590 circa per entrambe le opere, proponendo poi un buon confronto stilistico con il pur rovinatissimo *Bacco e Arianna* della Pinacoteca Nazionale⁶⁵³ (2006). La proposta è stata da apripista per l'ultima formulazione di Vitali (2009 e 2011) che colloca l'intera decorazione pittorica del palazzo tra gli anni 1590-1592⁶⁵⁴. Al 1592 risale infatti l'iscrizione sul cartiglio sopra la il camino della sala grande che postula la fine di quei lavori e l'unico quadro datato e firmato, che fungeva da sopracamino, dipinto da Lavinia Fontana, porta la stessa data del 1592. Se l'ipotesi mi sembra molto corretta, tenderei a spostare più verso il 1592 i camini cesiani, per il loro stile più maturo rispetto alle opere eseguite intorno al 1590. Colpisce poi che Marcantonio Droghi, un mercante che era uno stretto conoscente di Lorenzo Magnani (se è vero che alla sua morte, nel 1604, Droghi è nominato come tutore dell'unico figlio Lodovico, allora undicenne, insieme al Campeggi e al nobile Filippo Allè) avesse commissionato a Cesi, proprio nel 1592, la decorazione di un suo sopracamino oggi perduto⁶⁵⁵.

Bibliografia: ALCIATO 1551, pp. 13 e 15, CARTARI 1571 [1996], pp. 332-334, 439, VALERIANO 1575, p. 397 e 431, PALEOTTI 1582, pp. 462-466, PICINELLI 1653, pp. 231-234, MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 243 e 290, BELVISI 1825, p. 17, KURZ 1951, p. 228, CUPPINI, ROVERSI 1974, pp. 103-104, 305, VOLPE 1976, pp. 40-44, PALMA 1977, s. p., ROVERSI 1985, pp. 200-202, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 806, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 171, ZACCHI 1991, pp. 121-122, LLEWELLYN, ROMALLI 1992, numero 19, BIANCANI 1997, p. 208, BIANCHI 1997, pp. 194-195, GIACOMELLI 2002, pp. 265-415, PIERGUIDI 2005, pp. 431-434, *Pinacoteca Nazionale di Bologna 2006*, p. 326, TUTTLE 2009, pp. 146-147, VITALI 2009, pp. 13-32, 91-136, VITALI 2011, p. 30, MAFFEI 2013, pp. 7-14.

conosciute. Il disegno, precedentemente creduto di Agostino Carracci, è stato segnalato ad Alessandro Zacchi da Jurgen Winkelmann, che lo credeva già come opera di Cesi. ZACCHI 1991, p. 122.

⁶⁴⁹ *Giovane drappeggiato con braccia aperte*, ubicazione sconosciuta, già Milano, Galleria Stanza del Borgo, 340 x 248 mm, matita rossa. Alessandro Zacchi (1991) segnala il recente passaggio del disegno nella galleria milanese. Il foglio, di cui si può intuire la qualità eccezionale, è stato esposto nella mostra del 1992 tenuta alle gallerie del Courtauld. ZACCHI 1991, pp. 121-122 e LLEWELLYN, ROMALLI 1992, numero 19.

⁶⁵⁰ *Studio per l'Allegoria del Silenzio*, Chicago Art Institute, inv. 1922.243, 268 x 255 mm, penna, inchiostro e acquerello grigio su carta quadrettata a matita nera. Il disegno è stato pubblicato da Mario Di Giampaolo su segnalazione di Winkelmann, il quale lo riconduceva già a quest'affresco. ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 171 e ZACCHI 1991, p. 122.

⁶⁵¹ ZACCHI 1991, pp. 121-122, la sua proposta trova il consenso di BIANCHI 1997, p. 193 ed è ribadita in *Pinacoteca Nazionale di Bologna 2006*, p. 324 (scheda di catalogo di Alessandro Zacchi).

⁶⁵² BIANCANI 1997, p. 208 colloca al 1600 entrambi gli affreschi.

⁶⁵³ *Pinacoteca Nazionale di Bologna 2006*, p. 326 (scheda di catalogo di Alessandro Zacchi).

⁶⁵⁴ VITALI 2009, p. 120, VITALI 2011, p. 30.

⁶⁵⁵ *Ibidem* e MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243.

24. Decorazione della cappella maggiore⁶⁵⁶ (tav. XX, fig. 1-17)

1593-1594

Affreschi e una tela ad olio con l'*Assunzione della Vergine*, ... cm (la tela si trova oggi nel Duomo di Siena) Maggiano (Siena), chiesa della ex Certosa, cappella maggiore

Restauri: 1988-1991 affreschi da Andrea Susanne Heinisch; 2019, *Assunzione*

Disegni preparatori: *Ragazzo seduto che guarda in alto*, Amburgo, Kunsthalle, Kupferistichkabinett, inv. 21132, 242 x 190 mm; *Studio per il re Davide*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 8751 F; *Studio per Sant'Ugo di Grenoble*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 998; *Studio per Dio padre*, Londra, British Museum, inv. 1920,1116.23, 221 x 227 mm; *Studio per l'Assunzione della Vergine*, già New York, mercato antiquario; *Studio per l'apostolo che si rivolge allo spettatore nella pala dell'Assunzione*, Parigi, collezione privata, 150 x 135 mm circa; *Studio per l'apostolo al centro nella pala dell'Assunzione*, Parigi, collezione privata, 150 x 135 mm circa; *Studio di ragazzo con un libro*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8035; *Studio di due figure*, Pittsburgh, Carnegie Institute, Hebert Du Puy collection; *La Trinità circondata da angeli*, Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 905524, 375 x 350 mm

Iscrizioni: nei pennacchi: sotto ai *Profeti*, partendo da quello di destra sul lato dell'altare e andando in senso antiorario:

Davide: DOMINI / EST ASSVMP / TIO NOSTRA / PSAL. / LXXXV / III; Isaia: ATTENVATI / SVNT OCVLI / MEI SVSPUCIE(N) / TES IN EXCEL(SV)M / ISAI. XXX / VIII; Geremia: NATVS / EST TIBI PVER / MASCVLVS / HIEREM. / X; Ezechiele: PORTA / HAEC CLAVSA / ERIT, ET NON / APERIETVR / EZECH. / XLIII;

sotto ai Certosini nelle pareti laterali, partendo da sinistra e andando in senso orario: B. STEPHA / NVS / SENENSIS; S. HVGO / EP(ISCOPV)S / GRATIA / NOPOLITAN(V)S; S. HVGO / EP(ISCOPV)S / LI(N)CONINEN / SIS; B. PETRO / NIVS / SENENSIS

La decorazione della cappella maggiore della ex Certosa di Santa Maria Assunta presso Maggiano, a pochi chilometri a sud di Siena, fu affidata a Bartolomeo Cesi nel contesto di una riedificazione generale del complesso religioso. Nel 1544, infatti, durante l'assedio di Siena, essa fu data alle fiamme dai soldati di Carlo V. I lavori terminarono soltanto nel 1623, quando la chiesa fu nuovamente consacrata e dedicata a Santa Maria Assunta. Tema del ciclo pittorico eseguito da Cesi è dunque l'assunzione di Maria al cielo e la sua glorificazione. Tuttavia, nel 1782, espulsi i Certosini a seguito dei decreti leopoldini, la chiesa fu dedicata a San Niccolò⁶⁵⁷. Oggi la chiesa è purtroppo chiusa al pubblico e i vecchi locali del monastero sono stati convertiti a struttura alberghiera, ma anche questa è stata chiusa di recente e non si conosce la futura destinazione del complesso. Ci si augura che almeno la chiesa sarà accessibile, poiché Cesi esegue qui uno dei suoi massimi capolavori, dove la sua pittura austera, severamente attenta al naturale, si vena di cangiantismi e di delicatezze di luce che mostrano la sua attenzione per i colori più chiari, più limpidi degli artisti senesi. Come vedremo, a testimonianza dell'importanza della commissione e dell'impegno profuso dal pittore, sono rimasti numerosi disegni preparatori, studi di singole figure o di composizione che testimoniano, insieme agli affreschi, il momento di assoluta felicità creativa che stava vivendo il pittore.

⁶⁵⁶ *L'odierna chiesa di San Niccolò, dove sono presenti gli affreschi bellissimi di Cesi, è correntemente chiusa al pubblico. Senza la gentilezza e la grande disponibilità di padre Stefano Mazzoni, del convento di Santa Maria dei Servi, che tante volte mi ha aperto la chiesa di San Niccolò e che perciò ringrazio tanto, la mia comprensione del pittore sarebbe stata compromessa. A lui va un mio sentito ringraziamento. Per lo studio di queste pitture sono stati poi fondamentali i consigli ed i pareri del professor Alessandro Bagnoli, della dottoressa Rosanna Bogo, della dottoressa Maddalena Ammattatelli, delle archiviste dell'Archivio di Stato di Siena e delle bibliotecarie della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena.*

⁶⁵⁷ BENVENUTI 2008, pp. 557-558

Secondo il *Libro maestro*, il registro dei conti di quei religiosi, il primo agosto del 1593:

M(esser) Bartholomeo Cesi pittore bolognese venne da noi e cominciò a lavorare in claustrino a depingere li archi delle volte, e poi depinse la volta della capella grande, et poi fece la tavola della detta capella, quale opera fu rimessa in stima da m(esser) Alessandro [Casolani] e a m(esser) Francesco [Vanni] pittori di Siena e p(er) terzo Muzio Borghese, quali giudicano detta opera valere a tutte n(ost)re spese lire dua mille, e ottocento⁶⁵⁸.

Entro quella data, dunque, Cesi aveva eseguito alcuni lavori, perduti, nei chiostri della Certosa, e aveva poi rivolto la sua attenzione alla cappella maggiore della chiesa, affrescandone la volta, che mostra *La Trinità e una gloria d'angeli*, e dipingendone la pala d'altare, che ha per soggetto *l'Assunzione della Vergine*. È molto interessante notare che Alessandro Casolani e Francesco Vanni, il primo di loro tra l'altro più volte messo in relazione a Cesi da Alberto Graziani per un'affinità stilistica, siano stati chiamati a giudicare l'operato del nostro pittore, testimoniando così un legame, una conoscenza tra di loro. Ancora nel 1613, come sappiamo da Malvasia, Ventura Salimbeni, uno dei massimi pittori senesi vissuti a cavallo tra Cinque e Seicento, si rivolgerà a Cesi per una controversia scaturita con un suo committente⁶⁵⁹. Tornando alla decorazione di Maggiano, il 17 di novembre del 1593 si registra il completamento degli affreschi dei *Profeti*, posti sui pennacchi, e di quelli sulle pareti laterali della cappella⁶⁶⁰. Cesi dovette però trattenersi a Siena almeno per qualche mese del 1594, poiché in quella data il conte Nicolò Calderini gli inviava una lettera invitandolo a ritornare a Bologna per completare il ciclo di affreschi della cappella dei Bulgari⁶⁶¹.

Le pitture sono poi citate nel Seicento come opera di Bartolomeo Cesi dalle fonti locali Giulio Mancini (1617-1621), Fabio Chigi (1625-1626) e Curzio Sergardi (1679). Gli ultimi due scrivono

⁶⁵⁸ ASS, Patrimonio Resti 1960, c. 106. Sulla destra è segnalata anche una pittura per il «nichio del lavamano del claustrino» non ancora compiuta. La fonte è stata segnalata da Alessandro Bagnoli, per cui si veda anche: BAGNOLI 1978b, p. 36. Si noti però che lo studioso riporta, erroneamente, la datazione di «1594» al posto di «1593». In questo modo anche Sara Vicini: VICINI 1990, p. 24, n. 32.

⁶⁵⁹ MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 240-241.

⁶⁶⁰ ASS, Patrimonio Resti 1960, c. 106.

⁶⁶¹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242.

che egli si sarebbe servito dell'aiuto di Sebastiano Folli⁶⁶², pittore senese a quel tempo ventiquattrenne⁶⁶³.

Si tratta di una notizia che viene ripresa due secoli più tardi da Ettore Romagnoli (1835) e che ha una certa circolazione nella critica successiva, fino ai nostri giorni⁶⁶⁴, ma che Alessandro Bagnoli (1981) ha fortemente contestato⁶⁶⁵. In questa sede, possiamo limitarci a sottolineare la coerenza stilistica della decorazione, che non mostra scarti qualitativi, e ricordare che nel 1593, anno in cui è documentata l'esecuzione degli affreschi, Folli stava ancora compiendo la sua formazione: tutti questi elementi rendono difficile l'idea che egli possa aver agito da comprimario con l'esperto Cesi, a cui si deve perciò ricondurre tutta l'ideazione della decorazione⁶⁶⁶.

⁶⁶² Sebastiano Folli (Siena, 1569–1620) fu un pittore di cui non è chiara la formazione, avvenuta, probabilmente, a seguito di Ventura Salimbeni. Nel 1587 è citato in un documento, a Siena, come «pittore» ed è impiegato nell'esecuzione di alcuni apparati per la festa di santa Caterina. La sua prima pittura documentata e conservata risale al 1598, anno in cui compì due lunette a soggetto storico nella Sala del Capitano a Palazzo Pubblico di Siena, ma altri due episodi di quel ciclo, risalenti al 1593, gli sono stati attribuiti (la lunetta e la vela con *Matteo da Mensano impone a Carlo IV di uscire dalla città* e due allegorie della *Fama*). In queste prime prove, secondo Marco Ciampolini (2010), Folli mostrerebbe un alunnato compiuto sotto la direzione di Alessandro Casolani. Tra il 1589 ed il 1598 non vi sono, comunque, documenti che attestino la sua presenza a Siena, ed è in queste date che gli studiosi pongono la sua formazione a Roma, nella cerchia di Salimbeni. Durante il primo decennio del Seicento sono evidenti i prestiti dal Cavalier d'Arpino, mentre le volte compiute nelle chiese senesi di Santa Lucia (1612) e di Santa Marta (1615-1617) mostrano un interesse per Giovanni e Cherubino Alberti che Folli dovette maturare a Roma. Dopo la scomparsa di Francesco Vanni nel 1610 e di Ventura Salimbeni nel 1613, Folli si avvicina, ma solo per le opere su tela, al naturalismo di Rutilio Manetti, imponendosi, fino alla morte avvenuta nel 1622, come uno dei protagonisti della scena pittorica senese. BAGNOLI 1981, pp. 97-99, MOZZETTI 1997, s. p., e CIAMPOLINI 2010, I, pp. 157-158. La critica più antica ha da sempre sottolineato la bravura di Folli nel raffigurare elementi in chiaroscuro e nel mettere a punto finte architetture, e Giulio Mancini lo citava, ancora vivente, tra gli artisti che «dan speranza di dover venire a gran segno nella professione (MANCINI 1617-1621 [1956], I, p. 211). Poco più tardi, Isidoro Ugurgieri Azzolini scriveva che «nell'architettura, prospettiva e pittura fu insigne, e di straordinario sapere» (UGURGIERI AZZOLINI 1649, p. 381), e così Filippo Baldinucci lo definiva «pittore e architetto» (BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 484) e Girolamo Gigli, nel secolo successivo, riprendeva questa tesi (GIGLI 1723, p. 325). Luigi Lanzi scriveva che «alle sue figure, ov'è alquanto ammanierato, prevalgono i suoi ornati: be' compartimenti, architetture ben condotte, stucchi finti che ingannan l'occhio possesso di sotto in su» (LANZI 1809, II, 2, p. 358). Tutti questi elementi vengono ripresi nella vasta biografia che gli dedica Ettore Romagnoli, entusiasta raccoglitore di memorie senesi. Ai suoi occhi, le pitture di Folli spiccavano per «una magistral nitidezza delle tinte» (ROMAGNOLI 1835, IX, p. 203), per dimostrarsi «un eccellente ed insigne prospettivo» (*Ivi*, p. 206) e per i «bellissimi chiaroscuri» (*Ivi*, p. 207).

⁶⁶³ CHIGI 1625-1626 [1939], p. 329: «L'altare grande il Cesi, dietro il Crocifisso del Mannetti. La volta ivi a fresco il Cesi. Il Cesi bolognese l'altre cose aiutato dal Folli» e SERGARDI 1679 [2008], p. 50: «La tavola dell'altare maggiore fatta tutta dal Cesi bolognese, dietro al Crocifisso vi dipinse Rutilio Mannetti, la volta ivi a fresco il medesimo Cesi, l'altre cose aiutato da Bastiano Folli». Come si vede, Sergardi si limita a ricopiare il testo di Chigi.

⁶⁶⁴ Gli storici che riportano la presenza di Sebastiano Folli in questo cantiere sono, in ordine cronologico: ROMAGNOLI 1835, IX, p. 214, CAIROLA 1956, p. 37, MOZZETTI 1997, s. p. Fino a questo momento, l'intervento di Folli non era individuato in un luogo determinato della cappella maggiore; soltanto con Marco Ciampolini, nel 2010, vi sono ipotesi più precise, e lo studioso sostiene che le quattro *Figure allegoriche* dipinte nelle lunette abbiano un «aspetto malizioso» tipico del senese (CIAMPOLINI 2010, I, p. 157). Anche Luca Mansueto ha sostenuto l'assegnazione a Folli di quelle pitture: MANSUETO 2013, p. 9.

⁶⁶⁵ Graziani non cita il nome di Folli né discute il problema delle fonti antiche, mentre Bagnoli scrive: «l'indicazione di Fabio Chigi (...) che ricorda il Folli come aiuto di Bartolomeo Cesi alla Certosa di Maggiano non trova riscontro *in loco* né fra i documenti di pagamento per il Cesi» (BAGNOLI 1981, p. 99, n. 6). Isacco Cecconi, in un recente contributo sulla decorazione di Cesi a Maggiano, esclude l'intervento di Folli: CECCONI 2010. Nell'Ottocento, anche Francesco Brogi assegnava tutti gli affreschi a Cesi: BROGI 1862 [1897], pp. 215-216.

⁶⁶⁶ Al massimo, si può pensare che Cesi si sia servito di qualche aiuto nella conduzione dei lavori più pratici, come la preparazione dei colori, le stesure più generiche dei pigmenti sul muro, ben sorvegliando che l'effetto complessivo avesse la stessa tenuta qualitativa.

Dal versante bolognese, Malvasia (1678) documenta la presenza, riportando la citata lettera del Calderini, di Cesi (e non di altri pittori) nel cantiere di Maggiano, ma è chiaro che questa citazione così breve non costituisce una prova della conoscenza diretta dei lavori da parte sua. Al contrario, si può ragionevolmente sospettare che Malvasia non abbia mai visto queste opere: la loro collocazione, a pochi chilometri da Siena e per giunta in un contesto certosino, ne avevano sicuramente compromesso l'accessibilità già in tempi antichi, e così non si trovano, nelle fonti, descrizioni dettagliate o notazioni circa questa decorazione.

Fino ad Alberto Graziani (1939), che studia per la prima volta la decorazione, non vi sono in realtà interventi critici di interesse. Lo studioso assegna le pitture al solo Cesi, sottolineando come in questo momento egli avesse schiarito la sua tavolozza in accordo con i toni più ilari degli artisti senesi⁶⁶⁷. Questa fascinazione di Cesi per gli artisti toscani è un'intuizione molto valida che viene ripresa da tutta la critica a seguire e, come vedremo, le notazioni più consistenti da parte degli studiosi, soprattutto da parte di Mario Di Giampaolo (1988), riguarderanno i numerosi e bellissimi disegni messi a punto per questa grande impresa.

Guardando alla decorazione, essa si articola secondo uno schema ben preciso, regolato da una finta architettura dipinta che simula preziosi marmi colorati dai toni chiari: gialli e rosati per gli zoccoli, le lesene e le trabeazioni, bianchi per i capitelli e le cornici. Ogni parete è poi suddivisa in tre scomparti, con quello centrale di dimensione maggiore e con la raffigurazione di una scena di tipo narrativo; quelli laterali, più piccoli, mostrano figure isolate di Certosini intenti nella lettura dei testi sacri o nella meditazione. La bellezza delle pitture è accentuata dall'intervento di restauro operato da Andrea Susanne Heinisch e diretto da Alessandro Bagnoli, avvenuto tra gli anni 1989-1991. In questa operazione, i maggiori interventi che hanno interessato i 54 mq di affreschi sono consistiti nel consolidamento degli intonaci sollevati e nella pulitura della superficie pittorica. Nella la parete dov'è l'*Annunciazione*, più rovinata, sono stati eseguiti anche impacchi per compiere la dissalazione del muro⁶⁶⁸.

Partendo dalla parete di sinistra (fig. 3), troviamo il *Beato Stefano Maconi*, l'*Annunciazione* (fig. 2) e, più vicino all'altare, il *Sant'Ugo di Grenoble*. Per questa figura conosciamo il disegno preparatorio, conservato a Genova⁶⁶⁹ (fig. 4). Nella parete di destra (fig. 5) vi sono invece il *Beato Pietro Petroni*,

⁶⁶⁷ GRAZIANI 1939, pp. 78-79.

⁶⁶⁸ Queste informazioni sono state reperite dalla relazione del restauro conservata presso la Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per le Province di Siena, Grosseto e Arezzo, con sede a Siena. Ringrazio la dottoressa Maddalena Ammatatelli per avermi fornito la documentazione.

⁶⁶⁹ *Studio per Sant'Ugo di Grenoble*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 998, dimensioni non conosciute. Matita rossa e bianca su carta quadrettata. Il foglio era attribuito ad anonimo bolognese del secolo XVII ma, grazie a Mario Di Giampaolo, sappiamo che si tratta di una bella prova di Bartolomeo Cesi per il sant'Ugo dipinto alla destra dell'*Annunciazione* nella cappella maggiore della ex Certosa di Maggiano. ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 163.

l'Adorazione dei pastori ed il *Sant'Ugo di Lincoln*. Sia la scena dell'*Annunciazione* che quella dell'*Adorazione dei pastori* furono replicate, nel 1610, nella serie dei *Misteri del Rosario* dipinta per Calcara⁶⁷⁰. I beati Stefano Maconi e Pietro Petroni sono personaggi senesi vissuti tra XIV e XV secolo; insieme alle due figure di santi certosini, questi religiosi sono collocati in finte nicchie poste al di sopra di armi con *tituli* che permettono la loro identificazione. Le quattro armi sono rette da due puttini, e si nota che Cesi dovette utilizzare soltanto due disegni preparatori: i puttini che reggono l'arma del beato Stefano Maconi sono infatti identici a quelli del sant'Ugo di Lincoln, posto in diagonale rispetto a lui, e ciò è valido anche per la coppia di Certosini che si trova sull'altra diagonale. Infine, come si vedrà anche nella cappella maggiore della ex Certosa di Bologna, i quattro religiosi sono disposti in ordine gerarchico, con i santi più vicini all'altare ed i beati verso l'ingresso della cappella.

La parete centrale si presenta oggi in modo completamente diverso da come doveva essere previsto in origine, con la bellissima pala d'altare di Cesi con *l'Assunzione della Vergine* e, ai suoi lati, le due tele con *San Giovanni Battista* e *San Bruno* (fig. 1). Anche questo schema decorativo sarà riproposto in modo molto simile nella Certosa bolognese, dove la pala centrale sarà affiancata da due tele con *San Giovanni Battista* e *San Girolamo*: in entrambi i casi, infatti, i Certosini pongono nel luogo più prestigioso della chiesa due personaggi che costituiscono modelli di virtù, esempi sommi da cui trarre ispirazione. In ogni caso, al posto dell'*Assunzione* di Cesi vi è oggi la tela della *Madonna in gloria tra i Santi Bernardino e Chiara*, eseguita nel 1701 da Bernardino Baroni⁶⁷¹ e, ai lati, le statue in marmo del *San Bruno* e del *Beato Nicolò Albergati* di Bartolomeo Mazzuoli, collocate al principio del XVIII secolo a seguito di un intervento di riammodernamento⁶⁷². Per quanto riguarda l'opera di Baroni, sappiamo che giunse in Certosa nel 1812 quando, per la perdita, causata da un terremoto, della decorazione di Beccafumi nella nicchia del coro del Duomo, la pala di Cesi fu lì trasferita, dov'è documentata in modo continuativo dalla guidistica ottocentesca⁶⁷³.

Dell'*Assunzione* (fig. 13) conosciamo il disegno preparatorio, già a New York e oggi in ignota collezione privata⁶⁷⁴ (fig. 14). Il foglio è molto interessante, e consiste in uno studio abbastanza

⁶⁷⁰ Si veda la scheda n. 59, *Opere certe*. Si noti anche che al Museo Fesch di Ajaccio (inv. MFA 852.1.681; fig. 2b) sono presenti due piccole tele, attribuite a Nicolò Circignani detto il Pomarancio, che mostrano *l'Arcangelo Gabriele e Maria annunciata* le quali presentano, pur con minime differenze, una grande somiglianza con la scena affrescata da Cesi.

⁶⁷¹ Bernardino Baroni (Siena, 1673-1742) è un pittore marattesco la cui riscoperta è avvenuta in tempi recenti, dalla fine del Novecento. Tra la fine degli anni novanta del XVII secolo ed il 1720 circa è a Roma, dove si lega alla cerchia marattesca ed in particolare a Giuseppe Chiari, da cui deriva il gusto per una tavolozza tenue. La tela di Maggiano è in realtà copia, eseguita nel 1701, di uno stendardo del 1630, ed era situata nel Duomo. CIAMPOLINI 2010, I, pp. 19-20.

⁶⁷² Bartolomeo Mazzuoli (Siena, 1674-1749) fa parte di una famiglia di scultori senesi attivi tra XVII e XIX secolo. Fu allievo del padre e a lui è attribuita la scoperta del marmo giallo di Siena, nel 1720. THAU 2008, s. p.

⁶⁷³ *Nuova guida* 1822, p. 17, *Guida della città* 1832, p. 19, ROMAGNOLI 1835, VI, p. 595 e IX, p. 124 (dove la tela è datata erroneamente al 1613), *Siena* 1862, pp. 214-215, *Guida artistica* 1883, p. 9, MERLOTTI *seconda metà XIX* [1995], p. 244.

⁶⁷⁴ *Studio per l'Assunzione della Vergine*, già New York, mercato antiquario, dimensioni non conosciute. Penna e acquerello su carta quadrettata a matita nera nella metà superiore. Il disegno è stato segnalato da Mario Di Giampaolo

avanzato della composizione finale. Soltanto la metà superiore del disegno viene infatti conservata nella tela, pur variando la figura dell'angelo all'estrema destra, mentre per quella inferiore stupisce l'idea originaria di Cesi di collocare, in primo piano, la figura di un apostolo di spalle che allarga le braccia in segno di una meraviglia che non riesce a trattenere, nel frattempo egli si avvicina, quasi correndo, al sepolcro vuoto di Maria. Questa figura sarà eliminata nella tela, ed il disegno mostra così un forte senso di dinamismo che non è un elemento tipico della poetica di Cesi. Si potrebbe allora pensare che il pittore, nell'elaborazione grafica, abbia lasciato affiorare qualche suggestione che dovette avere nella visione della scompaginata e potente *Assunzione della Vergine* che Annibale Carracci aveva appena dipinto per la chiesa di San Francesco a Bologna⁶⁷⁵. Nella tela, gli Apostoli si radunano con un'attitudine molto più pacata e mesta attorno al sepolcro della Vergine, meditando sul mistero dell'Assunzione. Alberto Graziani (1939) parla così, riferendosi soltanto alla pittura (non conosceva, infatti quel disegno), di una Assunta dalla «sonorità solenne»⁶⁷⁶ e della vicinanza di Cesi non ai Carracci, ma, al contrario, alla «rigida e rituale fissità»⁶⁷⁷ di Scipione Pulzone e di Girolamo Muziano. In effetti, l'*Assunzione della Vergine* di Scipione Pulzone dipinta per San Silvestro al Quirinale ha molti tratti in comune con l'opera di Cesi, com'è evidente dallo stesso modo di concepire una composizione schematicamente divisa in due tra una parte alta ed una bassa, o come si evince dalla rigidità del disegno delle figure, o dalla presenza, in primo piano nella tela di Pulzone, di un apostolo di spalle, in piedi, con un mantello che ricopre quasi completamente il suo corpo: esso si ritrova in quello sulla destra della pala senese di Cesi e poi, ancora, nella *Morte della Vergine* della cappella di S. Maria dei Bulgari a Bologna.

Un altro disegno preparatorio conservato riguarda invece san Pietro, che nella tela è situato al centro, con i consueti panni gialli e blu⁶⁷⁸ (fig. 17). Alessandro Zacchi (1997) ha menzionato la presenza di altri due fogli preparatori, di cui purtroppo non è nota alcuna riproduzione e che riguardano l'apostolo

che ne ha rintracciato la provenienza in un mercato antiquario newyorkese. In precedenza, nel 1966, esso è documentato come presente nella galleria di H. Schickman in quella stessa città e con l'attribuzione a Giovanni Battista Trotti detto il Malosso. L'assegnazione, pur erronea, è interessante, infatti anche quel pittore prediligeva gli scorci prospettici (si veda la gloria d'angeli che fluttua ai piedi della Vergine), un uso marcato e preciso della linea di contorno e fisionomie regolari, ripetitive e dai tratti un po' appuntiti dei volti dei ragazzi: di veda per esempio la figura in primo piano, a terra, nella tela del Trotti del *Miracolo di San Giacinto*, al Museo Ala Ponzoni di Cremona. ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 163.

⁶⁷⁵ Si noti che Vera Fortunati Pietrantonio aveva già messo in relazione l'opera di Annibale con quella di Cesi, ma la studiosa si riferiva alla tela e non al disegno: FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, pp. 804-805.

⁶⁷⁶ GRAZIANI 1939, p. 79.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ *Ragazzo seduto che guarda in alto*, Amburgo, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, inv. 21132, 242 x 190 mm, matita rossa e leggeri tocchi di biacca. Il disegno è entrato a far parte della raccolta d'arte della Kunsthalle di Amburgo nel 1869 ed è assegnato a Cesi da Philip Pouncey, che ne è venuto a conoscenza tramite una segnalazione di Eckhardt Schaar. Come ha ben visto Mario Di Giampaolo, si tratta di un lavoro preparatorio per il san Pietro della pala dell'*Assunzione* eseguita da Cesi per la Certosa di Maggiano. Si vedano: ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 163 e la scheda di catalogo, consultabile *online*, scritta da David Klemm (ultimo accesso: 18 luglio 2022): <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/bartolomeo-cesi/sitzender-juengling-aufwaerts-blickend>

al centro, per metà in ombra, e quello che si rivolge allo spettatore⁶⁷⁹. Di quest'ultimo (fig. 15), Isacco Cecconi (2010), ha proposto di identificarvi san Tommaso: come infatti egli volle toccare il costato di Cristo per credere alla sua morte e resurrezione, egli avrebbe avuto bisogno di toccare le rose, simbolo di Maria, per avere fede dell'Assunzione al cielo⁶⁸⁰. Tuttavia, come ammette lo stesso Cecconi, questo aneddoto non è presente nei Testi Sacri, ed anzi secondo quelle fonti Tommaso non era presente al momento dell'Assunzione. Questa figura allora, dal volto caratterizzato, potrebbe essere un criptoritratto del pittore stesso, come d'altra parte sembra suggerire il confronto che si può operare tra il suo volto e quello presente all'apertura della sua biografia scritta da Malvasia, che aveva eseguito il figlio Francesco⁶⁸¹ (fig. 16). In entrambi i casi, si nota un viso dai tratti regolari, con le labbra strette e poco carnose, il naso leggermente allungato verso il basso e con una lieve gobba, gli occhi ovali, le sopracciglia sottili ed una capigliatura mossia, folta e spettinata.

Circa le due tele laterali che affiancavano questa pala, esse furono consegnate tra il 1612-1613 e sono perciò studiate nella scheda di catalogo n. 60, a cui si rimanda.

Si può allora volgere lo sguardo alla magnifica volta (fig. 6). Sui pennacchi vi sono quattro *Profeti*, i quali annunciano, grazie alle iscrizioni presenti nei medaglioni sottostanti, la natura umana e divina di Maria. Di Davide, conosciamo il disegno preparatorio conservato agli Uffizi⁶⁸² (fig. 7-8).

Sopra alle due pareti laterali vi sono invece due lunette che mostrano, davanti ad un finto tendaggio rosso, due figure allegoriche per lato, eseguite a monocromo, come se fossero finte statue: sopra alla parete di sinistra si trovano la *Giustizia* e la *Fortezza*, mentre dall'altra parte vi sono la *Prudenza* e la *Temperanza*. Insieme, esse formano il gruppo delle virtù cardinali.

La volta vera e propria è decorata da una gloria angelica che circonda la Trinità. Si tratta di uno dei primi tentativi di ripresa della cupola correghesca con le figure in scorcio, come mostrano gli angeli, dipinti con un punto di vista da sotto in su⁶⁸³. Di questa decorazione vi sono numerosi disegni

⁶⁷⁹ ZACCHI 1997, pp. 141 e 154, n. 30. Si tratta di due disegni segnalati in collezione privata parigina che misurano 150 x 135 mm circa e che sono eseguiti a matita rossa su carta verdastra.

⁶⁸⁰ CECCONI 2010, p. 66.

⁶⁸¹ Si tratterebbe del primo autoritratto noto di Cesi, a quel tempo trentasettenne. Egli appare come un «bell'uomo», come aveva scritto Malvasia nelle bozze della sua vita (MALVASIA B 16, c. 207r). Parlando, nell'estate del 2019, con il professor Alessandro Bagnoli proprio davanti a questa pala, in quel momento in restauro, anch'egli ipotizzava la presenza in questo luogo di un criptoritratto del pittore. Si noti che anche nella teletta della *Pentecoste* della serie dei *Misteri del Rosario* per la chiesa di San Domenico a Bologna ho proposto di individuare la presenza di un autoritratto (fig. 8, tav. XXXIX). Infine, si può ricordare che anche Bartolomeo Passerotti, nella tela dell'*Assunzione* nella chiesa di Sant'Angela Merici a Brescia, aveva posto il suo autoritratto (GHIRARDI 1990, p. 162).

⁶⁸² *Studio per il re Davide*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 8751 F, dimensioni non conosciute. Matita rossa e bianca su carta marroncina con quadrettatura a matita rossa. Il bel disegno è stato ricondotto a questa decorazione da Mario Di Giampaolo. ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 163.

⁶⁸³ Si noti che già Ludovico Carracci doveva aver compiuto simili sperimentazioni qualche anno prima, nella cappella Boncompagni che ospitava la famosa pala Bargellini, in quella che è oggi la chiesa di Santa Maria del Buon Pastore, a Bologna, in via Lame 86. A detta di Malvasia, infatti, vi era nella volta una *Gloria d'angeli* dipinta in scorcio: «nel volto, con una certa scala doppia e bizzarra, che porta a un grazioso corridore nel mezzo, ove certi angeli spargono fiori; tutto visto di sotto in su, con una rigorosa intelligenza, altrettanto a descriversi difficile, quanto a lui facile e ben esso posseduta

superstiti: a Windsor⁶⁸⁴ (fig. 12) è presente uno studio complessivo a penna, ancora in uno stato di ideazione non conclusivo; al British Museum⁶⁸⁵ (fig. 10) vi è lo studio per Dio padre, già anticamente scambiato per opera di Francisco de Zurbarán, mentre al Louvre⁶⁸⁶ (fig. 9) e a Pittsburgh⁶⁸⁷ (fig. 11) vi sono alcuni studi per gli angeli.

Bibliografia: MANCINI 1617-1621 [1956], I, pp. 80 e 211, CHIGI 1625-1626 [1939], p. 329, UGURGIERI AZZOLINI 1649, p. 381, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242, SERGARDI 1679, p. 50, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 484, GIGLI 1723, p. 325, LANZI 1809, II, 2, p. 358, *Nuova guida* 1822, p. 17, *Guida della città* 1832, p. 19, ROMAGNOLI 1835, VI, p. 595, IX, pp. 124, 203, 206-207, 214, X, p. 663, ROMAGNOLI 1836, p. 92, ROMAGNOLI 1840, p. 84, ROMAGNOLI 1852, p. 96, ROMAGNOLI 1861, p. 120, BROGI 1862 [1897], pp. 215-216, *Siena* 1862, pp. 214-215, *Guida artistica* 1883, p. 9, MERLOTTI *seconda metà XIX* [1995], p. 244, BRIGIDI 1902, p. 87, GRAZIANI 1939, pp. 78-79, POPHAM, WILDE 1949, p. 210, numero 231, fig. 49, CAIROLA 1956, p. 37, MAGAGNATO 1956, p. 27, SCHLEIER 1972, p. 265, VIATTE 1974, p. 389, BAGNOLI 1978b, p. 36, BENATI 1980, p. 20, SRICCHIA SANTORO 1980, pp. 72 e 148, BAGNOLI 1981, pp. 97-99, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, pp. 804-805, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, pp. 89 e 163, LEONCINI 1989, I, pp. 26-27, VICINI 1990, pp. 24-25, ZACCHI 1991, p. 122, ZACCHI 1993a, p. 181, LOISEL 1994, p. 38, ZACCHI 1994b, pp. 258-260, MOZZETTI 1997, s. p., ZACCHI 1997, pp. 141 e 154, n. 30, BENVENUTI 2008, pp. 557-558, LORENZONI 2008, pp. 82-87, THAU 2008, s. p., CECCONI 2010, pp. 46-77, CIAMPOLINI 2010, I, pp. 19-20, 157-159, 170, II, p. 739, MANSUETO 2013, p. 9.

Fonti: ASS, Patrimonio Resti 1960, cc. 73, 100, 106, 239.

ed intesa» (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 280). Gli affreschi, lodatissimi dagli scrittori più antichi e considerati uno dei capolavori di Ludovico, furono perduti all'inizio del XIX secolo. Si veda: EMILIANI 1993, pp. 48-50.

⁶⁸⁴ *La Trinità circondata da angeli*, Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 905524, 375 x 350 mm, penna e acquerello. Il disegno è una delle prime prove di Cesi per la volta della cappella maggiore: se l'idea della composizione, con la Trinità al centro e la gloria angelica attorno a loro rimarrà, infatti, immutata, molte figure risultano diverse nella pittura finale. Il foglio è stato pubblicato da Arthur E. Popham nel 1949 come opera di Cesi, riferendolo però, erroneamente, alla decorazione di S. Maria dei Bulgari a Bologna, tesi che viene ripresa da Magagnato nel 1956. Infine, Mario Di Giampaolo lo riferisce alla volta della ex Certosa di Maggiano. Si vedano: POPHAM 1949, p. 210, numero 231, fig. 49, MAGAGNATO 1956, p. 27, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 163.

⁶⁸⁵ *Studio per Dio padre*, Londra, British Museum, inv. 1920,1116.23, 221 x 227 mm, matita rossa e biacca su carta cerulea e quadrettata a matita nera. In basso a sinistra è presente un'iscrizione antica, a penna e inchiostro nero, che recita: «Zurbaran». Si tratta di un foglio molto bello che ci permette anche di entrare nello studio del pittore: per raffigurare la figura anziana di Dio padre, infatti, Cesi si servì di uno dei suoi garzoni della bottega, riportando sul foglio i suoi lineamenti giovanili e tramutandoli, apparentemente senza alcuna fatica, in quelli vegliardi di Dio padre, aggiungendovi una lunga barba bianca. Il disegno era attribuito a Zurbarán, come indicava la scritta menzionata, ma viene riportato a Cesi da A. E. Popham. Mario Di Giampaolo lo ricollega alla volta della ex Certosa di Maggiano. POPHAM, WILDE 1949, p. 210, numero 231, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 163.

⁶⁸⁶ *Studio di ragazzo con un libro*, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8035, dimensioni non conosciute, matita rossa e biacca su carta azzurrina con quadrettatura a matita nera. Il bel disegno si riferisce all'angelo, posto nel lato della volta che dà verso l'esterno della cappella, che è intento a cantare, traendo le parole della sua musica dal libro aperto che tiene con entrambe le mani. Gli occhi rivolti verso l'alto e l'espressione estatica mostrano che egli rivolge la sua musica alla Trinità, dipinta più in alto. Tipico di Cesi è il tratteggio veloce e in alcune zone non molto fitto, che egli utilizza per le ombre, così come si riconoscono la definizione precisa della forma, la morbidezza del panneggio che mollemente gli copre le gambe e lo spiccato naturalismo. Philip Pouncey ha attribuito il foglio a Cesi escludendo la precedente assegnazione alla scuola dei Carracci; Mario Di Giampaolo l'ha ricondotto all'impresa di Maggiano. Si vedano: VIATTE 1974, p. 389, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 163, LOISEL 1994, p. 38.

⁶⁸⁷ *Studio di due figure*, Pittsburgh, Carneige Institute, Hebert Du Puy collection, dimensioni non conosciute. Matita rossa su carta quadrettata nella metà inferiore a matita nera. Il disegno mostra due figure di ragazzi che Cesi ritrae dal naturale per due raffigurazioni di angeli della volta della cappella maggiore della ex Certosa di Maggiano. Quello in basso, di schiena, è stato trasposto in modo preciso sulla volta, nella zona a destra. Quello in alto, dove il foglio non è quadrettato, si riferisce invece, pur con varianti, al giovane suonatore di arpa collocato subito sopra alla pala d'altare della cappella. Il disegno recava un'attribuzione a Domenichino che è stata portata a Cesi da Erich Schleier. In seguito, Mario Di Giampaolo l'ha ricondotto alla decorazione di Maggiano. SCHLEIER 1972, p. 265 e ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 163.

Sitografia: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/bartolomeo-cesi/sitzender-juengling-aufwaerts-blickend>

25. Decorazione della cappella di Santa Maria dei Bulgari⁶⁸⁸ (tav. XXI, fig. 1-44)

1593-1594

Bologna, Archiginnasio, cappella di Santa Maria dei Bulgari

Restauro: 1957, Alfredo Barbacci

Iscrizioni⁶⁸⁹: sulle pareti, partendo dal lato ovest, Abramo: «BENEDICENTUR / IN SEMINE TUO / OMNES GENTES / GENES. CAP. XXII»; lato nord, Mosè: «PROHETAM / DE GENTE TUA / SUSCITABIT TIBI / DEUTERON. CAP. XVIII»; Davide: «EXULTABO / IN SALUTARI / TUO / PSALM. IX»; lato est, Isaia: «ECCE VIRGO / CONCIPIET / ET PARIET FILIUM / ISAIAS CAP. VII.», Ester: «HABUIT GRATIAM / ET MISERICORDIAM / CORAM EO / ESTHER CAP. II»; lato sud, Giuditta: «TU GLORIA / IERUSALEM / TU LAETITIA ISRAEL / IUDITH CAP. IV» Sulamita: «CANTEMUS DOMINO / GLORIOSE ENIM / MAGNIFICATUS EST / EXOD. CAP. XV.»; lato ovest, Anna: «SUBLIMAVIT / CORNU / CHRISTI SUI / ANNAE CANTIC. REG. I. CAP. II». Sulla volta, ai lati della *Carità*: stella: «QUASI / STELLA IN MEDIO / NEBULE», sole: «QUASI / SOL / REFULGENS»; ai lati della *Verginità*: luna: «QUASI / LUNA PERFECTA», arcobaleno: «SIGNUM / FOEDERIS»; ai lati della *Fede*: giglio: «SIC / AMICA MEA», fonte: «FONS / HORTORUM»; ai lati della *Penitenza*: pianta di olivo: «QUASI / OLIVA SPACIOSA / IN CAMPIS», pianta di rose: «QUASI / FLOS ROSARUM / IN DIEBUS / VERNIS».

Disegni preparatori: *Morte della Vergine*, Bassano, Museo Civico, inv. Riva 1.31.50, 199 x 338 mm; *Studio per Cristo che incorona la Vergine*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, GAD, cart. 14, n. 93r; *Studio per la Presentazione della Vergine al Tempio*, Bologna, collezione privata, 198 x 120 mm; *Figura virile panneggiata rivolta verso sinistra*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 1652, 394 x 208 mm; *Due giovani che si baciano*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 781 E; *Studio per l'incoronazione della Vergine*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 7269 F; *Studio di un uomo panneggiato, in piedi con le braccia aperte*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12738 F; *Giovane panneggiato rivolto verso lo spettatore*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1935, 248 x 148 mm; *Morte della Vergine*, Madrid, Academia di San Fernando, inv. D 2259, 195 x 340 mm; *Figura con le braccia protese verso destra*, New York, Katalan Collection; *Testa di vecchio che tiene una tavola*, New York, Morgan Library, inv. 2008.41 verso, 333 x 162 mm; *Studio per San Tommaso che riceve la cintola dalla Vergine*, Oxford, Christ Church Library, inv. 0504; *Figura virile panneggiata rivolta al cielo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2963; *Ragazzo con saio in ginocchio*, Verona, collezione Miniscalchi Erizzo

Sul lato orientale dell'Archiginnasio, di fronte all'ingresso, si trova la piccola cappella a pianta rettangolare di S. Maria dei Bulgari o dell'Annunziata (fig. 1). Il nome «Bulgari» era quello dalla preesistente antica chiesa, che derivava il suo titolo o per sorgere *in curia Bulgari*, nel quartiere del giurista Bulgaro, vissuto nel XII secolo, o perché la sua famiglia ne possedeva il giuspatronato⁶⁹⁰. Quando, tra gli anni 1562-1563, l'architetto Antonio Morandi detto il Terribilia, realizzò l'intero edificio dell'Archiginnasio per volere di papa Pio IV, che trasmise una bolla a Carlo Borromeo, legato pontificio di Bologna, e a Pier Donato Cesi, vicelegato, anch'essa fu ricostruita e dedicata all'Annunziata. Il proposito della commissione era quello di porre in un'unica sede le Scuole dei *Legisti* e degli *Artisti* (questi ultimi erano medici, chirurghi, filosofi, astrologhi, matematici e speciali). Per Nicolò Calderini, canonico di San Pietro e dal 1586 rettore delle Scuole, Cesi esegue le pitture della cappella, e per la stessa famiglia sono documentate altre opere, purtroppo non rintracciate⁶⁹¹. I Calderini erano famosi per i legami con lo Studio bolognese, al quale avevano dato

⁶⁸⁸ Vorrei ringraziare le dottoresse Alessandra Curti e Anna Manfron che mi hanno permesso di visitare la cappella, correntemente chiusa al pubblico.

⁶⁸⁹ Poiché non più presenti, ho ricopiato le iscrizioni da: SORBELLI 1916, pp. 118-121.

⁶⁹⁰ SUPINO 1921, p. 69.

⁶⁹¹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243: le opere per la famiglia Calderini, tutte perdute, erano due ritratti, uno di un personaggio di cui non conosciamo il nome, l'altro di Ludovico Calderini. Si vedano le schede 29-30, *Opere disperse o perdute*.

alcuni dei «lumi maggiori della legge»⁶⁹². Dal XV al XVII secolo, inoltre, Pasquali Alidosi attesta la loro costante e alquanto numerosa presenza nel Collegio dei consoli e degli anziani, ricoprendo pure la prestigiosa carica di Gonfalonieri di giustizia⁶⁹³.

A seguito dei bombardamenti anglo-americani del 29 gennaio 1944, la cappella è stata quasi totalmente distrutta e del ciclo rimangono pochi frammenti, corrispondenti alle pareti ovest, di ingresso, e nord. Il restauratore Alfredo Barbacci⁶⁹⁴, responsabile dell'edificio dal 1945, decise di far rifare le stuccature del soffitto e di ricollocare alle pareti i frammenti pittorici superstiti, che nel frattempo erano stati strappati dal muro e trasferiti su tela⁶⁹⁵.

Le fonti visive rimaste sono l'acquerello di Contardo Tomaselli e Onofrio Zanotti del 1849 (fig. 1), le fotografie di Pietro Poppi di fine XIX secolo e quelle di Felice Croci dei primi decenni del Novecento. Particolarmente preziosa è la pubblicazione di Gaetano Canuti, nel 1832, di quasi tutto il ciclo pittorico tramite incisioni.

Gli affreschi si sviluppavano per tutta l'aula rettangolare della cappella, sulle quattro pareti e sul soffitto, lì collocati entro stucchi bianchi e dorati, decorati da angioletti e conchiglie, con un effetto di quadri riportati di dimensione diversa tra loro (fig. 2). Sulle pareti erano poste scene di tipo narrativo che riguardavano la vita di Maria e che erano alternate e introdotte da figure singole in finte nicchie, personaggi veterotestamentari provvisti di *titulus* alla base. Questi riquadri erano tra loro separati da vere lesene doriche in marmo. Il ciclo cominciava nella metà destra della parete ovest, quella dell'ingresso, con una finta nicchia con *Abramo* e la scena narrativa dell'*Annuncio a Gioacchino* (fig. 3-4); si passava poi nella parete nord, la prima parete lunga, con l'episodio dell'*Incontro tra Anna e Gioacchino*, la nicchia con *Mosè*, la *Nascita della Vergine*, un affresco molto ampio, il profeta *Davide* e la *Presentazione al tempio* (fig. 7-11); nella parete est, la seconda parete corta e anche quella dove si trovava l'altare, *Isaia* ed *Ester* affiancavano la bella tela dell'*Annunciazione* di Denijs Calvaert, ancora *in loco* (fig. 12-14). Si passava quindi sul lungo lato sud, con le scene della *Visitazione*, la nicchia con *Giuditta*, la vasta scena *Morte della Vergine*, la *Sulamita* e l'episodio dell'*Assunzione della Vergine* (fig. 15-19); infine, il ciclo si concludeva tornando nella parete ovest (fig. 5-6) con i due riquadri posti sulla sinistra rappresentati la *Vergine che dà la cintola a San Tommaso* e *Anna* (la madre di Samuele, non della Vergine).

⁶⁹² DOLFI 1670, p. 11; si vedano anche: GUIDICINI 1870, I, p. 166 e FANTI 1967, p. 357.

⁶⁹³ PASQUALI ALIDOSI 1670. Guardando agli anni che ci interessano, a cavallo di Cinque e Seicento, sappiamo che nel 1574 Giovanni Andrea fu gonfaloniere, nel 1577 entrò nel collegio Giovanni, nel 1578 Gaspare, nel 1587 Lodovico, nel 1591 Filippo, nel 1595 ancora Lodovico, ma in veste di gonfaloniere, nel 1596 ancora Filippo, attestato pure nel 1603 e 1610.

⁶⁹⁴ Alfredo Barbacci (1896, Ancona – 1989, Bologna) fu allievo di Gustavo Giovannini ed esordì nel 1926 nel Duomo di Pienza. Oltre ad essere restauratore, fu ingegnere, architetto, soprintendente e teorico del restauro. Per approfondimenti sul suo intervento nel contesto di S. Maria dei Bulgari, si veda: PASCOLUTTI 2011, pp. 143-163.

⁶⁹⁵ BARBACCI 1957, pp. 341-344.

Per quanto riguarda le due grandi scene ad affresco rappresentanti la *Nascita* e la *Morte della Vergine*, sappiamo che esse furono replicate numerose volte da Cesi, e che costituiscono esempi eloquenti della grande maturazione raggiunta a questa soglia temporale, quando egli si afferma come uno dei massimi artisti di Bologna.

L'episodio della *Nascita della Vergine* (fig. 11) è come ambientato in una delle sale di un palazzo del tempo, le cui pareti sono sobriamente decorate da lesene e dove la luce proviene dal fuoco del camino, ornato da un busto femminile ancora di sapore tardo manierista, e da una candela posta su un candelabro da terra in ferro, in primo piano. Cesi dipinge questo oggetto con un'esattezza e con una fedeltà al vero sorprendenti, tali da renderlo quasi poetico. La sala è poi animata da una serie numerosa di fantesche, un gruppo delle quali, in primo piano, è intenta a lavare la piccola Maria in una bacinella, mentre alcune, in secondo piano, porgono del cibo ad Anna, ancora sfinite dallo sforzo del parto. Ancora, un'ancella vicina al camino sta facendo asciugare un panno, ed il suo corpo, fortemente contrastato dalla luce del fuoco e dalla penombra proveniente dalla stanza, è un brano stupendo di pittura che ricorda la bella tela della *Natività della Vergine* dipinta da Lavinia Fontana per la chiesa di San Biagio a Bologna, oggi visibile in quella della Santissima Trinità. Un'altra prova memorabile è poi quella dell'ancella posta all'estrema destra del riquadro, tutta avvolta nei suoi ampi panneggi, la quale, esausta, si è rannicchiata su sé stessa ed è sprofondata in un sonno beato. In fondo alla sala vi sono due aperture: su quella di sinistra, san Giuseppe appare lento e severo, con la barba lunga ed il panneggio che lo fanno assimilare ad un filosofo greco, mentre su quella centrale si apre la vista su una stanzetta disadorna, dove vi è soltanto un tavolo sul quale brilla una candela. In questa scena Cesi, come accennato, si fa grandioso regista delle luci; per quanto concerne l'invenzione complessiva, si può provare ad avvicinare un disegno di Nosadella, suo primo maestro, che raffigura questa scena e che è conservato a Gottinga⁶⁹⁶ (fig. 31). Anche se in questo foglio la scena si sviluppa in senso verticale, Cesi sembra riprendere molte delle idee compositive, come il gruppo di ancelle attorno al letto di Anna, quello attorno alla neonata, la posizione dell'ancella presso il camino e l'apertura della stanza, in secondo piano, verso un altro ambiente. La mancanza della gloria angelica presente nel foglio dà però all'affresco di Cesi un sapore molto più aderente alla realtà, sorprendentemente attuale, come se il pittore avesse registrato una comune scena di parto.

Per quanto riguarda l'affresco posto di fronte, quello della *Morte della Vergine* (fig. 19), anche qui Cesi compie un altro miracolo di pittura. In questo caso, la composizione si sviluppa con un punto di fuga centrale, e gli Apostoli si dispongono attorno al catafalco della Vergine secondo una simmetria e un ordine geometrico che fa pensare ad una recente invenzione di Bartolomeo Passerotti. Si tratta

⁶⁹⁶ Giovanni Francesco Bezzi detto il Nosadella, *Nascita della Vergine o del Battista*, Gottinga, Collezione dell'Università, 283 x 210 mm, penna e acquerello su carta beige con quadrettatura a matita nera.

di un foglio conservato a Windsor⁶⁹⁷ (fig. 29), di cui non si conosce la sua trasposizione in pittura, e che fu probabilmente eseguito dall'artista intorno al 1577 per aggiudicarsi la commissione per la pala dell'altare maggiore del Duomo di Cremona. Rispetto a quella prova grafica, l'affresco di Cesi mostra somiglianze sorprendenti, non solo per la stessa idea di simmetria nel disporre gli Apostoli ai fianchi del letto della Vergine, ma anche per elementi singoli, come la stessa figura in scorcio della Vergine, il catafalco, o, ancora, le figure degli Apostoli che si muovono lentamente esibendo pose tra loro diversificate, mentre i panneggi e le loro pieghe si fissano saldamente ai loro corpi. Come nel foglio, Cesi colloca sulla destra la figura di schiena di un apostolo, di cui si può così ammirare l'ampio e grave mantello per tutta la sua lunghezza. Un altro disegno che si può accostare all'affresco di Cesi è invece quello di Bernardino Poccetti conservato agli Uffizi⁶⁹⁸ (fig. 30), eseguito dall'artista per la Certosa del Galluzzo presso Firenze, la cui commissione risale proprio al principio degli anni Novanta del Cinquecento. In questo foglio, che mostra *San Bruno sul letto di morte*, la figura del santo è rappresentata potentemente in scorcio, rendendo evidente come anche quell'artista stesse compiendo riflessioni comuni a quelle di Cesi.

Si può volgere ora lo sguardo alla volta della cappella, la quale mostrava una complessa decorazione che si diramava, a partire dalla centrale *Incoronazione della Vergine*, in sedici riquadri di diversa dimensione e affrescati con figure allegoriche (fig. 32). I quattro principali, ai lati della scena centrale, erano le ampie scene della *Pietà e la Verità che si abbracciano* (fig. 33) e della *Giustizia*⁶⁹⁹ e *la Pace che si baciano* (fig. 34) e, di dimensioni minore, le allegorie della *Giustizia* e della *Verità* (fig. 36, 39). Si deve ad Albano Sorbelli l'identificazione di questi quattro riquadri: anche se privi di *tituli*, lo studioso si era accorto che le immagini ricalcavano fedelmente alcuni passi dei Salmi di Davide⁷⁰⁰. Continuando la ricostruzione della volta, ai lati della *Giustizia*, negli angoli, si trovavano la *Carità* e la *Verginità*⁷⁰¹ (fig. 35, 37), entrambe affiancate da due nuovi riquadri, i più piccoli della volta, che contenevano allegorie a soggetto naturale provviste di *titulus*: la *Stella* e il *Sole* ai lati della *Carità* e

⁶⁹⁷ B. Passerotti, *Morte della Vergine*, Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 906037, 508 x 347 mm, penna e acquerello sopra matita rossa, foglio quadrettato con matita nera. Si veda: <https://www.rct.uk/collection/search#/6/collection/906037/the-funeral-of-the-virgin> (ultimo accesso: 10 maggio 2022).

⁶⁹⁸ B. Poccetti, *San Bruno sul letto di morte*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 845 F, dimensioni non conosciute, matita nera e lievi tocchi di biacca su carta azzurra.

⁶⁹⁹ È interessante notare che tra gli attributi dell'allegoria della *Giustizia* sia pure presente il fascio di verghe e la scure, che RIPA 1603 [2012], p. 231, n. 151.4 e p. 708, n. 9 riconduce alla *Giustizia penale* che si praticava nei tribunali: si tratta forse di un riferimento puntuale agli studi che si svolgevano in quello stesso edificio.

⁷⁰⁰ SORBELLI 1916, p. 119, dal Salmo 84, vv. 11-12: la *Verità* corrisponde a «veritas de terra horta est», la *Pietà e la Verità* a «misericordia et veritas obviaverunt», la *Giustizia* a «et iustitia de coelo prospexit», la *Giustizia e la Pace* a «iustitia et pax osculatae sunt».

⁷⁰¹ L'immagine è costituita da una fanciulla seduta sulle nuvole, con in testa una ghirlanda di fiori e in atto di abbracciare un unicorno. Se la critica ha finora parlato della *Speranza*, e poiché l'allegoria non presenta alcun *titulus*, si può piuttosto pensare alla *Verginità*, figura che trova una perfetta corrispondenza con l'immagine descritta da Cesare Ripa: RIPA 1603 [2012], pp. 593-594, nn. 402.1-402.2 e p. 841, nn. 1-2, dove la corona di fiori e l'unicorno simboleggiano la verginità; questo animale, infatti, secondo una leggenda medievale, sarebbe stato avvicinabile soltanto da una vergine.

la *Luna* e l'*Arcobaleno* a quelli della Verginità. La *Verità* aveva invece la *Fede* e la *Penitenza* agli angoli (fig. 38, 40), la prima posta tra un *Giglio* e una *Fonte*, la seconda tra un *Olivo* e delle *Rose*. Purtroppo però, queste scene minori a tema naturalistico, tutte allusioni a Maria, non sono state incise da Canuti e ne rimangono solo i *titoli* trascritti da Sorbelli.

Il grande livello di elaborazione e di complicazione della decorazione ha fatto giustamente pensare all'intervento di un erudito in qualità di suggeritore o di estensore del programma iconografico⁷⁰². Questi, come si sono accorte Adalgisa Lugli (1982) e Ilaria Bianchi (1997), doveva avere ancora nella mente le *Symbolicarum questionum* di Achille Bocchi e le sue illustrazioni, presenti nella seconda pubblicazione del libro nel 1574, ed essere ancora intriso di quella cultura dell'emblema che tanto caratterizzava Bologna pochi anni prima.

Per quanto riguarda la datazione, stando a Malvasia (1678), nel 1594 le pitture erano pressoché concluse, dovendo Cesi soltanto «porvici l'ultime mani»⁷⁰³, come si legge da una lettera riportata dallo storiografo che il committente Nicolò Calderini aveva indirizzato al pittore, in quel momento impegnato a dipingere la cappella maggiore della Certosa di Maggiano presso Siena. Ricci (1900) porta al 1590 gli affreschi⁷⁰⁴, mentre Supino (1921, 1926) pensa al 1586, in corrispondenza con la nomina di Nicolò Calderini a rettore della Scuola, e giustifica la conclusione dei lavori soltanto nel 1594 con gli impegni toscani dell'artista⁷⁰⁵. Per Graziani⁷⁰⁶, la decorazione è invece da ipotizzare tra gli anni 1591-1594, ponendo come termine *post quem* un viaggio nel 1591 a Roma, ma come ha in seguito sottolineato Daniele Benati⁷⁰⁷, il viaggio non è documentato e si ricava da una lettura forzata di un passo malvasiano⁷⁰⁸. Si potrebbe spostare così la datazione al 1593-1594, dando ragione alla coerenza stilistica delle pitture che sembra di poter ravvisare dalle fonti visive superstiti.

Sul versante della storiografia, il ciclo di affreschi è menzionato per la prima volta da Cavazzoni nel 1603 e nel Seicento raccoglie i consensi degli eruditi, anche al di fuori dei consueti conoscitori d'arte, come Ovidio Montalbani, che definisce la cappella «immortali nobilitata»⁷⁰⁹. La formula utilizzata da Malvasia (1686) nella sua guida alla città, ovvero «così buono, nettissimo, e vago fresco»⁷¹⁰, è ripresa nelle riedizioni settecentesche di quel testo. In quel secolo compare anche il tema di Cesi ideatore del disegno delle stucature, nato a partire dalla settima riedizione delle *Pitture* nel 1782 e ripreso in modo pressoché continuativo dalla guidistica del XIX secolo e fino all'inizio di quello

⁷⁰² BENATI 1987, p. 181.

⁷⁰³ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243.

⁷⁰⁴ RICCI 1900, p. 47.

⁷⁰⁵ SUPINO 1921, pp. 70-71, SUPINO 1926, p. 646.

⁷⁰⁶ GRAZIANI 1939, pp. 74-78.

⁷⁰⁷ BENATI 1987, p. 188 e BENATI 1998, p. 165, n. 2.

⁷⁰⁸ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243: «alli 2 d'aprile [1591] in data di Roma, aver ottenuto una familiarità, o lettera amplissima di partecipazione dal rever. abb. generale de' Canonici di S. Salvatore, don Ambrogio Morandi».

⁷⁰⁹ MONTALBANI 1641, p. 261.

⁷¹⁰ MALVASIA 1686, p. 248.

successivo⁷¹¹. Nel 1930, tuttavia, Ricci e Zucchini assegnano la paternità degli stucchi a Pietro Fiorini⁷¹², quindi Graziani⁷¹³ le riconduce di nuovo a Cesi; infine, Benati⁷¹⁴ propone, con riserve, il nome di Gabriele Fiorini. Oretti segnala invece che i disegni delle pitture «superbissime»⁷¹⁵ sono conservati nel suo studio. Nell'Ottocento, è di straordinaria importanza la già menzionata pubblicazione delle incisioni del ciclo da parte di Gaetano Canuti, nel 1833, il quale compie anche un primo inquadramento critico. Per Canuti, Cesi, «ignoto probabilmente a tanti»⁷¹⁶, dimostra di aver assimilato «colla sostanza propria quella degli altri»⁷¹⁷, ovvero di essersi formato una maniera originale a partire dallo studio dei pittori precedenti, come rivelerebbero i ricordi dello stile di Parmigianino nella *Giuditta* o quelli di Michelangelo nei *Profeti*. Gualandi introduce invece il tema delle repliche, notando come le composizioni della *Nascita* e della *Morte della Vergine* siano presenti anche nelle scene corrispondenti del ciclo mariano nel Duomo di Imola, eseguite nel 1603 e oggi perdute⁷¹⁸. Nel Novecento, Graziani⁷¹⁹ insiste sui confronti stilistici di queste pitture con quelle visibili in quel momento a Roma, parlando di una fascinazione di Cesi per Girolamo Muziano, Federico Zuccari e Pasquale Cati. Secondo lo studioso, qui l'artista avrebbe stemperato il proprio naturalismo carraccesco per volgersi ad una pittura più accademica. Egli pone poi il riquadro della *Morte della Vergine* dopo il viaggio senese, dunque intorno al 1594, ravvisandovi una tavolozza più limpida. Lo studioso sottolinea l'eccezionale qualità pittorica del ciclo, compiuto da Cesi forse senza aiuti, e ciò si pone in opposizione ad un giudizio, singolarmente negativo, che Adolfo Venturi aveva speso pochi anni prima⁷²⁰. Graziani segnala infine i primi due disegni preparatori, provenienti dagli Uffizi, l'uno⁷²¹ (fig. 44) da porre con l'affresco della *Pietà e della Verità che si abbracciano*, sulla volta, l'altro (fig. 28) da ricondurre all'apostolo a destra del catafalco di Maria nella scena della *Morte*

⁷¹¹ MALVASIA 1782, p. 253, MALVASIA 1792, p. 277, GATTI 1803, p. 128, BIANCONI 1820, pp. 267-268, BIANCONI 1825, p. 217, BIANCONI 1835, pp. 114-115, BIANCONI 1843, p. 110, BIANCONI 1845, p. 110, *Nuova guida* 1860, pp. 81-82, RICCI 1882, p. 45, RICCI 1886, p. 50, RICCI 1900, p. 47, *Guida* 1904, pp. 90-91, RICCI 1906, p. 30.

⁷¹² RICCI, ZUCCHINI 1930, p. 30.

⁷¹³ GRAZIANI 1939, p. 74.

⁷¹⁴ BENATI 1987, p. 181.

⁷¹⁵ ORETTI B 104, c. 10.

⁷¹⁶ CANUTI 1832, s. p., dall'*Introduzione*.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ GUALANDI 1850, p. 20, GUALANDI 1860, pp. 22-23, GUALANDI 1865, p. 18.

⁷¹⁹ GRAZIANI 1939, pp. 74-78.

⁷²⁰ VENTURI 1933, IX, 6, p. 717: «Queste ed altre rappresentazioni in San Domenico mostrano l'arte del Cesi al suo vertice, dal quale decadde, per attenersi al comune andazzo, con l'*Annunciazione* e con la *Visione di San Bruno* in San Girolamo, con le pitture dell'Oratorio dei Bulgari».

⁷²¹ *Due giovani che si baciano*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 781 E, 355 x 213 mm, matita rossa e tracce di biacca su carta cerulea. GRAZIANI 1939, p. 95, FORLANI TEMPESTI, PETRIOLI TOFANI 1976, pp. 97-98, numero 81, BENATI 1987, p. 190 (*Ivi*, p. 199, n. 45: segnala che un disegno con la stessa composizione, in controparte, era passato a Finarte a Milano nel 1983, asta 425, numero 71. Lo studioso lo riteneva però di bottega), ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162, ZACCHI 1993a, p. 181.

della Vergine⁷²². Francesco Arcangeli (1959) pubblica una bella tela rappresentante la *Morte della Vergine* e oggi presente nella Collezione Molinari Pradelli di Castenaso. Secondo lo studioso, si tratterebbe di una derivazione autografa successiva all'affresco, ma la qualità altissima dell'opera e la presenza di alcuni disegni preparatori che si potrebbero spettare più alla tela che all'affresco dei Bulgari mi hanno stimolata a diverse riflessioni, per le quali rimando alla scheda di catalogo n. 25. Una ripresa di questa bellissima invenzione, come ha notato Vera Fortunati Pietrantonio, si trova nel disegno compiuto da Giulio Morina per la scena della morte di santa Caterina da Bologna nel *Sommario affigurato della vita morte e miracoli della Beata Caterina* del 1594⁷²³. In seguito, Licisco Magagnato ha ritrovato il bozzetto preparatorio di questa invenzione, conservato al Museo Civico di Bassano⁷²⁴ (fig. 24), mentre Giovanna Gaeta Bertelà ha aggiunto il disegno della Pinacoteca di Bologna per l'apostolo alla sinistra del catafalco⁷²⁵ (fig. 27). Benati ha riportato altre prove grafiche: il disegno di Oxford⁷²⁶ (fig. 22) per la *Madonna che dà la cintola a San Tommaso* sulla parete ovest, lo *Studio per Cristo che incorona la Vergine* per la scena centrale della volta, conservato presso l'Archiginnasio di Bologna⁷²⁷ (fig. 42), e un bozzetto per la *Morte della Vergine* conservato all'Accademia di S. Fernando di Madrid⁷²⁸ (fig. 23), che egli ritiene giustamente precedente rispetto a quello di Bassano. Sempre sui disegni, Mario Di Giampaolo ha ricollegato a questa decorazione lo

⁷²² *Studio di un uomo panneggiato, in piedi con le braccia aperte*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12738 F, matita rossa e biacca su carta quadrettata a matita rossa. Come ha scritto Forlani Tempesti, il disegno faceva parte della collezione di Leopoldo de' Medici, e fu acquistato a Bologna tramite Annibale Ranuzzi. GRAZIANI 1939, p. 95, VIATTE 1974, pp. 389-390, FORLANI TEMPESTI 1977, p. 495, BENATI 1987, pp. 192 e 199, n. 48, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162, ZACCHI 1993a, p. 181, ZACCHI 1998a, p. 114.

⁷²³ FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, pp. 791-792.

⁷²⁴ *Morte della Vergine*, Bassano, Museo Civico, inv. Riva 1.31.50, 199 x 338 mm, penna, inchiostro acquerellato di seppia e bistro su carta grigio-beige. Il disegno è stato assegnato a Cesi da Ragghianti. Si vedano: MAGAGNATO 1965, p. 27, num. 17, BENATI 1987, pp. 192 e 200, n. 51, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162 (scheda di Di Giampaolo), GAROFALO 2008, p. 163.

⁷²⁵ *Figura virile panneggiata rivolta verso sinistra*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 1652, 394 x 208 mm, matita rossa e biacca su carta chiara con quadrettatura a matita rossa. Alessandro Zacchi (1998) segnala che sul controfondo, ora staccato, vi era, a grafia antica, un'iscrizione a penna che attribuiva il foglio ad Adrea del Sarto. Si vedano: GAETA BERTELÀ 1976, p. 21, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162 (scheda di Di Giampaolo), ZACCHI 1998a, pp. 114-115 (e bibliografia precedente), FAIETTI 2002, tav. 13, con scheda di Michele Danieli.

⁷²⁶ *Studio per San Tommaso che riceve la cintola dalla Vergine*, Oxford, Christ Church Library, inv. 0504, matita rossa su carta quadrettata, dimensioni non conosciute. BENATI 1987, p. 192, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162, ZACCHI 1993a, p. 181.

⁷²⁷ *Studio per Cristo che incorona la Vergine*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, GAD, cart. 14, n. 93r, matita rossa su carta avorio, macchie brune di inchiostro trapassato. Il disegno apparteneva nell'Ottocento ad Alessandro Maggiori ed è passato da Sotheby's il 23 giugno 1998, lotto 847. Benati giudica questa prova, per la bellezza e la spontaneità del segno grafico «davvero confrontabile con la grafica coeva dei giovani Carracci». Un altro studio per il Cristo è segnalato dallo stesso studioso come presente in asta a Milano. BENATI 1998b, pp. 24-26.

⁷²⁸ *Morte della Vergine*, Madrid, Academia di San Fernando, inv. D 2259, 195 x 340 mm, matita rossa e penna e inchiostro su carta chiara. Si vedano: PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 10, n. 10, BENATI 1987, pp. 192, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162 (scheda di Di Giampaolo), ZACCHI 1991, p. 123, ZACCHI 1993a, p. 181.

studio di due figure virili, l'una conservata a Genova⁷²⁹ e l'altra al Louvre⁷³⁰ (fig. 25-26), che sono da mettere in relazione, ancora una volta, con l'affresco della *Morte della Vergine*. Per la scena centrale della volta, invece, con l'*Incoronazione della Vergine*, è stato ricondotto da Jadranka Bentini e da Angelo Mazza un disegno conservato agli Uffizi⁷³¹ (fig. 41). Di seguito, Zacchi ha ritrovato un nuovo bozzetto, funzionale alla *Presentazione al tempio* e conservato in collezione privata⁷³² (fig. 20). Di Giampaolo ha segnalato uno studio di figura della collezione Katalan di New York⁷³³, mentre ancora Zacchi ha notato come il disegno del *Giovane inginocchiato* della Fondazione Miniscalchi Erizzo di Verona⁷³⁴ possa essere servito per la *Penitenza* (fig. 43). Tra tutti questi disegni, propongo di aggiungervi il piccolo schizzo a matita conservato alla Morgan Library⁷³⁵, forse creato in precedenza per uno dei *Profeti* della perduta cappella Paleotti in San Pietro e qui ipoteticamente riutilizzato per la figura di *Isaia* (fig. 21).

⁷²⁹ *Giovane panneggiato rivolto verso lo spettatore*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1935, 248 x 148 mm, matita rossa e biacca su carta quadrettata a matita nera. DI GIAMPAOLO 1989, p. 286, n. 141 e ZACCHI 1991, p. 125.

⁷³⁰ *Figura virile panneggiata rivolta al cielo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2963, dimensioni non conosciute, matita rossa su carta azzurra. Sul bordo destro è ancora visibile un'annotazione, molto sbiadita, che recita: «Thadde Zuc», testimoniando un'antica attribuzione del foglio a Taddeo Zuccari. VIATTE 1974, pp. 389-391, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162, fig. 12, LEGRAND 1994, p. 36, ZACCHI 1998a, p. 114.

⁷³¹ *Studio per l'incoronazione della Vergine*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 7269 F, dimensioni non conosciute, penna e acquerello su carta beige con quadrettatura parziale a matita nera. Si noti che la quadrettatura è presente soltanto nella zona superiore ed in quella inferiore del foglio, in corrispondenza con la gloria angelica. Il gruppo centrale con Dio padre, la Madonna e Gesù Cristo, infatti, privo di quadrettatura, presenta notevoli differenze con l'affresco, e si può così intuire che Cesi dovette eseguire un altro studio, oggi perduto, per questi personaggi. Il foglio era attribuito a Girolamo Siciolante da Sermoneta ma è stato riportato a Cesi e a questa decorazione da Jadranka Bentini e Angelo Mazza nel 1990. Questa proposta è stata quindi ritenuta valida dalla critica successiva. BENTINI, MAZZA 1990, p. 30, ZACCHI 1998a, p. 114, BENATI 1998, p. 26 (qui lo studioso sostiene che il foglio possa essere servito anche per la scena affrescata nella cupola della ex Certosa di Maggiano, ma vi sono, credo, troppe differenze per poter riprendere questa ipotesi).

⁷³² *Studio per la Presentazione della Vergine al Tempio*, Bologna, collezione privata, 198 x 120 mm, penna, inchiostro, acquerello su carta beige con quadrettatura a matita nera, incollato su controfondo. Il disegno è stato pubblicato da Alessandro Zacchi nel 1993, ma era già stato ricondotto alla mano di Bartolomeo Cesi da Renato Roli per conto dei proprietari di allora. Zacchi ne sottolineava la vicinanza, per lo stile e per i *media* artistici utilizzati, con il foglio della *Morte della Vergine* conservato al Museo Civico di Bassano (inv. Riva 1.31.50). Come ha suggerito, in seguito, Martina Nunes (2014), il foglio bolognese dev'essere stato utilizzato nuovamente per l'affresco, raffigurante questa scena, della cappellina di Palazzo Barbazzi, rispetto al quale non è compiuta alcuna variazione. ZACCHI 1993a, pp. 181-182, ZACCHI 1994a, p. 277, n. 88, NUNES 2014, p. 276.

⁷³³ *Figura con le braccia protese verso destra*, New York, Katalan Collection. Il disegno è ricondotto all'affresco per la *Misericordia e la Verità*. *The Katalan Collection* 1995 (scheda di Mario Di Giampaolo; non ho potuto però consultare ancora questa fonte) e ZACCHI 1997, p. 150.

⁷³⁴ *Ragazzo con saio in ginocchio*, Verona, collezione Miniscalchi Erizzo, dimensioni non conosciute, matita rossa e biacca. Il disegno è stato collegato da Diane DeGrazia al san Francesco dipinto per la pala della cappella Paleotti in San Giacomo Maggiore a Bologna. Mario Di Giampaolo l'ha invece riportato al *Compianto sul Cristo morto* della ex Certosa di Bologna, un collegamento che Alessandro Zacchi non sostiene, ritenendo piuttosto che il foglio sia servito a Cesi per la figura dell'*Umiltà* dipinta nella volta della cappella dei Bulgari. DEGRAZIA 1984, p. 370, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166, ZACCHI 1997, p. 138.

⁷³⁵ *Testa di vecchio con un libro*, New York, Morgan Library, inv. 2008.41 verso, 333 x 162 mm, matita nera su carta azzurrina. Per la relazione di questo foglio con i lavori per la cappella della cattedrale, si veda la scheda n. 7.2. Il *recto*, già noto agli studi, mostra il bellissimo *Ragazzo che porta un fascio di legna*, probabilmente utilizzato da Cesi per gli affreschi, quasi del tutto perduti, della cripta di San Pietro a Bologna (tav. VII, fig. 11).

Bibliografia: CAVAZZONI 1603 [1999], p. 74, RIPA 1603 [2012], p. 231, n. 151.4, p. 708, n. 9, pp. 593-594, nn. 402.1-402.2, p. 841, nn. 1-2, ALIDOSI 1621, p. 162, MAINARDI 1633, pp. 68-69, MONTALBANI 1641, p. 261, MASINI 1650, pp. 275-276, MASINI 1666, p. 261, DOLFI 1670, p. 11, PASQUALI ALIDOSI 1670, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243 e II, p. 74, n. 3, MALVASIA 1686, p. 248, DESEINE 1699, p. 329, MALVASIA 1706, p. 265, MALVASIA 1732, p. 269, MALVASIA 1755, p. 274, MALVASIA 1766, p. 283, *Informazione* 1773, p. 87, MALVASIA 1783, p. 253, *Informazione* 1791, p. 82, MALVASIA 1782, p. 277, GATTI 1803, p. 128, BIANCONI 1820, pp. 267-268, BIANCONI 1825, p. 217, CANUTI 1832, s. p., BIANCONI 1835, pp. 114-115, BIANCONI 1843, p. 110, BIANCONI 1845, p. 110, GUALANDI 1850, p. 20, GIORDANI 1860, p. 88, GUALANDI 1860, pp. 22-23, *Nuova guida* 1860, pp. 81-82, GUALANDI 1865, p. 18, GUIDICINI 1870, I, p. 166, RICCI 1882, p. 45, RICCI 1886, p. 50, RICCI 1900, p. 47, *Guida* 1904, pp. 90-91, RICCI 1906, p. 30, SORBELLI 1916, pp. 117-120, MALAGUZZI VALERI 1919, p. 12, SUPINO 1921, pp. 69-75, MALAGUZZI VALERI 1924, p. 25, SUPINO 1926, pp. 645-650, RICCI, ZUCCHINI 1930, p. 30, VENTURI 1933, IX, 6, p. 717, GRAZIANI 1939, pp. 71-78 e 95, BARBACCI 1957, pp. 341-344, ARCANGELI 1959, pp. 50-51 e 54-55, PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 10, n. 10, FANTI 1967, p. 357, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 25, EWALD 1967, n. 6, ROVERSRSI 1972a, pp. 9-15, ROVERSI 1972b, pp. 281-328, FORLANI TEMPESTI, PETRIOLI TOFANI 1976, pp. 97-98, numero 81, VIATTE 1974, pp. 389-390, GAETA BERTELÀ 1976, p. 21, FORLANI TEMPESTI 1977, p. 495, LUGLI 1982, pp. 92 e 96, n. 29, DEGRAZIA 1984, p. 370, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, pp. 791-792 e 804, BENATI 1987, pp. 178-200, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162, PEPPER 1988, p. 17, DI GIAMPAOLO 1989, p. 286, n. 141, BENTINI, MAZZA 1990, p. 30, LEGRAND 1994, p. 36, BENATI 1998, p. 165, n. 2, BENTINI, MAZZA 1990, pp. 30-31, VICINI 1990, p. 24, n. 32,), ZACCHI 1991, p. 123, ZACCHI 1993a, pp. 181-182, ZACCHI 1994b, pp. 258 e 277, n. 88, BIANCHI 1997, pp. 190-203, ZACCHI 1997, pp. 138, 150, ZACCHI 1998a, p. 114, FAIETTI 2002, tav. 13, MAZZA 2007, pp. 36 e 41, n. 40, GAROFALO 2008, p. 163, PASCOLUTTI 2011, pp. 143-163, NUNES 2014, p. 276.

Fonti: ORETTI B 104, c. 10.

26. *Morte della Vergine*⁷³⁶ (tav. XXII, fig. 1-2)

1594c.

Olio su tela, 102 x 138 cm

Marano di Castenaso (Bologna), collezione Molinari Pradelli

Provenienza: Torino, collezione Caretto

Disegni preparatori: *Morte della Vergine*, Bassano, Museo Civico, inv. Riva 1.31.50, 199 x 338 mm; *Figura virile panneggiata rivolta verso sinistra*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 1652, 394 x 208 mm; *Figura virile panneggiata rivolta verso destra*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12738 F, 366 x 191 mm; *Giovane panneggiato*, Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. 1935, 248 x 148 mm; *Morte della Vergine*, Madrid, Academia di San Fernando, inv. D 2259, 195 x 340 mm; *Studio di apostolo*, Louvre, inv. 2963, 281 x 233 mm

La tela, chiamata comunemente come *Morte della Vergine*, ma che dovrebbe essere più correttamente intitolata *Dormitio Virginis*, mostra una composizione vicinissima, quasi del tutto identica, con quella realizzata da Cesi per la cappella di S. Maria dei Bulgari, tra gli anni 1593-1594.

La pittura è stata scoperta da Andreina Griseri nella collezione Caretto di Torino negli anni Cinquanta del secolo scorso⁷³⁷ e nel 1966 passò di proprietà a Francesco Molinari Pradelli⁷³⁸, noto direttore d'orchestra con la passione per l'arte antica, specialmente per la pittura bolognese. Non è conosciuta è la sua provenienza originaria, e Michele Danieli ha segnalato che, in occasione di una pubblica esposizione di oggetti d'arte avvenuta nel 1783 a Bologna, un'opera di medesimo soggetto, per mano di Cesi, era stata notata da Marcello Oretti nel monastero di S. Giovanni Battista⁷³⁹. Come sappiamo, il pittore era solito eseguire (probabilmente anche su esplicita richiesta dei committenti) repliche con poche variazioni a partire dalle sue pitture più famose, e così si può supporre che l'opera del monastero del Battista ricalcasse quella presente nel ciclo dei Bulgari, ideazione che fu riproposta, oltre nella tela in questione, anche negli affreschi per la cappella di Palazzo Barbazzi a Bologna e in quelli del Duomo di Imola⁷⁴⁰. Il legame con le pitture dell'Archiginnasio, distrutte dal bombardamento del 29 gennaio 1944, è assicurato dal confronto che è possibile fare con l'incisione di questa scena, operata da Gaetano Canuti nel 1832 (fig. 19, tav. XXI). Rispetto al modello, la tela mostra lievi differenze, come l'accorciamento in lunghezza, che costringe il gruppo di Apostoli a stringersi maggiormente attorno al catafalco, l'assenza del cuscino sotto i piedi della Vergine, un lenzuolo decorato più parcamente con il motivo mariano della stella, e la presentazione invertita dei due Apostoli sulla destra, dove, in questo caso, quello più esterno è il più anziano. Per questa replica, Cesi dovette servirsi di alcuni disegni preparatori già eseguiti per l'affresco, come gli studi di composizione di

⁷³⁶ Il mio ringraziamento sentito va a Bianca Maria Molinari Pradelli, da poco scomparsa, che mi ha così calorosamente accolta e che mi ha permesso di studiare il dipinto, in tempi, tra l'altro, di pandemia. Ringrazio anche Carla Bonfichi, sua figlia, e il dottor Angelo Mazza, che così prontamente mi ha messo in contatto con la proprietaria.

⁷³⁷ ARCANGELI 1959, pp. 54-55

⁷³⁸ MAZZA 2014, p. 190.

⁷³⁹ BENATI 1998, p. 166, n. 67, dove Daniele Benati riporta l'indicazione di Michele Danieli e la trascrizione del passo di Oretti: «la Madonna nel cataletto [sic] e gli Appostoli, quadro grande sul fare del Cesi».

⁷⁴⁰ Si vedano le schede n. 27 e n. 50.

Madrid⁷⁴¹ (fig. 23, tav. XXI), un primo schizzo a matita rossa, e di Bassano⁷⁴² (fig. 24, tav. XXI), dove la quadrettatura ne assicura che il foglio fu eseguito per essere trasposto in pittura. Si noti che quest'ultimo disegno potrebbe essere stato eseguito proprio per la tela in questione, in quanto perfettamente coincidente con essa. Anche per la pittura delle singole figure, Cesi poté essersi aiutato con i bellissimi studi di figure singole che egli aveva già compiuto per quell'affresco, ovvero i fogli conservati a Bologna⁷⁴³, Firenze⁷⁴⁴, Genova⁷⁴⁵ e al Louvre⁷⁴⁶ (fig. 25-28, tav. XXI).

Nonostante il carattere di replica, siamo probabilmente di fronte alla copia più riuscita del pittore e ad una prova che lo stesso Francesco Arcangeli giudicava come «interessantissima (...), il ricordo migliore che ci resti d'uno dei capolavori del Cesi»⁷⁴⁷. Lo studioso ne rimase così colpito da volerla esporre nella famosa mostra dei *Maestri del Seicento emiliano* del 1959. Egli la collocava negli anni 1600-1605 e dunque la giudicava come una copia commissionata a partire dagli affreschi dei Bulgari. A parte Johnston (1973), in dubbio sul considerare l'opera come replica o modello per l'affresco – un'idea dettata dalla qualità così notevole della tela! –, tutti gli studiosi successivi accolsero la tesi di Arcangeli di considerarla un'opera successiva alla cappella dei Bulgari, e da lui accolsero anche la datazione tarda. Angelo Mazza, invece, nel 2014 anticipò la tela al 1595-1605 e nel 2015 la collocò intorno al 1600c. Rispetto a queste proposte, credo che la tela, per via della sua qualità davvero notevole, possa essere anticipata in un tempo coevo agli affreschi dei Bulgari. L'opera infatti si lascia confrontare con le opere più belle degli anni Novanta del Cinquecento: lo stesso nitore formale

⁷⁴¹ *Morte della Vergine*, Madrid, Academia di San Fernando, inv. D 2259, 195 x 340 mm, matita rossa e penna e inchiostro su carta chiara. Si vedano: PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 10, n. 10, BENATI 1987, pp. 192, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162 (scheda di Di Giampaolo), ZACCHI 1991, p. 123, ZACCHI 1993a, p. 181.

⁷⁴² *Morte della Vergine*, Bassano, Museo Civico, inv. Riva 1.31.50, 199 x 338 mm, penna, inchiostro acquerellato di seppia e bistro su carta grigio-beige. Il disegno è stato assegnato a Cesi da Ragghianti. Si vedano: MAGAGNATO 1965, p. 27, num. 17, BENATI 1987, pp. 192 e 200, n. 51, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162 (scheda di Di Giampaolo), GAROFALO 2008, p. 163.

⁷⁴³ *Figura virile panneggiata rivolta verso sinistra*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 1652, 394 x 208 mm, matita rossa e biacca su carta chiara con quadrettatura a matita rossa. Alessandro Zacchi (1998) segnala che sul controfondo, ora staccato, vi era, a grafia antica, un'iscrizione a penna che attribuiva il foglio ad Adrea del Sarto. Si vedano: GAETA BERTELÀ 1976, p. 21, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162 (scheda di Di Giampaolo), ZACCHI 1998a, pp. 114-115 (e bibliografia precedente), FAIETTI 2002, tav. 13, con scheda di Michele Danieli.

⁷⁴⁴ *Figura virile panneggiata rivolta verso destra*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12738 F, 366 x 191 mm, matita rossa su carta chiara. Si vedano: GRAZIANI 1939, p. 95, FORLANI TEMPESTI 1977, p. 495, n. 18, BENATI 1987, pp. 192 e 199, n. 48, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162 (scheda di Di Giampaolo), ZACCHI 1993a, p. 181, ZACCHI 1998a, p. 114.

⁷⁴⁵ *Giovane panneggiato*, Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. 1935, 248 x 148 mm, matita rossa e gessetto bianco su carta chiara quadrettata a carboncino. Il disegno, fino all'intervento di Lenore Street del 1972, era creduto di Annibale Carracci. Si tratta in effetti di un foglio dalla straordinaria qualità. Viene pubblicato da Di Giampaolo che lo riconduce al ciclo di affreschi di S. Maria dei Bulgari, ed in particolare alla scena della *Morte della Vergine*, di cui egli rappresenta il giovane Apostolo collocato all'estrema destra. Esso può tuttavia essere stato riutilizzato anche per la tela in questione, dove tuttavia, al posto di un giovane uomo, vi è la figura di un anziano, che può essere stata realizzata da Cesi semplicemente mutandone il volto, e mantenendo la stessa posa. Si veda: DI GIAMPAOLO 1989, pp. 286-287.

⁷⁴⁶ *Studio di apostolo*, Louvre, inv. 2963, 281 x 233 mm, matita rossa su carta azzurra. Si vedano: VIATTE 1974, pp. 389-390, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162 (scheda di Di Giampaolo), ZACCHI 1993a, p. 182, n. 8.

⁷⁴⁷ ARCANGELI 1959, p. 54.

caratterizza i volti degli Apostoli anziani con quello del *San Benedetto seduto*, datato al 1590, o con quello dei santi nella *Pala di Sant'Omobono* (fig. 2). Sembra, in sostanza, che da questa tela traspaia una forza creativa che Cesi non avrà più nel nuovo secolo. Ciò lascerebbe ipotizzare, come anticipato, che l'opera possa essere nata o subito dopo alla decorazione della cappella dei Bulgari, o addirittura, in accordo con Johnston, prima di essa, come una sorta di modello da offrire alla committenza, magari per aggiudicarsi la commissione. Si ricordi ancora che gli studi compositivi analizzati, ovvero i disegni di Cesi conservati a Madrid e a Bassano, sono più coerenti con questa tela che non con la scena dei Bulgari.

Infine, si segnala che l'opera è, tra quelle di Cesi, quella che ha goduto del maggior numero di esposizioni al pubblico: oltre alla citata mostra del 1959, essa apparve in quelle dedicate alla collezione Molinari Pradelli, l'una avvenuta nel 1984 a Palazzo del Podestà di Bologna e l'altra nel 2014 agli Uffizi. Nel 2015 è stata invece esposta nella mostra dedicata alla pittura bolognese intitolata *Da Cimabue a Morandi*.

Bibliografia: GRAZIANI 1939, p. 95, ARCANGELI 1959, pp. 54-55, MAGAGNATO 1965, p. 27, PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 10, n. 10, ROVERSI 1972a, p. 14, JOHNSON 1973, p. 35, GAETA BERTELÀ 1976, p. 21, FORLANI TEMPESTI 1977, p. 495, n. 18, MAGNABOSCO 1984, p. 43, BENATI 1987, pp. 192, 199, n. 48 e 200, n. 52, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 162, BENATI 1987, pp. 192 e 200, n. 51, DI GIAMPAOLO 1989, pp. 286-287, ZACCHI 1991, p. 123, ZACCHI 1993a, pp. 181-182, n. 8, ZACCHI 1994, p. 279, MAGNABOSCO 1995, pp. 28-29, BENATI 1998, p. 166, n. 67, ZACCHI 1998a, pp. 114-115, FAIETTI 2002, tav. 13, GAROFALO 2008, p. 163, MAZZA 2012, pp. 185-186, MAZZA 2014, pp. 190-191, MAZZA 2015a, pp. 148-149.

27. *Storie della Vergine* (tav. XXIII, fig. 1-7)

1594-1600c.

Affreschi frammentari

Bologna, Palazzo Barbazzi, cappella del piano nobile

Disegni preparatori: *Studio per la Presentazione della Vergine al Tempio*, Bologna, collezione privata; *Ragazzo con pannello rivolto verso destra*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 1652, 394 x 208 mm; *Annunciazione*, Venezia, Fondazione Cini, fondo Giuseppe Fiocco; *Tre santi genuflessi*, Stoccarda, Staatsgalerie, collezione Schloss Fachsefeld, inv. III-601, 270 x 310 mm

Iscrizione: GAVDE FILI HYACINT[E]

Si deve a Martina Nunes, in tempi recenti (2014), l'interessante proposta di assegnare a Bartolomeo Cesi una serie di affreschi, per la verità molto frammentari, presenti nella cappellina del piano nobile di Palazzo Barbazzi a Bologna. La famiglia Barbazzi era originaria di Messina, ma aveva acquisito la cittadinanza bolognese nel 1442, poiché uno dei suoi membri, Andrea, era «famosissimo dottore di legge»⁷⁴⁸, tanto da meritare questo prestigioso riconoscimento. Da questo momento, essi abitarono nel palazzo sito in via Garibaldi che ancora porta il loro nome, occuparono con continuità il Collegio degli Anziani e, nel 1621, ottennero il titolo senatorio.

Non è ancora nota la storia della cappellina, ed oggi gli affreschi si presentano entro alcune nicchie, sicuramente posticce, che li inquadrano e li separano tra loro. Le pitture suggeriscono che i Barbazzi commissionarono un ciclo dedicato alla Vergine; come ha notato Nunes, esso riprende da vicino la decorazione realizzata da Cesi per la cappella dei Bulgari presso l'Archiginnasio, adattando le dimensioni ed i formati a questo nuovo contesto.

Entrando nella cappellina, sopra la porta, vi è una lunetta che raffigura l'episodio della *Visitazione* (fig. 1). La pittura è particolarmente rovinata, ma l'identificazione del soggetto è possibile grazie al confronto con lo stesso tema presente nella cappella dei Bulgari. Come in quel caso, la scena è impostata con la figura di un vecchio con turbante, san Gioacchino, in primo piano, mentre Maria ed Elisabetta sono collocate in una posizione più arretrata. Spostandoci sulla parete di destra, si trovano, in alto, una lunetta con l'*Annunciazione* (fig. 2) e, in basso, un riquadro con la *Presentazione della Vergine al Tempio* (fig. 4). Per la prima scena fu utilizzato un disegno, conservato presso la Fondazione Cini di Venezia, che Cesi aveva già elaborato per una pittura purtroppo ignota⁷⁴⁹ (fig. 3). Si tratta infatti di un foglio quadrettato che ha un formato rettangolare, diverso da quello a lunetta che

⁷⁴⁸ DOLFI 1670, p. 79.

⁷⁴⁹ *Annunciazione*, Venezia, Fondazione Cini, fondo Giuseppe Fiocco, 209 x 170 mm, penna, inchiostro, acquerello bruno, tracce di matita nera, quadrettatura a matita nera su carta chiara. Il bel disegno, precedentemente assegnato ad anonimo artista del XVII secolo, è pubblicato da Alessandro Zacchi (ZACCHI 1991, p. 123) come opera di Cesi degli anni Novanta del Cinquecento, vicina alle pitture di Santa Maria dei Bulgari. Finora, non è stata notata la relazione tra il disegno e la lunetta di questa cappella. Come accennato, il foglio dev'essere stato realizzato per una pittura, a formato rettangolare, che oggi non è conosciuta ma che doveva avere una certa importanza, vista l'eleganza compositiva del disegno e la cura per i dettagli. Un'ipotesi è che il foglio sia servito per la tela dell'*Annunciazione* dipinta da Cesi per la famiglia Bolognetti nella chiesa di San Domenico a Bologna, una commissione prestigiosa di cui però la tela è andata perduta (si veda: *Opere disperse o perdute*, n. 7).

ospita la scena in questione. Anche per l'episodio della *Presentazione al Tempio* fu ripresa *in toto* una composizione già elaborata e che si può individuare, con certezza, nella stessa scena per la cappella dei Bulgari, di cui esiste anche il disegno preparatorio, oggi in collezione privata⁷⁵⁰ (fig. 20, tav. XXI). Spostandoci sulla parete di sinistra, frontalmente ai due episodi appena descritti, si vede la traccia della presenza di una lunetta, ma la pittura che doveva esservi contenuta risulta oggi completamente perduta. Rimanendo su questo lato, al fianco dell'altare, sul quale doveva campeggiare una pittura di cui non esiste più alcun ricordo, vi sono le figure di *San Pietro* (fig. 7) nella zona inferiore e di *San Giacinto* (fig. 5) in quella superiore. Per la pittura del primo, a figura intera entro un riquadro rettangolare, Nunes si è accorta che fu utilizzato un altro disegno che Cesi aveva elaborato per il ciclo dei Bulgari, ovvero quello del *Ragazzo con pannello rivolto verso destra*⁷⁵¹ (fig. 27, tav. XXI). Anche per il *San Giacinto*, dipinto soltanto fino al mezzo busto, all'interno di un riquadro più piccolo, Nunes ha rintracciato un disegno, già elaborato per la *Pala di Sant'Omobono* in Pinacoteca Nazionale, che può essere servito anche per questo caso⁷⁵² (fig. 2, tav. XVI). La presenza del santo domenicano di origine polacca si spiega probabilmente con la grande devozione che egli aveva goduto nei momenti subito successivi alla sua canonizzazione, avvenuta per volere di Clemente VIII il 17 aprile del 1594. Egli è individuato dal cartiglio con l'iscrizione «GAVDE FILI HYACINT[E]», una frase che gli rivolse la Vergine e che costituisce il suo attributo iconografico più tipico. Nella parete di fronte, alla stessa altezza, si trova invece l'ultima pittura superstite della cappellina. Si tratta della *Santa Caterina d'Alessandria*, raffigurata in preghiera, con la palma del martirio e la ruota dentata (fig. 6).

⁷⁵⁰ *Studio per la Presentazione della Vergine al Tempio*, Bologna, collezione privata, 198 x 120 mm, penna, inchiostro, acquarello su carta beige con quadrettatura a matita nera, incollato su controfondo. Il disegno è stato pubblicato da Alessandro Zacchi nel 1993, ma era già stato ricondotto alla mano di Bartolomeo Cesi da Renato Roli per conto dei proprietari di allora. Zacchi ne sottolineava la vicinanza, per lo stile e per i *media* artistici utilizzati, con il foglio della *Morte della Vergine* conservato al Museo Civico di Bassano (inv. Riva 1.31.50). Come quel disegno, d'altra parte, anche questo fu elaborato dall'artista in occasione del ciclo di Santa Maria dei Bulgari. Come ha suggerito in seguito Martina Nunes (2014), esso dev'essere stato utilizzato nuovamente per l'affresco, con questa scena, della cappellina di Palazzo Barbazzi, rispetto al quale non è compiuta alcuna variazione. ZACCHI 1993a, pp. 181-182, ZACCHI 1994a, p. 277, n. 88, NUNES 2014, p. 276.

⁷⁵¹ *Ragazzo con pannello rivolto verso destra*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1652, 394 x 208 mm, matita rossa e bianca su carta grigia quadrettata. Questo foglio, uno degli studi di singole figure che testimonia la grande maestria di Cesi nel padroneggiare questo mezzo artistico in senso fortemente naturalistico, è stato riconosciuto al nostro pittore da Walter Vitzthum negli anni Sessanta del secolo scorso. In seguito, è stato pubblicato da Giovanna Gaeta Bertelà (1976), la quale ne ha individuato l'appartenenza al ciclo di Santa Maria dei Bulgari presso l'Archiginnasio e, più precisamente, la sua relazione con la figura dell'apostolo in posizione centrale, sul lato sinistro, nella scena della *Morte della Vergine*. Come poi ha suggerito giustamente Martina Nunes (2014), esso è stato impiegato nuovamente per il *San Pietro* della cappella di Palazzo Barbazzi, naturalmente modificando il particolare del volto per adattarlo al nuovo soggetto. Si vedano: GAETA BERTELÀ 1976, p. 21 e NUNES 2014, p. 277.

⁷⁵² *Tre santi genuflessi*, Stoccarda, Staatsgalerie, collezione Schloss Fachsefeld, inv. III-601, 270 x 310 mm, penna e acquerello, carta ingiallita con quadrettatura a matita nera. Vi è la presenza di un'iscrizione, probabilmente autografa, che si intravede sul bordo inferiore tagliato. Il foglio è stato pubblicato come opera di Cesi da Christel Thiem (1983) riferendolo alla *Pala di Sant'Omobono* della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Martina Nunes (2014) ha notato che il *San Giacinto* della cappellina di Palazzo Barbazzi a Bologna ricalca esattamente la figura del santo posto a sinistra nel foglio. THIEM 1983, p. 29, *Da Raffaello ai Carracci* 2006, p. 331 (scheda di catalogo della *Pala di Sant'Omobono* di Alessandro Zacchi), NUNES 2014, p. 278.

Circa l'attribuzione e la cronologia di queste pitture, Nunes ha proposto il nome di Cesi verso gli ultimi anni del nono decennio del Cinquecento. A favore di questa proposta cronologica si deve pensare che il ciclo di Santa Maria dei Bulgari, concluso intorno al 1594, costituisce un *post quem* valido, a cui si può aggiungere la data di canonizzazione di san Giacinto, sempre il 1594: egli è qui rappresentato con l'aureola e dunque dovrebbe essere stato dipinto dopo quella data. Il successo che il pittore ottenne per le pitture dei Bulgari fa però pensare che sia possibile collocare questo ciclo in un tempo non troppo lontano da quello, tenendo così presente l'entusiasmo che quelle pitture dovettero suscitare agli occhi dei bolognesi e la loro volontà di entrare in possesso, il prima possibile, di alcune repliche. Per quanto riguarda la paternità degli affreschi, essi mostrano una qualità a volte mediocre, che sembra suggerire una maggiore cautela rispetto alla sola attribuzione a Cesi. Sappiamo infatti, per esempio guardando il grande affresco per l'ex refettorio del convento di San Giovanni in Monte, che si data nel primo decennio del Seicento, che Cesi mantenne anche a quelle date un livello pittorico più sostenuto, che non trova confronti con certe rigidità e semplificazioni operate su queste pareti. In particolar modo, la scena della *Presentazione della Vergine al Tempio* appare non troppo riuscita, come si vede dalle ombre così calcate o dalla definizione semplificata di numerosi particolari, come i volti o le mani delle figure. Viceversa, la *Santa Caterina d'Alessandria* mostra una pittura dai colori più guizzanti, dove i passaggi tonali avvengono in modo più armonioso e verosimile. Si potrebbe allora pensare che Cesi, oberato di lavori, abbia potuto decidere di affiancare a sé alcuni aiuti, le cui mani più inesperte sarebbero la causa degli scarti qualitativi. Gli affreschi costituiscono, in ogni caso, un esempio significativo della fortuna del ciclo di Santa Maria dei Bulgari e testimoniano il successo che il pittore doveva godere nell'ultimo decennio del XVI secolo.

Bibliografia: DOLFI 1670, pp. 79-81, ROVERSI 1974, p. 283, GAETA BERTELÀ 1976, p. 21, THIEM 1983, p. 29, ZACCHI 1991, p. 123, ZACCHI 1993a, pp. 181-182, ZACCHI 1994a, p. 277, n. 88, *Da Raffaello ai Carracci* 2006, p. 331, NUNES 2014, pp. 271-283.

28. *Bacco e Arianna*⁷⁵³ (tav. XXIV, fig. 1-6)

1594c.

Affresco staccato, 196 x 287,5 cm

Bologna, depositi della Pinacoteca Nazionale, inv. 6339

Provenienza: Bologna, palazzo Riario Sforza Donzelli, ora Sanguinetti

Restauro: 1843 stacco e trasporto su tela; 1953 restauro di Arturo Raffaldini

Disegni preparatori: *Figura femminile nuda, sdraiata e volta di schiena*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12737 F, 192 x 368 mm

Per il soggetto profano, attinente alla mitologia classica, l'affresco del *Bacco e Arianna* ha una rilevanza particolare nel catalogo delle opere di Bartolomeo Cesi in quanto contribuisce a svincolare il pittore dalla definizione troppo stretta di artista della controriforma (fig. 1). Committente dell'opera fu l'importante famiglia dei Riario, la quale dal 1572 faceva parte della classe senatoria ed aveva il suo palazzo, oggi conosciuto con il nome di Sanguinetti, su Strada Maggiore a Bologna⁷⁵⁴.

L'affresco, che impressiona a prima vista per le sue dimensioni davvero notevoli, si trova purtroppo in un deplorabile stato conservativo: come ha già scritto Zacchi (2006)⁷⁵⁵, la superficie pittorica è gravemente compromessa dai distacchi del colore, il chiaroscuro è quasi del tutto perduto e così anche il senso di profondità. Nonostante questo, la pittura è in grado di esercitare ancora un certo fascino: in una semplicità di composizione e di pose, Cesi allestisce una scena elegantemente drammatica, dove il *pathos* dell'incontro tra Bacco e Arianna, che nella fonte del LXIV *carmen* catulliano era descritto in modo tanto più concitato, qui è trasfigurato in un'atmosfera rarefatta, scenicamente introdotta da una tenda rossa che s'intravede tirata, sulla destra. Da Catullo, Cesi riprende solo il modo in cui il dio è descritto nell'avvicinarsi ad Arianna, *volitabat*, ovvero fluttuando⁷⁵⁶. Il suo volo è però reso in modo molto meccanico, e così l'apparenza è quella che egli sia sospeso, immobile, nel cielo. Grazie a Calvesi (1956), sappiamo che Cesi si servì, per questa figura, della stampa di Gian Giacomo Caraglio raffigurante *Apollo* (fig. 3), che ruotò in senso orizzontale variando poi pochissimi particolari, quali la posizione del braccio sinistro e, ovviamente, l'ornamento della capigliatura, che dalla corona d'alloro muta in una di pampini, adatta al nuovo soggetto. Del tutto riuscita appare invece la rappresentazione di Arianna, elegantemente distesa sul letto, che dà le spalle all'osservatore. Si tratta anche in questo caso di una derivazione da un'invenzione precedente, questa volta dall'opera di Primaticcio: l'artista bolognese aveva infatti sviluppato il tema della figura femminile distesa e di spalle nell'occasione dell'ideazione del *Frontone con il busto di Francesco I*, di cui è rimasto il

⁷⁵³ Vorrei ringraziare la direttrice della Pinacoteca Nazionale di Bologna, la dottoressa Maria Luisa Pacelli, per avermi accordato la visione dell'opera. Ringrazio molto anche la dottoressa Anna Selleri, restauratrice, che mi ha accompagnata nella visita fornendomi molte informazioni interessanti.

⁷⁵⁴ ROVERSI 1974, p. 303. Dopo l'accesso al senatorato nel 1572, il cardinale Alessandro Riario riedificò il palazzo in forme moderne.

⁷⁵⁵ Da Raffaello ai Carracci 2006, p. 324, scheda di catalogo di Alessandro Zacchi.

⁷⁵⁶ Ringrazio il professor Vincenzo Farinella per questa indicazione.

disegno preparatorio all'Ermitage (inv. OP-5169; fig. 4)⁷⁵⁷. In esso si può vedere che la Musa sulla sinistra ha una posa molto vicina a quella dell'*Arianna* cesiana. Questa invenzione ebbe poi una certa diffusione nell'ambito dei collaboratori di Primaticcio, com'è testimoniato da altri due disegni: il primo, *Cerere e la ninfa Ciane*, è di mano di Michel Rochetel ed è conservato alla Morgan Library (inv. I, 50a; fig. 6)⁷⁵⁸, mentre il secondo, raffigurante *Apollo e le Muse sul monte Parnaso*, è di un artista non identificato, vicino ai modi di Primaticcio, e si trova al Louvre (inv. 5856; fig. 5)⁷⁵⁹. Oltre a Cesi, Giovanni Antonio Burrini, un secolo dopo, in una tela in collezione privata raffigurante *Bacco e Arianna*, mostra di conoscere l'invenzione di Primaticcio⁷⁶⁰.

Anche se la posa di Arianna ha questa origine, Cesi la ristudiò dal vero, com'è dimostrato dal disegno degli Uffizi⁷⁶¹ (fig. 2) che fu scoperto da Graziani, il quale lo giudicava «molto buono, e, nonostante il soggetto, molto cesiano»⁷⁶². In questo disegno la figura è del tutto sovrapponibile a quella dell'opera compiuta, ed i tratti stilistici, così leggeri e precisi, riconducono certamente ad una sua prova molto alta. Fu proprio grazie a questo foglio che S. E. Ostrow (1965) poté attribuire l'affresco a Cesi, confutando l'antica attribuzione ad Agostino Carracci.

L'affresco è infatti probabilmente da identificare con quello che nel Seicento Malvasia segnalava come la «Diana che scende dal cielo a trovare il suo diletto Endimione»⁷⁶³, di mano dell'«eruditissimo»⁷⁶⁴ Agostino Carracci; egli giudicava la pittura come «maravigliosa»⁷⁶⁵. Cochin (1758, 1769, 1773) assegnava invece l'affresco a Ludovico Carracci. Era stato Faberio, però, nell'*Orazione in morte d'Agostin Carraccio*, a menzionare per primo la presenza di una decorazione con questo tema «nella casa del sig. Giulio Riario»⁷⁶⁶ e, fino all'inizio del XIX secolo, essa era l'unica, del Palazzo, ad essere costantemente citata. Nell'Ottocento, Bassani (1816) informava dello stato conservativo molto precario, definendo l'affresco «guastato» e, dopo di lui, Giordani (1835, 1841) parlava di un *Bacco e Arianna* sempre di mano di Agostino Carracci, lodandone le «belle forme, ben

⁷⁵⁷ *Primatice* 2004, pp. 223-224, scheda 92. La scheda di catalogo è scritta da Dominique Cordellier. Sul disegno: *Frontone con il busto di Francesco I*, San Pietroburgo, Ermitage, inv. OP-5169, 690 x 210 mm, penna e inchiostro marrone, matita nera e biacca.

⁷⁵⁸ *Ivi*, p. 224. *Cerere e la ninfa Ciane*, New York, The Morgan Library, inv. I, 50a, 350 x 245 mm, acquerello su carta blu.

⁷⁵⁹ *Ivi*, pp. 466-468, scheda 260 di Magali Bélimé-Droguet. *Apollo e le Muse sul monte Parnaso*, Louvre, inv. 5856, 231 x 270 mm, forma ovale, matita nera.

⁷⁶⁰ L'opera, datata intorno al 1680 e che ha le seguenti misure, 106 x 144 cm, è pubblicata in: *Da Correggio a Crespi. Pittura dal Cinquecento al Settecento in Emilia e in Romagna*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, pp. 100-101.

⁷⁶¹ *Figura femminile nuda, sdraiata e volta di schiena*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12737 F, 192 x 368 mm, matita nera su carta azzurra con lumeggiature di biacca, quadrettatura in matita nera. Si vedano: GRAZIANI 1939, p. 95, OSTROW 1965, p. 94, JOHNSTON 1971, p. 88.

⁷⁶² GRAZIANI 1939, p. 95.

⁷⁶³ MALVASIA 1686, p. 302.

⁷⁶⁴ *Ibidem*.

⁷⁶⁵ *Ibidem*.

⁷⁶⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 310.

colorate, tal che meritano di essere ammirate e conservate»⁷⁶⁷. Tra il 1816 ed il 1835, dunque, l'affresco di *Diana ed Endimione* potrebbe essere andato perduto, oppure, più probabilmente, Giordani ne individuò il vero soggetto.

Nel frattempo il Palazzo, dopo essere divenuto a inizio Ottocento di proprietà degli Aldini, era passato al tenore Domenico Donzelli, il quale fu autorizzato, il 27 dicembre del 1843, ad eseguirne lo stacco ed il trasporto su tela⁷⁶⁸. Acquistato da Carlo Alessandri, questi a sua volta lo offrì in vendita, nel 1876, all'Accademia di Belle Arti di Bologna, ma i periti Luigi Busi e Giulio Ferrari, pittori, accettarono l'acquisto per la metà del prezzo proposto, essendo il dipinto giudicato «molto, e malamente restaurato»⁷⁶⁹. Così, previa autorizzazione ottenuta il 20 marzo 1878, l'affresco passò al mercato estero finché nel 1953 non fu acquistato, sulla piazza inglese, da parte del Ministero. Fu quindi destinato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, dov'era esposto, in quegli anni, nella sala XXII insieme alla *Pala Turrini* di Ludovico Carracci e al *Cristo incoronato di spine* di Annibale Carracci⁷⁷⁰. Gnudi (1953), allora soprintendente, ne festeggiava il ritorno sottolineando la raffinatezza dell'ideazione, proponendo una datazione tra il 1590 ed il 1595. Calvesi (1956), notando una certa difficoltà nell'inserire la pittura entro il catalogo di Agostino Carracci, ne anticipava l'esecuzione intorno al 1584. Con Ostrow (1965), come accennato, l'attribuzione fu spostata a Cesi, con una datazione tra il 1595 ed il 1600. Ad esclusione di Emiliani (1967) e di Roversi (1974), che tornavano sul nome di Agostino, la nuova attribuzione venne accettata. Aperto è invece il dibattito sulla cronologia: Zacchi (2006), in ultimo, aveva proposto una datazione intorno al 1590 per via del confronto con l'affresco dell'*Allegoria del silenzio* di palazzo Magnani, la cui datazione, non documentata, è fissata dallo studioso nello stesso anno. Se il paragone appare interessante, credo tuttavia che la datazione proposta dallo studioso per entrambe le opere, il 1590c., sia da posticipare di qualche anno. Limitandoci in questa sede all'opera in questione, si può notare come essa non abbia più quel carattere di sperimentazione ravvisabile nella pala per il cardinale Paleotti, databile al 1590. L'affresco appare più maturo, in un momento in cui, dopo i lavori per la certosa di Maggiano e per la cappella dei Bulgari, le figure di Cesi assumevano via via una maggiore staticità e semplicità compositiva, e si potrebbe così collocare intorno al 1594. Sappiamo infatti che il conte Giulio Riario aveva esercitato la carica di gonfaloniere per i mesi di maggio e di giugno proprio di quell'anno⁷⁷¹, e ciò fornirebbe quindi un aggancio per ipotizzare un'esecuzione a quest'altezza cronologica⁷⁷².

⁷⁶⁷ GIORDANI 1835, pp. 157-158 e MALVASIA 1678 [1841], I, p. 310, n. 3.

⁷⁶⁸ *Da Raffaello ai Carracci* 2006, p. 323, scheda di catalogo di Alessandro Zacchi.

⁷⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁷⁰ RODRIGUEZ 1957, p. 94.

⁷⁷¹ PASQUALI ALIDOSI 1670, p. 142.

⁷⁷² Si noti pure che Faberio, nella già citata *Orazione funebre*, indica la presenza dell'affresco con *Diana ed Endimione* «nella casa del sig. Giulio Riario», e ciò ci induce a pensare che Giulio Riario fosse un personaggio importante di quella famiglia, e dunque un possibile committente (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 310).

Bibliografia: PASQUALI ALIDOSI 1670, p. 142, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 310, n. 3, MALVASIA 1686, p. 302, DESEINE 1699, p. 339, MALVASIA 1706, p. 320, MALVASIA 1732, p. 327, MALVASIA 1755, p. 336, COCHIN 1758, p. 169, MALVASIA 1766, p. 348, COCHIN 1769, p. 169, COCHIN 1773, p. 169, *Informazione* 1773, p. 179, MALVASIA 1776, p. 283, MALVASIA 1782, p. 326, *Informazione* 1791, p. 166, MALVAISA 1792, p. 357, GATTI 1803, p. 161, BASSANI 1816, p. 239, GIORDANI 1835, pp. 157-158, GRAZIANI 1939, p. 95, GNUDI 1953, pp. 174-175, CALVESI 1956, pp. 269-270, RODRIGUEZ 1957, p. 94, OSTROW 1965, p. 94, EMILIANI 1967, p. 291, n. 188, JOHNSTON 1971, p. 88, JOHNSTON 1973, p. 32, ROVERSI 1974, p. 304, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 93, CAMMAROTA 2004, pp. 75, 85, n. 25, *Primate* 2004, pp. 223-224 e 466-468, *Da Raffaello ai Carracci* 2006, pp. 322-324.

Fonti: ORETTI B 104, parte II, c. 133.

29. *Immacolata concezione di Maria; San Pietro; San Paolo* (tav. XXV, fig. 1-8)

1594-1595c., *Sant'Anna*; 1595-1597 circa, *Santi Pietro e Paolo*

Olio su tela, 299 x 186 cm *Sant'Anna*; olio su tela, 152 x 49,5 cm *San Pietro*; olio su tela, 150 x 52,5 cm *San Paolo*

Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 504, *Sant'Anna*; inv. 59, *San Pietro*; inv. 56, *San Paolo*

Provenienza: chiesa di San Francesco a Bologna, cappella Desideri

Disegni preparatori: *Giovane panneggiato con una spada*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1934, 246 x 207 mm; *L'Immacolata concezione*, Madrid, Prado, inv. FD 1859, 385 x 240 mm; *L'Immacolata e Dio padre*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 344, 200 x 147 mm

A prima vista, la pala dell'*Immacolata concezione di Maria*⁷⁷³, esposta senza le tele laterali dei *Ss. Pietro e Paolo* nella sala 22 della Pinacoteca, ovvero la sala dedicata alla pittura manieristica bolognese, potrebbe colpire negativamente lo spettatore: la sua composizione, così nettamente divisa tra una parte alta e una bassa, può dare l'idea di un eccessivo schematismo, mentre la contrapposizione quasi stilistica tra la zona superiore e inferiore, più realistica l'una e più idealizzata l'altra, dà un senso di disaccordo tra le parti, di mancata unione e armonia (fig. 2).

Ma la divisione dei piani, eseguita da Cesi con matematica esattezza, e la differenza nel modo di dipingere le figure è un tratto tipico del pittore, ed è qui semmai accentuato dal particolare tema raffigurato; ciò non deve togliere, come cercherò di mostrare, nulla all'importanza e alla bellezza dell'opera.

Circa il tema raffigurato, quello dell'*Immacolata concezione*, sappiamo che egli lo aveva già affrontato in un piccolo riquadro della volta della cappella Vezza in Santo Stefano a Bologna (1574; fig. 6, tav. II). Si tratta però di un soggetto molto delicato e sia Gabriele Paleotti (1582) a Bologna e che Raffaele Borghini (1584) a Firenze, nel frattempo, si erano espressi contro questa raffigurazione, giudicandola «temeraria», ovvero rischiosa, in quanto non supportata dalle Scritture⁷⁷⁴. Ancora nel secolo successivo, Federico Borromeo (1624) esprimeva gli stessi dubbi e ne sconsigliava la diffusione di immagini⁷⁷⁵. Il dogma dell'*Immacolata concezione* sarà approvato, d'altra parte, soltanto nel 1854. Gli artisti però, a partire dalla fine del XVI secolo, si trovarono sempre più spesso a raffigurare questo tema, ed è da notare che Cesi ne dipinse complessivamente ben cinque versioni; una di queste, la pala per la chiesa di Santa Maria dei Mendicanti, eseguita nel 1600 e ancora *in loco*, come si vedrà, è quasi una copia del quadro in questione.

⁷⁷³ La tela è correntemente intitolata *Sant'Anna che adora l'Immacolata concezione*; tuttavia, come mi ha fatto gentilmente notare la professoressa Costanza Barbieri, che ringrazio, il termine «adorazione» non sarebbe appropriato, poiché alla Vergine e ai santi viene riservata la venerazione, non l'adorazione. È stata la stessa Barbieri a suggerirmi la titolazione che ho riportato.

⁷⁷⁴ GALIZZI KROEGEL 2005, pp. 226-227. Il passo del Paleotti si trova al capitolo III del libro II del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*: «chiamano proposizione temeraria quando una cosa che è possibile, ma non ha ragione certa più che per una che per altra parte, alcuno si muove ad affermarla sicuramente in favore di una parte» (PALEOTTI 1582, p. 270). Borghini si esprime allo stesso modo nel primo libro del *Riposo*.

⁷⁷⁵ GALIZZI KROEGEL 2005, pp. 226-227.

Come si è accorta Alessandra Galizzi (1993)⁷⁷⁶, rispetto alla prima versione della cappella Vezza, Cesi mantiene l'idea generale della composizione, con le imponenti colonne che caratterizzano l'ambientazione, la posa inginocchiata di Anna, il suo rivolgersi al cielo, e la presenza, in alto, di Dio padre. A questa struttura, che si rifaceva all'invenzione a stampa presente nel *Rosario della gloriosa Vergine Maria* di Alberto da Castello (fig. 10, tav. III), sempre la studiosa ha notato come Cesi accosti qui, probabilmente, un'altra fonte, ovvero la pala dipinta da Bagnacavallo Junior nel 1575 per il coro interno della chiesa delle monache francescane dei Santi Naborre e Felice a Bologna⁷⁷⁷ (fig. 7). Tutte queste opere declinano allo stesso modo il tema di sant'Anna in contemplazione dell'Immacolata concezione: secondo Levi D'Ancona (1957)⁷⁷⁸, questa particolare iconografia sarebbe una derivazione di quella che mostra Maria infante nel ventre della madre e si sarebbe diffusa in Europa a partire dal XVI secolo.

Una delle fonti testuali per la raffigurazione dell'Immacolata è l'*Ufficio* di Bernardino de Bustis (1480), uno dei più importanti e famosi sostenitori del tema immacolista, nel quale si legge che Maria proveniva da Dio, proprio com'è mostrata nel quadro di Cesi e di Bagnacavallo⁷⁷⁹. Proprio con questo quadro, quello di Cesi condivide il sistema compositivo rigidamente ordinato in diversi livelli di lettura, la presenza di un asse sul quale si dispongono, dal basso all'alto, Anna, la Vergine e Dio padre, il fatto che Maria sia vestita e, se si guarda al disegno preparatorio di Cesi conservato al Prado (FD 1859; fig. 4), una prima idea per il Dio padre da raffigurare con le braccia aperte. La collocazione della pala di Bagnacavallo, di fatto accessibile solo alle religiose (e perciò riscoperta dalla critica solo nel 1985), evidenzia un legame tra i due pittori, ancora più solido se si pensa che, come ha sottolineato Michele Danieli⁷⁸⁰, scartata la prima idea per il Dio padre che si vedeva nel disegno citato, Cesi decise di riprendere, per quella figura, quella presente nel quadro della *Pentecoste* eseguita da Bagnacavallo per la chiesa di Santo Spirito di Bologna nel 1567 e oggi conservata alla Pinacoteca Comunale di Faenza (fig. 8). Rispetto all'*Immacolata concezione* di Bagnacavallo, in quella di Cesi non vi sono i Dottori della Chiesa, i quali erano spesso inclusi in questa raffigurazione per dare l'impressione che vi fosse una fonte scritturale a sostegno di questo mistero⁷⁸¹, in realtà inesistente (su questo punto si

⁷⁷⁶ GALIZZI 1993, p. 336.

⁷⁷⁷ Si noti anche che la pala di Bagnacavallo dipende, a sua volta, dalla fortunata diffusione di quella dell'*Immacolata* dipinta da Pordenone intorno al 1530 per la chiesa della Santa Annunziata a Cortemaggiore, che oggi si trova a Capodimonte (*Ibidem*). Sulla pala di Pordenone, si veda invece: BARBIERI 2020, pp. 265-291.

⁷⁷⁸ LEVI D'ANCONA 1957, p. 40.

⁷⁷⁹ GALIZZI KROEGEL 1999, p. 231.

⁷⁸⁰ DANIELI 2001, p. 185.

⁷⁸¹ BARBIERI 1993, pp. 95-96, n. 75, dove la studiosa, analizzando la pala di Pordenone oggi a Capodimonte che ha come tema l'Immacolata concezione, riporta uno studio di Laura Dal Prà che individuava una serie di dipinti di inizio XVI secolo aventi lo stesso soggetto, con la presenza dei Dottori della Chiesa: la *Disputa sull'Immacolata concezione* del Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca, di Vincenzo Frediani, quella di Piero di Cosimo nella chiesa di San Francesco a Fiesole, di Giovanni Antonio Sogliani e di Carlo Portelli alle Gallerie dell'Accademia di Firenze e di Pier Francesco Foschi nella chiesa di Santo Spirito di Firenze.

svolgeva gran parte della disputa tra i sostenitori, i Francescani, e gli oppositori, i Domenicani). Il dipinto cesiano mostra, di contro, quattro angeli che tengono alcuni simboli che stanno ad indicare la purezza di Maria, e cioè la sua esenzione dal peccato originale: a partire da sinistra, si vedono l'Arca dell'Alleanza (Esodo, 25:10-22), la scala di Giacobbe (Genesi, 28:12), lo Specchio senza macchia (Libro della Sapienza, 7:26) ed il Tabernacolo di Cristo (Salmi, 18:6)⁷⁸². Come sottolinea Galizzi (1993), questi simboli, che come si vede provengono da precisi passi scritturali, furono resi famosi e quindi adottati via via con maggiore frequenza nelle opere d'arte a tema immacolista dopo che furono inclusi nelle *Litanie di Loreto*, una serie molto popolare di preghiere dedicate a Maria che furono pubblicate nel 1576 e che ebbero l'approvazione di Sisto V nel 1587⁷⁸³. Ancora, come ha sottolineato Costanza Barbieri (1993)⁷⁸⁴, sia le colonne che le nuvole possono essere letti come simboli immacolisti.

Insieme a queste raffigurazioni, la validità del tema immacolista veniva amplificata ed in un certo senso convalidata, nella pala in questione, anche dalla presenza dei santi Pietro e Paolo originariamente posti ai lati della stessa. Questi santi dunque, i più importanti e famosi della Chiesa cattolica, rivestono qui un ruolo istituzionalizzante. Pietro doveva essere collocato, dal punto di vista dello spettatore, alla sinistra di Maria, mentre Paolo alla sua destra⁷⁸⁵. Colpisce, in realtà, la presenza di Paolo, il quale nei suoi scritti aveva sostenuto che il peccato originale avesse contaminato tutto il genere umano, e dunque anche Maria. La sua presenza si può allora spiegare con la risoluta volontà dei Francescani di imporre questa dottrina con ogni mezzo possibile. Quanto alla figura di Maria, essa è rappresentata come si trova scritto negli *Uffici* di Nogarolo (1477) e di de Bustis (1480), e cioè come un'infante vestita di bianco, dove l'età e la veste sono elementi che rimarcano la sua purezza⁷⁸⁶. Vengono poi inclusi, secondo un processo che ha illustrato Levi D'Ancona (1957)⁷⁸⁷, simboli appartenenti ad altre iconografie, ed in particolare, in questo caso, quelli che caratterizzano la donna dell'Apocalisse: la mezzaluna su cui poggia Maria, la luce celeste che la attornia e la corona di dodici stelle. Anche la presenza, sullo sfondo, delle due scenette raffiguranti *l'Annuncio a Gioacchino* e *l'Incontro di Anna e Gioacchino alla porta Aurea*, possono essere lette non solo come elementi

⁷⁸² GALIZZI 1993, pp. 337-338. La studiosa sottolinea come questi simboli originariamente fossero delle prefigurazioni bibliche della verginità di Maria e che solo dal XIV secolo cominciarono ad assumere il significato moderno di esenzione totale dal peccato originale. A partire dall'inizio del XV secolo essi apparvero nelle iconografie dedicate all'Immacolata concezione così come, nella seconda metà del secolo, negli *Uffici* di Leonardo Nogarolo ed in quello già citato di Bernardino de Bustis, i più importanti autori di fine XV in difesa del pensiero immacolista.

⁷⁸³ *Ivi*, p. 338.

⁷⁸⁴ BARBIERI 1993, pp. 85-86.

⁷⁸⁵ La puntualizzazione è necessaria in quanto in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, p. 330, le loro fotografie sono invertite.

⁷⁸⁶ GALIZZI KROEGEL 2005, p. 219.

⁷⁸⁷ LEVI D'ANCONA 1957, p. 15. L'appropriazione di simboli appartenenti ad altre tradizioni iconografiche si spiega, ancora una volta, con l'eccezionale sforzo richiesto dal rappresentare un'immagine che non era stata codificata dai testi sacri. In particolare, l'uso dei simboli della donna dell'Apocalisse si ritrova già nel XII secolo e nel XVI-XVII secolo diventa uno dei tipi più diffusi per veicolare l'immagine dell'Immacolata concezione.

narravi di arricchimento e di contestualizzazione della storia sacra ma, pure, come ha sottolineato ancora Levi D'Ancona⁷⁸⁸, come rimandi alla stessa dottrina immacolista. Secondo il pensiero di Duns Scoto – francescano del XIII secolo che ebbe il merito di riunire, codificare e ampliare le precedenti trattazioni sul tema –, l'unione dell'anima e del corpo di Maria, *sine macula*, era avvenuto proprio al momento del concepimento, e quindi in una delle due scene menzionate, specialmente in quella dell'*Incontro alla Porta Aurea*.

Come si vede, la densa stratificazione di simboli e di significati rende quest'immagine, o meglio, questo "trittico", estremamente affascinante e complesso. L'elaborazione grafica, per cui sono superstiti tre disegni preparatori, mostra anch'essa una riflessione attenta da parte del pittore. Probabilmente il primo disegno è quello già citato del Prado⁷⁸⁹ (fig. 4), che viene modificato per la raffigurazione di figure di Maria, della colomba e del Dio Padre. Questi elementi seguono infatti un altro disegno, probabilmente successivo, conservato a Brera (inv. 344; fig. 5)⁷⁹⁰. Il terzo disegno, il bellissimo *Giovane panneggiato che regge una spada*, conservato a Palazzo Rosso a Genova⁷⁹¹ (fig. 6) e precedentemente attribuito ad Agostino Carracci, è stato riutilizzato da Cesi per la figura di san Paolo, dopo che era stato da lui eseguito già per il *Mosè* della cappella dei Bulgari.

I prestiti dalla cappella dei Bulgari sono, in realtà, più fitti. Graziani (1939)⁷⁹² si era infatti già accorto che le due scenette sullo sfondo, eseguite, come spesso in Cesi nei particolari più marginali, con una pennellata più guizzante e libera, non erano altro che riproposizioni, in piccolo, di due affreschi di quel ciclo. Ma oltre il carattere ripetitivo tipico del pittore, fu forse la committenza a richiedere questa copia: il ciclo dei Bulgari, infatti, dovette avere un successo tale da provocare una richiesta così numerosa e sfacciata di repliche. In questo caso i committenti, la famiglia Desideri, a detta del Dolfi (1670) una «famiglia antica e nobile che è stata congiunta con la maggior parte della nobiltà di Bologna»⁷⁹³, non dovevano ignorare l'importanza ed il prestigio che poteva provenire da una citazione di quel ciclo. La basilica francescana era, d'altra parte, un palcoscenico di prim'ordine, a cui i Desideri

⁷⁸⁸ *Ivi*, p. 41.

⁷⁸⁹ *L'Immacolata concezione*, Madrid, Museo del Prado, inv. FD 1859, 385 x 240 mm, penna e acquerello, carta quadrettata con matita nera solo nella metà superiore. Alfonso E. Pérez Sánchez ha pubblicato il disegno nel 1977, ricollegandolo alla tela in questione. PÉREZ SÁNCHEZ 1977, n. 18.

⁷⁹⁰ *L'Immacolata e Dio padre*, Milano, Brera, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 344, 200 x 147 mm, penna e acquerello su carta. Il disegno è stato ricondotto da Emiliani a quest'opera (EMILIANI 1959, p. 61) ed è pubblicato da CAMMAROTA 1995, pp. 64-65.

⁷⁹¹ *Giovane panneggiato con una spada*, Genova, Galleria di Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni, inv. 1934, 246 x 207 mm, matita rossa e rialzi di biacca su carta azzurra. Mario Di Giampaolo ha pubblicato per la prima volta il disegno riferendo che fu Catherine Johnston, nel 1967, ad accorgersi che si trattava di un'opera di Cesi e non di Agostino Carracci, com'era precedentemente attribuito. Si veda: ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 168, fig. 41 e BOCCARDO 1990, p. 54. Lo stesso disegno è stato utilizzato da Cesi per la figura del *San Paolo* posta nel pilastro d'accesso della cappella maggiore della chiesa della Certosa di Bologna.

⁷⁹² GRAZIANI 1939, p. 84.

⁷⁹³ DOLFI 1670, p. 248.

erano legati almeno dal decennio precedente⁷⁹⁴ e dove erano presenti cappelle di famiglie rinomate come i Ghisilieri, gli Zambecari, i Bonasoni.

Per quest'opera, Cesi in sostanza provò a dare il meglio di sé, e la critica, solitamente poco accorta nei suoi confronti, mostra qualche traccia di apprezzamento a partire però dall'Ottocento. Sappiamo infatti che nel 1820 la tela rientra, pur essendo «in mediocre stato [conservativo]»⁷⁹⁵ nella *prima* serie delle opere destinate alla nascente Pinacoteca cittadina, ovvero tra i «quadri eccellenti (...) e alquanto per servire alla erudizione»⁷⁹⁶, riconoscendovi «del merito in varie parti separatamente»⁷⁹⁷. Non altrettanto bene è detto dei *Santi Pietro e Paolo*, «in poco buono stato»⁷⁹⁸ e relegati alla *terza* serie, dov'erano posti gli «scarti»⁷⁹⁹. In seguito, Giordani (1826), nel primo catalogo a stampa della Pinacoteca, ricalca l'apprezzamento citato, notando come, per la *Sant'Anna*, «lo stile delicato del Cesi apparisce ancora in qualche parte in questo quadro»⁸⁰⁰. Nessuna parola è spesa per le tele laterali, che vengono esaltate invece da Zacchi in tempi moderni (1994b), sottolineando la resa estremamente naturale di alcuni passaggi, come le mani di san Paolo, di «un purismo tale che sembra addirittura presagire Ingres»⁸⁰¹. In seguito (2006), lo stesso studioso elogia la pala centrale per «l'eleganza e la levità della tavolozza»⁸⁰².

Vi è poi da segnalare una modesta ma pur presente fortuna visiva: nel 1780 il bolognese Giuseppe Benedetti realizza una versione a stampa della pala centrale, un'opera di qualità non molto apprezzabile e che omette le due scenette di Anna e Gioacchino sullo sfondo⁸⁰³ (fig. 10, *Fortuna critica*). Essa farà parte della collezione delle *Varie stampe e copie de' quadri esistenti in Bologna e sua diocesi* del conte Giovanni Gozzadini⁸⁰⁴. Nel 1843, Bolognini Amorini definisce la pala centrale come «leggiadrissima» e nel 1850, quando la chiesa di San Francesco, dopo le soppressioni napoleoniche, era stata riaperta al culto (precisamente, dal 1845), vi fu la commissione di copie che dovevano prendere il posto originario nell'antica cappella⁸⁰⁵. Il riquadro centrale fu affidato ad Andrea

⁷⁹⁴ AMADI D'AGOSTINO 1588, p. 102, registra che Bonifacio Desideri ed Elena Paltrona erano stati seppelliti in questa chiesa.

⁷⁹⁵ CAMMAROTA 1997, p. 671.

⁷⁹⁶ *Ivi*, p. 659.

⁷⁹⁷ *Ivi*, pp. 633-634, questa notazione viene però da un altro catalogo rispetto a quello citato, ma è datato sempre al 1820.

⁷⁹⁸ *Ivi*, p. 671.

⁷⁹⁹ *Ivi*, p. 659.

⁸⁰⁰ GIORDANI 1826, p. 45. Si ricordi che *delicato* è un termine appreso da Malvasia e fondante della poetica del pittore.

⁸⁰¹ ZACCHI 1994, p. 261.

⁸⁰² *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, p. 327, scheda di catalogo scritta da Alessandro Zacchi.

⁸⁰³ La stampa, un'acquaforte di 230 x 146 mm, è conservata presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna ed è visibile *online* all'indirizzo: <https://imago.sebina.it/opac/resource/s-anna-opn/IMA0010932> (ultimo accesso: 28 luglio 2022). Come si apprende dal sito, la stampa è pubblicata da Camillo Molina, specializzato nell'edizione di immagini sacre rivendute presso il Pavaglione.

⁸⁰⁴ *Ibidem*. La raccolta di stampe è un insieme di 168 incisioni di autori diversi, realizzate con tecniche differenti e che mostrano dimensioni varie. Le stampe provenivano da proprietari diversi, e della *Sant'Anna* sappiamo che era appartenuta a Giuseppe Guidicini, com'è chiaro dalla grafia presente nel bordo inferiore del foglio.

⁸⁰⁵ CAMMAROTA 1995, p. 64.

Besteghi, che ricalcò in modo del tutto fededeigno l'originale, variandone soltanto leggermente le dimensioni (285 x 176 cm la copia, 299 x 186 cm l'originale); questo quadro è pubblicato nel 1960⁸⁰⁶ ed è segnalato nella cappella dell'Ospedale Maggiore nel 1995⁸⁰⁷. La copia dei riquadri dei santi Pietro e Paolo fu assegnata invece a Giulio Cesare Ferrari, le cui tele dovrebbero trovarsi presso la Pinacoteca cittadina⁸⁰⁸. Infine, nel 1988, Francesco Abbate e Mario Di Giampaolo scelgono il *San Paolo* e il suo disegno preparatorio come copertina della loro importante riedizione, riveduta e ampliata, del saggio di Alberto Graziani dedicato a Bartolomeo Cesi del 1939.

A parte questi episodi di apprezzamento per le tre tele, le opere sono costantemente registrate dalla critica senza note particolarmente rilevanti. Stranamente, esse non sono citate da Cavazzoni (1603) che tuttavia non fornisce una rassegna esaustiva delle opere presenti nella chiesa, mentre Malvasia (1686)⁸⁰⁹ informa del fatto che le due parti laterali fossero state aggiunte più tardi rispetto a quella centrale. Non vi sono documenti che attestino l'esatta esecuzione della tela centrale, ma l'alta qualità dell'opera, unita alle corrispondenze con gli affreschi dei Bulgari, ha fatto propendere negli ultimi anni la critica a porla a stretto giro rispetto a quelle pitture, intorno al 1594-1595⁸¹⁰. Le tele laterali andrebbero così a collocate entro il 1597, anno in cui si concludono i lavori per la Certosa bolognese, dove il pittore replica i santi Pietro e Paolo all'ingresso della cappella maggiore. La datazione però è oscillata più volte: nell'Ottocento la pala centrale è collocata al 1600, per via della presenza, notata da Giordani (1844), di questa data segnata sul retro dell'opera⁸¹¹. Graziani (1939)⁸¹² accoglie quindi quella datazione, pur ammettendo un anticipo di questa pala su quella, documentata al 1600 e molto simile, eseguita da Cesi per la chiesa dei Mendicanti; circa le tele laterali, egli suggerisce i primi anni del secolo successivo. La proposta è accolta da Emiliani (1959) e da Pérez Sánchez (1977)⁸¹³, mentre Cammarota (1995)⁸¹⁴, sulla scorta di riferimenti documentari che però non riguardano direttamente le opere d'arte, pensa addirittura al 1605-1610 per tutte e tre le tele. A retrodatare fortemente il trittico è stata invece Fortunati Pietrantonio (1986b)⁸¹⁵, che ha ipotizzato gli anni 1591-1594 per la pala centrale e subito a seguire le laterali. Su questa scia, Zacchi (2006)⁸¹⁶, stringe la cronologia agli anni 1594-1595.

⁸⁰⁶ *Sette secoli* 1960, fig. 104.

⁸⁰⁷ CAMMAROTA 1995, p. 64.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

⁸⁰⁹ MALVASIA 1686, p. 122.

⁸¹⁰ *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, p. 327, scheda di catalogo di Alessandro Zacchi.

⁸¹¹ GIORDANI 1844, p. 12.

⁸¹² GRAZIANI 1939, pp. 83 e 85, n. 47.

⁸¹³ EMILIANI 1959, p. 61, n. 86 e PÉREZ SÁNCHEZ 1977, n. 18.

⁸¹⁴ CAMMAROTA 1995, p. 64. La sua ipotesi si basa sul ritrovamento del testamento di Francesco Desideri, che in data 12 ottobre 1622 chiede di essere seppellito «nella capela et arca de' Desiderij» in questa chiesa.

⁸¹⁵ FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 804.

⁸¹⁶ *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, p. 327.

Resta un ultimo cenno sulla collocazione delle opere in Pinacoteca, tema importante perché testimonia la ricezione passata e odierna del pittore da parte sia degli specialisti, che ne hanno scelto la posizione, sia dagli amatori, dai visitatori. Sfugge, purtroppo, la collocazione ottocentesca delle opere; nel Novecento sappiamo però, grazie a Guadagnini (1907)⁸¹⁷, che il quadro centrale della *Sant'Anna* era appeso nella sala C, intitolata al Tiarini, sala che esponeva molte opere di maniera, mentre le pitture laterali erano collocate separatamente nel secondo corridoio del museo, insieme ad opere più moderne, dei Carracci o del Guercino. Ciò mostra una percezione molto diversa delle opere. Dai seguenti cataloghi della Pinacoteca, di Mauceri (1935)⁸¹⁸ e di Rodriguez (1957)⁸¹⁹, si nota che, purtroppo, le tele laterali sono riposte nei depositi. Quanto alla *Sant'Anna*, essa rimane esposta insieme ai pittori della corrente manieristica, che facevano parte della generazione precedente a Cesi (salvo per Lavinia Fontana). Ciò è valido ancora oggi, dove, nella sala 22, si trovano sia la *Sant'Anna* che la *Pala di Sant'Omobono*, altra opera ragguardevole di Cesi che non è nemmeno collocata a fianco della tela in questione. In questa collocazione, entrambe le pitture rischiano di essere lette come opere di maniera, senza che lo spettatore possa coglierne gli aspetti più originali e innovativi. Un riallestimento della *Sant'Anna* insieme alle tele laterali sarebbe, così, molto auspicabile.

Bibliografia: PALEOTTI 1582, p. 270, MASINI 1650, p. 115, MASINI 1666, p. 116, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245, MALVASIA B 16 [1998], p. 164, MALVASIA 1686, p. 122, GIORDANI 1826, p. 45, nn. 57-59, BOLOGNINI AMORINI 1843, II, p. 152, GIORDANI 1844, p. 12, GIORDANI 1853, p. 13, nn. 57-59, GUALANDI 1850, p. 137, GUALANDI 1860, p. 166, GIORDANI 1869, p. 15, nn. 57-59, GUADAGNINI 1907, pp. 34 e 135, VENTURI 1933, IX, 6, p. 717, MAUCERI 1935, pp. 69-70, GRAZIANI 1939, pp. 83 e 85, n. 47, LEVI D'ANCONA, pp. 15 e 40, RODRIGUEZ 1957, p. 54, EMILIANI 1959, p. 61, n. 86, *Sette secoli* 1960, fig. 104, PÉREZ SÁNCHEZ 1977, n. 18, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 804, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 168, BOCCARDO 1990, p. 54, CAMMAROTA 1990, p. 169, n. 5, BARBIERI 1993, pp. 82-84, GALIZZI 1993, pp. 336-338, ZACCHI 1994, pp. 257-258, 261, CAMMAROTA 1995, pp. 64-65, CAMMAROTA 1997, pp. 508-509, nn. 184-185 e 509, p. 619, nn. 33-35, pp. 633-634, n. 91, p. 671, nn. 70-73, ZACCHI 1997, pp. 155-156, n. 53, ZACCHI 1998, p. 12, GALIZZI KROEGEL 1999, pp. 230-231, DANIELI 2001, p. 185, GALIZZI KROEGEL 2005, pp. 219, 226-227, *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, pp. 325-330, DANIELI 2019, p. 30.

Fonti: ORETTI B 30, c. 93.

Sitografia: <https://imago.sebina.it/opac/resource/s-anna-opn/IMA0010932>

⁸¹⁷ GUADAGNINI 1907, pp. 34 e 135.

⁸¹⁸ MAUCERI 1935, pp. 69-70.

⁸¹⁹ RODRIGUEZ 1957, p. 54.

30. *Trittico dell'Adorazione dei Magi* (tav. XXVI, fig. 1-11)

1595

Olio su tela, ... cm, *Adorazione dei Magi*; 300 x 90 cm, *San Nicola e San Domenico*

Bologna, chiesa di San Domenico

Restauri: 1990, Sandro Salemmè⁸²⁰

Disegni preparatori: *L'Adorazione dei Magi*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1909, 203 x 210 mm; *Bozzetto per l'Adorazione dei Magi*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 6139 F, 175 x 215 mm; *Ragazzo che suona il liuto*, Londra, British Museum, inv. 1943.7.10.30, 272 x 206 mm; *Studio per la Madonna con il Bambino benedicente*, Londra, Courtauld Institute of Art, inv. D. 1952. RW 2417, 159 x 143 mm; *Uomo in piedi con un'urna*, Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 41142, 337 x 145 mm; *Ragazzo drappeggiato in piedi e di profilo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 18374 bis, recto; *Ragazzo che suona la viola da gamba*, ubicazione sconosciuta, collezione privata, 234 x 164 mm; *Padre Eterno con angeli musicanti*, Windsor, Royal Castle, inv. RCIN 903712, 141 x 226 mm

Come racconta Marcello Oretti, il 4 agosto 1595, giorno in cui si festeggia san Domenico secondo la liturgia della messa tridentina, fu collocato all'altare maggiore dell'omonima chiesa bolognese il gigantesco trittico dell'*Adorazione dei Magi*⁸²¹. Non deve stupire la scelta di una forma così antica come quella del trittico: queste tipologie erano già rientrate nel linguaggio artistico del tempo, come testimonia l'opera di Tommaso Laureti, un altro trittico, realizzato per l'altare maggiore della chiesa di San Giacomo Maggiore, nel 1574. La commissione è prestigiosissima e Cesi si pone così come artista di punta nel contesto cittadino: non è un caso che Ovidio Montalbani (1641) e Marcello Oretti avessero posto la data del 1595 come l'anno nel quale l'artista ebbe maggior successo⁸²². L'opera costituisce in effetti un punto d'arrivo nella carriera del pittore ed essa sarà vista dalla storiografia antica, tra il Seicento e l'Ottocento, come una delle sue massime realizzazioni. È poi interessante notare che lo stile delle tre tele, e specialmente di quella centrale, costituisca una sorta di premessa a quello delle pale della Certosa di Bologna, eseguite di lì a poco, tra gli anni 1595-1597. In questo senso, Francesco Arcangeli scriveva che *l'Adorazione dei Magi* appariva «severa come in un'ora solenne di gelido inverno», vicina al teatro cupo e potente della Certosa.

L'opera fu commissionata per l'altare maggiore della chiesa e, nel 1625, fu spostata al centro del coro dove si trova tuttora⁸²³. Essa è costituita da una gigantesca tela centrale con la scena dell'*Adorazione dei Magi*, la cui ideazione, come ha già intuito Daniele Benati (1980), riprende quella del cartone

⁸²⁰ Bologna, Archivio Fotografico, Direzione regionale Musei Emilia-Romagna. Dalla relazione di restauro delle tele laterali e della predella si apprende che, per i santi laterali, i problemi conservativi riguardavano lo stato delle tele, indebolite, lacerate nei bordi superiori e compromesse, sul retro, da escrementi di piccioni, dalla presenza di muffe e polveri. La superficie pittorica era «discretamente conservata» anche se era ricoperta da «vernici cerose ossidate ed annerite», ed è stata così sottoposta alla pulitura. I telai, gravemente danneggiati, sono stati sostituiti. In stato ben più gravoso versava invece la teletta di Spisanelli, con screpolature, lacune (nella parte sinistra in corrispondenza dell'angelo) ed alcuni ritocchi. Anche in questo caso il telaio è stato sostituito.

⁸²¹ ORETTI B 124, c. 124.

⁸²² MONTALBANI 1641, p. 261, ORETTI B 122, c. 535 e ORETTI B 124, c. 123.

⁸²³ ALCE 1969, p. 334, n. 6.

dello stesso soggetto di Baldassare Peruzzi⁸²⁴; la pala centrale è affiancata da due tele laterali con *San Nicola e San Domenico* e, in basso, vi è una predella di mano di Vincenzo Spisanelli, raffigurante la *Cena miracolosa di San Domenico*⁸²⁵. Le tele sono incorniciate da una sfarzosa ancona in legno dorato dall'elaborata architettura classicheggiante⁸²⁶. Angelo Mazza⁸²⁷ ha ipotizzato che la sistemazione dei santi laterali appaia oggi invertita: in effetti, se scambiati, le loro pose andrebbero a chiudere visivamente la scena verso la pala centrale, con un effetto unitario e centripeto (ho accolto la proposta di Mazza: fig. 1-3). Inoltre, in questo modo, il loro sguardo cadrebbe verso l'esterno, sui fedeli, ed essi acquisirebbero una funzione di mediatori dell'evento sacro, ruolo che pare molto adatto per questa raffigurazione di san Domenico, con la stella rossa ad otto punte sulla sua fronte che ha il significato di guida dei fedeli verso Cristo. Questa stella è anche in analogia con quella di Betlemme nella pala centrale, andando a costituire un parallelismo tra Cristo e Domenico che viene ribadito anche dal fatto che egli si trovi, nella predella, sullo stesso asse della Trinità. Se non vi sono dubbi sul perché sia stato scelto di raffigurare san Domenico in una delle tele laterali, la presenza di san Nicola si può forse spiegare con il fatto che la basilica sorgeva su un'antica chiesa dedicata a quel santo. Inoltre, Nicola partecipò al Concilio di Nicea, che aveva come scopo quello di combattere l'Arianesimo, e similmente Domenico contrastò l'eresia degli Albigesesi.

La grande importanza della commissione è testimoniata anche dalle numerose prove grafiche che ci sono rimaste, tutte relative, però, al pannello centrale.

Cesi dovette procedere cominciando con l'abbozzare la composizione, come si vede nei due fogli, uno a Firenze⁸²⁸ e l'altro a Bologna⁸²⁹ (fig. 4-5), che ritraggono la metà inferiore del dipinto. Il primo

⁸²⁴ Si noti come questo cartone abbia costituito davvero una scuola per Cesi, come testimonia la copia da lui eseguita nel 1576 che è stata segnalata da Michele Danieli (DANIELI 2001, p. 170, n. 20); formatosi, dunque su quell'opera, Cesi non indugia nel riproporla anche per la tela di San Domenico, quando ormai aveva raggiunto la piena maturità artistica.

⁸²⁵ Questo episodio racconta che, quando Domenico ed i suoi frati erano seduti a mensa a consumare il poco cibo che avevano ricevuto durante la questua, giunsero due angeli che offrirono loro due sacchi colmi di pane. La tela fu eseguita più tardi rispetto alle tre di Cesi, e si può collocare tra il 1650 ed il 1662: essa infatti non è citata nell'edizione del 1650 della *Bologna perlustrata* di Masini ma è invece presente in quella del 1666; il termine 1662 si riferisce alla morte del pittore. MASINI 1650, p. 114 e MASINI 1666, p. 114.

⁸²⁶ Non conosciamo l'autore dell'ancona, ma nell'edizione del 1776 della *Guida* malvasiana è riportato che essa fu eseguita «fatto fare da un Barbieri» (MALVASIA 1776, p. 191).

⁸²⁷ MAZZA 1999a, p. 107: «la collocazione dei due santi appare scambiata, per qualche incomprensibile ragione».

⁸²⁸ *Bozzetto per l'Adorazione dei Magi*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 6139 F, 175 x 215 mm, penna e inchiostro nero. Il disegno è stato ricondotto a Cesi da Angelo Mazza, ed aveva una precedente assegnazione a Vincenzo Spisanelli, artista bolognese di fede manierista e allievo prediletto di Denijs Calvaert. Lo studioso ha messo in relazione il foglio con il quadro di San Domenico e con la tela dell'*Adorazione dei Magi* di Modena, una versione in piccolo, con alcune variazioni, dell'opera di San Domenico (si veda la scheda n. 46, *Opere certe*). MAZZA 1999a, p. 108 e MAZZA 2011b, p. 264, n. 42.

⁸²⁹ *L'Adorazione dei Magi*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1909, 230 x 210 mm, matita rossa e penna con inchiostro nero su carta. Il disegno è stato ricondotto a quest'opera da Alberto Graziani (1939) e Nancy Ward Neilson (1973) ne ha sottolineato gli influssi di Federico Zuccari e della cultura fiorentina, specialmente quella di Jacopo da Empoli. In effetti, come messo in luce da Alessandro Zacchi (2002), nella scheda inventariale del 16 aprile 1874, il foglio recava un'attribuzione a Federico Zuccari. Si vedano: GRAZIANI 1939, p. 94, WARD NEILSON 1973, p. 269, BENATI 1980, p. 29, n. 58, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 165, ZACCHI 1991, p. 122, MAZZA 1996, pp. 195-196, ZACCHI 1998a, pp. 116-117, MAZZA 1999a, p. 108, ZACCHI 2002, tav. 14.

disegno, uno schizzo a penna, mostra una prima idea generale della scena, con la capanna della Sacra Famiglia sulla sinistra ed il re più anziano inginocchiato davanti al Bambino, tutti elementi che provengono dal cartone peruzziano. Soltanto il gruppo della Sacra Famiglia e di Gaspare, che viene aiutato da un putto a reggere il vaso della mirra, sarà poi ripreso nel dipinto. Il disegno bolognese, più elaborato, tracciato prima a matita e poi ripassato a penna, è definito da Alessandro Zacchi (2002) «tra i più bei fogli compositivi di Cesi»⁸³⁰ e mostra uno stadio dell'invenzione più avanzato e complessivamente vicina alla pittura. A questo punto, il pittore dovette studiare con precisione le singole figure da collocare nel dipinto. Considerando sempre la parte inferiore dell'opera, si segnalano il disegno di Ottawa⁸³¹ (fig. 10), uno studio molto elegante per Gaspare, e quello del Louvre⁸³² (fig. 11), in realtà di attribuzione dubbia, che rappresenta la figura del giovane in primo piano sulla destra con l'ampio pannello giallo. Al Courtauld⁸³³ (fig. 9), il disegno del gruppo della *Madonna con il Bambino*, con la quadrettatura a matita, testimonia lo stato finale dell'elaborazione.

Per quanto riguarda la parte alta del dipinto, con Dio padre e la gloria di angeli musicanti, un primo abbozzo della scena è costituito dal bellissimo foglio a matita rossa che si trova Windsor⁸³⁴ (fig. 6). Impressiona, di questo disegno, la realizzazione così delicata e precisa del pannello, tale che le pieghe della veste di Dio padre paiono essere causate da una continua vibrazione ed increspatura della

⁸³⁰ ZACCHI 2002, tav. 14.

⁸³¹ *Uomo in piedi con un'urna*, Ottawa National Gallery of Canada, inv. 41152, 337 x 145 mm, matita rossa e biacca su carta beige. Il disegno era appartenuto a Benno Geiger, figura di spicco nel contesto culturale della prima metà del Novecento e legato al partito Nazista. Passò quindi al banchiere e collezionista americano Henry Oppenheimer e fu venduto, come opera di Annibale Carracci, nel 1936 ad un'asta di Christie's a Londra (10-14 luglio, lotto 60 A). Nel 1988, in occasione di un'asta di Sotheby's (4 luglio, lotto 30), il disegno fu correttamente ricondotto alla mano di Bartolomeo Cesi. Fu dunque pubblicato, per la prima volta, da Elizabeth Llewellyn e da Cristiana Romalli nel 1992 come opera preparatoria per la pala d'altare della chiesa di San Domenico a Bologna. Alessandro Zacchi (1997) ha mantenuto questo legame ma ha anche posto il foglio in relazione alla già menzionata teletta di Modena (scheda n. 46, *Opere certe*) e Angelo Mazza (1999a) ha sostenuto che esso fu realizzato soltanto per quell'opera. In effetti, il disegno mostra una posa più vicina a quella di Gaspare nella tela modenese, ma esso non coincide, comunque, perfettamente con essa. Si può allora pensare che il foglio, di qualità artistica davvero apprezzabile, sia stato realizzato da Cesi come una prima idea per la figura di Gaspare della tela di San Domenico, figura che in un secondo momento decise di mutare come si vede nel dipinto e che riprese, successivamente, nella tela di Modena. LLEWELLYN, ROMALLI 1992, n. 22, ZACCHI 1997, pp. 150 e 157, n. 71 e MAZZA 1999a, p. 108.

⁸³² *Ragazzo drappeggiato in piedi e di profilo*, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 18374 bis, *recto*, dimensioni non conosciute, matita rossa. Il foglio è montato a dittico insieme ad un altro disegno, a penna, di anonimo artista cinquecentesco che mostra una figura maschile penneggiata. Il disegno in questione è stato segnalato a Mario Di Giampaolo da Dominique Cordellier, e lo studioso ne ha negato la paternità a Cesi, sostenendo che si tratti di una «probabile copia dal dipinto». Il tratto sembra, in effetti, più spesso e più grossolano, ma il disegno potrebbe pure essere uno studio veloce e compendiario per quella figura, al fine di caratterizzarne la posa. ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 165.

⁸³³ *Studio per la Madonna con il Bambino benedicente*, Londra, Courtauld Institute of Art, inv. D. 1952. RW 2417, 159 x 143 mm, matita nera e biacca, quadrettatura in matita rossa. Il foglio è stato ricollegato a Cesi e alla tela della chiesa di San Domenico a Bologna da Mario Di Giampaolo, che ne ha sottolineato il sapore romano «alla Muziano o meglio alla Siciolante», come si vede ad esempio dal modo con cui sono tracciate le pieghe della veste di Maria, che risultano molto insistite e dunque un po' innaturali ma allo stesso tempo morbide e verosimili. Lo studioso ha segnalato anche la presenza, alla Galleria Estense di Modena (inv. 8109), di una copia di questo disegno eseguita nel XIX secolo da Adeodato Malatesta. ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 165, LLEWELLYN, ROMALLI 1992, n. 21.

⁸³⁴ *Padre Eterno con angeli musicanti*, Windsor Castle, Royal Library, inv. 903712, 141 x 226 mm, matita rossa su carta beige. Ricondotto da Arthur E. Popham a Cesi e a quest'opera: POPHAM, WILDE 1949, p. 209, n. 229.

superficie. Nel dipinto, questi moti sottili sono eliminati, ed il panneggio ha una consistenza lapidea e pesante che non si poteva indovinare dalla prova grafica. Due studi, probabilmente da annoverare tra i più bei fogli di Cesi, riguardano invece le figure angeliche e sono conservati l'uno al British Museum⁸³⁵ (fig. 8) e l'altro in collezione privata⁸³⁶ (fig. 7).

È solitamente raro trovare notazioni estetiche sulle opere di Cesi nella guidistica e presso gli storici antichi, dal Sei all'Ottocento, ma quest'opera, come aveva già sottolineato Montalbani, costituisce finalmente un'eccezione. Per Malvasia (1686) «il gran quadro de' Magi è delle più singolari fatture del Cesi», ed il giudizio è conservato in tutte le riedizioni della *Guida*, fino al 1792. Perfino Cochin (1758, 1769, 1773), il cui gusto non incontrava la maniera di Cesi, elogia l'opera, scrivendo che «il y a de très belles choses». Nel XIX secolo, Gatti (1803) e Bianconi (edizioni dal 1820 al 1845) la definiscono «bellissima» e in modo simile Gualandi (1850, 1860, 1865), che la pone «fra le più belle» del pittore. Per Giordani (1860) essa è addirittura da annoverare tra i «quadri più distinti che sono tuttora nelle chiese di Bologna»⁸³⁷. È invece molto singolare il silenzio di Lanzi, che non cita l'opera. La situazione conservativa all'inizio del XIX secolo vedeva le tele laterali in buono stato rispetto alla tela di Spisanelli, che veniva giudicata come molto deperita⁸³⁸. Nel Novecento, come già accennato, un commento degno di nota è quello di Francesco Arcangeli (1959), che intuisce la poetica comune tra quest'opera e quelle della Certosa di Bologna, e su questa lettura si pone anche Vera Fortunati Pietrantonio (1986*b*), che parla del dispiegarsi, qui, di un'arte liturgica e severissima. Interessanti sono infine due notazioni di Angelo Mazza: nella prima (1996), lo studioso riscopre una tela, di mano di Cesi, conservata nella sacrestia della chiesa di San Pietro a Modena, che rappresenta, in piccolo e con qualche semplificazione, la parte inferiore della pala centrale del trittico; nella seconda (2011*b*) egli individua invece, in un'*Adorazione dei Magi* di Giovanni Battista Bertusio, una tela conservata in una collezione privata bolognese, un'altra eco, precoce, della fortunata invenzione di Cesi.

Bibliografia: CAVAZZONI 1603, p. 33, MONTALBANI 1641, p. 261, MASINI 1650, p. 114, MASINI 1666, p. 114, MALVASIA 1678 [1841], pp. 205-206, BALDINUCCI 1681 [1846], p. 300, MALVASIA 1686, p. 228, DESEINE 1699, p. 321, MALVASIA 1706, pp. 244-245, MALVASIA 1732, p. 250, MALVASIA 1755, pp. 255-256, COCHIN 1758, p. 150, MALVASIA 1766, p. 263, COCHIN 1769, p. 150, COCHIN 1773, p. 150, *Informazione* 1773, p. 141, MALVASIA 1776, p. 191, MALVASIA 1782, pp. 210-211, *Informazione* 1791, p. 132, MALVASIA 1792, pp. 230-231, GATTI 1803, pp. 111-112, BIANCONI 1820, pp. 210-211, PACCA 1820, p. 168, BIANCONI 1826, p. 97, BIANCONI 1835, p. 89, BIANCONI 1843, p. 87, BIANCONI 1844, p. 87, BIANCONI 1845, p. 87, ROSINI 1846, VI, p. 8, GUALANDI 1850,

⁸³⁵ *Giovane che suona il liuto*, Londra, British Museum, Prints and Drawings, inv. 1943,0710.30, 272 x 206 mm, matita nera e biacca su carta azzurra. Di provenienza sconosciuta, acquisito dal museo nel 1943.

⁸³⁶ *Giovane che suona la viola da gamba*, collezione privata, 234 x 164 mm, matita rossa e biacca su carta azzurra, iscrizione antica ad inchiostro nero sul margine di sinistra: «Agost. Caracci 1591». La notizia più antica del disegno risale al 1902, quando si apprende che faceva parte della collezione di Gathorne Gathorne-Hardy, primo conte di Cranbrook (Bradfort, 1814 – Beneden, 1906). Nel catalogo della sua collezione esso è attribuito ad Annibale Carracci (*Descriptive catalogue* 1902, n. 20). Il disegno è ricollegato a Cesi e al trittico di San Domenico da Arthur E. Popham (*Drawings by Old Masters* 1953, n. 155). L'ultima segnalazione risale al 1998, in una collezione privata di Losanna (ZACCHI 1998*a*, p. 116).

⁸³⁷ GIORDANI 1860, p. 88.

⁸³⁸ PACCA 1820, p. 168.

p. 24, GIORDANI 1860, p. 88, GUALANDI 1860, p. 28, GUALANDI 1865, p. 23, RICCI 1882, p. 54, RICCI 1886, p. 62, RICCI 1906, p. 38, RICCI, ZUCCHINI 1927, pp. 57-58, VENTURI 1933, IX, 6, p. 715, ALFONSI 1934, p. 29, GRAZIANI 1939, pp. 79 e 94, POPHAM, WILDE 1949, p. 209, n. 229, ARCANGELI 1959, p. 51, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 31, ALCE 1969, pp. 334, n. 6, WARD NEILSON 1973, pp. 269-271, BENATI 1980, pp. 20, 28 n. 59, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986*b*, p. 805, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 165, ZACCHI 1994*b*, pp. 256-257, FORTUNATI, MUSUMECI 1997, p. 141, ZACCHI 1998*b*, p. 12, MAZZA 1999*a*, p. 107 ZACCHI 2002, tav. 14, MAZZA 2011*b*, pp. 263-264, n. 42; p. 409, fig. 6.

Fonti: ORETTI B 122, cc. 535, 542; ORETTI B 124, cc. 123-124.

31. *Cristo consegna le chiavi a San Pietro* (tav. XXVII)

1595-1596c.

Olio su tela, 207 x 147 cm

Milano, collezione privata

La tela, di cui non si conosce l'originaria provenienza, e che per le sue dimensioni Daniele Benati ha giustamente suggerito che possa aver decorato un altare di un piccolo luogo di culto⁸³⁹, è stata riconosciuta come opera di Bartolomeo Cesi da quello stesso studioso nella metà degli anni Ottanta del secolo scorso, quando apparve nel mercato internazionale con un'attribuzione a Giuseppe Vermiglio, pittore piemontese vissuto tra 1582c.-1635 *post.* Egli la segnalò a Vera Fortunati, a cui si deve la sua prima pubblicazione nel 1986, quando la tela si trovava in una collezione privata londinese. Condividendo le indicazioni di Benati, l'opera veniva collocata intorno alla seconda metà degli anni Novanta del Cinquecento. Nel 2018 è stata esposta nella mostra di Forlì *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio*, dov'è stata studiata nuovamente da Benati, che ha segnalato il passaggio di proprietà in una collezione privata milanese e che ha confermato la datazione precedente. L'opera pare in effetti seguire la nuova rotta stilistica intrapresa nel trittico dell'*Adorazione dei Magi*, dove la gamma cromatica si accende e la luce sbatte tra le superfici metalliche dei panneggi in modo fortemente teatrale. Il dispiegarsi così affollato degli apostoli in secondo piano, nella tela in questione, ha poi ricordato, allo studioso, la tipologia dei sarcofagi paleocristiani a teste allineate⁸⁴⁰, sottolineando come ancora una volta Cesi componga le sue immagini secondo schemi narrativi arcaici e superati.

Non sono noti disegni preparatori ma si segnala, come curiosità, che il marchese Giuseppe Campori, nel 1855, indicava che nella Galleria Estense di Modena era stato registrato un disegno di Cesi a penna e acquerello avente come soggetto proprio una *Consegna delle chiavi a San Pietro*⁸⁴¹.

Bibliografia: FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, II, p. 805, ZACCHI 1994b, p. 257, *L'Eterno e il Tempo* 2018, pp. 405-406.

⁸³⁹ *L'Eterno e il Tempo* 2018, p. 406, scheda di catalogo di Daniele Benati.

⁸⁴⁰ *Ibidem.*

⁸⁴¹ CAMPORI 1855, p. 151: «Un altro disegno di lui a penna e acquarello con n(ostro) S(ignore) che dà le chiavi a S(an) Pietro nella stessa Galleria, è segnato nel catalogo mss. Zerbini. Tutte queste opere sono perdute». L'ultima frase si riferisce, oltre al disegno in questione, all'elenco di opere, costituito da quattro dipinti e da due disegni, precedentemente citato. Il manoscritto a cui fa riferimento dovrebbe essere l'inventario dei disegni della Galleria, redatto nel 1751 da Pietro Zerbini.

32. Affreschi della cappella Magnani: San Procolo e San Floriano (pareti), San Giovanni della Lana, lo Spirito Santo e Santa Chiara da Montefalco (volta) (tav. XVIII, fig. 1-5)

1596

Affreschi

Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore, cappella Magnani

Gli affreschi, posti a decorazione della cappella della famiglia Magnani, raffigurano, alle pareti, *San Procolo* a sinistra e *San Floriano* a destra e, sulla volta, ai lati dello *Spirito Santo*, *San Giovanni della Lana* sulla sinistra e *Santa Chiara da Montefalco* sul lato opposto (fig. 1-5). La pala d'altare è invece di mano del siciliano Tommaso Laureti e rappresenta i *Santi Cecilia, Guglielmo d'Aquitania e Agata in adorazione della Madonna con il Bambino*. Tutte le pitture sono circondate da cornici in stucco polilobate. Sopra ai due santi protettori di Bologna, ovvero Procolo e Floriano, vi sono altri due piccoli affreschi a chiaroscuro che sono tuttavia andati quasi completamente distrutti, tanto che non è possibile riconoscerne i soggetti con sicurezza. A sinistra, sopra il *San Procolo*, si intravede una figura adulta rivolta ad un puttino, mentre a destra vi è un uomo con un turbante intento a leggere un testo. Come ha già suggerito Samuel Vitali (2011), queste figure potrebbero essere identificate come dei *Profeti*⁸⁴².

Secondo Alfeo Giacomelli (2002) e, ancora, Vitali (2011), la scelta dei santi da raffigurare, per quanto riguarda le pitture ad affresco ed in modo particolare quelle sulla volta, si deve probabilmente agli Agostiniani stessi piuttosto che alla famiglia Magnani: in effetti, san Giovanni della Lana e santa Chiara da Montefalco non sembrano essere legati ai committenti ma, piuttosto, essi rappresentano due personaggi illustri di quell'ordine religioso. Entrambi seduti sulle nuvole in una posa piuttosto statica, il santo è raffigurato con un libro, che sta a significare il suo particolare zelo negli studi della filosofia e della teologia, e con un modellino di chiesa, che si riferisce alla chiesa stessa di San Giacomo Maggiore, la cui costruzione fu completata proprio durante il suo priorato, avvenuto fino al 1350, anno della sua morte. La santa, che aveva vissuto per tutta la sua vita nel reclusorio di Santa Croce di Montefalco, tiene invece una corona del rosario ed un cuore con un crocifisso, simbolo che fa riferimento alla sua grande devozione per la croce: secondo il racconto agiografico, subito dopo la sua morte, avvenuta nel 1308, le consorelle trovarono nel suo cuore alcuni simboli della Passione di Cristo, tra cui la croce.

Se la pala di Tommaso Laureti è stata citata, a partire da Cavazzoni (1603), da tutta la guidistica a seguire, stupisce invece il lungo silenzio che è stato riservato agli affreschi. Questi sono infatti menzionati per la prima volta da Oretti⁸⁴³, a fine XVIII secolo, ma egli tuttavia scambia i santi della volta con Agostino e Monica e attribuisce tutta la decorazione a Laureti. Segue Gualandi (1850) che,

⁸⁴² VITALI 2011, p. 24.

⁸⁴³ ORETTI B 30, c. 55.

senza esprimersi sulla paternità (forse dando per scontata l'assegnazione al siciliano), si preoccupa di notare che i due santi laterali alla pala sono «belli», commento conservato nelle successive edizioni della guida (1860, 1865). A Corrado Ricci (1882, 1906, 1968) si deve un'inspiegabile virata attributiva verso Giacomo Cavedone, poi ripresa da Stefano Luigi Astengo (1923) e dal successivo volumetto illustrato sulle chiese bolognesi (1927); si noti che tutti loro si riferivano soltanto agli affreschi alle pareti. Tocca quindi a Graziani (1939) il compito di fare un po' di chiarezza, portando alla mano del Nosadella, e quindi ad un passo da Cesi, i due santi protettori, «dal piglio robusto e bovino». Anch'egli tralascia le pitture sulla volta. Se questa intuizione non è registrata da Angelo Raule (1955), che torna all'assegnazione dei due santi a Cavedone, Renato Roli (1967) la condivide, scrivendo pure che quelle figure sono «tra le più interessanti testimonianze del manierismo bolognese», che vanno esaltate per «la delicata, primaverile intonazione cromatica, la condotta spontanea e fluente». L'attribuzione a Nosadella è così conservata anche da Jürgen Winkelmann (1986b), in verità meno entusiasta degli affreschi, che giudica come accademici, stereotipati. In seguito, Carlo Degli Esposti (1998), estende la paternità di Nosadella anche alle pitture sulla volta (e così è ancora segnalato nella targhetta sulla cancellata della cappella). A questo punto, si deve a Vitali (2009a ma soprattutto 2011) la sistemazione della vicenda storica e attributiva delle pitture, portando per la prima volta la paternità di tutti gli affreschi a Bartolomeo Cesi. La «cappella comune dei Magnani»⁸⁴⁴, com'era chiamata da Lorenzo Magnani alla fine del Cinquecento, era stata acquisita da quella famiglia nel gennaio del 1581, dopo che era appartenuta a Filippo Gini o Zini, tintore, a cui si deve forse la commissione a Tommaso Laureti della pala d'altare. Fu lo stesso Zini a richiedere a Cesi l'esecuzione della *Crocifissione* nella chiesa di San Martino Maggiore, negli anni 1584-1585. Che gli affreschi non possano appartenere a Nosadella lo svela un documento del 24 novembre del 1583, una lettera scritta da Battista Magnani a Lorenzo, nella quale egli propone di lasciare, tranne che per la pala d'altare, «il resto della capella bianca»⁸⁴⁵, cosa che non sarebbe stata possibile se vi fossero stati delle ornamentazioni precedenti; va ricordato, inoltre, che nel 1571 morì il Bezzi. Da alcuni documenti di pagamento, Vitali sostiene che la pala di Laureti possa essere stata conclusa intorno al 1589, mentre per la decorazione ad affresco i pagamenti avvennero tra l'11 giugno ed il 24 dicembre del 1596, per un totale di 1362 lire e 10 soldi⁸⁴⁶. Anche se i documenti parlano, in modo generico, di un lavoro svolto da «pittori»⁸⁴⁷, lo studioso assegna gli affreschi soltanto a Cesi, portando motivazioni

⁸⁴⁴ VITALI 2011, p. 24.

⁸⁴⁵ VITALI 2011, p. 26.

⁸⁴⁶ *Ivi*, pp. 27-28.

⁸⁴⁷ *Ivi*, p. 28. Non è chiaro a quali artisti il documento faccia riferimento. Cesi potrebbe essere stato affiancato da Alessandro Tiarini, che da lui apprese la tecnica dell'affresco, anche se Malvasia racconta che egli si accostò a Cesi soltanto dopo la morte di Prospero Fontana, nel 1597, e dopo il rifiuto da parte di Ludovico Carracci di entrare nella sua Accademia; dunque, nel 1598. In ogni caso, se pure fosse stato presente in questo contesto, essendo ancora un allievo, la sua attività potrebbe essere stata quella di semplice aiutante nei lavori più pratici, nonché quella di attento osservatore

di natura stilistica. I santi Procolo e Floriano sono in effetti molto vicini alle figure dipinte per la cappella dei Bulgari o per quelle della pala dell'*Assunzione della Vergine* di Maggiano, specie nella «fisionomia dei volti, un tantino sdolcinati nelle labbra arricciate e nello sguardo estasiato»⁸⁴⁸. Seguendo sempre Vitali, la paternità cesiana è estesa anche alle pitture della volta, le quali mostrano, come accennato, uno stile più composto e più dimesso, ma in ogni caso accostabile ai suoi modi.

Bibliografia: BASSANI 1816, p. 44, GUALANDI 1850, p. 81, GUALANDI 1860, p. 96, GUALANDI 1865, p. 80, RICCI 1882, p. 124, RICCI 1886, p. 156, *Guida illustrata* 1904, p. 33, RICCI 1906, p. 108, ASTENGO 1923, p. 60, *Le chiese di Bologna illustrate* 1927, p. 61, GRAZIANI 1939, p. 56, RAULE, 1955, p. 52, ROLI 1967, p. 165, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 113, WINKELMANN 1986*b*, pp. 459-460, DEGLI ESPOSTI 1998, pp. 39, 110-112, BENATI 2001, I, p. 18, GIACOMELLI 2002, pp. 338-341, VITALI 2009*a* pp. 27-28, VITALI 2011, pp. 23-36.

Fonti: ORETTI B 30, c. 55.

della procedura artistica di Cesi, il quale, come sappiamo, eccellea in questa tecnica. Si vedano: MALVASIA 1678 [1841], I, 247 e *Ivi*, II, pp. 120-121, BENATI 2001, I, p. 18.

⁸⁴⁸ VITALI 2009, p. 29.

33. *Decorazione della cappella maggiore* (tav. XXIX, fig. 1-31)

1595-1597c.

Affreschi e tre tele ad olio, 583 x 247 cm

Bologna, chiesa della ex Certosa di San Cristoforo, cappella maggiore

Restauri: generale nel 1769 di Callisto Petricci e soltanto la tela della *Crocifissione* nel 1988 da Ottorino Nonfarmale

Disegni preparatori: *Giovane panneggiato con braccia alzate (Studio per Maria Maddalena)*, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-1967-68, *recto* e *verso*, 353 x 240 mm; *Studio del profeta Davide*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1552 F, 167 x 357 mm; *Studio per il profeta Isaia*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1553 F, 193 x 357 mm; *Studio per il profeta Zaccaria*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1554 F, 195 x 359 mm; *Studio di San Giovanni Battista, Girolamo e un altro santo*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. D 1008, 275 x 215 mm; *Studio per il Compianto sul Cristo morto*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1226, 187 x 272 mm; *Giovane panneggiato che regge una spada*, Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1934, 347 x 208 mm; *Studio per Antelmo di Belley*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2057, 365x159 mm; *Studio di Certosino orante*, Londra, The Courtauld Gallery, inv. D. 1952. RW.1157, 284 x 130 mm; *Studio per i putti che reggono la colonna della flagellazione*, Madrid, Museo Nazionale del Prado, inv. D001522, 203 x 299 mm; *Studio per un monaco orante*, Norton, Watson Gallery, Wheaton College; *Studio di Certosino che scrive*, Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, inv. XXXVIII, 239 x 92 mm

Realizzata, come sappiamo per via documentaria, tra gli anni 1595-1597⁸⁴⁹, la decorazione della cappella maggiore della Certosa di Bologna colpisce per il tono grave, profondamente religioso delle pitture. Cesi si fa qui pittore dei Certosini, capace di concretizzare in immagini silenziose, aggettivo caro ad Arcangeli, la loro spiritualità. Il programma figurativo si sviluppa attorno al tema della Passione di Gesù, di cui sono prescelti gli episodi più drammatici in tre pale dalle dimensioni notevolissime: *l'Orazione nell'orto*, il *Compianto sul Cristo morto*, disposte alle pareti di sinistra e di destra, e la centrale *Crocifissione* (fig. 1). Queste tre opere costituiscono una prova altissima di Bartolomeo Cesi; com'è stato notato già da Adolfo Venturi (1933), egli si fa qui anticipatore di Bartolomeo Schedoni e di Francisco de Zurbarán.

La decorazione si articola secondo un sistema di cornici stuccate e dorate, creando un motivo geometrico a incastri che isola le figure tra loro contribuendo a creare un'atmosfera di preghiera interiore, sospesa e fuori dal tempo. Il gran numero di disegni preparatori che sono pervenuti permette infine di entrare nell'officina creativa del pittore, il quale, come racconta Malvasia, «non fece mai opera che non la vedesse dal vero a parte a parte»⁸⁵⁰.

All'ingresso della cappella, sui due pilastri di accesso, vi sono *San Pietro* su quello di sinistra e *San Paolo* su quello di destra. Di quest'ultimo è noto il disegno preparatorio, conservato a Genova⁸⁵¹ (fig.

⁸⁴⁹ La datazione del ciclo, assegnata da Graziani al 1612-1616, viene fortemente mutata da Benati (1980) che ritrova, tra le carte malvasiane, la consegna al 1595 dei *Santi Stefano e Lorenzo* per le porte dell'altare, retrodatando l'impresa al 1595-1600 (BENATI 1980, p. 27, n. 58). In seguito, Sara Vicini (1990) compie altri ritrovamenti che consentono di fissare al 1597 *l'antequem* per le tre pale d'altare, chiamate nei documenti *icones*. Sempre nel 1597 è registrato l'arrivo, da Napoli, il plasticatore Nobile che doveva occuparsi degli stucchi (VICINI 1990, p. 33, n. 72).

⁸⁵⁰ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242.

⁸⁵¹ *Giovane panneggiato che regge una spada*, Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1934, 347 x 208 mm, matita rossa e rialzi di biacca su carta azzurra. Mario Di Giampaolo ha pubblicato per la prima volta il disegno riferendo che fu Catherine Johnston, nel 1967, ad accorgersi che si trattava di un'opera di Cesi e non di Agostino Carracci, com'era

6, tav. XXIV). Nell'sottarco che introduce al sacello vi sono, ciascuno entro la sua cornice, sei santi appartenenti ad ordini religiosi diversi, una scelta che, come ha sottolineato Sara Vicini, doveva mostrare i legami tra i Certosini e le altre comunità spirituali⁸⁵². Essi sono, per i tre sulla destra, partendo dal basso, santa Chiara, san Francesco e san Bernardo di Chiaravalle e, dal basso a sinistra, santa Caterina da Siena, san Domenico e san Benedetto⁸⁵³. Di san Francesco (fig. 5) è ancora noto il bel disegno preparatorio, conservato a Windsor⁸⁵⁴ (fig. 4), mentre uno schizzo per san Domenico si trova a Norton⁸⁵⁵ (fig. 2-3).

Questo sistema di riquadrature è presente anche nel sacello vero e proprio, creando un ben preciso sistema gerarchico. Entrando dunque nella cappella, lo sguardo è rapito dalle tre gigantesche pale.

La prima, sulla parete di sinistra, rappresenta, come accennato, l'*Orazione nell'Orto* (fig. 6). Venturi (1933) ha visto, in questa composizione, un recupero di quella fortunatissima di Correggio (Londra, Apsley House), ed anche il Cristo, «che è tanto simile al vero che non si può né immaginare né esprimere meglio»⁸⁵⁶, come scriveva Vasari, richiama quello dipinto da Cesi, per il pathos dolcemente espresso, per la posa e per il modo in cui i panneggi bianchi e blu racchiudono la sua figura. Ma è l'attenzione al vero, inteso in senso tragico, ad animare tutta la composizione, ed è visibile pure in minuti dettagli, come quello del manico argentato del pugnale che Pietro trattiene a stento con due dita, o quello dell'ombra ondulata della ciocca di capelli che si posa sulle tempie di Giovanni (fig. 7-8). La luce, così livida, tagliente ed incisoria, ed i colori troppo accesi, quasi ferocemente saturi, scompongono e raggelano oggetti e personaggi, con un risultato che precorre la teatralità essenziale e severa di Bartolomeo Schedoni. La tela sarà riproposta da Cesi nelle due serie dei Misteri del Rosario eseguite per la chiesa di San Domenico a Bologna e per quella di San Nicolò a Calcara⁸⁵⁷.

Nella *Crocifissione* (fig. 9), le figure, come scrive splendidamente Graziani (1939), «hanno la lunare arida desolazione di statue saline in un mondo vuoto di atmosfera, una luce fredda rivela e ferisce, e

precedentemente attribuito. Si noti che la posa è identica a quella del *Mosè* della cappella dei Bulgari, per qui questo disegno era probabilmente nato; esso è servito anche per la tela del *San Pietro*, identica a questo affresco, conservata nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 168, fig. 41 e BOCCARDO 1990, p. 54.

⁸⁵² VICINI 1990, p. 30, n. 62. La studiosa sottolinea pure i legami che i Certosini di Bologna avevano con lo Studio, l'odierno Archiginnasio, e con il cardinale Gabriele Paleotti, che ogni anno, a fine giugno, amava ritirarsi alla Certosa per praticare gli esercizi spirituali ignaziani sotto la guida del gesuita Francesco Palmio (*Ivi*, pp. 18-22).

⁸⁵³ Sara Vicini identifica erroneamente san Bernardo di Chiaravalle con sant'Antonio (*Ivi*, p. 30, n. 62).

⁸⁵⁴ *Studio per San Francesco*, Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 903696, 333 x 251 mm, matita rossa e bianca su carta azzurrina sbiadita e quadrettata a matita nera. Il disegno è pubblicato da Otto Kurz come di mano di un anonimo artista, ed in seguito Anthony Blunt ha riportato il parere di Catherine Johnston di assegnarlo a Cesi. Non sembra che sia stato ancora ricondotto alla figura del san Francesco dipinta per la Certosa bolognese, che corrisponde perfettamente a quella disegnata. KURZ 1955, 146, numero 670 e BLUNT 1971, p. 73, numero 113.

⁸⁵⁵ *Studio per un monaco orante*, Norton, Watson Gallery, Wheaton College, matita, biacca e penna. Il disegno, che è considerato il *verso* di un'altra prova grafica, è stato ricollegato alla figura di san Domenico da Alessandro Zacchi: ZACCHI 1997, pp. 130-140.

⁸⁵⁶ VASARI 1568 [1966-1987], II, p. 18. È poi molto interessante notare come Cesi abbia adattato la composizione di Correggio, che si riferiva ad un quadro di dimensioni molto ridotte (38 x 41 cm), ad una tela così grande come questa, ottenendo comunque un effetto pregevolissimo.

⁸⁵⁷ Si vedano le schede n. 45 e 59, *Opere certe*.

sembra possa farlo eternamente da infiniti lati»⁸⁵⁸. Anche quest'opera viene replicata per la teletta dei Misteri del Rosario per la chiesa di San Domenico e si ritrova anche nella pala conservata al Museo Fesch di Ajaccio⁸⁵⁹. È inoltre da notare che Guido Reni, probabilmente, non rimase indifferente a quest'opera, e infatti nella *Crocifissione* per i Cappuccini, oggi in Pinacoteca Nazionale, egli riprende molte idee cesiane: la composizione, l'attenzione per i panneggi, il mesto raccoglimento dei personaggi⁸⁶⁰. Per la figura del Cristo crocifisso si conserva un disegno preparatorio, conservato a Stoccarda⁸⁶¹ (fig. 10). Nel 1988, in occasione della mostra curata da Andrea Emiliani, *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco*, la tela fa parte dell'esposizione ed è restaurata da Ottorino Nonfarmale⁸⁶².

Conclude la meditazione sulla Passione il *Compianto sul Cristo morto* (fig. 11). Qui, nella «pietrificata immobilità»⁸⁶³ delle figure, che si dispongono pallide come fantasmi di pietra attorno al corpo esanime di Cristo, Graziani nota aspetti di grande naturalismo, come «l'ombra della Vergine che implacabile di naturalezza arriva fin sopra il gradino del sepolcro, e quella che taglia il torace del Cristo e ne schiaccia il volto»⁸⁶⁴. Roberto Longhi aveva poi suggerito al suo allievo il paragone tra questo scorcio del Cristo e quello dipinto da Bernardino Gatti nella *Pietà* oggi al Louvre⁸⁶⁵. Stanti tutti questi elementi, la tela mostra dunque, ancora una volta, la qualità originalissima di Cesi di coniugare aspetti più astratti e trasfigurati con parti schiettamente realistiche. La rupe sassosa che domina buona metà dello sfondo ricorda, curiosamente, quella che aveva posto Baldassare Peruzzi nel suo cartone dell'*Adorazione dei Magi*, un'opera che Cesi aveva conosciuto fin dalla giovinezza e alla quale rimane costantemente legato⁸⁶⁶. Vi sono diversi disegni conservati per questa tela: partendo dagli studi di singole figure, si devono ricordare quello custodito a Windsor⁸⁶⁷ (fig. 12), che riguarda

⁸⁵⁸ GRAZIANI 1939, p. 87.

⁸⁵⁹ Scheda n. 34, *Opere certe*.

⁸⁶⁰ Christel Thiem aveva già messo in relazione le due opere; tuttavia, credendo l'opera di Cesi successiva a quella di Reni, parlava di un condizionamento all'inverso: THIEM 1983, p. 30.

⁸⁶¹ *Studio per il Cristo crocifisso*, Stoccarda, collezione Schloss Fachsenfeld, inv. III-592, 322 x 231 mm, matita rossa su carta azzurra con quadrettatura a matita nera. In basso a destra vi è un'antica scritta con «Cesi». Come scrive Christel Thiem, che avvicina questa prova alla pala della *Crocifissione* della Certosa bolognese, il disegno proviene dalla collezione del pittore bolognese Francesco Giusti, dov'è documentato nel 1864. Mario Di Giampaolo vi trova un carattere spiccatamente reniano e ne sottolinea la conoscenza della grafica di Federico Barocci. THIEM 1983, p. 30 e ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166.

⁸⁶² EMILIANI 1988, p. 88. Nella scheda di catalogo, scritta da Corinna Giudici, il restauratore aveva rilevato la «presenza di una ridipintura del fondo, a carattere intensamente drammatizzante».

⁸⁶³ GRAZIANI 1939, p. 89.

⁸⁶⁴ *Ibidem*.

⁸⁶⁵ *Ibidem*.

⁸⁶⁶ Nel 1576 Cesi eseguì una copia del di Baldassare Peruzzi, allora conservato a Palazzo Bentivoglio (DANIELI 2001, p. 170, n. 20). Nel *Trittico dell'Adorazione dei Magi* per la chiesa di San Domenico a Bologna, del 1595, egli ripropose ancora quella composizione.

⁸⁶⁷ *Studio per Maria dolente*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 903672, 268 x 244 mm, matita rossa e biacca su carta cerulea, quadrettata a matita nera. Il bellissimo foglio, che nella parte di destra mostra anche una prima prova per la raffigurazione delle mani giunte in preghiera, era stato assegnato ad anonimo artista da Otto Kurz. Anthony Blunt ne ha ravvisato la mano di Cesi ed il legame con l'opera in questione. KURZ 1955, p. 143, numero 583, BLUNT 1971, p. 73, numero 73, JOHNSTON 1973, p. 33, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166, ZACCHI 1991, p. 122.

la figura mestissima di Maria, quello di Verona⁸⁶⁸ per Giuseppe d'Arimatea (fig. 13), e quelli di Amsterdam per la Maddalena⁸⁶⁹ (fig. 14-15). A Genova si trova invece lo studio della parte passa della composizione⁸⁷⁰ (fig. 16). È interessante sottolineare che, come avevamo già visto per il ciclo di Santa Maria dei Bulgari, Cesi utilizza i garzoni di bottega come modelli anche quando deve raffigurare le figure femminili. Anche questa tela ebbe alcune repliche in versione ridotta, come quella imolese di Palazzo Tozzoni ed una passata sul mercato antiquario⁸⁷¹.

Ponendo l'attenzione nuovamente sulla cappella nella sua interezza, ciascuna delle pale è affiancata da due pitture con singole figure: ai lati della *Crocifissione* vi erano le tele dei *Santi Giovanni Battista* e *Girolamo*, levate nel 1686 per far posto a due vetrate, ancora oggi presenti e collocate sulla controfacciata della chiesa⁸⁷² (fig. 18-19). Di queste pitture esiste il disegno preparatorio, oggi a Genova⁸⁷³ (fig. 17). Si noti che il Battista è l'unica figura che si rivolge all'osservatore. La posizione così importante di questi due santi si spiega con la grande devozione che i Certosini riservavano loro: entrambi avevano condotto una vita eremitica e ascetica, modello a cui questi religiosi aspiravano, inoltre proprio alla protezione del Battista, insieme a quella della Madonna, sant'Ugo di Grenoble aveva affidato la prima certosa, nel 1084. Tornando alle pitture della cappella, ai fianchi delle tele laterali sono invece ancora presenti le immagini, questa volta ad affresco, che mostrano personaggi appartenenti all'ordine cartusiano. Alla sinistra dell'*Orazione nell'orto* si trova il *Beato Nicolò*

⁸⁶⁸ *Ragazzo con saio in ginocchio*, Verona, collezione Miniscalchi Erizzo, dimensioni non conosciute, matita rossa e biacca. Il disegno è stato collegato da Diane DeGrazia al san Francesco dipinto per la pala della cappella Paleotti in San Giacomo Maggiore a Bologna. Mario Di Giampaolo l'ha invece riportato a questa tela, un collegamento che Alessandro Zacchi non sostiene, ritenendo piuttosto che il foglio sia servito a Cesi per la figura dell'*Umiltà* dipinta nella volta della cappella dei Bulgari. DEGRAZIA 1984, p. 370, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166, ZACCHI 1997, p. 138.

⁸⁶⁹ *Giovane panneggiato con braccia alzate (Studio per Maria Maddalena)*, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-T-1967-68, *recto* e *verso*, 353 x 240 mm, matita rossa e biacca su carta cerulea con quadrettatura a matita nera. Il foglio è da collegare alla Maddalena di questa pala sia per il disegno posto sul *recto* che per quello sul *verso*. Sul *verso* vi è un primo abbozzo della parte superiore della figura, che sul *recto* è quindi sviluppata nella sua interezza. È stato ricondotto a quest'opera da Anna Forlani Tempesti e da Marco Chiarini, come ha scritto Mario Di Giampaolo. ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166.

⁸⁷⁰ *Studio per il Compianto sul Cristo morto*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1226, 187 x 272 mm, penna e inchiostro con quadrettatura a matita nera su carta beige. Si deve a Mario Di Giampaolo l'attribuzione a Cesi di questo foglio, che era dato in precedenza ad anonimo artista di scuola emiliana del secolo XVII. Egli lo riconduce anche a questa decorazione. Pietro Boccardo dà la notizia che sul *verso* vi sono dei volti virili di profilo. Secondo Alessandro Zacchi, infine, il foglio è da ricondurre alla tela del *Compianto* di Palazzo Tozzoni piuttosto che a questa, tesi che non condivido. DI GIAMPAOLO 1988, p. 166, BOCCARDO 1990, p. 52, ZACCHI 1994b, p. 279, n. 104.

⁸⁷¹ Si vedano le schede n. 62-63, *Opere certe*.

⁸⁷² Le due tele, dopo che furono tolte dalla cappella maggiore, furono ricollocate nel 1686 «in due camere della foresteria». Ciò fu voluto dal priore Bonaventura Nanni, come si legge in: ASB, Demaniale, Certosini, ms. 24/5869, n. 61. Il posizionamento sulla controfacciata avvenne in tempi più recenti, quando la Certosa fu trasformata in cimitero comunale.

⁸⁷³ *Studio di San Giovanni Battista, Girolamo e un altro santo*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. D 1008, 275 x 215 mm, matita rossa su carta bianca. Il foglio mostra tre schizzi preliminari per i due santi della Certosa ed evidenzia il tratto veloce e preciso di Cesi, che indugia nella descrizione del panneggio del Battista, che nella pittura è un vero e proprio capolavoro di maestria. Il disegno è stato scoperto di recente da Benedetta Basevi, che l'ha ricondotto a questa decorazione e alla mano di Cesi (era infatti catalogato come anonimo artista emiliano del secolo XVII); la studiosa si è anche accorta che il Battista verrà replicato in una più tarda tela destinata alla ex Certosa di Maggiano, presso Siena (per cui si veda la scheda n. 60, *Opere certe*). BASEVI 2009, pp. 30-31.

Albergati, identificato con il cappello cardinalizio ai suoi piedi e, sulla destra, prossimo all'altare, *San Brunone*, fondatore dell'ordine, che ha gli attributi del libro e del ramo d'olivo. La tela del *Compianto sul Cristo morto* è posta tra gli affreschi di *Antelmo di Belley* (fig. 25) e di *Sant'Ugo di Lincoln*, il cui riconoscimento si deve al fatto che ai piedi del santo vi sia la mitra vescovile e un cigno o un'oca, mentre Antelmo è identificato da un cappello vescovile⁸⁷⁴. Di questa figura è conservato, a Genova, il disegno preparatorio⁸⁷⁵ (fig. 24). Come per la parete precedente, anche in questa i due certosini sono collocati secondo un ordine di importanza, e così, vicino all'altare, si trova sant'Ugo di Lincoln, mentre dall'altra parte Antelmo di Belley. Tutte queste figure sono collocate entro finte nicchie dipinte e sono raffigurate in preghiera, meditazione, o intente nella lettura dei testi sacri. Con questi stessi atteggiamenti sono rappresentati anche i Certosini, questi volutamente non identificabili, posti alle estremità esterne delle due pareti laterali, di dimensione minore rispetto ai precedenti e suddivisi con il solito schema a riquadri rettangolari. Di due di loro sono conservati i disegni preparatori, l'uno a Parigi⁸⁷⁶ e l'altro a Londra⁸⁷⁷ (fig. 22, 20). Infine, sulla porta che dà alla sacrestia vi sono i *Santi Stefano e Lorenzo* (fig. 25-26).

La parte sommitale delle pareti della cappella, al di sopra delle tra grandi pale, è decorata con altri riquadri, questa volta più piccoli e che mostrano delle scenette narrative, tratte dall'Antico Testamento: sulla parete centrale, quella della *Crocifissione*, vi sono la *Strage degli innocenti* e *Mosè e il serpente di bronzo*; su quella di sinistra, dell'*Orazione nell'Orto*, compaiono *Abramo e Isacco* e *Giuseppe calato nel pozzo dai suoi fratelli*; infine, sull'ultima di destra si trova un episodio purtroppo molto rovinato che potrebbe essere *Sansone che distrugge il tempio dei Filistei*, mentre l'altro si riferisce a *Giona e la balena*.

Finalmente si giunge alla volta (fig. 28). Questa è divisa in quattro spicchi, con al centro l'immagine, in stucco, della colomba dello Spirito Santo. Ogni spicchio è poi a sua volta suddiviso

⁸⁷⁴ Sull'identificazione dei quattro Certosini a fianco delle due tele laterali, Augusto Bastelli non è una fonte affidabile, mentre Sara Vicini propone di individuare sant'Ugo di Grenoble al posto di sant'Ugo di Lincoln e Antelmo al posto di Anselmo di Belley. Per sant'Ugo di Grenoble, sappiamo che egli non era identificato con l'oca o il cigno, mentre si preferisce pensare che sia raffigurato Anselmo di Belley in quanto era più famoso rispetto ad Antelmo. BASTELLI 1934, p. 99 e VICINI 1990, p. 29, n. 53.

⁸⁷⁵ *Studio per Antelmo di Belley*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2057, 365x159 mm, matita rossa su foglio quadrettato a matita nera. Mario Di Giampaolo ha pubblicato il disegno per la prima volta e l'ha messo in relazione a questa decorazione. ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166, fig. 43.

⁸⁷⁶ *Studio di Certosino che scrive*, Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, inv. XXXVIII, 239 x 92 mm, penna e inchiostro marrone con acquerellature sopra a matita rossa. Carta quadrettata a matita nera. Il disegno è stato a lungo attribuito ad Agostino Carracci, ma nel 1952 Arthur E. Popham e Philip Pouncey ne indicano la paternità cesiana. Questa è accettata da James Byam Shaw, che riconduce il foglio alla decorazione della cappella maggiore della Certosa bolognese. BYAM SHAW 1983, pp. 334-335, n. 339 e III, tav. 380.

⁸⁷⁷ *Studio di Certosino orante*, Londra, The Courtauld Gallery, inv. D. 1952. RW.1157, 284 x 130 mm, penna e inchiostro marrone con acquerellature sopra a matita rossa. Carta quadrettata a matita nera. Nella montatura del foglio vi è un'iscrizione settecentesca che recita: «stava notato per Fr. Vanni ma io lo credo piuttosto d'Agostino Carracci». Il disegno è menzionato da Catherine Johnston che lo attribuisce a Cesi, pur senza legarlo al contesto della decorazione della certosa bolognese. JOHNSTON 1973, p. 33, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, fig. 44, LLEWELLYN, ROMALLI 1992, numero 23.

geometricamente in tre scomparti: uno maggiore, posto al vertice del triangolo e delimitato da una cornice polilobata e riccamente ornata da riccioli, e due minori ai due angoli rimanenti, dove sono sempre raffigurati figure singole dell'Antico Testamento. Partendo dalla sezione posta sopra la tela della *Crocifissione*, vi sono, ai lati, *Davide* e *Salomone*. Del primo è noto il bel disegno preparatorio conservato agli Uffizi⁸⁷⁸ (fig. 29). Sopra di loro vi è un medaglione polilobato con la raffigurazione di *Dio padre in gloria*. La sua figura si pone in questo modo, non a caso, sullo stesso asse del Cristo crocifisso raffigurato nella tela, andando a creare, con la colomba posta al centro della volta, un'allusione chiara alla Trinità. Guardando allo spicchio di sinistra, sopra all'*Orazione nell'Orto*, vi è, forse, *Sant'Agostino* e il profeta *Isaia*, di cui si ammira il disegno preparatorio⁸⁷⁹ (fig. 30). Sopra di loro campeggia il medaglione polilobato con i *Putti che reggono la colonna della flagellazione*, di cui è rimasto il disegno preparatorio a Madrid⁸⁸⁰ (fig. 32). Nello spicchio di destra, posto sopra la raffigurazione del *Compianto del Cristo morto*, vi sono, entro il medaglione, *Putti che reggono gli strumenti della Passione* e, ai lati, *Geremia* e *Zaccaria*; di quest'ultimo si ha ancora il disegno preparatorio⁸⁸¹ (fig. 31). Infine, il quarto spicchio della volta mostra ancora, nel grande medaglione, *Putti che reggono gli strumenti della Passione*, mentre ai lati campeggiano la *Sibilla frigia* e la *Sibilla delfica*. Di tutte queste pitture, sono particolarmente apprezzabili i panneggi visibili nei personaggi veterotestamentari, ampi e fitti di pieghe; i puttini si distinguono invece per essere fortemente in scorcio, un artificio che non basta però per rendere l'idea del loro volo, ed essi appaiono piuttosto rigidi, congelati nelle loro pose troppo geometriche. Si noti poi che essi hanno le *pudenda* coperte: la raffigurazione del nudo in pittura era infatti un tema molto contestato dai padri del Concilio di Trento⁸⁸². Infine, sulle porte dell'altare, vi sono le due piccole pitture dei *Santi Stefano e Lorenzo*. Dal punto di vista della storiografia, le pitture di Cesi per questa cappella sono menzionate a partire da Masini (1650, 1666) e poi da Malvasia (1678, 1686), il quale non riserva loro, però, l'attenzione

⁸⁷⁸ *Studio del profeta Davide*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1552 F, 167 x 357 mm, matita rossa e biacca su carta azzurra, quadrettata a matita nera. Il disegno è stato riconosciuto da Alberto Graziani come preparatorio a quest'affresco; lo studioso ne ha lodato la qualità. GRAZIANI 1939, p. 95, JOHNSTON 1973, pp. 32-33, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166.

⁸⁷⁹ *Studio per il profeta Isaia*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1553 F, 193 x 357 mm, matita rossa su carta azzurra con quadrettatura a matita nera. GRAZIANI 1939, p. 95, JOHNSTON 1973, pp. 32-33, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166.

⁸⁸⁰ *Studio per i putti che reggono la colonna della flagellazione*, Madrid, Museo Nazionale del Prado, inv. D001522, 203 x 299 mm, penna e acquerello su carta quadrettata a matita nera. MENA MARQUES 1983, p. 59, fig. 71, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166.

⁸⁸¹ *Studio per il profeta Zaccaria*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1554 F, 195 x 359 mm, matita rossa e biacca su carta azzurra quadrettata a matita nera. GRAZIANI 1939, p. 95, JOHNSTON 1973, pp. 32-33, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166.

⁸⁸² Ilaria Bianchi riporta l'affermazione di Gabriele Paleotti circa i personaggi da dipingere nella sua cappella in San Pietro a Bologna: «li quali sono in parte vestiti acciò non si vedano le parti vergognose» (BIANCHI 2008, p. 194).

dovuta. Viceversa, egli riporta un aneddoto secondo il quale i Carracci andarono dai Certosini per screditare questa impresa: «dir soleano: il Cesi aver fatto poco bene alla Certosa»⁸⁸³.

Fino alla metà del secolo successivo, quindi fino alla riedizione della guida malvasiana del 1766, le opere continuano a non ricevere commenti. Marcello Oretti informa di un restauro avvenuto nell'agosto 1769 da parte del pittore Callisto Petrucci⁸⁸⁴. Finalmente, il canonico Luigi Crespi accorgendosi della «la scarsezza (...) di sì fatte nozioni»⁸⁸⁵ che riguardavano la Certosa di Bologna, compie nel 1772 uno studio più approfondito che riguarda anche le pitture di Cesi, da lui definito come pittore «gentile, vago, e valoroso». Le sue opere gli appaiono come «tante belle sacre istorie, con tanti graziosi santi di tutti gli ordini, e con sì numerosi puttini, entro sì graziosi spartimenti di stucco dorati»⁸⁸⁶. Circa il *Compianto del Cristo morto*, egli loda «il bellissimo Cristo morto deposto dalla Croce, ed in ben studiata prospettiva disteso»⁸⁸⁷. L'attenzione e l'apprezzamento rivolto ai lavori cesiani confluisce così, finalmente, nella sesta edizione della guida malvasiana (1776), dove Carlo Bianconi è aiutato nella redazione proprio da Oretti e da Crespi⁸⁸⁸. Questo nuovo modo di porsi di fronte all'impresa cesiana rimane invariato nelle successive edizioni della guida e nella nuova pubblicazione di Crespi sulla Certosa⁸⁸⁹.

All'aprirsi del XIX secolo Luigi Lanzi segnala proprio questa cappella come esempio della maestria di Cesi come frescante e, pure, come modello della sua abilità nel padroneggiare *media* artistici differenti. Intanto, Girolamo Bianconi assegna a Cesi anche la paternità degli stucchi della cappella, idea che sarà ancora presente nel Novecento⁸⁹⁰. Spetta poi a Gaetano Giordani, che si pone invece in continuità con il lavoro di Crespi nella redazione di un'altra guida dedicata alla Certosa, il compito di avanzare nuove considerazioni sulle pitture cesiane: «devonsi riguardare, siccome pregi principalissimi (...) la bella e giudiziosa disposizione, la convenevole espressione, le attitudini proprie e variate, il colorito leggiadro e gentile, e l'intelligenza della prospettiva. Sono poi così bene conservate, che non si può maggiormente desiderare»⁸⁹¹. Secondo lui, Guido Reni «si valse fors'anche

⁸⁸³ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 345. Di seguito il passo completo: «Essendosi portato anzi male che bene il Cesi nella tavola dell'altar grande a' rr. pp. Certosini, trattandosi della raccolta trista o buona di quell'anno, con grazioso equivoco dir soleano: il Cesi aver fatto poco bene alla Certosa» (*Ivi*, pp. 344-345).

⁸⁸⁴ ORETTI B 30, II, c. 76 e *Indice*, c. 417, ORETTI B 110, c. 43.

⁸⁸⁵ CRESPI 1772, p. 3.

⁸⁸⁶ *Ivi*, p. 37.

⁸⁸⁷ *Ivi*, p. 38.

⁸⁸⁸ MALVASIA 1776, pp. 406-407.

⁸⁸⁹ MALVASIA 1782, p. 407, MALVASIA 1792, p. 446, CRESPI 1793, pp. 45-46.

⁸⁹⁰ BIANCONI 1820, p. 428, BIANCONI 1825, p. 343, BIANCONI 1826, p. 190, BIANCONI 1835, p. 181, BIANCONI 1843, p. 177, BIANCONI 1845, p. 177, NUOVA GUIDA 1860, p. 97, RICCI ZUCCHINI 1914 [1950], p. 188, RICCI ZUCCHINI 1930, p. 188. Si noti l'errore di stampa della data 1626 come termine per l'esecuzione delle pitture di questa cappella presente in tutte le edizioni citate di Bianconi, così come in Gualandi: GUALANDI 1850, p. 91, GUALANDI 1860, p. 110, GUALANDI 1865, p. 93.

⁸⁹¹ GIORDANI 1829, pp. XXIV-XXV.

delle osservazioni di queste per comporre quella soave e gentile maniera»⁸⁹², un'intuizione del tutto nuova e che ancora può dare spunti di riflessione.

Nel Novecento, Adolfo Venturi pone a confronto, com'è stato accennato, la poetica di Cesi con quella di Bartolomeo Schedoni e di Francisco de Zurbarán. Questo felice parallelismo è ripreso da Graziani, che come abbiamo visto spende parole di altissima poesia per questa impresa; Francesco Arcangeli (1959) eredita il pensiero di quello studioso e scrive che Cesi si fa, qui, un «vero poeta conventuale»⁸⁹³. I contributi successivi più significativi riguardano poi la sistemazione della cronologia ad opera di Daniele Benati (1980) e di Sara Vicini (1990) e l'apporto di nuove fonti grafiche, ma di entrambi gli aspetti si è dato già conto.

Bibliografia: VASARI 1568 [1966-1987], II, p. 18, MASINI 1650, p. 361, MASINI 1666, p. 139, MALVASIA 1678 [1841] pp. 246 e 344-345, MALVASIA 1686, pp. 342-343, MALVASIA 1706, pp. 362-363, MALVASIA 1732, p. 378, MALVASIA 1755 p. 389, MALVASIA 1766, pp. 406-407, CRESPI 1772, pp. 37-38, MALVASIA 1776, p. 340, MALVASIA 1782, p. 407, MALVASIA 1792, p. 446, CRESPI 1793, pp. 45-46, LANZI 1809, V, 2, p. 58, BIANCONI 1820, p. 428, BIANCONI 1825, pp. 342-343, BIANCONI 1826, p. 190, GIORDANI 1829, pp. XXIV-XXV, XLV, n. 62, TICOZZI 1830, I, p. 315, BIANCONI 1835, p. 181, BIANCONI 1843, p. 177, BIANCONI 1845, p. 177, GUALANDI 1850, p. 91, GIORDANI 1860, pp. 63 e 88, GUALANDI 1860, p. 110, GUALANDI 1865, p. 93, RICCI 1882, p. 222, RICCI 1886, p. 252, GATTI 1890, p. 30, RICCI 1900, p. 204, *Bologna illustrata* 1904 p. 136, RICCI 1906, p. 144, RICCI, ZUCCHINI 1927, p. 82, RICCI ZUCCHINI 1930, p. 188, VENTURI 1933, IX, 6, p. 706 e 717, n. 1, BASTELLI 1934, pp. 96-101, GRAZIANI 1939, pp. 87-89 e 95, KURZ 1955 p. 143, n. 583 e p. 146, n. 670, ARCANGELI 1959, p. 51, RICCI ZUCCHINI 1968, p. 181, BLUNT 1971, p. 73, nn. 112-113, JOHNSTON 1971, p. 88, JOHNSTON 1973, pp. 32-35, nn. 17-20, FORLANI TEMPESTI 1977, pp. 494-495, nn. 9-12, BENATI 1980, pp. 20-21, 27, n. 58, MAZZA 1981, pp. 19-20, BYAM SHAW 1983, pp. 334-335, n. 339 e III, tav. 380, MENA MARQUES 1983, p. 59, THIEM 1983, p. 30, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, pp. 805-806, BENATI 1987, pp. 183-184, 193, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, pp. 89, 94, 166-167, EMILIANI 1988, pp. 33, 88 e p. 200, n. 29, LEONCINI 1989, I, pp. 45-74, BOCCARDO 1990, p. 52, VICINI 1990, pp. 17-36, ZACCHI 1991, pp. 119, 122-123, LLEWELLYN, ROMALLI 1992, n. 23, ZACCHI 1994b, p. 260, BIANCANI 1997, p. 208, FORTUNATI 1997, pp. 47-51 ZACCHI 1997, pp. 138-40, 147, 142, BASEVI 2009, pp. 31 e 34, n. 32.

Fonti: MALVASIA B 16, cc. 210r e 211v., ORETTI B 30, II, c. 76 e *Indice*, c. 417, ORETTI B 110, c. 4

⁸⁹² *Ivi*, p. XLV, n. 62.

⁸⁹³ ARCANGELI 1959, p. 51.

34. *Cristo crocifisso con Maria e San Giovanni Evangelista* (tav. XXX)

1597c.

Olio su tela, 281x175 cm

Ajaccio, Musée Fesch, Grande Galerie, inv. 852-1-105

Provenienza: Roma, collezione del cardinale Fesch, dal 1839 ad Ajaccio

La tela costituisce, un po' com'era stato per la splendida *Morte della Vergine* di collezione Molinari Pradelli, una derivazione di alta qualità a partire da un'opera molto famosa di Cesi eseguita poco tempo prima: in questo caso, si tratta della grande pala della *Crocifissione* per il coro della Certosa di Bologna, eseguita tra gli anni 1595-1597. Di quella tela, essa riprende la posa di ogni figura, ma differisce per un tono dei colori ribassato e per una maggiore attenzione al vero, come si vede dai bei volti della Madonna o da quello della Maddalena. I colori più spenti sono probabilmente dovuti al fatto che l'opera non doveva figurare come pala d'altare di così vaste dimensioni. Questa poetica più addolcita fa venire alla mente la *Crocifissione* di Guido Reni per i Cappuccini, dove le figure, divise tra loro, come in questo caso, quasi per blocchi cromatici, «si abbelliscono nel pianto e l'affetto della Maddalena destierano sensi di pietà e di compassione in un seno di tigre»⁸⁹⁴.

Non conosciamo purtroppo la collocazione e la committenza originaria della tela, che probabilmente doveva ornare un altare di una chiesa bolognese, e sappiamo che fu acquistata al principio del XIX secolo a Roma da parte del cardinale Joseph Fesch, zio materno di Napoleone a cui si deve la nascita del Museo Fesch di Ajaccio. Nel 1839, l'anno della sua morte, parte della collezione venne dispersa da una vendita all'asta, ma la restante, a cui apparteneva anche questa tela, fu destinata alla città di Ajaccio. La sua prima menzione risale al catalogo del Museo del 1880, a cura di François Peraldi, conservatore e membro della Società degli Artisti, e di Paul Novellini, pittore. In quella data l'opera è assegnata ad anonimo artista, mentre nella riedizione del 1892, il dipinto, ancora attribuito ad ignoto, è collocato nel XVIII secolo. Nel 1988, Nathalie Volle ed Arnauld Brejon de Lavergnée lo credono di mano di un pittore romano vicino ai modi di Scipione Pulzone. Nel 1990, la tela è riportata a Cesi da Sara Vicini. Marie-Dominique Roche, nel 1993, la colloca posteriormente alla tela della Certosa di Bologna, e così anche Alessandro Zacchi (1994b), che vi vede un'opera della tarda maturità; Fortunati (1997), invece, pensa agli anni 1599-1600c.

Bibliografia: PERALDI, NOVELLINI 1880, p. 8, n. 76, PERALDI, NOVELLINI 1892, p. 69, n. 286, VOLLE, BREJON DE LAVERGNÉE 1988, n. 420, VICINI 1990, p. 35, ROCHE 1993, p. 94, ZACCHI 1994b, pp. 252 e 269, FORTUNATI 1997, p. 47.

⁸⁹⁴ MALVASIA 1678 [1841], II, p. 22.

35. Fregio con le storie di Enea, libri V-VI⁸⁹⁵ (tav. XXXI, fig. 1-29)

1598

Affreschi

Bologna, Palazzo Fava, oggi Palazzo delle Esposizioni di Genus Bononiae

Iscrizioni: SVNT QVI FORTE VELINT / RAPIDO CONTENDERE CVRSV; IMMISCENT CAESTVS MANIBVS / PVGNAMQ(UE) LACESSVNT; IMPERAT AENEAS CELERI / CERTARE SAGITTA; ASCANIUS DVCIT TVRMAS / ANTE ORA PARENTVM; HEV MISERAE VESTRAS SPES / VRITIS INQUIT IVLVS; INTEREA AENEAS VRBEM / DESIGNAT ARATRO; CERTATIM SOCII FERIVNT / MARE, ET AEQUORA VERRV(N)T; SPECTANTES TEVCROS VOCAT / ALTA IN TEMPLA SACERDOS; CORRIPIT AENEAS RAMVM / SVBITOQ(UE) REFRINGIT; NOCTES AT(QUE) DIES PATET / ATRI IANVA DITIS.

Disegni preparatori: *Enea e la Sibilla alle porte degli Inferi*, collezione privata, 171 x 141 mm; *Ragazzo su un cane tiene un bambino sulle spalle*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1625 O

L'ampia e meritoria campagna di restauri promossa dalla Cassa di Risparmio di Bologna, proprietaria di Palazzo Fava, noto anche come Palazzo delle Esposizioni, che è stata condotta dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze tra il 2005 ed il 2011, ha finalmente restituito alla cittadinanza la totale fruizione del ciclo di Enea realizzato dai Carracci e dai loro allievi, insieme a Bartolomeo Cesi, tra gli anni 1593-1598. A seguito del restauro, nel 2019 Angelo Mazza ha curato un breve ma prezioso volumetto dove sono mostrate le fotografie, ad opera di Carlo Vannini, di tutte le decorazioni: è dunque la prima volta che l'intero ciclo di Cesi è pubblicato. Si tratta di un episodio notevole di moderna fortuna critica, o meglio visiva, del pittore, da sempre tenuto ai margini della storia dell'arte ufficiale, quella della Bologna dei Carracci. Il fregio di Cesi, eseguito nel 1598⁸⁹⁶ quando il pittore aveva quarantadue anni, si pone infatti in un momento della sua carriera in cui egli era pienamente affermato ed era divenuto, insieme a Ludovico Carracci, il protagonista dello scenario artistico cittadino (fig. 1-10).

Per l'ampiezza di questa decorazione, questa scheda di catalogo è divisa in diverse parti. Le prime due hanno la funzione di inquadramento storico e sono dedicate alla *Fortuna critica* e alla *Committenza*. Nella terza si dà conto della decorazione complessiva e si mette in luce la scelta originale di Cesi di dipingere figure terminali in finta terracotta, mostrando una sensibilità per la cultura artistica cittadina; il punto 3.1 riguarda lo stile, il 3.2 le fonti visive adottate, svelando un utilizzo abbastanza copioso dei materiali a stampa e il punto 3.3 tocca la questione della fonte testuale,

⁸⁹⁵ Questa scheda di catalogo è stata pubblicata, con minime variazioni, nella rivista *Predella* nell'ottobre 2022. Ringrazio molto il professore Farinella per i numerosi consigli che mi ha dato e per l'interesse con cui ha seguito lo svolgimento di questo tema.

⁸⁹⁶ La datazione del ciclo di Bartolomeo Cesi si ricava da Malvasia, il quale, com'è noto, pubblica le *vacchette*, ovvero i documenti originali del pittore (MALVASIA 1678 [1841], p. 243). Nonostante questa chiara indicazione, la veloce successione degli eventi narrata dallo stesso storiografo nell'ambito delle vite carraccesche tra la realizzazione del ciclo di *Giasone* e quello di *Enea*, ha portato a lungo la critica a sostenere una datazione a stretto giro tra le due opere, alla metà degli anni Ottanta del Cinquecento. In questo modo, anche la decorazione cesiana veniva retrodatata da parte di Alberto Graziani e di Anna Ottani (GRAZIANI 1939, p. 63 e OTTANI 1966, p. 65). Di parere diverso era invece Francesco Arcangeli, che la poneva intorno al 1600 (ARCANGELI 1959, p. 51). Si deve però a Daniele Benati il merito di aver ripreso l'informazione malvasiana sottolineandone la sua importanza (BENATI 1980, p. 13), ed essa è stata quindi ampiamente accettata dalla critica successiva.

provando a dimostrare l'estraneità di Cesi da un programma iconografico tramandatoci da Malvasia. Nella quarta parte si indagano le ragioni del successo della decorazione, ravvisate nella capacità di Cesi di leggere lo spazio pittorico in relazione a quello reale e nella sua bravura nella tecnica dell'affresco. Infine, la quinta e ultima sezione riguarda l'analisi particolareggiata di ogni scena del fregio, illustrando le scelte del pittore rispetto alle sue fonti nonché la bellezza di alcune invenzioni.

1. Fortuna critica e visiva

La fortuna del ciclo di Bartolomeo Cesi è davvero modesta, essendosi la critica prevalentemente rivolta, *ab antiquo*, ai tre cugini: nel 1663 Giuseppe Maria Mitelli dedica a Leopoldo de' Medici *L'Enea vagante*, un insieme di incisioni su disegni di Flaminio Torre che riguardano la sala carraccesca, mentre a fine secolo il giovanissimo Donato Creti si esercita in copie degli affreschi di quella stanza⁸⁹⁷. La storiografia locale, dal Seicento all'Ottocento, si è sostanzialmente limitata a citare in modo sbrigativo ma continuo la partecipazione di Cesi – Malvasia e tutte le sue riedizioni, Crespi, Oretti, Bianconi, Gualandi, Ricci –⁸⁹⁸, cui fa eccezione Bolognini Amorini (1843), che loda le sue pitture perché eseguite «con molta finezza»⁸⁹⁹. Vi è poi un filone della critica, con Lanzi (1809), ancora Bolognini Amorini e Muzzi (1846), che prende quest'opera come esempio, insieme ad altre, della bravura di Cesi nella tecnica dell'affresco⁹⁰⁰. Anche Baldinucci costituisce un esempio di distacco rispetto all'accoglimento disinteressato delle pitture da parte della storiografia bolognese, parlando infatti di un «bel fregio»⁹⁰¹.

Il nome di Cesi è invece del tutto omissivo da alcune edizioni delle *Informazioni alli forestieri*⁹⁰², guide che avevano una vasta circolazione tra i viaggiatori che si recavano a Bologna, e lo stesso vale nelle famose guide straniere di Deseine e Cochin⁹⁰³.

Il disconoscimento del pittore continua nel Novecento, quando Lino Sighinolfi (1912)⁹⁰⁴ dubita se gli affreschi di Cesi non siano di Lucio Massari e Aldo Foratti (1913) parla vagamente di «artisti minori»⁹⁰⁵ per tutte le stanze al di fuori di quella carraccesca. Alberto Graziani (1939)⁹⁰⁶, il massimo studioso di Cesi, ha invece il merito di rivendicare la paternità dell'opera lamentando pure che nelle fotografie di Felice Croci le sue pitture siano assegnate a Ludovico Carracci. Nella seconda metà del

⁸⁹⁷ MAZZA 1992, pp. 102-104 e MAZZA 1999b, p. 185.

⁸⁹⁸ MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 243-245, MALVAISIA 1686, p. 50 (non cambia nelle riedizioni successive: 1706, p. 59; 1732, p. 56; 1755, p. 57; 1766, p. 57; 1782, p. 14), CRESPI 1769, p. 115, ORETTI B 104 [1984], p. 73, BIANCONI 1820, p. 21 (invariato nelle riedizioni: 1825, p. 17; 1826, p. 9; 1835, p. 9; 1843, p. 9; 1844, p. 9), GUALANDI 1850, p. 37 (e lo stesso nelle edizioni del 1860, p. 44 e del 1865, p. 37), RICCI 1882, p. 145.

⁸⁹⁹ BOLOGNINI AMORINI 1843, p. 153.

⁹⁰⁰ LANZI 1809, V, 3, p. 76, BOLOGNINI AMORINI 1843, p. 74, MUZZI 1846, p. 289.

⁹⁰¹ BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 299.

⁹⁰² *Informazione alli forestieri 1773 e Informazione alli forestieri 1791*.

⁹⁰³ DESEINE 1699, pp. 290-291 e COCHIN 1758, pp. 111-112. Entrambi gli autori parlano di pitture dei Carracci e degli allievi, di cui citano solo Francesco Albani.

⁹⁰⁴ SIGHINOLFI 1912, p. 36.

⁹⁰⁵ FORATTI 1913, p. 65.

⁹⁰⁶ GRAZIANI 1939, p. 63, n. 13.

secolo vi sono alcune notazioni stilistiche che vedono Benati (1986)⁹⁰⁷, Fortunati Pietrantonio (1986b)⁹⁰⁸ ed Emiliani (1990)⁹⁰⁹ concordi nel giudicare gli affreschi come ancora intrisi della cultura manierista. Il ciclo però non viene indagato in modo approfondito, e così ancora Zacchi (1994b), in un importante medaglione biografico dedicato al pittore, si limita ad una stringata citazione⁹¹⁰.

La critica moderna, d'altra parte, ha dovuto fronteggiare enormi problemi di accesso alla visione diretta della decorazione, lamentati da Cavicchioli (2004)⁹¹¹ e legati ai continui passaggi di proprietà del Palazzo nel corso del secolo scorso⁹¹². A questo si aggiungeva uno stato conservativo preoccupante: se a Graziani gli affreschi di Cesi apparivano «conservatissimi, tranne i riquadri nella parete della finestra, un poco scrostati [i riquadri quarto e quinto]»⁹¹³, per cui «una buona ripulitura darebbe loro una freschezza e una trasparenza meravigliose»⁹¹⁴, lo stesso non poteva più dirsi nella seconda metà del secolo, come mostrano le fotografie pubblicate da Fortunati Pietrantonio⁹¹⁵ e da Cavicchioli⁹¹⁶. L'annerimento delle superfici si era molto approfondito tanto da rendere illeggibile l'originaria cromia, e a ciò si aggiungevano altri fattori di deterioramento, come le cadute di colore e la presenza di una crepa che attraversava interamente l'ultimo riquadro del ciclo.

1. 1 Unità narrativa del ciclo

Si deve a Cavicchioli (2004)⁹¹⁷ l'importantissima intuizione dell'unità narrativa della decorazione delle quattro sale. Per questo, è stato necessario capire la forte relazione tra gli affreschi e la storia

⁹⁰⁷ BENATI 1986, p. 106.

⁹⁰⁸ FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 806.

⁹⁰⁹ EMILIANI 1990, pp. 92-93.

⁹¹⁰ ZACCHI 1994b, p. 264.

⁹¹¹ CAVICCHIOLI 2004, p. 43.

⁹¹² A inizio Novecento il Palazzo è di proprietà del conte Alessandro Fava Ghisilieri, marito di Isotta Simonetti dei principi di Osimo (SIGHINOLFI 1912 p. 45, e BENATI 1986, p. 104) e nel 1939 è registrato come sede della Casa del Fascio, dove la stanza del Cesi serve da anticamera dell'ufficio del Segretario Federale (GRAZIANI 1939, p. 63, n. 13. Si noti però che l'informazione è espunta nella ristampa del 1993, a cura di Andrea Emiliani, mentre era conservata in quella del 1988, edita da Francesco Abbate e Mario Di Giampaolo). La scelta da parte del Regime di questo Palazzo si spiega probabilmente con la presenza di reperti romani, rinvenuti a partire dal Settecento, come le due belle colonne in marmo poste all'ingresso (BENATI 1986, p. 102). Non è chiaro, però, se il Palazzo passi dai Fava Ghisilieri al regime fascista in modo diretto o se dai Fava Ghisilieri passi prima alla famiglia Medica, la cui proprietà è segnalata da Bettini (BETTINI 2019, p. 13), in quanto la storia fascista è omessa dalla fonte principale per lo studio dei palazzi bolognesi, il citato libro di Roversi, né è presente nella recentissima pubblicazione già citata curata da Angelo Mazza (MAZZA 2019). In ogni caso, almeno dal 1956, esso appartiene all'Hotel Majestic Baglioni, quindi dagli anni Ottanta passa all'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali dell'Emilia Romagna. Nel 2005 è acquistato dalla CARISBO che svolge, come detto, la grande campagna di restauri che si conclude con l'apertura, nel 2011, del Palazzo al pubblico con il nome di Palazzo delle Esposizioni (BETTINI 2019, p. 13).

⁹¹³ GRAZIANI 1939, p. 63, n. 13 e si vedano anche le figg. 12, 13, 14 alla tavola 50 dove vi sono le fotografie della prima, seconda e quarta scena del fregio. Si noti che già Sighinolfi aveva pubblicato ben sei immagini del ciclo cesiano (credendolo però, come detto, di Lucio Massari). Si veda: SIGHINOLFI 1912, pp. 39-41, con la riproduzione delle scene prima, quarta, sesta, ottava, nona e decima.

⁹¹⁴ GRAZIANI 1939, p. 63, n. 13.

⁹¹⁵ FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b pp. 842-843, con quattro fotografie del fregio mostranti il secondo, terzo, quarto e decimo riquadro.

⁹¹⁶ CAVICCHIOLI 2004 p. XVI, tav. 2, con l'immagine del primo riquadro, e pp. XXIV-XXV, tavv. 15-16, con quelle dell'ottavo e del decimo.

⁹¹⁷ *Ivi*, p. 62. Si noti però che un rilevante momento critico precedente, che riguarda la storia delle raffigurazioni dell'*Eneide*, e che si inserisce proprio in questa difficile questione di unitarietà della decorazione e di suggestioni del testo

dell'eroe troiano raccontata nelle *Disputationes camaldulenses* di Cristoforo Landino (1480, libri III-IV). Com'è noto, l'umanista fiorentino commenta l'*Eneide* in chiave moralizzata stravolgendo la successione virgiliana dei primi sei libri, per seguire, in ordine cronologico, le vicende di Enea: questa impostazione è appunto la stessa di Palazzo Fava. Può essere possibile che Malvasia, che designava la decorazione della prima stanza come i «fatti»⁹¹⁸ di Enea, e che poteva visitare il Palazzo grazie alla sua familiarità con il conte Alessandro Fava, fosse a conoscenza di trovarsi davanti ad una storia unica. Non lo stesso si può ipotizzare per la storiografia successiva (Lanzi, Bianconi e Gualandi), che come abbiamo visto si limita a ripetere quell'espressione senza soffermarsi a descrivere o a commentare le pitture. Nel Novecento, Graziani⁹¹⁹ parla solo di una certa unità formale tra i fregi, data da una simile impostazione pittorica, ma non ricollega le stanze tra di loro. Questo senso di appartenenza delle sale era stato per altro già ravvisato da Sighinolfi e da Foratti nel designare Ludovico Carracci quale coordinatore di tutta la decorazione⁹²⁰.

2. La committenza

Committente del ciclo di *Enea* fu Filippo Fava, per cui i Carracci avevano già eseguito quello di *Giasone e Medea* nel salone (1583-1584), personalità purtroppo ancora molto sfuggente nonostante le importanti ricerche di Spezzaferro (1984)⁹²¹. Nato il 30 dicembre 1542⁹²² a Bologna da Antonio Francesco, il 22 maggio del 1579 aveva preso in moglie Ginevra Orsi, la quale proveniva da una delle più eminenti famiglie bolognesi, una famiglia senatoria, e portava con sé una dote davvero ingente, di 4500 lire, grazie alla quale furono possibili gran parte dei lavori di ristrutturazione del Palazzo e di realizzazione dei cicli decorativi⁹²³. Le loro armi famigliari, il cane dei Fava e l'orso degli Orsi, sono visibili in almeno tre sale insieme ad altri stemmi forse ancora da indagare⁹²⁴. Nel marzo e aprile del

landiniano, è costituito dal contributo dato da Vincenzo Farinella nell'ambito del convegno padovano (9-11 maggio 2001) dedicato al camerino delle pitture del duca Alfonso I di Ferrara. Lo studioso è riuscito infatti a ricomporre la complessa decorazione del fregio di Dosso Dossi (1520-1521c.), in origine costituita da dieci tele che mostravano le storie dell'eroe troiano secondo l'ordine delle sue vicende narrate nei primi sei libri del poema, in una chiave di esaltazione morale del committente. Si vedano: FARINELLA 2007, pp. 299-342 e FARINELLA 2014, pp. 493-498 e 503-535.

⁹¹⁸ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 274 e MALVASIA 1686, p. 50. Anche se lo stesso Malvasia, nell'ambito della vita del Cesi, si riferisce alla sua stanza come alla «terza camera» e non alla quarta, l'ultima posta a conclusione del ciclo (MALVASIA 1678 [1841], I, cit., p. 243). Ci si può domandare allora se fossero già intervenute alcune modifiche alla planimetria del piano nobile, che oggi vede interrotto il collegamento tra la terza sala (degli allievi) e la quarta (nel mezzo vi è, infatti, il vano ascensore, accessibile solo dalla terza sala).

⁹¹⁹ GRAZIANI 1939, p. 63.

⁹²⁰ SIGHINOLFI 1912, p. 34 e FORATTI 1913, p. 65.

⁹²¹ SPEZZAFERRO 1984, pp. 275-292.

⁹²² La data di nascita di Filippo Fava è un'acquisizione di Daniele Benati, per cui si veda: BENATI 1986, p. 105, n. 35. Lo studioso recupera l'informazione da un manoscritto del Carrati, ma vi è un errore: la data di nascita si trova alla carta 49 e non alla 43: Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (BCA), A. M. B. Carrati, *Estratti battesimali*, 5, ms. B 856, c. 49.

⁹²³ SPEZZAFERRO 1984M pp. 276-277. Negli anni 1574-1590 il seggio senatorio degli Orsi fu occupato dagli Isolani. Palazzo Fava, che in origine consisteva in due case appartenenti alle figlie del notaio Fasanini, fu acquistato da Tommaso Fava, fratello del padre di Filippo, nel 1546. Si noti infine che i Fava, pur appartenenti alla nobiltà ricca ed in vista della città, non fecero mai parte del Senato.

⁹²⁴ Cani e orsi sono presenti nella prima, seconda e quarta sala, mentre la terza, molto rovinata, è di troppo difficile lettura. Si confronti DOLFI 1670, p. 308, sullo stemma dei Fava: «la loro arma sono tre fascie [sic] ondegianti simili alla divisa

1589 e nel maggio e giugno del 1597, Filippo Fava è documentato nel Consiglio degli Anziani⁹²⁵, ma se la sua famiglia si era distinta per le cariche di insegnamento ricoperte nello Studio, lui non possedeva titoli accademici. Il padre Antonio Francesco, medico, era stato infatti docente di propedeutica di Logica dal 1529 al 1532, di Filosofia straordinaria dal 1532 al 1543, quindi di Filosofia ordinaria fino al 1570, ed era perciò «un punto di riferimento nella cultura bolognese»⁹²⁶. Una figlia di Filippo Fava, Caterina, sposò Cesare, figlio a sua volta di Federico Pendasio, il successore di Antonio Francesco nella cattedra di Filosofia e colui che era ritenuto dai contemporanei «uno dei maggiori filosofi del tempo»⁹²⁷; Palazzo Fava, dunque, anche dopo la morte di Antonio Francesco nel 1571, doveva essere un centro culturale di rilievo nel contesto cittadino.

2. 1 La fortuna del mito di Enea nella tradizione pittorica bolognese

I motivi che spinsero alla commissione di un ciclo dedicato ad Enea si legano, come ha sottolineato Cavicchioli (2019)⁹²⁸, alla moda, diffusissima in città, di utilizzare temi decorativi romani, cioè che mostrassero un legame, almeno apparente, con l'*urbe*, in quanto Bologna era la seconda città dello Stato Pontificio. In questo senso, Enea, che avrebbe portato con la sua stirpe alla fondazione di Roma e che si contraddistingueva per essere *pius*, devoto agli dei, non poteva che essere il personaggio più appropriato. Proprio il 1598, anno di realizzazione del fregio da parte di Cesi, la forte celebrazione di Roma a seguito della devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio ha portato Emiliani alla felice definizione di «cultura del '98»⁹²⁹. Come ha sottolineato ancora Cavicchioli⁹³⁰, grande studiosa della ricezione dei miti profani nella cultura figurativa emiliana, il mito di Enea veniva però inteso attraverso la già citata moralizzazione di Cristoforo Landino. Ciò non solo permette di legare il significato della decorazione in modo ancora più pregnante al contesto storico, ma di metterla pure in una possibile linea di continuità con quella del salone, dedicata come detto al mito di Giasone e Medea⁹³¹. In effetti, la ricerca della sapienza e dell'elevazione morale, concetti chiave con cui viene interpretato da Landino il lungo viaggio di Enea e l'approdo in Italia, dopo la rovina di Troia, simbolo di decadenza morale e spirituale, si possono associare alla ricerca del vello d'oro da parte di Giasone,

delli Sforzi già duci [sic] di Milano, ma verde in campo d'argento, essendo il capo del scudo d'oro, nel quale vi è un cane bianco». Non è presente invece la descrizione dell'arma della famiglia Orsi. Destano alcune domande la presenza di altri stemmi o simboli che per ora non saprei ricollegare a queste due famiglie: nella prima sala, l'arma retta dal puttino alla destra della settima scena (*Enea e l'ombra di Creusa*), pare forse appartenere alla famiglia Zambeccari o ai Bolognini (se si confrontano i loro stemmi in *Ivi*, p. 719, Zambeccari e *Ivi*, p. 187, Bolognini), mentre sembrano di troppo ardua lettura gli stemmi dipinti tra le scene decima e undicesima e quello a sinistra della dodicesima. Nella seconda sala vi sono invece i leoni che si alternano ai cani, e la loro presenza andrebbe chiarita.

⁹²⁵ PASQUALI ALIDOSI 1670, pp. 137 e 145.

⁹²⁶ SPEZZAFERRO 1984, pp. 276-277. Lo studioso fa pure notare come non sia rimasto alcun suo scritto.

⁹²⁷ *Ivi*, p. 277.

⁹²⁸ CAVICCHIOLI 2019, p. 183.

⁹²⁹ EMILIANI 1990, pp. 92-94.

⁹³⁰ CAVICCHIOLI 2004, pp. 61-62.

⁹³¹ CAVICCHIOLI 2016, p. 248.

«che altro allegoricamente non ci significa che la virtù dell'uom forte»⁹³², come dice Malvasia. Ancora, entrambi i cicli esaltano alcune virtù familiari: quella della sapienza e della medicina il primo, e ancora la sapienza, ma accompagnata dalla virtù del buon governo, il secondo. Spezzaferro⁹³³ ha infatti messo in luce come il mito di Giasone si ricollegasse alla magia, e dunque alla medicina, materia in cui eccelleva il padre di Filippo Fava, Antonio Francesco. Di contro, lo stesso Filippo aveva assunto su di sé, come abbiamo visto, degli incarichi politici, mentre suo fratello Pietro era stato governatore di Assisi (1577) e di Narni (1580)⁹³⁴. L'associazione del mito di Enea con l'*exemplum* morale per l'ottimo governatore era poi particolarmente sentita a Bologna, in quanto, come ha messo in luce ancora una volta Cavicchioli, negli anni 1563-1565, Sebastiano Regoli, docente di Retorica nello Studio bolognese, aveva pubblicato un commento al libro I dell'*Eneide* in cui l'eroe troiano, «speculum principis», diveniva modello di riferimento per l'uomo virtuoso, capace di raggiungere la felicità, scopo stesso della vita⁹³⁵.

3. Il ciclo di Enea: descrizione complessiva

Guardando al ciclo vero e proprio, le storie dell'eroe troiano, tratte dai primi sei libri del poema virgiliano, si estendono, tramite il motivo decorativo del fregio pittorico, in quattro sale, comprendendo ben quarantaquattro scene figurate. Queste si dispongono sopra un finto zoccolo marcapiano dove sono inserite, entro cornici mistilinee, le iscrizioni latine in esametro a commento delle scene. Il ciclo prende avvio intorno al 1593⁹³⁶ con i tre Carracci, ai quali è affidata la sala più ampia e dunque la decorazione più importante: vi sono infatti ben dodici scene più un sovracamino dipinto, questo purtroppo perduto, rispetto ai dieci riquadri riservati a tutti gli altri artisti. Gli episodi raffigurati, che Malvasia descrive come «la fuggita e viaggio di Enea»⁹³⁷, vanno dalla *Cattura di Sinone* fino all'incontro, in Italia, del temibile ciclope *Polifemo* (libri secondo e terzo dell'*Eneide*). La storia prosegue nella sala successiva, affidata a Francesco Albani⁹³⁸ ed eseguita probabilmente intorno al 1598, dove, senza scarto narrativo, viene mostrata la fuga in mare dell'eroe e dei suoi compagni fino alla loro accoglienza presso la corte della regina Didone a Cartagine (libro primo). Nello stesso periodo, artisti non ancora identificati tra gli allievi di Ludovico dipingono la terza sala, che ha per tema la triste storia d'amore tra Didone ed Enea, e termina in Sicilia, con il primo dei *ludi* indetti dall'eroe troiano in onore del defunto padre Anchise, quello della *Gara delle navi* (libri primo, quarto e quinto). In questa sala è ancora presente l'originario sovracamino dipinto. Con un ritmo

⁹³² MALVASIA 1678 [1841], I, p. 273.

⁹³³ SPEZZAFERRO 1984, pp. 284-285.

⁹³⁴ *Ivi*, p. 289.

⁹³⁵ CAVICCHIOLI 2016, pp. 247-249.

⁹³⁶ BROGI 2001, I, pp. 162-165.

⁹³⁷ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 274.

⁹³⁸ Si noti però che la prima scena del fregio, *Giunone chiede ad Eolo di scatenare la tempesta*, è stata attribuita a Giacomo Cavedone: NEGRO, ROIO 2001, p. 94.

giustamente definito «incalzante»⁹³⁹ da Cavicchioli, l'ultima sala, la quarta⁹⁴⁰, di Bartolomeo Cesi, si apre con il secondo gioco, la *Corsa*, per arrivare fino all'*Ingresso di Enea agli Inferi* (libri quinto e sesto; fig. 1-10).

In ogni sala, le figure monocrome di intermezzo narrativo poste tra le scene interagiscono con esse. Nella prima stanza compaiono dei guerrieri che sottomettono le Arpie, in chiaro rapporto con il decimo riquadro del fregio, *La mensa dei troiani insozzata dalle Arpie*; nella seconda, l'elemento decorativo è costituito da finti telamoni ignudi e possenti che richiamano la fatica delle peregrinazioni dei troiani, tema di quella sala; nella terza, dedicata a Didone ed Enea, i puttini festanti rimandano a Cupido, complice del crudele piano di Venere dell'innamoramento della regina; l'ultima, di Cesi, mostra sui lati lunghi due gruppi di telamoni (fig. 12) dove un ragazzo, seduto in modo alternato sopra a un cane e a un orso rappresentati in modo mansueto, tiene sulle spalle, in un caso, un altro ragazzo o, negli altri tre, un bambino. Di uno di questi monocromi, Graziani ha scoperto il disegno preparatorio conservato presso gli Uffizi ed eseguito a penna e acquerello con quadrettatura a matita nera che è identico alla pittura finale⁹⁴¹ (Fig. 13). Sui lati brevi troviamo invece, da una parte, un fanciullo che siede sopra ad un orso e sta brandendo un'ascia (la sua posa, la torsione del collo e il modo di rivolgersi all'osservatore ricordano il bellissimo san Giovanni Battista della pala Paleotti in San Giacomo Maggiore), dall'altra un altro fanciullo che, sopra ad un cane, impugna il bastone del comando (Figg. 17-18). Nei quattro angoli, infine, teste di orsi e di cani si avvicendano reggendo festoni (Figg. 19-22). In questa sala, le figure sui lati corti possono ricondurci ad Ascanio, il figlio di Enea che è protagonista di ben due scene (IV e V). I gruppi sui lati lunghi, invece, potrebbero ricordare il ruolo dell'eroe troiano nel sostenere sia il padre che il figlio e nel far loro da tramite: le prime quattro scene sono infatti dedicate ai giochi in onore di Anchise. In questo senso, la stanza acquisirebbe un forte valore familiare, di celebrazione della stirpe destinata alla fondazione di Roma. È interessante notare che Cesi utilizza queste figure sia come finti sostegni al soffitto (quelle sui lati lunghi) che come elementi decorativi a sé stanti (sui lati corti). In ciò si mostra infatti un attento osservatore delle ultime invenzioni dei Carracci, che proprio nella prima sala mettono in campo, in

⁹³⁹ Cavicchioli, *L'Odissea di Enea*, cit., p. 48.

⁹⁴⁰ Si noti che Cesi definisce la sua sala come «l'ultima [del ciclo] e più riguardevole», com'è trascritto da Malvasia, ma abbiamo visto che non era la stanza più notevole (Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 243). L'affermazione è ripresa da Marcello Oretti nel manoscritto dedicato ai palazzi bolognesi (Calbi, Scaglietti Kelescian, a cura di, *Guida del forestiere*, cit., p. 73) ma non in quelli sulle vite dei pittori: BCA, ms. B 122, c. 537 e BCA, ms. B 124, c. 123.

⁹⁴¹ *Ragazzo su un cane tiene un bambino sulle spalle*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1625 O, dimensioni nono conosciute, penna e acquerellature su carta quadrettata a matita nera. GRAZIANI 1939, p. 94, ABBATE DI GIAMPAOLO 1988, p. 92.

modo ben più disinvolto, queste soluzioni differenti⁹⁴². Forse non a caso, vista la maggiore complessità, gli allievi hanno preferito raffigurare il tradizionale finto sostegno.

Cesi però si distingue, rispetto a tutte le altre stanze, per dipingere questi monocromi non in bianco, a finto marmo – e nemmeno in giallo, a mo' di bronzo dorato, come si poteva vedere comunemente in altri fregi dipinti a Bologna, per esempio a Palazzo Poggi o a Palazzo Leoni –, bensì in una tonalità marroncina, che pare simulare la terracotta. Ciò mostra una sua particolare sensibilità per la tradizione plastica bolognese, non essendovi altri esempi nei fregi dipinti della città. Va ricordato anche che Cesi, all'inizio del suo apprendistato artistico, aveva cominciato a «modelleggiare qualche poco»⁹⁴³, ma non sembra che sia sopravvissuta alcuna opera. La notazione si può spiegare come una pratica acquisita dal pittore e condivisa anche da Agostino e da Ludovico Carracci⁹⁴⁴ per lo studio della tridimensionalità delle figure, ed è particolare come questa abilità riemerge, in modo così curioso, in questo contesto.

3.1 Lo stile

Per quanto riguarda lo stile delle pitture, passeggiando tra una stanza e l'altra del fregio, non può che balzare all'occhio la grande diversità esistente tra le sale carraccesche e quella di Cesi.

Brogi (2001), riferendosi alla sala dei tre cugini, ha suggestivamente parlato di «incunabuli dell'Ideale Classico bolognese-romano di primo Seicento»⁹⁴⁵, dove le figure, modellate a partire dalle statue classiche, orchestrano le scene con tono eroico e monumentale. Questo registro è mantenuto nelle sale degli allievi, pur con degli scarti qualitativi che divengono notevoli nella terza sala. Nel fregio di Cesi, invece, i personaggi raffigurati mostrano spesso alcune durezze, accompagnate per esempio nei primi tre riquadri da uno sfoggio della muscolatura ancora dal sapore manieristico. Di contro, alcune scene, come la sesta e la nona (fig. 6, 9), appaiono sensibili ad un certo naturalismo: la boscaglia del nono riquadro, per esempio, può derivare da studi sulla natura o comunque evidenzia una certa attenzione per la realtà. Nell'ultimo episodio (fig. 10), invece, la figura della Sibilla, con la sua posa monumentale e l'ampio panneggio della veste, mostra una timida apertura del pittore verso la corrente classicista che, come abbiamo già visto per la decorazione delle tre stanze precedenti, rappresentava l'avanguardia pittorica del tempo. Questa dialettica tra maniera e natura riguarda anche le figure terminali, dove quelle sui lati lunghi sono più vivaci e più naturalisticamente avanzate rispetto a quelle

⁹⁴² CAVICCHIOLI 2018, pp. 105-116. La studiosa sottolinea come sia stato proprio merito dei Carracci, sulla scia del forte naturalismo di Nicolò dell'Abate, quello di dare nuovo significato alle figure terminali, non più solo sostegni, ma anche, spesso, figure dotate di una propria autonomia.

⁹⁴³ MALVASIA 1678 [1841] I, p. 247.

⁹⁴⁴ Malvasia racconta che Agostino Carracci «modelleggiò per suo servizio» e «cavò anche dal naturale di corpi morti (...) certi modelletti piccioli, per poter portar seco per tutto ove andava con comodità, di braccia, di gambe di terra creta, che poi fe' cuocere alla fornace» (MALVASIA 1678 [1841], I p. 346). Anche Ludovico aveva eseguito alcuni modelli in terracotta: le mani del *San Giacinto* del Louvre e un volto di una Madonna (*Ivi*, p. 347).

⁹⁴⁵ BROGI 2001, I, p. 164.

sui lati brevi, in cui l'esigenza di catturare non un'azione ma una posa fa sì che i corpi appaiano un po' meno fluidi e risolti; sempre, tuttavia, il pittore si premura di dipingere le ombre.

La critica ha unanimemente parlato di stile zuccaresco per la stanza cesiana, e l'apparenza più arretrata della decorazione rispetto alle altre stanze si può spiegare inquadrando il ciclo nell'evoluzione stilistica del pittore. Cesi, infatti, che nella pala della cappella Paleotti del 1590, o negli affreschi per la certosa di Maggiano (Siena) del 1593-1594, era giunto ad una perfetta sintesi tra istanze riformate e di maniera, tende, con l'avanzare del secolo, a perdere progressivamente gli elementi più naturalistici, fino a mostrare, come si vede nell'affresco per il refettorio di S. Giovanni in Monte del primo decennio del Seicento, una durezza delle pose e uno lo schematismo della composizione accentuati, dove i tratti più vicini alla realtà sono isolati ai criptoritratti dei committenti. Ed è in questo senso, come ad un giro di boa, che si pone il ciclo di Palazzo Fava, dove elementi naturalistici e di maniera coesistono, ma in modo non più interamente risolto e unificato.

3.2 Le fonti visive

Un'altra grande differenza rispetto ai Carracci sta nell'utilizzo copioso delle fonti a stampa, specialmente l'*Eneide* edita da Sebastian Brandt nel 1502⁹⁴⁶, che contribuisce a dare vita alla particolare composizione delle scene del tutto diversa dalle sale precedenti. Nel fregio dei Carracci la storia si dispiega infatti in primo piano, in tono eroico, mentre in quello di Cesi le scene mostrano un impianto narrativo stratificato, dove le figure, in numero molto maggiore, occupano tutti i piani del racconto, spesso andando a perdersi, sfocando, sull'orizzonte. Le storie, minutamente affollate e descritte, rimangono però, si badi, sempre del tutto leggibili, in quanto il pittore ha sapientemente tenuto conto dell'altezza del fregio rispetto all'osservatore. Questi, infine, in modo più lento e meditato è chiamato a indagare le pitture, con la sensazione, molto intima, di trovarsi tra le pagine del poema virgiliano. Gli affreschi di Cesi sono in sostanza strutturati in modo molto più simile a quelli del *Fregio di Giasone e Medea* del salone, un'affinità che, come abbiamo visto, aveva portato parte della critica a datare le due imprese nello stesso tempo.

Si può anche ricordare che Cesi, a differenza dei Carracci e come ha intuito Bianchi (2008)⁹⁴⁷ sulla base di ricerche avviate da Fortunati (1997)⁹⁴⁸, aveva molta familiarità con le fonti a stampa, avendo utilizzato, già negli anni Ottanta, le illustrazioni di alcuni testi divulgati dai Gesuiti per il ciclo di affreschi, purtroppo quasi interamente perduto, della cripta della cattedrale di San Pietro a Bologna (1584-1585). In quei testi, le immagini erano state messe a punto secondo lo spirito postridentino di

⁹⁴⁶ Si tratta di un libro che ha un'importanza straordinaria per la codificazione dell'iconografia virgiliana per via del portentoso apparato illustrativo di ben 214 xilografie totali, tutte di ampio formato e realizzate da anonimi incisori tedeschi che vi imprimono il loro stile tipicamente nordico, anticlassico, lontanissimo dalla cultura figurativa che si andava sviluppando in Italia. Si veda: FARINELLA 2011, pp. 191-192.

⁹⁴⁷ BIANCHI 2008, pp. 102-112.

⁹⁴⁸ FORTUNATI 1997, pp. 30-57.

insegnamento al fedele e quindi con una particolare attenzione alla chiarezza. In modo simile al fregio in questione, quelle immagini utilizzavano piani differenti con l'effetto di una composizione stratificata. Se però in un'illustrazione erano presentate azioni diverse, Cesi, tranne che per l'ottava scena, tende a rappresentare un solo momento del racconto. Successivamente, nel citato affresco di S. Giovanni in Monte, il pittore mostrerà un'aderenza maggiore a questo tipo di strutturazione dell'immagine⁹⁴⁹.

3. 3 *Le fonti testuali*

Dopo aver scelto il tema, Filippo Fava, che come abbiamo visto non aveva compiuto studi letterari, doveva essersi rivolto a una figura di erudito capace di stendere il programma iconografico dell'intero ciclo, programma che, ricordiamo, doveva comprendere iscrizioni in esametri latini per ciascuna scena dipinta. Purtroppo questi è ancora ignoto e va rammentato che fino a Cavicchioli (2004), ovvero fino a quando non si era compresa l'unità della decorazione e dunque l'alto grado di difficoltà dell'elaborazione della stessa, la storiografia assegnava l'invenzione agli stessi artisti. Sighinolfi (1912) e Foratti (1913) l'attribuivano a Ludovico Carracci, mentre Graziani a Cesi, limitatamente alla sua sala. Nella pur sintetica scheda dedicata alla decorazione complessiva, Rita Parma Baudille (1981)⁹⁵⁰ riportava l'ideazione ai soli Carracci. Sulla base di studi successivi che riguardavano la formazione culturale degli artisti, Robertson (1993) di fatto portava avanti la tesi di Graziani, riferendo ai tre cugini l'invenzione sia delle pitture che delle iscrizioni latine (anche per la stanza dell'Albani, il quale, come racconta Malvasia, non sapeva il latino), così come assegnava a Cesi la paternità intellettuale della sua decorazione⁹⁵¹.

Tuttavia, se l'identità dell'estensore del programma decorativo è ancora ignota, si può forse ravvisare una traccia del programma stesso che egli dovette consegnare a Bartolomeo Cesi. Si tratta di un testo che conosciamo soltanto per la trascrizione che ne fece Malvasia dopo averlo trovato «presso le scritture del Cesi»⁹⁵², ovvero tra le sue carte. Esso consisteva in una «compitissima descrizione» che lo storiografo decide di pubblicare in quanto ritiene che possa essere utile agli artisti: «non stimerò discara agli artefici per ogni simile occorrenza»⁹⁵³. Finora la *descrizione*, termine che utilizzerò d'ora in avanti per comodità per riferirmi a quel testo, è stata ritenuta di mano dello stesso pittore. Graziani ne parla come di «fedelissime immaginazioni preliminari che il Cesi stese in lingua italiana per ognuno dei riquadri»⁹⁵⁴, e ciò vale anche per Cavicchioli (2004) e Stanzani (2006)⁹⁵⁵. Tuttavia, se

⁹⁴⁹ *Eadem*.

⁹⁵⁰ PARMA BAUDILLE 1981, p. 152.

⁹⁵¹ ROBERTSON 1993, pp. 287-290.

⁹⁵² MALVASIA 1678 [1841], p. 243.

⁹⁵³ *Ibidem*.

⁹⁵⁴ GRAZIANI 1939, p. 64.

⁹⁵⁵ CAVICCHIOLI 2004, p. 56 e STANZANI 2006, p. 36.

egli fosse stato l'ideatore del programma iconografico per il fregio della sua sala, dovrebbe esserlo stato anche di tutta la decorazione, in quanto, come detto, si tratta di un ciclo unico. Inoltre, in un passo della *descrizione* relativo alla seconda scena, viene spiegato il significato di un determinato oggetto, i cesti, «strumenti fatti di pelle di toro, e grandi, e per dentro conficcate palle di piombo»⁹⁵⁶, come se l'estensore del ciclo volesse spiegare al pittore come fare a dipingere quel particolare. In questo senso, e avendo mostrato l'uso delle fonti a stampa, il metodo di procedimento di Cesi per la realizzazione del suo fregio rientra nella consuetudine della comune pratica pittorica, andando a perdersi quell'idea di «riflessione e fantasia letteraria»⁹⁵⁷ che secondo Graziani avrebbe compiuto il pittore a discapito di una quasi inesistente «determinazione formale»⁹⁵⁸.

4. Ragioni del successo della sala di Bartolomeo Cesi

Al momento della commissione, Cesi, allora quarantaduenne, aveva raggiunto la sua piena affermazione e Malvasia (1678) racconta che i suoi affreschi ebbero un grande successo: «[potè] potersi pregiare meglio d'ogn'altro d'esserne stato riconosciuto; e ciò per esser egli in maggior stima di qual si fosse altro»⁹⁵⁹. La notazione è interessantissima e non è stata finora discussa. Lo storiografo un po' malignamente individua la ragione di questo riconoscimento non nella qualità della pittura ma nella capacità di Cesi di promuovere sé stesso agli occhi della committenza. In questo senso, vi sono altri passi degni di nota: «obbligò, non che i conoscenti tutti e gli amici, gli stessi anche poco amorevoli e concorrenti a dire di lui ogni bene»⁹⁶⁰ e nelle note manoscritte della *Felsina* è caratterizzato come «ambizioso»⁹⁶¹, bravo a «vendere»⁹⁶² le proprie opere.

Se queste affermazioni sono da tenere a mente, credo che le cause della buona riuscita della sala cesiana vadano ricercate anche in ambito più strettamente "pittorico", guardando cioè all'evidenza delle opere. Certamente, la terza sala, quella degli allievi, mostra una pittura più sommaria e discontinua, e dunque di una qualità complessiva non eccellente che poteva aver lasciato non del tutto soddisfatto il committente, il quale avrebbe potuto pensare, così, di affidare a Cesi l'ultima sala.

Ma ancora: se si percorrono i quattro ambienti dedicati al ciclo, ci si può accorgere della differente relazione messa in atto dagli artisti tra l'architettura dipinta e quella reale, tra il fregio pittorico ed i fattori esterni, quali l'ampiezza delle stanze e la qualità sobriamente decorativa delle porte in pietra grigia. Queste propongono un gioco chiaroscurale fatto dalla contrapposizione tra elementi piani e aggettanti, dove le due volute che si trovano sopra le lesene insieme al cornicione posto sopra

⁹⁵⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243.

⁹⁵⁷ GRAZIANI 1939, p. 63.

⁹⁵⁸ *Ibidem*.

⁹⁵⁹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243.

⁹⁶⁰ *Ivi*, p. 239.

⁹⁶¹ MALVASIA B 16, c. 207v.

⁹⁶² *Ibidem*.

l'architrave sono elementi magistralmente ripresi da Cesi come sostegni alle figure monocrome. Si viene così a creare un notevole effetto di *trompe-l'oeil* e un forte senso di continuità visiva e percettiva tra architettura reale e dipinta (fig. 14-15). Non lo stesso si può dire, invece, per le altre tre sale, dove il modulo pittorico più esuberante delle volute arricciate della prima stanza è riproposto nella seconda e, variato, nella terza, senza una riflessione sulle diverse dimensioni dei due ultimi ambienti, più piccoli rispetto al primo, e senza, in ogni caso, essersi posti il problema di un dialogo con l'apparenza più moderata e dimessa della decorazione degli accessi (fig. 16-17). La capacità di saper leggere i luoghi è propria del pittore di affreschi, e stupisce, in questo senso, un commento di Cesi riportato da Malvasia riguardo al *Fregio di Giasone e Medea*: «esservi potuto introdurre per entro meno roba, e dare un più di grande alle figure, che per l'altezza di quella sala molto picciole [sic] riuscivano»⁹⁶³. L'asserzione, in quest'ottica, non appare così sterile come sembrerebbe ad una prima lettura e come era parso di certo al Belvisi (1825), agguerrito sostenitore di Ludovico Carracci che perciò denigrava Cesi come un «mostro d'invidia»⁹⁶⁴, colpevole di diffondere giudizi maligni e falsi sul conto dei tre cugini. Essa costituisce invece una prova della maturità della riflessione pittorica di Cesi a date in cui i Carracci avevano appena preso l'avvio. Inoltre, prima del ciclo in questione, il pittore aveva già dato prova, nella decorazione della cappella maggiore della certosa di Maggiano, di saper coniugare perfettamente la pittura con lo spazio reale, con un simile gioco di rimandi.

Va poi ricordato che egli era considerato dai suoi contemporanei quale il «più pratico frescante»⁹⁶⁵ di Bologna, giudizio che come abbiamo visto era ancora vivo nella letteratura ottocentesca. Per l'apprendimento della sua particolare tecnica di affresco, Alessandro Tiarini era divenuto suo allievo⁹⁶⁶ e lo stesso sarebbe stato di Guido Reni, se questi avesse saputo mettere da parte l'orgoglio ed il forte spirito di competizione che nutriva nei riguardi di Cesi⁹⁶⁷.

5. La stanza di Enea di Bartolomeo Cesi

5.1 La corsa

Il ciclo si apre con la *Corsa* (libro V, vv. 286-362; fig. 1): in primo piano, secondo un classico artificio manierista (utilizzato per esempio nel fregio di Palazzo Leoni a Bologna, della metà degli anni Sessanta del Cinquecento), due uomini introducono la scena allo spettatore. Quello di destra, dall'esagerata, michelangiolesca muscolatura, indica l'azione che si sta svolgendo e apre

⁹⁶³ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 274, il corsivo è mio.

⁹⁶⁴ BELVISI 1825, p. 10.

⁹⁶⁵ MALVASIA 1678 [1841], II, p. 11.

⁹⁶⁶ *Ivi*, II, p. 121.

⁹⁶⁷ *Ivi*, II, p. 11: «[Guido Reni] stimò perciò necessario sottoporsi a chi del guazzo avesse perizia, ancorché di disegno e d'altro poco valesse; e perché non voleva, né poteva umiliarsi al Ceci, elesse Gabriello Ferrantini». Non è forse un caso, però, che Guido si rivolgesse al Ferrantini, pittore mediocre ma «buon frescante» (*Ibidem*); egli era infatti in possibile rapporto con il Cesi, come si apprende, anche se in modo un po' disordinato, dalle note manoscritte dello storiografo. Parlando di un'acquatinta del Cesi di una *Nunziata*, egli dice che essa fu «aggiustata(?) da Gabrielle dagl'occhiali di borgo», ovvero Gabriele Ferrantini (MALVASIA B 16, c. 207v.).

scenograficamente il ciclo pittorico. Seminascosto da lui è il secondo personaggio, un uomo anziano, dalla folta barba ed i capelli bianchi, che rivolge lo sguardo all'esterno, e per questo atteggiarsi potrebbe rappresentare un criptoritratto del committente. La proposta è del tutto ipotetica, anche se l'età di Filippo Fava nel momento di questa commissione, cinquantasei anni, può dare conforto a questa suggestione. Si può ricordare che Elisabetta Landi aveva già ipotizzato di individuare il committente del fregio dell'*Eneide* di Palazzo Leoni nella figura di vecchio, disposta in modo del tutto simile a quella del Cesi, nella scena di *Sinone al cospetto di Priamo*⁹⁶⁸. Si noti che rispetto alle altre scene della sala è soltanto in questo punto che troviamo questo tipo di artificio, assolutamente non usato, nel ciclo decorativo in questione, né dai Carracci né dall'Albani, ma impiegato invece, senza ipotetici riferimenti alla committenza, nelle ultime due scene della sala precedente. Tornando alla gara, l'azione vera e propria si svolge in secondo piano, dove sette fanciulli si affrontano, ma «sembra che una felice pigrizia abbia fermati per sempre gli eroi nel gesto e nel profilo più grazioso»⁹⁶⁹, come dice splendidamente Graziani rispetto al languido, e pur tuttavia macchinoso, incedere dei gareggianti. Dietro a loro assistono Enea, i troiani ed i siciliani. Rispetto alla *descrizione*⁹⁷⁰, l'immagine di Cesi è del tutto fededegna, e il testo mostra una certa intelligenza figurativa dando l'opzione al pittore di dipingere uno o due corridori in fondo alla gara. Un'altra fonte, sia per il pittore che per l'intellettuale estensore del ciclo, sono le immagini contenute nel *Virgilio* curato da Sebastian Brandt, edito a Strasburgo nel 1502. In questo caso, dall'incisione (fig. 18) proviene l'aspetto un po' legnoso, marionettistico dei corridori, la scelta di inserire al centro dell'immagine il cavallo, premio del vincitore. Si noti poi come entrambe le fonti, *descrizione* e stampa, presentino una versione depurata del testo virgiliano, privata cioè di quei particolari più d'effetto che pur sarebbero stati parte della narrazione, come il suolo sporco di sterco e del sangue sacro del sacrificio; si noti infine che la scena della *Caduta*, nell'ambito di cicli decorativi dedicati ai primi sei libri dell'*Eneide*, ha una particolare fortuna iconografica, in quanto è stata sempre rappresentata⁹⁷¹. L'iscrizione – SUNT QUI FORTE VELINT / RAPIDO CONTENDERE CURSU – è invece tratta da un verso del poema (V, v. 291) con una minima variazione (*sunt* al posto di *hic*) e descrive in modo generico l'azione.

5.2 La lotta con i cesti

⁹⁶⁸ LANDI 2018, pp. 8-9.

⁹⁶⁹ GRAZIANI 1939, p. 64.

⁹⁷⁰ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243: «Serà [sic] un luogo a guisa di valle con arbore e verzura per ogni parte, e li troiani e li siciliani in gran moltitudine posti a sedere come in un teatro, dove si vedrà in mezzo a tutti Enea in abito regale in più alto seggio, e davanti saranno appesi i doni a un arbore, cioè una faretra, una rilucente celata, duoi dardi, una secure, e d'abbasso un ben guarnito cavallo, e nel mezzo un largo spazio per cui correranno molti giovanetti, uno avanti a tutti, un altro dietro a quello, uno in terra caduto, duoi del pari, un altro poco addietro o duoi che bene appariscano». Il brano si conclude in realtà con l'indicazione dell'iscrizione, che ometto in quanto ho scelto di riportarla nel testo; farò lo stesso per le successive trascrizioni. Segnalo infine di aver normalizzato la punteggiatura.

⁹⁷¹ FARINELLA 2007, p. 312.

Nella scena seguente, la *Lotta* (libro V, vv. 363-484; fig. 2), Darete ed Entello si fronteggiano nel pugilato davanti ai troiani. La corrispettiva incisione di Brandt (fig. 19) in questo caso risulta praticamente superflua data l'esaustività delle indicazioni della *descrizione*⁹⁷², ma mostra che era probabilmente conosciuta da quell'intellettuale, in quanto il pensiero dietro alla composizione è identico. Curiosamente, il combattente di destra, di spalle, ovvero il giovane Darete, sembra essere lo stesso, nella posizione del corpo, dell'Enea dipinto nella quinta scena della sala precedente, *Enea e Didone si rifugiano nella grotta* (fig. 20). È questo l'unico caso che ho riscontrato di ripresa di figure tra una sala e l'altra, che quasi suggerirebbe un passaggio di cartoni o di disegni preparatori da parte di Cesi alla bottega carraccesca, vista l'inesperienza dei pittori che operavano in quella sala. È interessante perché ciò mostrerebbe che la relazione tra Bartolomeo Cesi e Ludovico Carracci e la sua bottega, i due giganti della pittura di fine secolo a Bologna, non fosse così conflittuale, in antitesi, come ne aveva parlato Malvasia, ma più interconnessa e fluida. Circa l'iscrizione – IMMISCENT CAESTUS MANIBUS / PUGNAM(QUE) LACESSUNT –, questa è tratta fedelmente dal testo virgiliano (V, v. 429) e descrive in modo puntuale la scena.

5.3 Il tiro con l'arco

Si passa quindi alla quarta gara nel terzo riquadro (la prima gara era infatti nella sala precedente), il *Tiro con l'arco* (V, vv. 485-545; fig. 3). Qui Cesi si distacca per la prima volta dalla *descrizione*⁹⁷³: non vi è infatti la «lunga strada di faville di fuoco»⁹⁷⁴ generata in aria dall'ultima freccia, ovvero la rappresentazione del prodigio divino, che è invece presente anche nell'illustrazione di Brandt (fig. 21). Questa scarsa propensione a mostrare eventi soprannaturali, che si ritrova in tutto il ciclo, è un aspetto che ha già sottolineato la critica⁹⁷⁵ e che si può riscontrare per esempio nella prima sala, dove, nella scena in cui *Enea lascia la sua casa per andare a combattere*, la fiamma che compare sul capo del piccolo Ascanio è quasi invisibile. Anche in questo caso l'iscrizione – IMPERAT AENEAS CELERI /

⁹⁷² MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 243-244: «Apparirà un luogo a guisa di prato attorniato di verde selve e poco lontano dal mare, ed Enea con la spada al fianco in abito regale da una parte, accompagnato da gran numero di gente, e molti altri dall'altra parte armati, quali tutti mireranno duoi in mezzo il spazio, un giovane e l'altro quasi di matura età, che combatteranno insieme fieramente, percuotendosi con li cesti, instrumenti fatti di pelle di toro, e grandi, e per dentro conficcate palle di piombo; e da un canto si vedranno attaccati li doni, una spada, una celata, ed ivi in piedi un bianco toro con bende d'oro intorno le corne».

⁹⁷³ *Ivi*, cit., p. 244: «Si farà un altro luogo quasi simile a quel di sopra, vicino al porto del mare, ed intorno intorno [sic] sederà gran moltitudine di gente e una nave vicina al lito, dal cui arbore dalla cima penderà un poco di funicella e una colomba bianchissima, col resto di detta funicella involta alli piedi, volerà per l'aria alquanto lontana dall'arbore, qual trapassata da una saetta mostrerà cadere: e quattro giovani in mezzo allo spazio con alquanto distanza dall'uno e l'altro d'avanti a quella gente, con gli archi in mano e la faretra al fianco, uno inanzi con l'arco scaricato, tenendolo alquanto basso; il secondo con una corona d'olivo in capo parimente, con l'arco scaricato, ma alto in mano; il terzo piglierà la mira alla cadente colomba, però scaricato l'arco e senza la saetta, la quale sarà nella vita della colomba, ed il quarto mostrerà con l'arco in mano e alzato aver tirato in aria, e guardar la saetta che pareva abbruciare vicina alle nuvole facendosi dietro lunga strada di faville e di fuoco, e li spettatori mireranno a quella ed altri accenneranno col dito; nell'arbore di detta nave sarà ficcata una saetta vicino alla funicella dove era legata la colomba».

⁹⁷⁴ *Ibidem*.

⁹⁷⁵ CAVICCHIOLI 2004, p. 55.

CERTARE SAGITTA – ricalca quasi fedelmente il testo (V, v. 485, ma sostituendo *protinus* con *imperat*) e descrive il tema della scena.

5.4 Il torneo

Proseguendo di verso in verso, attaccati alla narrazione del poema, il quarto riquadro, sul lato breve della sala, è dedicato al *Torneo dei fanciulli troiani* (V, vv. 545-603; fig. 4), ma anche in questo caso Cesi si distacca dalle sue fonti: la *descrizione*⁹⁷⁶ e la stampa di Brandt (fig. 22) prevedevano infatti che fosse mostrata la gara vera e propria, con «cavalieri con la lancia in resta, mostrando ferirsi»⁹⁷⁷, azione che nell'affresco è deferita in secondo piano ed è quasi invisibile. Virgilio scrive che i fanciulli si sfidano veloci e giocosamente come «delfini»⁹⁷⁸. Cesi mostra piuttosto i cavalieri che si portano alla gara, con gran sfoggio delle gualdrappe e dei cimieri da ricordare alcune stampe dell'*Orlando furioso* dell'elegante edizione di Francesco de' Franceschi del 1584, specialmente quelle dei canti XXXI e XXXVII, dove i cavalieri sono similmente ripresi in gruppi, di schiena, con raffinate armature (fig. 23-24)⁹⁷⁹. Anche le «bellissime giostre», i «nobilissimi torneamenti a piedi, et cavallo» e i «sette nobili palii, in diversi tempi dell'anno» che Pompeo Vizzani (1602)⁹⁸⁰ descrive come motivi di vanto per la città di Bologna, ove si correvano «più che in altra città d'Italia», e che dunque Cesi aveva potuto ammirare di persona, poterono costituire delle fonti visive per questa splendida scena. L'iscrizione – ASCANIUS DUCIT TURMAS / ANTE ORA PARENTUM – in questo caso è creata *ex novo* (V, v. 553 sarebbe infatti: *Incendunt pueri pariterque ante ora parentum*) e ci informa che il protagonista è Ascanio (come prevedeva l'azione raccontata nel poema), cosa che tuttavia non emerge dalla pittura. Può essere utile ricordare l'importanza che riveste Ascanio nel commento landiniano, in cui egli è il simbolo della vita futura ed eterna, alludendo così alla gloriosa progenie romana⁹⁸¹.

5.5 L'incendio delle navi

«Ma qui la Fortuna, tradendo, voltò loro le spalle»⁹⁸²: nella scena quinta, i giochi si interrompono bruscamente perché sul litorale avviene l'*Incendio delle navi* (V, vv. 604-684; fig. 5). Le donne troiane, sfinite dal lungo peregrinare (erano passati sette anni dalla caduta di Troia), sono ingannate da Giunone e danno fuoco alle navi, con il fine di porre termine al viaggio; Ascanio, interrotto il torneo ed accorso alla riva, le rimprovera duramente. Si tratta di una scena dal forte senso misogino:

⁹⁷⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 244: «Sarà una larga e spaziosa pianura poco lontana dal mare, cinta di verdi arboselli ed ameni colli: con gran numero di gente da una parte armati ed Enea come di sopra mirando alcune squadre di cavalieri con le lance [sic] in resta, mostrando ferirsi; altre fuggiranno ed altre faranno resistenza agli avversari con belle scorrerie a uso di battaglia e li cavalieri principali con alti cimieri e ricamate sopraveste».

⁹⁷⁷ *Ibidem*.

⁹⁷⁸ VIRGILIO 1970 p. 191, v. 594.

⁹⁷⁹ Tutte le illustrazioni di questa edizione dell'Ariosto sono consultabili *online* sullo splendido sito: <<http://www.galassiaariosto.sns.it/>> (il sito è in manutenzione – novembre 2021 – ma in via di ripristino).

⁹⁸⁰ VIZZANI 1602, pp. 24-25.

⁹⁸¹ LANDINO 1480 [1980], p. 195.

⁹⁸² VIRGILIO 1970, p. 191, v. 604.

per Landino infatti, l'azione delle donne si spiega con la loro «inferiorem rationem»⁹⁸³ e l'intervento del figlio di Enea rappresenta la razionalità che riesce a trionfare. Dal punto di vista pittorico, l'immagine segue da vicino la *descrizione*⁹⁸⁴ con una piccola variazione che si può anche spiegare con l'incisione di Brandt (fig. 25): invece di mostrare quattro navi che vanno a fuoco, ce ne sono due; inoltre, l'impianto compositivo riecheggia la stampa. Anche qui l'iscrizione – HEU MISERAE VESTRAS SPES / URITIS INQUIT IULUS – è tratta liberamente dal poema (V, vv. 671-672, *Heu miserae cives! Non hostem inimique castra / Argivum, vestras spes uritis. (...)*) e riporta, per l'unica volta in tutto il ciclo, un discorso diretto, quello di Ascanio alle donne. Essa si accorda così, perfettamente, con l'immagine, e sottolinea, grazie all'inclusione del suo nome nel verso, il ruolo del figlio di Enea, com'era stato per la scena precedente.

5.6 La fondazione di Acesta

Per merito del consiglio del vecchio Naute, una parte dei troiani, i più stanchi e i più anziani, hanno il permesso di fermarsi e di fondare una nuova città: la *Fondazione di Acesta* (V, vv. 700-762; fig. 6), che oggi corrisponde a Calatafimi Segesta, in Sicilia, è il tema del sesto episodio. Ed è questa la scena più bella e sorprendente di tutta la stanza, menzionata con lodi perfino da Foratti⁹⁸⁵, che si confronta forse addirittura da pari con tutte le altre del ciclo. Qui Cesi è chiamato a raffigurare una città immaginaria. Da questo momento Brandt non costituisce più una fonte e l'immagine segue le indicazioni della *descrizione*⁹⁸⁶: «si vedrà una nuova città essere fabbricata»⁹⁸⁷, dove sono, tra palazzi, torri e case, alcuni compiuti ed altri in costruzione, «un alto e bellissimo tempio»⁹⁸⁸, che si vede sulla destra, a pianta centrale, e «una gran sepoltura eminente»⁹⁸⁹, ovvero quella specie di gigantesco monumento dei dottori bolognesi che troneggia al centro. Si tratta di un riferimento che ha un fortissimo radicamento nella cultura locale, quell'ideologia che Renzo Grandi (1982)⁹⁹⁰ ha individuato come elemento persistente e perciò strutturale dell'identità cittadina e che si riassume con

⁹⁸³ LANDINO 1480 [1980], pp. 199-200.

⁹⁸⁴ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 244: «Nel porto assai capace saranno le navi d'Enea, né dentro a quelle si vedrà alcuno; delle quali quattro abbrugeranno, mandando fuori grandissime fiamme e fumo, ed alcune donne suso il lito, mostrando voler fuggire, e altre più lontane da quelle con una facella, o due al più in mano accesa di poco fuoco, fuggono verso una vicina selva, e alla volta di dette navi, poco lontano dalle donne suso il lito, giungerà il giovinetto Ascanio a cavallo e ben guarnito, qual faccia cenno alle donne che fermino e inanzi al cavallo avrà gettato la celata, mostrando tutto il capo e il viso scoperto; dietro a lui seguiranno altri cavalieri e pedoni, ma alquanto distanti».

⁹⁸⁵ FORATTI 1913, p. 65. Il critico paragona la scena ai paesaggi di Nicolò dell'Abate a Palazzo Poggi e sottolinea l'importanza dello studio dal vero degli artisti della scuola dei Carracci (giacché egli considera, come già abbiamo visto più volte, tutto il ciclo come opera di quella bottega).

⁹⁸⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 244: «Si vedrà una nuova città esser fabbricata: alcuni palazzi principali e non finiti, torri e case, altre ridotte a perfezione; in un canto della città sarà un alto e bellissimo tempio finito, indi non molto lontano una gran sepoltura eminente, cinta da una parte con un verdeggiante boschetto; suso le mura saranno genti a lavorare, come ancora per altri edifici».

⁹⁸⁷ *Ibidem.*

⁹⁸⁸ *Ibidem.*

⁹⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁹⁰ GRANDI 1982, p. 19.

l'accezione di «Bologna la dotta», di cui le tombe antiche ne sono il simbolo. Un recupero a date così avanzate non trova però pari nelle rappresentazioni pittoriche della città ed è lecito domandarsi se la sua presenza nell'affresco non sia stata suggerita dallo stesso committente, in omaggio ai numerosi dottori illustri che avevano fatto parte della sua famiglia. È strano però che Graziani non ne faccia menzione, parlando, rispetto alla stanza tutta, di una «romantica e approssimativa convinzione di classicità»⁹⁹¹, dove però il romanticismo sta più, a mio avviso e in accordo con il sentire di Arcangeli, nella rievocazione personale, e quindi bolognese, dell'antico. Anche il paesaggio è locale, cioè quello dell'appenino tosco emiliano. Curiosa è invece la torre sfaccettata che si trova sulla sinistra: ne richiama alcune che Cesi poteva aver visto nelle illustrazioni molto belle dell'edizione genovese della *Gerusalemme liberata* edita da Girolamo Bartoli nel 1590 (precisamente, quelle dei canti II e XIX, di Giacomo Franco; fig. 26-27), cui anche Agostino Carracci aveva lavorato⁹⁹². Infine, l'iscrizione – INTEREA AENEAS URBEM / DESIGNAT ARATRO – descrive la scena e ricalca un verso del poema (V, v. 755).

5.7 La partenza delle navi

Proseguendo il racconto, si arriva alla *Partenza delle navi* (V, vv. 763-778; fig. 7), scena settima: Enea salpa alla volta dell'Italia ed in primo piano sono due grandi navi cariche di guerrieri troiani, mentre sul lido avvengono gli ultimi saluti. L'immagine torna alla solita composizione per piani digradanti che la scena precedente aveva interrotto e ricalca il testo della *descrizione*⁹⁹³. L'iscrizione – CERTATIM SOCII FERIUNT / MARE, ET AEQUORA VERRU(N)T – è tratta dal poema (V, v. 778) e punta l'accento sull'allontanarsi delle navi.

5.8 L'approdo a Cuma

L'ottavo riquadro mostra l'*Approdo a Cuma ed Enea che si dirige verso il tempio di Apollo insieme ad Acate* (VI, vv. 1-41; fig. 8). Si è passati ora al libro sesto, omettendo le ultime scene di quello precedente, la preghiera di Venere a Nettuno ed il sacrificio di Palinuro. Questa raffigurazione differisce in modo vistoso dalla *descrizione*⁹⁹⁴: se riporta l'approdo delle navi ed alcune attività sul lido, come l'accensione del fuoco, un grande scarto si compie nella rappresentazione del tempio di

⁹⁹¹ GRAZIANI 1939, p. 63.

⁹⁹² Le illustrazioni della *Gerusalemme liberata* di Bartoli sono consultabili *online* sul sito: <<http://www.galassiaariosto.sns.it/>>.

⁹⁹³ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 244: «Con le vele spiegate partiranno le navi de' troiani dal porto, delle quali alcune saranno innanzi nel mare, altre alquanto addietro e due vicine al lito, che per ancora dentro vi entrino alcuni de' troiani; e suso il lito altri uomini e donne si abbracceranno, mostrando segni di dolore, e due o tre anderanno verso la città, rasciugandosi gli occhi con le mani, qual città apparirà verso il porto da una parte sola».

⁹⁹⁴ *Ivi*, pp. 244-245: «Vicino al mare da canto si scoprirà una città, nel cui porto giungeranno le navi d'Enea e sbarcando li soldati suso il lito, mostreranno mettersi a fare cose diverse, come d'accender fuoco, preparar vivande ed altre simili, dove sarà un bello e spazioso luogo d'arbori e di verzura tutto ripieno, e dalla parte di sopra di detto luogo sarà un grandissimo tempio di bella prospettiva con due colonnati, uno d'abbasso e l'altro sopra quello, con finestre intorno intorno [sic] ed una amplissima porta aperta, e di qua e di là saranno belli ornamenti d'istorie, come di Dedalo, d'Icaro, di Pasife; in mezzo la porta sarà la Sibilla, cioè una giovane di venerando aspetto, quale accennerà a Enea armato e Acate ch'entrino dentro, sendo vicino alla detta porta».

Apollo, che non è posto su un'altura e non ha i «belli ornamenti d'istorie, come di Dedalo, d'Icaro, di Pasife»⁹⁹⁵ ai lati della porta – elementi presenti invece, ancora una volta, nell'immagine edita da Brandt (fig. 28). Circa l'iscrizione – SPECTANTES TEUCROS VOCAT / ALTA IN TEMPLA SACERDOS –, dove la *t* di *vocat* e la *s* di *sacerdos* escono per la prima volta dalla cornice, essa riprende un verso del poema (VI, v. 41) ed evidenzia la chiamata della Sibilla dei troiani, tralasciando però gli altri episodi figurati⁹⁹⁶.

5.9 Il ramo d'oro

La nona scena, sul lato corto, *Il ramo d'oro* (VI, vv. 179-211; fig. 9), compie un balzo in avanti nella narrazione: omettendo la profezia della Sibilla ed il seppellimento di Miseno, mostra Enea ed il «fidus Achates»⁹⁹⁷ che trovano, grazie all'aiuto di Venere che con le due colombe bianche indica il punto esatto nella selva, il ramo d'oro, necessaria offerta a Proserpina per scendere nell'Ade. L'immagine aderisce alla *descrizione*⁹⁹⁸ (pur senza mostrare la varietà di alberi richiesta) ed è interessante notare che l'episodio non trova spazio nelle illustrazioni di Brandt: se tutti i riquadri affrescati da Cesi hanno un corrispettivo in quel libro, questo non è presente. Ciò si spiega con l'importanza del ramo d'oro per Landino, per il quale esso è simbolo della sapienza, la virtù più alta a cui ogni uomo possa aspirare⁹⁹⁹. Circa l'iscrizione – CORRIPIT AENEAS RAMUM / SUBITOQ(UE) REFRINGIT –, questa descrive la scena con qualche variazione dal verso originale (VI, v. 211: *Corripit Aeneas extemplo avidusque refringit*).

5.10 Enea e la Sibilla alla bocca dell'Averno

Il fregio si conclude con il decimo episodio di *Enea e la Sibilla alla bocca dell'Averno* (VI, vv. 255-261; fig. 10). È questa l'unica scena di cui conosciamo il disegno preparatorio, che corrisponde all'affresco e che è realizzato con la stessa tecnica di quello degli Uffizi, ovvero a penna e acquerellature con la presenza di una quadrettatura a matita nera (fig. 11). Esso è stato pubblicato da Danieli (2019)¹⁰⁰⁰ e si trova in collezione privata. Nella pittura, dietro alla «oscura bocca

⁹⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁹⁶ CAVICCHIOLI 2004, p. 58, a questo proposito parla di uso non «automatico» della fonte testuale. In particolare, il termine *spectantes*, che si riferisce ai troiani che ammirano le decorazioni del tempio, non trova alcun riscontro con l'immagine, e quel che sembra che sia successo è che Cesi si sia limitato a riportare il verso che gli era stato fornito.

⁹⁹⁷ VIRGILIO 1970, p. 214, v. 158.

⁹⁹⁸ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245: «Si scoprirà una grande e profonda selva d'arbori di sorte diverse, in mezzo della quale si vedrà risplendere un arbore con rami d'oro, e vicino a quello sarà Enea armato, avventandosi con la mano ad un ramo di quello, e dietro a lui Acate; e per l'aria voleranno due colombe sopra all'arbor d'oro, ma lontane».

⁹⁹⁹ LANDINO 1480 [1980], p. 224. La scena del ramo d'oro si trova anche nella decorazione della sala dell'*Eneide* del Palazzo del Giardino di Sabbioneta, commissionata da Vespasiano Gonzaga negli anni Ottanta del Cinquecento, per cui si veda: GRÖTZ 1993, p. 159 e p. 165, fig. 72. La studiosa aveva già messo in luce l'importanza del testo landiniano per l'esegesi della scena.

¹⁰⁰⁰ DANIELI 2019, p. 29, su segnalazione di Stefano L'Occaso.

dell'Inferno»¹⁰⁰¹, Cesi immagina, in assenza di indicazioni della *descrizione*¹⁰⁰², un paesaggio spoglio, di pietra, dove qua e là ardono dei fuochi – ed è diverso da quello virgiliano, dov'è raccontato che all'alba le cime immense degli alberi prendono a scuotersi e la terra, sconvolta, *muggisce*¹⁰⁰³. Un'altra differenza è quel «non so che»¹⁰⁰⁴, come dice la *descrizione*, ovvero quella sorta di panino che la Sibilla porge a Cerbero. Di questo infatti non c'è traccia nel poema, ed è in realtà una derivazione diretta dal testo di Landino, che parla proprio di *offam*, focaccia, capace di far addormentare il feroce cane tricipite¹⁰⁰⁵. Integrato questo particolare, va notato che se Cesi segue la *descrizione* per alcune parti (la Sibilla, Enea, Cerbero e l'Idra al suo fianco), la pittura finisce per discostarsene molto. Il testo infatti prevedeva un'immagine dal sapore molto più nordico per i particolari grotteschi dei «due giovani orribili con serpi in capo invece di capelli»¹⁰⁰⁶, le Gorgoni, e «Briareo di sembiante rabuffato con cento mani, ed altri mostri»¹⁰⁰⁷, come se l'estensore del programma iconografico avesse avuto in mente la stampa di Brandt (fig. 29). Infine, bisogna soffermarsi sull'azione che sta compiendo Enea, cioè lo sguainare la spada. Come spiega ancora Landino, e com'è stato sottolineato da Grötz (1993)¹⁰⁰⁸, è importante che l'eroe entri negli Inferi con la spada sguainata e, cioè, con l'animo forte. La stessa studiosa, nell'analisi del ciclo dell'*Eneide* di Palazzo del Giardino a Sabbioneta, anch'esso rivolto ai primi sei libri del poema e caratterizzato dall'impronta landiniana, ha sottolineato come gli attributi del ramo d'oro e della spada rimandino all'ideale platonico del sovrano-filosofo, capace di incarnare sia la virtù della forza che quella della sapienza¹⁰⁰⁹. L'ultima iscrizione del ciclo – NOCTES AT(QUE) DIES PATET / ATRI IANUA DITIS – è un ulteriore spunto di riflessione: essa infatti riprende fedelmente un verso del poema (VI, v. 127) che si riferisce però ad un passaggio nettamente anteriore rispetto alla scena dipinta, pur riuscendo perfettamente a trasmetterne il senso¹⁰¹⁰. Questo non può che mostrare la finezza e la profonda conoscenza del testo virgiliano da parte dell'ideatore del ciclo.

Bibliografia: LANDINO 1480 [1980], pp. 195, 199-200, 224, 241, BRANDT 1502, pp. 238v, 240r, 242v, 243v, 245r, 253r, VIZZANI 1602, pp. 24-25, DOLFI 1670, pp. 187, 308, PASQUALI ALIDOSI 1670, pp. 137, 145, MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 242-245, 247, 274, II, pp. 11, 121, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 299, MALVASIA 1686, p. 50, MALVASIA 1706, p. 59, MALVASIA 1732, p. 56, MALVASIA 1755, p. 57, MALVASIA 1766, p. 57, CRESPI 1769,

¹⁰⁰¹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245.

¹⁰⁰² *Ibidem*: «Qui si vedrà l'oscura bocca dell'Inferno e il can trifauce incatenato, nel primo ingresso da una parte due giovani orribili con serpi in capo invece di capelli, dall'altra parte l'Idra serpente con sette capi, indi poco lontano Briareo di sembiante rabuffato con cento mani, ed altri mostri; e d'avanti alla porta sarà la Sibilla ed Enea armato per entrare, la qual Sibilla parerà voler gettare con la mano non so che al can trifauce».

¹⁰⁰³ VIRGILIO 1970, p. 219, v. 256. Si noti che il verbo *muggire* (in latino *mugire*) era stato usato da Virgilio anche per descrivere le grida disumane di dolore di Laocoonte al momento della sua morte.

¹⁰⁰⁴ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245.

¹⁰⁰⁵ LANDINO 1480 [1980], p. 241.

¹⁰⁰⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245.

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁸ GRÖTZ 1993, p. 159.

¹⁰⁰⁹ *Ivi*, p. 160.

¹⁰¹⁰ ROBERTSON 1993, p. 290.

p. 115, MALVASIA 1782, p. 14, MALVASIA 1792, p. 15, ORETTI B 104 [1984], p. 73, LANZI 1809, V, 3, p. 76, BIANCONI 1820, p. 21, BELVISI 1825, pp. 9-10, BIANCONI 1825, p. 17, BIANCONI 1826, p. 9, BIANCONI 1835, p. 9, BOLOGNINI AMORINI 1843, II, 5, p. 74, BIANCONI 1843, p. 9, BIANCONI 1844, p. 9, BIANCONI 1845, p. 9, MUZZI 1846, VIII, p. 289, GUALANDI 1850, p. 37, GUALANDI 1860, p. 44, *Nuova guida* 1860, p. 32, GUALANDI 1865, p. 37, RICCI 1882, p. 145, RICCI 1886, p. 176, MALAGUZZI VALERI 1899, p. 228, *Bologna illustrata* 1904, pp. 22-23, RICCI 1906, p. 121, SIGHINOLFI 1912, pp. 34-38 e 45, FORATTI 1913, pp. 63-65, VENTURI 1933, IX, 6, p. 717, GRAZIANI 1939, pp. 63-64 e 94, *Maestri della pittura* 1959, p. 51, OTTANI 1966, pp. 59-73, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 143, VIRGILIO 1970, pp. 191, 214, 219, BENATI 1980, p. 13, PARMA BAUDILLE 1981, pp. 152-160, GRANDI 1982, p. 19, SPEZZAFERRO 1984, pp. 275-292, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, pp. 806 e 842-843, BENATI 1986, pp. 99-106, ROVERSI 1986, p. 364, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 92 e fig. 72, MAZZA 1992, pp. 102-104, GRÖTZ 1993, pp. 153-160, ROBERTSON 1993, pp. 272-276, 282-290, 307-311, ZACCHI 1994b, p. 264, CENSI 1998, pp. 162 e 165, n. 10, MAZZA 1999b, p. 185, BROGI 2001, I, pp. 162-165, NEGRO, ROIO 2001, p. 94, CAVICCHIOLI 2004, pp. 43-73, STANZANI 2006, p. 36, FARINELLA 2007, pp. 299-342, CAVICCHIOLI 2016, pp. 244-254, LANDI 2018, pp. 8-9, BETTINI 2019, pp. 9-18, CAVICCHIOLI 2019, p. 194, DANIELI 2019, p. 29, MAZZA 2019, 19-103.

Fonti: CARRATI, *Battesimi*, V, 1540-1540, c. 49, ORETTI B 122, c. 537 e ORETTI B 124, c. 123.

Sitografia: <http://www.galassiaariosto.sns.it/>

36. *Annibale bambino giura odio eterno ai Romani* (tav. XXXII e *Appendice 2*, fig. 2, 47-49)

1598c.

Olio su tela, 211,5 x 211,5 cm

Minerbio (Bologna), castello di San Martino in Soverzano, collezione di Michelangelo Poletti

Iscrizione: NVLLUS AMOR POPVLIS / NEC FOEDERA SVNTO

La bella tela, oggi posta ad ornamento di un camino del castello di San Martino in Soverzano, di proprietà di Michelangelo Poletti, doveva in origine decorare il camino del salone di Palazzo Albergati a Bologna, dove era parte di una decorazione più vasta che comprendeva il fregio ad affresco sulle pareti con la *Storia di Annibale*. Per poterne cogliere appieno i significati, l'analisi dell'opera non può essere scissa da quella decorazione ed è presentata insieme ad essa, per cui rimando a: *Appendice, 2*)

37. Sacra famiglia con San Giovannino, San Girolamo, San Brunone, Sant'Anna e un certosino¹⁰¹¹ (tav. XXXIII, fig. 1-4)

1595-1600c.

Olio su rame, 14,5 x 11,5 cm

Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 599, depositi

Restauro: 1999, Rodolfo Giangrossi

Disegni preparatori: *Sacra famiglia con San Giovannino, Sant'Anna, San Girolamo, San Brunone e un Certosino*, ubicazione sconosciuta, 520 x 117 mm

L'opera è entrata a far parte delle collezioni del Castello Sforzesco di Milano in una data imprecisata, anteriore al 1928; nel 1947 è menzionata in un inventario manoscritto come di mano di scuola italiana del XVII secolo¹⁰¹². Finalmente, nel 1998, Laura Gnaccolini la pubblica attribuendola a Bartolomeo Cesi. La studiosa analizza l'opera in modo entusiastico: ne loda le pennellate sottilissime, capaci di ottenere «risultati di grande raffinatezza nelle soffici carnagioni rosee delicatamente ombreggiate e nelle vesti seriche di Maria e Anna»¹⁰¹³, apprezza la pittura delle mani, che «estenuate, gettano ombre delicatissime»¹⁰¹⁴ e, in generale, la «attenzione da miniaturista»¹⁰¹⁵ esibita da Cesi. Pensando alla consuetudine di questo pittore di eseguire opere di grande formato, il rametto deve stupire ancora di più l'osservatore per l'evidente maestria nel sapersi destreggiare tra formati così diversi. In effetti, la piccola opera sprigiona un'eleganza e una raffinatezza non comuni, tali da richiamare le parole malvasiane sulla sua poetica «così delicata, e poi graziosa (...) che appaga, piace ed inamora»¹⁰¹⁶. Le deduzioni di Gnaccolini sono tanto più intelligenti se si considera che ella aveva potuto studiare l'opera prima del restauro, eseguito nel 1999 da Rodolfo Giangrossi. L'intervento ha permesso di riconoscere in modo inequivocabile alcuni personaggi che apparivano dubbi a Gnaccolini, come san Girolamo, sull'estremità di sinistra, con la sua veste color porpora, e san Brunone, sullo sfondo con il rametto d'olivo. Molto apprezzabile è la qualità pittorica del Certosino in basso a destra, che, senza attributi specifici ma con un volto caratterizzato, può essere identificato come un ritratto del committente (fig. 3). Sempre Gnaccolini ha ricollegato al rametto un disegno preparatorio, oggi in collezione privata; si tratta di un foglio che fino a quel momento non aveva trovato il suo corrispondente in pittura¹⁰¹⁷ (fig. 2).

¹⁰¹¹ Ringrazio le dottoresse Francesca Tasso ed Elena Ottina per avermi autorizzata a vedere quest'opera.

¹⁰¹² GNACCOLINI 1998, p. 78.

¹⁰¹³ *Ibidem*.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*.

¹⁰¹⁵ *Ibidem*.

¹⁰¹⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242.

¹⁰¹⁷ *Sacra famiglia con San Giovannino, San Girolamo, San Brunone, Sant'Anna e un Certosino*, ubicazione sconosciuta, 520 x 117 mm, penna e inchiostro bruno con acquerellature brune, quadrettatura a matita nera. Il disegno è stato pubblicato da Mario di Giampaolo (1988) che ne segnalava una precedente provenienza londinese. Lo studioso ricollegava il foglio all'affresco presente in un chiostro dell'ex certosa bolognese che ha come soggetto la *Madonna con il Bambino e i Santi Giovannino, Gerolamo e Bruno* (si veda la scheda n. 6, *Opere certe*). Tuttavia, come ha notato Alessandro Zacchi (1991), che rifiutava questo collegamento, nell'affresco, soltanto la parte superiore del san Bruno è identica a quella del certosino, in primo piano, del foglio in questione. In seguito, Come ha invece scritto Laura Paola Gnaccolini (1998), il foglio è da mettere in relazione con il rametto del Castello Sforzesco, di cui condivide perfettamente il disegno di ogni figura; una

Per quanto riguarda la datazione, la studiosa ha proposto gli anni tra 1580 e 1590, una cronologia che tuttavia non pare essere così convincente. Manca infatti quel senso di sperimentazione e di ricerca che è evidente nelle opere più precoci, e si nota, piuttosto, un interesse per l'eleganza formale, per il particolare prezioso che Cesi sviluppa soltanto nella seconda metà dell'ultimo decennio del Cinquecento. Può essere posto a confronto il *Santo Stefano* della Certosa di Bologna (fig. 4), un'opera che, datata tra gli anni 1595-1597, e di piccolo formato, mostra proprio caratteri simili non solo a questo rametto ma anche agli altri due noti (si vedano le due schede successive). La qualità della pittura è ancora molto alta e non si notano segnali di irrigidimento eccessivo che si ravvisa già nei primi anni del XVII secolo, come la pala per la chiesa delle Muratelle, documentata al 1604, sta a testimoniare. La serie dei rametti può inoltre essere posta in relazione con le telette del Santissimo Rosario, documentate tra il 1600 ed il 1601 per la chiesa di San Domenico (e, in particolare, con *l'Incoronazione di spine*, l'unica della serie ad essere dipinta *ex novo* e non costituire una derivazione da invenzioni precedenti).

Nel complesso, l'opera si pone come un esempio della versatilità di Cesi come artista, capace di affrontare formati e *media* diversi, ed è pure un'ulteriore testimonianza del forte legame tra lui ed i Certosini.

Bibliografia: ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 167, ZACCHI 1991, pp. 112-113, GNACCOLINI 1998, p. 78.

minima differenza sta nel fatto che il foglio presenta una maggiore estensione in orizzontale. Si noti infine che il disegno ha dimensioni maggiori rispetto alla pittura su rame. Ciò deve far pensare che possa essere esistita un'altra opera con questo soggetto, di dimensioni maggiori, tali da rendere necessaria l'esecuzione di un disegno di più grande formato. In questo caso, il rametto costituirebbe una derivazione a posteriori da un'opera andata perduta. Come sappiamo, è procedura tipica di Cesi quella di replicare soggetti inventati in precedenza. Si vedano: ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 167 (scheda di Di Giampaolo), ZACCHI 1991, pp. 112-113, GNACCOLINI 1998, p. 78.

38. *Sacra Famiglia con Santa Caterina e Sant'Anna o Santa Elisabetta* (tav. XXXIII, fig. 5)

1595-1600c.

Olio su rame, 36,3 x 27,9 cm

Collezione privata

Provenienza: New York, Christie's, 1 maggio 2019, lotto 230

La pittura è stata riferita a Bartolomeo Cesi da Daniele Benati e da Marco Riccomini. Per la sua notevole qualità, tanto da aver superato ogni aspettativa nella vendita¹⁰¹⁸, essa è da accostare all'esemplare conservato al Castello Sforzesco di Milano: entrambe le opere sfoggiano infatti una pennellata elegante e finissima, ove i colori risplendono secondo un gioco di luci e di ombre ma non scontato. Particolari degni di nota sono, come spesso in Cesi, quelli riferiti agli oggetti, come si vede dalle frange lucide della nappa verde del cuscino posto sotto il piede della Madonna, o dal finissimo disegno del broccato del manto canarino di Caterina. Notevoli sono anche gli scorci del frammento della ruota dentata e della spada, in primo piano. Una pennellata così sapiente e matura, ma ancora guizzante, è probabilmente da riferire agli anni tra il 1595 ed il 1600. L'opera va infine messa in relazione con il rametto, sempre di collezione privata, apparso nella Galleria d'Arte Fondantico nel 2017: quest'ultimo infatti ripete la composizione dell'opera in questione tranne che per l'aggiunta di san Francesco sulla sinistra.

¹⁰¹⁸ L'opera era stata presentata all'asta con una stima di 8000-12000 dollari ed ha realizzato il prezzo di 35000 dollari.

Fonte:

https://www.christies.com/lot/lot-6198744?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=6198744&from=salessummary&lid=1

39. *Sacra Famiglia con Santa Caterina, San Francesco, Sant'Anna o Santa Elisabetta* (tav. XXXIII, fig. 6)

1595-1600c.

Olio su rame, 40 x 30,5 cm

Collezione privata

Provenienza: Bologna, Fondantico, 2017

Il rametto va messo in relazione con quello recentemente passato all'asta di New York di Christie's che mostra la stessa composizione con poche varianti. In questo caso infatti, è stata aggiunta la figura di san Francesco sulla sinistra mentre lo sfondo, che nell'altra opera presentava due grandi arcate, è qui ridotto ad una soltanto. L'opera è stata oggetto di studio da parte di Daniele Benati (2017) quando era appartenuta alla galleria d'arte bolognese Fondantico. Egli ha sottolineato la rarità della presenza di opere su rame nel catalogo di Cesi, destinate ad una devozione privata, ed ha proposto una datazione intorno alla metà dell'ultimo decennio del Cinquecento, quando convivevano ancora, nello stile del pittore, motivi carracceschi e romani.

Bibliografia: BENATI 2017, pp. 28-30.

40. *Gesta di Clemente VIII* (tav. XXXIV, fig. 1-5)

1598

Affreschi distrutti nel 1845

Imola, volta della Torre dell'Orologio

Restauri: non conosciuti

Iscrizioni¹⁰¹⁹: HYPPOLITUS CARD. ALDOBRANDINUS in Summum Pontificatum suffectus triplici corona ornatus Clemensque Octavus appellatus MDXCII;

CLEMENS VIII PONT. OPT. MAX. post fidei lapsum Henricum Navarrie Regem per missos inter nuntios ac pontificis pedes procedentem in ecclesie gremium recepit, et Regem Galli(a)e Christianissimum declaravit MDXCVII;

CLEMENS VIII PONT. OPT. MAX. pace inter potentissimos Henricum IV Gallie ac navarrie Philippumque II Hispaniarum reges conciliata felicissimus extat A. MDXCVIII;

CLEMENS VIII. PONT. OPT. MAX. sine clade recepta Ferraria triumphum agens letissimus ingreditur MDIIC

Gli affreschi, purtroppo perduti a partire dalla metà dell'Ottocento, furono commissionati a Bartolomeo Cesi il 22 di settembre 1598 per le volte a sesto ribassato del portico della Torre dell'Orologio di Imola, in cambio della cospicua somma di 800 lire bolognesi¹⁰²⁰. Il pittore si affacciava per la prima volta sullo scenario artistico di questa città, la quale diverrà, da qui in avanti, centro di numerose committenze. Giovanni Nicolò Villa¹⁰²¹, importante fonte tardo settecentesca di Imola, scrive che Cesi ebbe «l'obbligo di terminare il lavoro entro un mese, ed anche più presto»¹⁰²². L'occasione della commissione fu la celebrazione del passaggio di papa Clemente VIII in città, dopo la devoluzione di Ferrara, avvenuta il 2 maggio dello stesso anno. La perdita di questi affreschi fu dovuta ai lavori di ristrutturazione, compiuti nel 1845, che riguardarono il Palazzo Comunale e la Torre dell'Orologio. Nonostante la distruzione, è sopravvissuto il ricordo visivo di queste pitture

¹⁰¹⁹ Le iscrizioni sono state ricopiate da quelle riportate dalle stampe ottocentesche delle pitture, che sono l'unica fonte visiva superstite di questo ciclo pittorico. L'uso della punteggiatura, del maiuscolo e del minuscolo sono dunque gli stessi delle stampe.

¹⁰²⁰ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243: «un gran volto vicino al Palazzo del Pubblico, la scrittura del quale, col concordato, in lire 800». Si noti che MAZZA 1988, p. 56, riportando una notizia tardo settecentesca di Giovanni Nicolò Villa, parla di 1000 lire di compenso. È inoltre da riferire a Villa la data precisa della commissione.

¹⁰²¹ Giovanni Nicolò Villa (Imola, 1740-1814), fu ordinato suddiacono nel 1763, sacerdote nel 1766 e, nel 1784-1785, ricoprì la carica di economo nel seminario vescovile. A partire dal 1794 e fino alla sua morte, scrisse due opere che possono essere considerate come le più rilevanti tra le fonti antiche per la storia dell'arte imolese. Queste, rimaste manoscritte, sono le *Pitture della città d'Imola, ossia un guazzabuglio composto di varie cose pittoriche, architettoniche anche estranee, ove lusingasi che un amatore o un principiante avrà un'idea del più bello che trovasi fatto nelle tre bell'arti del disegno per imitarlo, e anche del più brutto per ischivarlo* (Imola, Biblioteca comunale, Manoscritti imolesi, n. 43; nel 1925 Guido Gambetti ha fornito una trascrizione parziale e rimaneggiata nella struttura narrativa) e lo *Zibaldone artistico compilato e scritto dal fu canonico Gian Nicolò Villa imolese, intelligente delle belle arti* (Roma, Congregazione per l'Evangelizzazione dei Popoli e in copia all'Archivio Diocesano di Imola, fondo dell'Archivio dell'abbazia di Santa Maria in Regola, b. LVIII-LXI). Si tratta di due manoscritti molto cospicui – il primo è però più esteso – che espongono gli argomenti in modo caotico e che, oltre ad offrire un ragguaglio sulla situazione artistica della città di Imola, forniscono giudizi di gusto dell'autore, digressioni erudite e note di natura pratica. Villa era un amatore delle belle arti con una predilezione per la corrente classicista, possedeva una raccolta d'arte e si definiva anche pittore. Tuttavia, di quest'ultima sua attività non vi sono opere superstiti e si pensa piuttosto che egli abbia potuto conoscere i rudimenti di quella tecnica. Frequentava gli artisti e, in particolare, l'architetto Cosimo Morelli. Oltre alla collezione artistica, cospicua era la sua raccolta libraria; tra i testi storico-artistici, egli dichiara la sua predilezione per la *Storia pittorica della Italia* di Lanzi. Alla sua morte non godette di una grande fama e la sua riscoperta in tempi recenti si deve a Claudia Pedrini, che nel 2001 ha pubblicato l'*Indice* del manoscritto delle *Pitture*. Si vedano: VILLA 1794-1814 [1925], pp. 1-20, dalla *Prefazione* di Guido Gambetti e VILLA 2001, pp. 13-53, dall'*Introduzione* scritta da Claudia Pedrini.

¹⁰²² VILLA 1794-1814, cc. 10-11.

grazie a delle testimonianze ottocentesche. Da un disegno che mostra la Torre dell'Orologio insieme al Palazzo Comunale si può avere un'idea della disposizione generale delle pitture, le quali erano suddivise tra loro da delle cornici¹⁰²³. Vi sono poi cinque incisioni, delle acquetinte, che riproducono ogni riquadro (fig. 1-5). Esse sono di qualità abbastanza mediocre e furono realizzate da Pietro Antonio Meloni¹⁰²⁴, pittore e raccoglitore di notizie artistiche, insieme al figlio Giuseppe e a Giovanni Bertazzoni, nel 1826¹⁰²⁵. La prima incisione è quella del medaglione, con *Puttini reggenti lo stemma pontificio* (fig. 1), i quali sono molto simili a quelli affrescati dal pittore nella volta della cappella maggiore dell'ex certosa di Bologna (fig. 28 e 32, tav. XXIX). Seguono poi quattro incisioni riguardanti episodi della vita di Clemente VIII. La prima scena rappresentava l'*Incoronazione di papa Clemente VIII* (fig. 2), attuata con l'imposizione del triregno davanti ad un consesso di cardinali. Sullo sfondo, a destra, si scorge la veduta di piazza del Laterano, con la basilica e l'obelisco. Segue *L'umiliazione di due ambasciatori del re di Francia, Enrico IV, al cospetto del Papa e della Curia* (fig. 3), scena che allude alla conversione del re francese al cattolicesimo. La terza, che si svolge entro una sontuosa sala, raffigura *La pace tra il re di Spagna, Filippo II, e quello di Francia, Enrico IV, con la benedizione del Papa* (fig. 4): si fa qui riferimento alla Pace di Vervins, che sancì la fine della guerra tra le due potenze, avvenuta il 2 maggio 1598. Infine, *L'entrata di Clemente VIII a Ferrara* (fig. 5), l'ultimo episodio della serie, celebra la recentissima presa del pontefice di Ferrara, «sine clade», senza l'uso di armi, come recita l'iscrizione, avvenuta il 2 maggio 1598. Il Papa è in primo piano, sulla portantina, mentre davanti a lui sfila un lunghissimo corteo composto da guardie svizzere, paggi, cardinali e da altre figure religiose. È da notare che ben tre di questi episodi, l'*Abiura*, la *Pace* e l'*Entrata a Ferrara*, furono ripetuti due mesi più tardi, nel novembre, in occasione della venuta del papa in quella città¹⁰²⁶ – e chissà che Cesi non fu coinvolto in quella nuova impresa decorativa oltre all'affresco, purtroppo perduto, per il Palazzo dei Notai¹⁰²⁷.

¹⁰²³ Il disegno, conservato presso l'Archivio Tozzoni di Imola, è stato pubblicato da Angelo Mazza (MAZZA 1988, p. 58).

¹⁰²⁴ Pietro Antonio Meloni (Imola, 1761 – Lugo, 1836) è stato un artista e scrittore di memorie imolesi. Nel 1834 si datano le sue *Memorie delli pittori, scultori ed architetti della città e diocesi d'Imola*, una raccolta preziosa per la storia dell'arte di quella città. Dopo Villa, si tratta infatti della fonte antica più importante. L'opera, rimasta a lungo manoscritta, fu riscoperta nella seconda metà del Novecento da monsignor Alberto Mongardi, arciprete di Bagnara di Romagna, che ne diede notizia all'Associazione per Imola storico-artistica, la quale, a sua volta, commissionò un'edizione moderna, uscita nel 1992, con trascrizione a cura di Vittorio Canuti. Il manoscritto si conserva nell'archivio parrocchiale di Bagnara.

¹⁰²⁵ Le stampe, eseguite presso il Liceo Trisi di Lugo di Ravenna, sono oggi conservate alla Biblioteca Comunale di Imola e alla Biblioteca Gambalunga di Rimini; le due redazioni presentano soltanto una differenza di dimensioni. Ogni incisione è poi dedicata a personaggi diversi: i *Puttini* a monsignor Gioachino Turci, arciprete di San Leonardo in Schiova (comune di Forlimpopoli), l'*Abiura di Enrico IV* a monsignor Annibale Ginnasi, la *Pace tra Francia e Spagna* al cardinale Francesco Bertazzoli e la *Presa di Ferrara* al cardinale Tommaso Arezzo. Si tratta di figure appartenenti al mondo religioso che sono vissute tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, tranne Annibale Ginnasi, vissuto nella prima metà del XVII secolo.

¹⁰²⁶ *Descrizione* 1599, s. p., da dove si è ricavata l'informazione delle scene scelte nell'apparato effimero bolognese.

¹⁰²⁷ Si veda la scheda n. 36, *Opere disperse o perdute*.

Come mostra la struttura compositiva delle immagini, esse sono improntate ad un principio di assoluta chiarezza, in modo l'osservatore possa facilmente decifrarne il soggetto. A questi principi si ispirano i precetti di Gabriele Paleotti nel suo *Discorso*, riguardanti la pittura religiosa. Sappiamo però che egli aveva intenzione di scrivere, nel quattordicesimo capitolo del quinto libro, un testo riguardante gli «ornamenti di pitture intorno agli archi, trofei et altri apparati per ornare precipi, per trionfi et allegrezze pubbliche»¹⁰²⁸. Anche se questo testo non ci è pervenuto, è importante tenere a mente che il pensiero di Paleotti sull'arte investiva tutti i campi in cui essa era impiegata, un aspetto che a Cesi non doveva essere ignoto. Il pittore si mostra poi fedele ai modelli toscani appresi in gioventù, e l'ultima scena di questa serie, *L'entrata di Clemente VIII a Ferrara*, ricorda la *Traslazione del corpo di Sant'Antonino* dipinta da Passignano per la cappella Salviati nella chiesa fiorentina di San Marco (fig. 23-24, *Vita di Bartolomeo Cesi*).

Come già commentava Graziani (1939), le incisioni sono purtroppo di una qualità troppo mediocre per poter dare un giudizio sullo stile delle pitture, e così le immagini superstiti non possono che apparire didascaliche, ripetitive, con figure troppo rigide e dalle pose convenzionali. La vicenda critica locale, però, ci parla di una qualità ammirevole. Villa, a fine Settecento, scriveva:

Bellissimo dipinto a fresco sotto il voltone dell'Orologio, assai stimabile operazione di Bartolomeo Cesi bolognese elegantemente ripartita in quattro quadri e in uno sfondato, ossia sottinsù: ne' quadri rappresentati quattro imprese del sommo pontefice Clemente VIII vi si scorge una pratica, una facilità grande massimamente poi nel mirabile gruppo d'angeli in mezzo, disegnati e dipinti egregiamente¹⁰²⁹.

L'alta qualità di questi affreschi, ma soprattutto il loro stato conservativo eccezionale, pur a distanza di due secoli, aveva inoltre avuto un'eco che superava i confini cittadini, come testimonia la sorpresa espressa da Luigi Lanzi (1809), scrivendo che l'arco, «esposto all'aperto per tanti anni, ritiene così vive le tinte ch'è una maraviglia»¹⁰³⁰. Espressioni di stupore erano giunte anche da Pietro Antonio Meloni (1834), che parlava di una «freschezza e morbidezza» dei puttini reggistemma, i quali «sembrano dipinti da Guido». Rispetto a queste pitture, le altre parevano «meno morbide, e più sprezzanti, che danno indizio di ridurre presto al termine il lavoro»¹⁰³¹. Meloni aggiungeva pure una notizia che non ha avuto più seguito nell'ambito della critica, ovvero che Cesi fosse stato aiutato da Girolamo Curti, detto il Dentone, a quel tempo pittore ventitreenne. Egli aggiunge pure che gli

¹⁰²⁸ PALEOTTI 1582, p. 508.

¹⁰²⁹ VILLA 1794-1814 [1925], p. 25.

¹⁰³⁰ LANZI 1809, V, 3, p. 58. Si noti che lo storico cita erroneamente questi affreschi sulla volta della Torre dell'Orologio di Forlì, invece che di Imola.

¹⁰³¹ MELONI 1834 [1992] pp. 73-74.

affreschi contenevano numerosi particolari a secco, elemento che aveva lasciato lo stesso Villa stupefatto¹⁰³².

Appena dopo la distruzione degli affreschi, avvenuta, come detto, nel 1845, il toscano Giovanni Rosini (1846) ne denunciava la perdita. Giulio Cesare Cerchiari, cavaliere bolognese, scriveva, l'anno successivo, parole di aspra condanna rispetto a questa scellerata decisione: «ora né tempo, né denaro può ridonare più quelle dipinture, e tutti se ne dorranno per sempre»¹⁰³³. Ormai la stagione settecentesca di salvaguardia delle opere, che aveva permesso la sopravvivenza, pur parziale, degli affreschi eseguiti da Cesi per il duomo di Imola, era finita¹⁰³⁴. E, come ha giustamente scritto Mazza (1988), questa perdita è particolarmente dolorosa in quanto riguarda il «più importante ciclo decorativo pubblico della città»¹⁰³⁵.

Bibliografia: *Descrizione* 1599, s. p., MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 299, DESEINE 1699, p. 351, VILLA 1794-1814 [1925], pp. 25-26, LANZI 1809, V, 3, p. 58, MELONI 1834 [1992], pp. 55, 73-74, ROSINI 1846, VI, p. 9, CERCHIARI 1847, p. 130, FANTI 1883, pp. 10-11, NEGRI 1922, s. p., VENTURI 1933, GRAZIANI 1939, p. 82, MAZZA 1988, pp. 56-58, ZACCHI 1994b, p. 264, MAZZA 2001, p. 24.

Fonti: MALVASIA B 16, c. 210r, VILLA 1794-1814, cc. 10-11.

¹⁰³² *Ivi*, p. 73. Meloni racconta di aver visto gli affreschi da vicino, dai ponteggi: «ma io nel dovermi al medesimo accostare per mezzo dell'armatura, lo conobbi tutto disegnato e graffito a buon fresco, in seguito dipinto a mezzo fresco, in ultimo a secco, a segno tale che ove è il dipinto a secco, toccandolo, lascia la tinta, cosa che riferii al sig. conte Nicola Gommi, e venendo egli ad assicurarsene restò del tutto persuaso. Villa, che sempre aveva tenuto per fermo che fosse buon fresco, fu da me condotto sull'armatura e, toccando il dipinto col fazzoletto bianco, lo vidde rimanere tinto, e li bisognò chinare il capo, e crederlo».

¹⁰³³ CERCHIARI 1847, p. 130.

¹⁰³⁴ Si veda la scheda n. 50, *Opere certe*.

¹⁰³⁵ MAZZA 1988, p. 56.

41. Ritratto di Lattanzio Graffi, paggio di Clemente VIII (tav. XXXV, fig. 1-2)

1598

Olio su tela, 210 x 134 cm

Bologna, CARISBO

Provenienza: acquisito da collezione privata bolognese nel 2006

Restauro: 1990, Laboratorio Delta di Crespellano

Iscrizione: LATANTIO GRAFFI UNO DE' PAGGI / DI CLEMENTE VIII, L'ANNO 1598

L'occasione del ritratto fu la venuta del pontefice a Bologna, il 27 novembre 1598, a seguito della devoluzione di Ferrara, e l'opera costituisce, finora, l'unico ritratto a figura intera, datato per giunta, che sia attribuito a Cesi. Per questo evento, la città era abbellita, e molti partecipavano ai festeggiamenti; tra questi, vi erano i *paggi*, rampolli appartenenti a famiglie in vista che venivano nominati dal pontefice proprio per l'occasione, per seguire il corteo del papa, e che venivano ricompensati con la nomina a conti e a cavalieri. Proprio tra uno di loro si doveva trovare Lattanzio Graffi, soggetto di questo dipinto, com'è individuato dall'iscrizione in basso a destra: «LATANTIO GRAFFI UNO DE' PAGGI / DI CLEMENTE VIII, L'ANNO 1598»¹⁰³⁶. Bognini Amorini (1843) scrive che Cesi eseguì «molti ritratti di principi e cardinali e sanatori al seguito del papa», ed è di Alessandro Zacchi la proposta di ricondurre alla sua mano questo dipinto¹⁰³⁷. L'opera è molto simile al *Ritratto di Orazio Verardinio*, un altro paggio del corteo bolognese¹⁰³⁸, dipinto da Lavinia Fontana, il quale si distingueva, anch'esso per la resa dettagliata dei particolari e per l'attenzione ad una trasposizione realistica dei caratteri fisici dell'effigiato (fig. 2). In questo caso, la minuzia descrittiva mostra corsetto e brache finemente impuntite d'oro, le calze di seta, le scarpe senza tacco leziosamente allacciate da un fiocco, la gorgiera rigida e ampia. La mano sinistra poggia sull'elsa della striscia, ovvero lo spadone all'italiana che era fissato da una cintura, mentre nell'altra tiene un cappello a tesa stretta, decorato di piume, perle e gioielli. La ricchezza degli abiti risalta pure sul fondo della tenda rossa, artificio usato pure nel *Bacco e Arianna* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, e nella stanza si intravedono ancora, a malapena, le frange dorate della tovaglia che doveva coprire un tavolo, posto alla sua destra, invisibile per l'eccessiva anneritura della tela. In alto, sempre a destra, vi è poi lo stemma familiare, di cui le ricerche di Angela Ghirardi hanno confermato l'appartenenza ai Graffi¹⁰³⁹. Questa famiglia, che non faceva parte della nobiltà bolognese, si era affacciata alle più

¹⁰³⁶ Possiamo ricordare altri partecipanti del gruppo bolognese dei paggi: Annibale Banci, Ercole Bonfioli, Giovanni Galeazzo Fava, Ercole Malvezzi, Aloiso Poeti (DOLFI 1670, pp. 74, 205, 312-313, 506, 629).

¹⁰³⁷ Alessandro Zacchi ha proposto l'attribuzione tramite una comunicazione orale ad Angela Ghirardi, che l'ha recepita ed ha pubblicato l'opera: GHIRARDI 1997, pp. 181-183.

¹⁰³⁸ Il ritratto è andato purtroppo perduto ma ne esiste una stampa settecentesca di Giuseppe Foschi, conservata a Milano, presso la Collezione Bertarelli del Castello Sforzesco (inv. RI. 242.98). Essa è pubblicata e commentata in: CANTARO 1989, p. 191. L'incisione è interessante in quanto evidenzia una strettissima somiglianza con il dipinto in questione: entrambi i paggi si mostrano in abiti da parata, con una posa simile (anche se il Verardinio non è a figura intera, forse per motivi legati alla riproduzione a stampa), con iscrizione e stemma familiare in vista.

¹⁰³⁹ GHIRARDI 2014, p. 62.

prestigiose cariche cittadine solo verso la metà del Cinquecento, quando uno di loro era riuscito ad entrare nel Collegio degli Anziani, carica che lo stesso Lattanzio ricoprirà costantemente dal 1599 al 1643¹⁰⁴⁰.

Bibliografia: DOLFI 1670, pp. 50, 74, 205, 312-313, 506, 629, PAQUALE ALIDOSI 1670, pp. 147, 161, 164, 168, 174, 176, 183, 191, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 299, BOLOGNINI AMORINI 1843, II, pp. 152-153, CANTARO 1989, p. 191, GHIRARDI 1997, pp. 181-183, GHIRARDI 2014, pp. 62-63.

¹⁰⁴⁰ PAQUALE ALIDOSI 1670, pp. 147, 161, 164, 168, 174, 176, 183, 191, in particolare, fece parte del Collegio negli anni: 1599, 1613, 1616, 1620, 1626, 1628, 1635, 1643.

42. *Madonna gravida* (tav. XXXVI, fig. 1-2)

Ultimi anni del XVI secolo?

Olio su tela, 160 x 120 cm

Bologna, chiesa di San Martino Maggiore, ufficio del parroco

Provenienza: dono dei fratelli Alessandro e Vittorina Pederzoli a Telesforo Cioli, parroco tra il 1936 ed il 1940

Non si sa quasi nulla di quest'opera, la cui iconografia, molto rara, è frutto di un'invenzione di Bartolomeo Cesi che ebbe molta fortuna, tanto da dare vita a numerose copie, tra cui anche la tela in questione. La prima versione, pur molto ridipinta e privata della sua parte inferiore, dev'essere probabilmente quella oggi visibile nel chiostrino delle Madonne della ex Certosa di Bologna, eseguita intorno gli anni 1585-1590¹⁰⁴¹. Cesi probabilmente riutilizzò per questa tela il disegno del MET elaborato per quella pittura, ed infatti in quest'opera la figura di Maria è mostrata a figura intera¹⁰⁴² (fig. 2, tav. IX). La gloria d'angeli presente nella parte superiore della tela, che mostra uno stile più corsivo e barocco, e che non si trova nel foglio americano, è da ritenersi posticcia. Circa la sua provenienza, Marcello Oretti, nella seconda metà del Settecento, segnala che, in occasione della festa del Santissimo Sacramento per cui venivano esposte opere d'arte in tutta la città, i Gesuiti avevano collocato sotto al loro portico una pittura con «la b(eata) Vergine gravida che legge, figura intiera come il vero, con angiollini, di mano del Cesi»¹⁰⁴³, una descrizione che sembra combaciare con la nostra opera. In ogni caso, sappiamo che questa pervenne alla chiesa di San Martino per una donazione fatta dai fratelli Alessandro e Vittorina Pederzoli a Telesforo Cioli, che fu parroco di quella chiesa tra il 1936 ed il 1940¹⁰⁴⁴. Nel 2010 essa è pubblicata da Giorgio Ronchi ed Enrico Secondin che l'attribuiscono, in via ipotetica, a Cesi, Guido Reni o Simone Cantarini e che escludono la paternità di questi pittori per la gloria d'angeli.

Segnalo inoltre un'altra raffigurazione di questo tema, non autografa, presente nella chiesa di San Pietro a Leonessa, in provincia di Rieti (fig. 2)¹⁰⁴⁵. Questa tela è pubblicata da Luigi Casula e Mauro Zelli nel 2009, i quali correttamente la inquadrano come una derivazione da Bartolomeo Cesi¹⁰⁴⁶. Essa si differenzia rispetto alle altre versioni note per mostrare, a terra, un foglio srotolato che contiene un'iscrizione, purtroppo non leggibile dalla riproduzione fotografica. L'opera proviene dalla chiesa di San Carlo di Rieti, dove dovette probabilmente campeggiare, sull'altare della terza cappella

¹⁰⁴¹ Si veda la scheda n. 8, *Opere certe*.

¹⁰⁴² *Vergine gravida*, New York, MET, inv. 1976.187.1, 28 x 141 mm, matita rossa e biacca su carta azzurrina con quadrettatura a matita nera.

¹⁰⁴³ ORETTI B 105, c. 113.

¹⁰⁴⁴ RONCHI, SECONDIN 2010, p. 206.

¹⁰⁴⁵ Ringrazio molto la dottoressa Letizia Miraglia che mi ha fatta venire a conoscenza dell'opera.

¹⁰⁴⁶ CASULA, ZELLI 2009, p. 172.

di destra, fino a tempi moderni, quando fu sostituita da una tela con *Sant'Anna insieme a Maria bambina* di fattura moderna¹⁰⁴⁷.

Bibliografia: CASULA, ZELLI 2009, pp. 48-54 e 171-172, RONCHI, SECONDIN 2010, p. 206.

Fonti: ORETTI B 105, c. 113.

¹⁰⁴⁷ *Ivi*, p. 53. Purtroppo non vi è un'immagine della tela della *Sant'Anna con Maria bambina*, ed è così impossibile provare a capire quando la essa fu eseguita andando a sostituire la *Madonna gravida*. Gli autori infatti dicono soltanto che la pittura ha un aspetto moderno.

43. *L'Immacolata concezione* (tav. XXXVII, fig. 1-2)

1600

Olio su tela, 340 x 220 cm

Bologna, chiesa di Santa Maria della Pietà detta dei Mendicanti

Restauri: non conosciuti

Disegni preparatori: *Studio per Sant'Anna inginocchiata*, Londra, British Museum, inv. SL,5227.17, 195 x 141 mm;

L'Immacolata Concezione, Madrid, Prado, inv. FD 1859, 385 x 240 mm

L'opera ricalca, pur con qualche variante, la pala eseguita qualche anno prima da Bartolomeo Cesi per la cappella Desideri nella chiesa di San Francesco a Bologna, oggi conservata presso la Pinacoteca cittadina (tav. XXV). Come per quell'opera, che mostrava il tema dell'Immacolata concezione, la pala è strettamente legata al mondo francescano: la chiesa dei Mendicanti era, infatti, sotto la giurisdizione delle monache francescane del convento dei Santi Naborre e Felice. Questo è un fatto necessario per la libera rappresentazione del tema dell'Immacolata concezione, che come abbiamo visto era fonte di acerrime dispute tra i sostenitori, i Francescani, ed i detrattori, i Domenicani¹⁰⁴⁸. Ancora, come per la pala precedente, il difficile soggetto è dispiegato secondo una divisione netta della composizione tra parte alta e bassa, tale da rendere l'immagine fortemente didascalica e dal sapore quasi neo quattrocentesco. Sant'Anna, in ginocchio nel tempio di Gerusalemme, è raffigurata in modo speculare rispetto alla tela della Pinacoteca e non mostra più tracce della sua età avanzata, com'era narrato dal Protovangelo di Giacomo. La critica, a partire da Graziani (1939)¹⁰⁴⁹, ha spiegato questa variazione rispetto al racconto sacro, cui Cesi solitamente si attiene con precisione, con il suo sviluppo stilistico che a partire dal nuovo secolo si svolge assecondando la nuova corrente idealizzante, pur con risultati ritenuti di minor pregio da gran parte della critica¹⁰⁵⁰.

Al pari della tela precedente, sullo sfondo sono poste le scenette dell'*Annuncio dell'angelo a Gioacchino* e dell'*Incontro di Gioacchino e Anna alla porta Aurea*, riprese dalle antiche invenzioni per la cappella dei Bulgari¹⁰⁵¹. Nella zona superiore, la schiera angelica, qui ben più numerosa, ha il compito di dispiegare i simboli che alludono alla purezza della Vergine¹⁰⁵²: a partire da sinistra, troviamo la torre di David (Cantico dei Cantici, 4:4), l'Arca dell'Alleanza (Esodo, 25:10-22), la scala di Giacobbe (Genesi, 28:12), il giglio tra le spine (Cantico dei Cantici, 2:2), la fontana dei Giardini (Cantico dei Cantici, 4:15) e, da destra, lo specchio senza macchia (Sapienza, 7:26), le rose del Giardino di Gerico (Ecclesiastico, 24:13-14), la città di Dio (Salmi, 86:3), la palma di Cadice (Ecclesiastico, 24:18), il pozzo delle acque viventi (Cantico dei Cantici, 4:15). Tutti questi simboli,

¹⁰⁴⁸ GALIZZI 1993, p. 336, n. 8. Si vedano le schede dedicate alla cappella Vezza in Santo Stefano e alla pala dell'Immacolata concezione conservata nella Pinacoteca di Bologna per ulteriori approfondimenti (schede n. 3 e 29, *Opere certe*).

¹⁰⁴⁹ GRAZIANI 1939, pp. 83-84.

¹⁰⁵⁰ FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 806.

¹⁰⁵¹ LEVI D'ANCONA 1957, p. 41, oppure si veda la spiegazione nella scheda dedicata alla prima versione della Sant'Anna.

¹⁰⁵² GALIZZI 1993, p. 337.

come già detto per la pala della Pinacoteca, entrarono nel linguaggio comune dell'iconografia immacolista una volta che furono inclusi nelle *Litanie di Loreto*, testo edito a partire dal 1576¹⁰⁵³. La vergine immacolata è poi rappresentata come un'infante con i simboli della donna dell'Apocalisse, ovvero la mezzaluna, la corona, le dodici stelle ed i raggi celesti che la attorniano¹⁰⁵⁴. Rispetto alla versione precedente, però, Maria è nuda: si tratta di una variante che ne rimarca la purezza¹⁰⁵⁵.

L'apparenza più smorzata della santa in primo piano, così come l'affollamento delle figure angeliche, che qui più che altrove ci parlano un linguaggio pittorico piano, didascalico, fortemente educativo, fanno di quest'opera una replica in tono minore rispetto a quella, così significativa, realizzata almeno cinque anni prima. Cesi sembra essersi servito, per la parte alta della tela, del disegno del Prado¹⁰⁵⁶ già tracciato per quell'opera (fig. 4, tav. XXV), mentre dovette eseguire una nuova versione della santa, com'è testimoniato da un altro foglio, conservato al British Museum¹⁰⁵⁷ (fig. 2).

Anche la committenza, a differenza dell'illustre famiglia Desideri cui era destinata la prima redazione, riveste qui un'importanza minore. Malvasia (1678) informa infatti che nel 1600 Cesi eseguì l'opera per Giovanni Francesco Zamboni, membro della borghesia mercantile, per un totale di 200 lire. Nello stesso anno, questi aveva acquistato la cappella per 300 lire¹⁰⁵⁸ e, secondo Bassani (1816)¹⁰⁵⁹, unico tra l'altro a riportare la notizia, l'aveva dotata anche di stucchi di Gabriele Fiorini (già probabile autore degli ornati del camino dipinto da Cesi a Palazzo Magnani). Il contesto in cui la cappella si inseriva è però rilevante: la chiesa, infatti, era stata fondata nello stesso 1600 per volontà del senato cittadino per affiancare l'Ospedale dei Mendicanti¹⁰⁶⁰, in un momento in cui il tema dell'indigenza era sentito in modo particolare a Bologna¹⁰⁶¹. La neo eretta chiesa aveva attirato una committenza di estrazione borghese, ad accezione per la pala dell'altare maggiore, che il senato stesso si era riservata,

¹⁰⁵³ *Ivi*, p. 338.

¹⁰⁵⁴ LEVI D'ANCONA 1957, p. 15.

¹⁰⁵⁵ *Ivi*, p. 53. La studiosa ha mostrato che l'immagine dell'Immacolata come infante nuda proviene dalle rappresentazioni delle anime presenti nei Salteri e nei libri liturgici a partire dal XIII secolo. Per Duns Scoto, principale fautore della dottrina dell'Immacolata concezione, l'anima pura di Maria, capace di purificare il corpo, era la causa essenziale della sua esenzione dal peccato originale.

¹⁰⁵⁶ *L'Immacolata concezione*, Madrid, Prado, FD 1859, 385 x 240 mm, penna e acquerello su carta quadrettata con matita nera solo nella metà superiore. Si veda PÉREZ SÁNCHEZ 1977, n. 18, il primo a pubblicare l'opera ricollegandola alla tela in questione.

¹⁰⁵⁷ *Studio per Sant'Anna inginocchiata*, Londra, British Museum, inv. SL,5227.17, 195x141 mm, penna, matita grigia e acquerello con quadrettatura a matita rossa. Il disegno, già riconosciuto come di mano di Cesi e per questa tela da Arthur E. Popham, è pubblicato da Michele Danieli: DANIELI 2019, p. 30.

¹⁰⁵⁸ CAMMAROTA 1992, p. 196, n. 71.

¹⁰⁵⁹ BASSANI 1816, p. 180.

¹⁰⁶⁰ Sull'Ospedale dei Mendicanti dentro le Mura (da non confondere infatti con quello di San Gregorio *fuori* le Mura, sempre dedicato ai mendicanti) scrive Masini: «Qui vi stanno poveri fanciulli orfanelli, introdotti del 1567 e levati da S. Greg fuori della suddetta porta; vanno fuori con lo stendardo e vestiti di bianco il verno, e di nero l'estate, con un M. [forse sta per *mendicanti*] et una croce nel petto, e vi si pongono anco li putti bastardini in età di tre in quattro anni, e ancora vi sono rinchiusi li vagabondi, e convengono lavorare per forza, e vi sono altri luoghi appartati per li pazzarelli». Vedi: MASINI 1650, p. 264 o MASINI 1666, p. 135.

¹⁰⁶¹ CAMMAROTA 1992, p. 193. Ad esempio, tra il 1590-1597 circa ci fu una grande carestia a Bologna: MUZZI 1844, VII, p. 496.

affidandone l'esecuzione a Guido Reni. Le corporazioni delle arti divennero proprietarie di ben sei cappelle, mentre le restanti quattro spettarono ad alcuni mercanti, tra cui Zamboni¹⁰⁶². La qualità spesso altissima delle opere commissionate aveva reso la chiesa un *unicum* nel contesto cittadino, tanto che nel 1739 vennero poste delle restrizioni per regolamentare il flusso dei molti artisti che vi accorrevano al fine di studiare le opere e disegnarle¹⁰⁶³. La pala di Cesi, però, non costituiva un polo d'attrazione: le fonti antiche non si soffermano mai a lodarla, e l'unica eccezione è quella di Petronio Bassani (1816)¹⁰⁶⁴. Risulta invece molto interessante il fatto che nel primo Novecento essa attirò alcuni apprezzamenti da parte di Venturi (1933) e di Graziani (1939), che sembrano preferire questa tela rispetto a quella precedente. Egli parla infatti di «colori armonizzati, con una sapienza che fa riflettere sulla sottigliezza di conoscenze»¹⁰⁶⁵. Sarebbe dunque auspicabile un'operazione di restauro che possa riportare alla luce l'antica cromia al di sotto delle vernici ingiallite.

Bibliografia: MASINI 1650, pp. 127, 264, MASINI 1666, p. 135, GUALDO PRIORATO 1675, p. 52, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 300, MALVASIA 1686, pp. 77, 122, DESEINE 1699, p. 298, MALVASIA 1706, p. 86, MALVASIA 1732, p. 83, MALVASIA 1755, pp. 85-86, MALVASIA 1766, p. 87, MALVASIA 1776, p. 41, MALVASIA 1782, p. 44, MALVASIA 1792, p. 43, BASSANI 1816, pp. 177, 180, BIANCONI 1820, p. 63, BIANCONI 1826, p. 29, BIANCONI 1835, p. 30, BIANCONI 1844, pp. 28-29, BIANCONI 1845, p. 29, GUALANDI 1860, p. 166, RICCI 1906, p. 112, *Le chiese di Bologna* 1927, p. 107, VENTURI 1933, IX, 6, p. 706, RICCI, ZUCCHINI 1927, p. 112, GRAZIANI 1939, pp. 83-84, LEVI D'ANCONA 1957, pp. 15, 41, 53, RAULE 1968, p. 44, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 93, PÉREZ SÁNCHEZ 1977, n. 18, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986a, pp. 90-91, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 806, CAMMAROTA 1992, pp. 193-195 e 196, n. 71, GALIZZI 1993, p. 336, n. 8 e p. 337, BIANCANI 1997, p. 210, *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, II, p. 327, DANIELI 2019, p. 30.

Fonti: MALVASIA B16, c. 210, ORETTI B 30, c. 46.

Sitografia: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5227-17

¹⁰⁶² CAMMAROTA 1992, p. 194.

¹⁰⁶³ *Ibidem*. Le restrizioni erano giustificate «ad effetto di levare varj abusi ed inconvenienti che in detta chiesa succedono».

¹⁰⁶⁴ BASSANI 1816, p. 180, dove l'opera è segnalata come notevole da due asterischi.

¹⁰⁶⁵ VENTURI 1933, IX, 6, p. 706 e GRAZIANI 1939, pp. 83-84.

44. Crocifissione con la Madonna e i Santi Giovanni Evangelista, Francesco, Nicola da Tolentino e Antonio da Padova (tav. XXXVIII, fig. 1-2)

1601c.

Olio su tela, 331 x 198 cm

Bologna, chiesa di Santa Maria della Pietà detta dei Mendicanti

Disegni preparatori: *Monaco inginocchiato rivolto verso sinistra*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 4857 S (?)

Come la *Sant'Anna che adora l'Immacolata concezione*, eseguita da Cesi per questa chiesa nel 1600, l'opera si caratterizza per una forte impronta francescana, dato che la chiesa era sotto la giurisdizione delle monache di quell'ordine provenienti dal convento dei Santi Naborre e Felice¹⁰⁶⁶. Oltre alla Vergine e a san Giovanni Evangelista, infatti, prendono parte all'evento sacro ben tre santi francescani: il fondatore, inginocchiato davanti al crocifisso, di cui si vedono le stigmate ed il teschio, san Nicola da Tolentino, con il sole raggiato, nell'atto di disperarsi alzando le mani al cielo, e sant'Antonio da Padova, con gli attributi del libro e del giglio, rivolto allo spettatore in una più mite preghiera.

Ancora come la pala della *Sant'Anna*, quella *Crocifissione* fu dipinta dal Cesi per un membro della borghesia mercantile, Marco Antonio Boateri¹⁰⁶⁷. Grazie alle ricerche di Cammarota (1992)¹⁰⁶⁸, sappiamo che questi acquistò la cappella il 7 luglio 1601, ma che, per via di alcune vicissitudini, non fece compiere i lavori di decorazione ed il 23 gennaio 1610 la cedette ai fratelli Angelo Michele e Pietro Antonio Lini¹⁰⁶⁹. In quella data, la *Crocifissione* risultava in possesso del pittore: come ha suggerito lo stesso studioso, si può supporre che l'esecuzione del dipinto non si discosti troppo dal 1601, ritrovando uno stile analogo nella pala della *Sant'Anna*, documentata nel 1600. È suggestivo il fatto che Adolfo Venturi (1933) parlasse, per la figura di sant'Anna, di una materia che diventa «solidità di lava»¹⁰⁷⁰, e per il san Francesco dell'opera in questione, di come questi fosse «quasi scolpito nella lava»¹⁰⁷¹. Ed è proprio questo studioso colui che ha speso parole di maggior elogio verso l'opera, ravvisandovi uno «schedoniano spessore»¹⁰⁷² nella resa dei panneggi, espressione che accumuna la tela con quelle del coro della Certosa bolognese, mentre il Cristo, «nell'ombra che tutto

¹⁰⁶⁶ GALIZZI 1993, p. 336, n. 8.

¹⁰⁶⁷ Da PASQUALE ALIDOSI 1670, pp. 2, 73, 76, 78, 82, 84 si evince però che la famiglia Boateri era riuscita ad entrare nel Consiglio degli Anziani, pur per un breve periodo temporale tra la metà del XV e la prima metà del XVI secolo. In DOLFI 1670, pp. 224, 310, 462, 704 viene confermata la perdita d'importanza della famiglia nel Cinquecento e l'ultima fiammata è rappresentata, nel 1538, dal matrimonio tra Alessandra Boateri ed un membro della famiglia Fava, Giacomo di Giovanni.

¹⁰⁶⁸ CAMMAROTA 1992, p. 196, n. 71. MASINI 1650, pp. 126-127 (e lo stesso in MASINI 1666, p. 135) riporta che il 4 giugno 1621 Gregorio XV concesse che l'altare dei Lini fosse adoperato per le messe dei defunti.

¹⁰⁶⁹ Secondo Corinna Giudici, la famiglia dei Dal Lino, nel suo ramo faentino, era già titolare di una cappella presso l'antica chiesa dei Mendicanti. I due fratelli saranno poi, nei primi anni del Seicento, tra i sindaci della Congregazione dei Mendicanti. Si veda EMILIANI 1988, pp. 198-199.

¹⁰⁷⁰ VENTURI 1933, IX, 6, p. 706.

¹⁰⁷¹ *Ivi*, p. 713.

¹⁰⁷² *Ibidem*.

invade risplende di una luce spenta, cerea», ed il quadro, nel suo insieme, «in tutto è sobrietà, nobiltà della forma lapidea»¹⁰⁷³.

Le parole di Venturi sono le uniche di elogio verso l'opera, citata senza commenti in tutta la guidistica dal Seicento all'Ottocento, con l'eccezione di Petronio Bassani (1816)¹⁰⁷⁴ che la segnala come meritevole di essere vista. Nel Novecento, Corrado Ricci (1906) riprende l'apprezzamento di Bassani, mentre di parere contrario è Alberto Graziani (1939), che la giudica come eseguita «senza particolare impegno»¹⁰⁷⁵ e la colloca nel decennio 1590-1600. Anche la critica successiva non lascia particolari parole di apprezzamento. Alessandro Zacchi (1994b), accettando la datazione proposta da Cammarota (1992) all'inizio del Seicento, nota la derivazione della figura di san Giovanni Evangelista da un apostolo della scena degli *Apostoli attorno alla tomba di Maria* del ciclo dei Bulgari, che Cesi ricopia fedelmente variandovi però l'inclinazione della testa, qui rivolta verso l'alto. Si tratta, quella, di una figura fortunatissima, che il pittore eseguirà in tutto sette volte, e che è presente in due disegni, l'uno a Genova¹⁰⁷⁶ e l'altro in collezione privata¹⁰⁷⁷ (fig. 5, tav. LI). Sempre Zacchi (1994b) sottolinea che pure la Vergine è una riproposizione dalla bellissima invenzione precedente della tela del *Compianto del Cristo morto* della Certosa di Bologna. Questa si ritrova anche nel disegno genovese già citato, così come in un altro foglio, sempre genovese¹⁰⁷⁸ (fig. 16, tav. XXIX) ed in quello conservato a Windsor¹⁰⁷⁹ (fig. 12, tav. XXIX). Poté invece forse servire, come prima idea per la figura di san Francesco in primo piano, il disegno degli Uffizi di uno *Studio di un monaco inginocchiato*, correntemente attribuito a Casolani e di cui si propone invece la paternità cesiana¹⁰⁸⁰ (fig. 2).

¹⁰⁷³ *Ivi*, p. 714.

¹⁰⁷⁴ BASSANI 1816, p. 180, dove l'opera è indicata tramite un asterisco.

¹⁰⁷⁵ GRAZIANI 1939, p. 80.

¹⁰⁷⁶ *Studio per una deposizione*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 962, 276 x 216 mm, penna e acquerello su carta bianca con quadrettatura a matita rossa. Il disegno, prima assegnato ad anonimo emiliano del XVI secolo, è stato scoperto, attribuito a Cesi e pubblicato da Alessandro Zacchi, che lo colloca intorno al 1600 come preparatorio per una *Deposizione di Cristo* rimasta ignota. ZACCHI 1993b, p. 32.

¹⁰⁷⁷ *Figura maschile panneggiata, a mezzo busto, rivolta verso sinistra*, collezione privata. ZACCHI 1997, p. 148, fig. 26 e p. 156, n. 58. Lo studioso purtroppo non conosce i dati tecnici del disegno, che dalla scritta a inchiostro nel bordo inferiore sappiamo che fu di proprietà di Alessandro Maggiori. Egli ricollega il foglio ad una figura presente nell'affresco dei Canonici Lateranensi, mentre MORÉT 2015, p. 88, n. 17 preferisce metterlo in relazione con il Giovanni Evangelista della tela della *Visione del trono celeste* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 7061, ma in deposito presso la chiesa parrocchiale di Riolo di Castelfranco Emilia).

¹⁰⁷⁸ *Studio per il compianto sul Cristo morto*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1226, 187 x 272 mm, penna e acquerello con quadrettatura su carta beige. Mario Di Giampaolo attribuisce il disegno a Cesi, prima dato a scuola emiliana del XVII secolo e lo collegano al *Compianto sul Cristo morto* della Certosa bolognese (ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166 e fig. 49). Si veda anche BOCCARDO 1990, p. 52 e ZACCHI 1994b, p. 279, n. 104, che lo collega però alla tela di stesso soggetto conservata a Palazzo Tozzoni.

¹⁰⁷⁹ *Studio per la Vergine*, Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 903672, 268 x 244 mm, Matita rossa e biacca su carta cerulea quadrettata a matita nera, 268 x 244 mm. KURZ 1955, p. 143, n. 583 lo cita tra i disegni anonimi della collezione, BLUNT 1971, p. 73, n. 112 riporta l'attribuzione della Johnston a Cesi ed il suo collegamento con la tela del *Compianto del Cristo morto* della Certosa bolognese. Così anche la stessa studiosa in JOHNSTON 1973, p. 33, che parla giustamente di una «qualità eccezionale» del disegno. Si vedano infine ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166 e ZACCHI 1991, p. 122.

¹⁰⁸⁰ *Monaco inginocchiato rivolto verso sinistra*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 4857 S, matita rossa e biacca su carta cerulea. Non conosco le dimensioni del foglio che ho reperito grazie all'inventario *online*:

Nonostante il reimpiego di alcune figure, la *Crocifissione* riesce ad essere convincente, l'atmosfera chiaroscurata tradisce un'eco delle prove per la Certosa di Bologna ma il realismo si fa più dolce, come si vede per esempio nel brano del corpo di Cristo, la cui pelle, d'un bianco sporco, dialoga con il cielo foderato di nubi. Nel san Francesco si apprezza in particolare il volto scorciato e la finezza delle pieghe del saio con il cappuccio a punta, mentre il sant'Antonio Abate, mollemente rivolto verso di noi, offre un saggio della pittura più semplificata e dalle tinte più slavate che come abbiamo visto caratterizza, a partire dal 1600, la produzione su tela del pittore.

Bibliografia: MASINI 1650, pp. 126-127, MASINI 1666, p. 135, GUALDO PRIORATO 1675, p. 52, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 300, MALVASIA 1686, p. 77, DESEINE 1699, p. 298, MALVASIA 1706, p. 86, MALVASIA 1732, p. 84, MALVASIA 1755, p. 86, MALVASIA 1766, pp. 87-88, MALVASIA 1776, p. 41, MALVASIA 1782, p. 44, MALVASIA 1792, p. 43, BASSANI 1816, p. 180, BIANCONI 1820, p. 63, BIANCONI 1826, p. 29, BIANCONI 1835, p. 30, BIANCONI 1844, p. 29, BIANCONI 1845, p. 29, GUALANDI 1860, p. 166, RICCI 1906, p. 112, *Le chiese di Bologna* 1927, p. 107, VENTURI 1933, IX, 6, p. 713, GRAZIANI 1939, p. 80, RAULE 1968, p. 44, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 93, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986a, pp. 90-91, EMILIANI 1988, pp. 198-199, CAMMAROTA 1992, pp. 193-195 e 196, n. 71, ZACCHI 1994b, pp. 252-253, ZACCHI 1997, p. 148.

Fonti: ORETTI B 30, c. 46.

<<https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=4857+S+di+%C2%ABCasolani+Alessandro%C2%BB>> (ultimo accesso: 30 aprile 2022). La finezza del tratto fa pensare che il foglio possa essere stato eseguito qualche anno prima. L'affinità tra il senese Casolani e Cesi era stata rimarcata per la prima volta da Graziani, che definiva il primo come «uno dei pochi artisti che si possano dire congeniali al Cesi» (GRAZIANI 1939, p. 70, n. 22).

45. Misteri del Rosario: Natività, Orazione nell'orto, Incoronazione di spine, Crocifissione e Pentecoste (tav. XXXIX, fig. 1-11)

1600c.

Olio su tela, 69 x 63 cm (*Natività, Orazione nell'orto, Crocifissione e Pentecoste*) e 69 x 60 cm (*Incoronazione di spine*)
Bologna, chiesa di San Domenico, cappella del Rosario

Restauro: rintelaiatura nel 1738; 1959, Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, Alliana Montroni; Centro Restauri Conservativi (CRC) di Molinella (Bo), anni '80.

Disegni preparatori: *Incoronazione di spine*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional do Brasil, inv. C. 51; 43,1, 366 x 257 mm

Le cinque tele dipinte da Cesi fanno parte della più vasta serie dei quindici Misteri del Rosario, un'opera eseguita dai maggiori artisti della città a cavallo tra Cinquecento e Seicento (fig. 1-6). Essa si colloca nella cappella Guidotti o del Rosario, dove la congregazione del SS. Rosario aveva ottenuto dai Guidotti, proprietari della cappella, il permesso di erigere un altare nel 1592¹⁰⁸¹. La devozione al SS. Rosario aveva ottenuto un forte favore a seguito della Vittoria di Lepanto nel 1571, il cui esito era stato ricondotto anche alla forza di questo culto. Inoltre, papa Pio V aveva dichiarato, in una bolla del 1569, che per ottenere le indulgenze derivate dalla preghiera del SS. Rosario (che prevedeva la recita di un Padre Nostro e di dieci Ave Marie per ogni Mistero) era necessario meditare su tutti e quindici gli episodi: per questo motivo cominciarono ad avere ampia diffusione le immagini ad essi relative¹⁰⁸².

Nel caso dei Misteri dipinti in San Domenico, le tele sono poste attorno ad una statua raffigurante la *Madonna con il bambino*, in stucco policromo, e sono di mano di Bartolomeo Cesi, Ludovico Carracci, Denijs Calvaert, Lavinia Fontana, Giacomo Cavedone, Guido Reni e Francesco Albani¹⁰⁸³. Malvasia (1686) parlava di questa compresenza di artisti come di una «concorrenza» e questo senso di competizione tra gli artisti verrà ribadito anche da Arcangeli (1959). Tra di loro, Cesi ebbe il maggior numero di opere da dipingere, in tutto cinque tele. Credo che ciò si possa spiegare con il fatto che egli, fin dal 1579, aveva aderito alla congregazione del SS. Rosario, e che perciò faceva parte della stessa committenza¹⁰⁸⁴. Non solo, quindi, ebbe il numero maggiore di tele da dipingere,

¹⁰⁸¹ CAVALLI 1959, p. 122, n. 2. Il 4 maggio 1576 la congregazione del SS. Rosario ottenne dai Guidotti la concessione della loro cappella, già dedicata a S. Giovanni Evangelista, e la concessione fu dichiarata perpetua il 22 dicembre 1588.

¹⁰⁸² GIOVANNUCCI VIGI 1988, pp. 51-59. Tra gli artisti coinvolti nella raffigurazione dei quindici Misteri del SS. Rosario, si citano: Prospero Fontana (per l'Ospedale degli Esposti di Bologna, nel 1571), Pietro Faccini (per la parrocchiale di Quarto Inferiore, frazione di Granarolo nell'Emilia, alla fine del XVI secolo), Giovanni Battista Cremonini (nella Pinacoteca Domenico Inzaghi a Budrio), Alessandro Tiarini (nella chiesa di San Domenico a Budrio e in quella dei Santi Giacomo e Cristoforo a Bargi di Camugnano, entrambe le tele databili negli anni trenta del XVII secolo).

¹⁰⁸³ La critica si è generalmente assestata su queste attribuzioni: a Ludovico spetterebbero l'*Annunciazione* e, in via dubitativa, la *Flagellazione*; al Brizio la *Visitazione*; al Calvaert la *Presentazione al tempio*; alla Fontana il *Gesù tra i dottori* (per cui è stato fatto anche, in modo interessante, il nome di Gabriele Ferrantini) e la *Coronazione della Vergine*, al Cavedone il *Trasporto della croce*, al Reni la *Resurrezione di Cristo* al Massari (ma in via ipotetica) l'*Ascensione di Cristo*, all'Albani l'*Assunzione della Vergine*. Può essere curioso notare che nella prima *Guida* del Malvasia (1686), fino all'edizione del 1732, sembra che al posto dell'*Incoronazione della Vergine* di Lavinia Fontana vi fosse una tela di Michele Desubleo con la *Vergine e i Santi Giovanni Evangelista e Domenico*.

¹⁰⁸⁴ REDIGONDA 1960, p. 202. Questa corrispondenza tra l'ampio numero delle opere affidate a Cesi e la sua appartenenza alla Congregazione non era stata finora messa in luce.

ma la loro posizione e significato all'interno dell'opera non sembra essere casuale: esse sono tra loro simmetriche e riguardano tutte le tre categorie nelle quali sono divisi i Misteri del Rosario. La *Natività* fa parte dei Misteri Gaudiosi, l'*Orazione nell'orto*, la *Coronazione di spine* e la *Crocifissione* rientrano tra i Misteri Dolorosi, mentre la *Pentecoste* è da annoverare tra i Misteri Gloriosi. La scelta di impiegare ben tre tele per i temi più drammatici della storia di Cristo è forse rivelatrice di una particolare sensibilità del pittore.

Per quanto riguarda la datazione complessiva del ciclo, essa è stata fissata in via documentaria da Redigonda (1960)¹⁰⁸⁵ entro l'agosto 1601, in quanto il 10 di quel mese è registrato il pagamento ad un falegname «per fatture e asse per fodrare li 15 Misteri dell'ancona del santiss[im]o Rosario»¹⁰⁸⁶ e per «mettere in opera li Misteri»¹⁰⁸⁷. Secondo Alce (1976), era consuetudine del tempo quella di saldare i debiti entro un anno o, al massimo, entro undici mesi, e così l'esecuzione delle pitture si collocherebbe più probabilmente nell'anno 1600. Prima di questo ritrovamento documentario, Graziani (1939) poneva le opere nel 1612, ingannato dal riferimento nella *Vita* cesiana del Malvasia¹⁰⁸⁸ di una commissione, pervenuta in quell'anno, di dodici opere raffiguranti questo tema – opere che, dipinte su raso, si riferiscono tuttavia ad un'altra commissione, purtroppo perduta¹⁰⁸⁹. Volpe (1954)¹⁰⁹⁰ aveva invece ipotizzato, per via stilistica, di anticipare la datazione al 1597-1598, tesi accolta poi da Gnudi (1957). In seguito, Arcangeli (1959) aveva proposto il 1600 circa e Cavalli (1959) il 1601-1602.

Se alcune di queste tele rappresentano dei risultati molto alti e particolarmente significativi nel percorso artistico di alcuni pittori, come la *Resurrezione di Cristo* di Guido Reni, restituitagli da Volpe (1954), che la giudicava «delicatissima», o come l'*Assunzione della Vergine* di Francesco Albani, entrata nel suo catalogo grazie ad un'intuizione di Arcangeli comunicata a Volpe (1954), opera precocemente classica e che risente del magistero di Agostino Carracci, non con altrettanto entusiasmo si possono accogliere le tele di Cesi. Il pittore infatti, com'è stato già notato da Graziani, ripropone in larga parte figure o intere composizioni già adoperate in passato, e questo riuso di invenzioni precedenti è un *modus operandi* che caratterizza in particolar modo la seconda metà della sua attività artistica. L'*Adorazione dei pastori* (fig. 2) è ripresa *in toto* dall'affresco eseguito per la cappella maggiore della Certosa di Maggiano (1593-1594), e lo stesso vale per l'*Orazione nell'orto* e la *Crocifissione* (fig. 3, 5), tratte dalle pale della Certosa bolognese (1595-1597c.). La *Pentecoste* (fig. 6) è invece il risultato del reimpiego di figure tratte da contesti diversi: gli apostoli sulla sinistra,

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁶ REDIGONDA 1960, p. 202.

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁸ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245 e GRAZIANI 1939, p. 86.

¹⁰⁸⁹ Si veda la scheda n. 8, *Opere disperse o perdute*.

¹⁰⁹⁰ VOLPE 1954, p. 5.

ovvero san Pietro, seduto, e quello in piedi con le braccia tese in avanti, provengono dalla pala dell'*Assunzione della Vergine* dipinta per la certosa di Maggiano, mentre i due apostoli sulla destra, ovvero quello in primo piano, di spalle, con il mantello che ricade rigidamente, e quello alla sua destra, rivolto verso lo spettatore, erano comparsi per la prima volta nell'affresco della *Morte della Vergine* per la cappella dei Bulgari presso l'Archiginnasio (1593-1594). Com'è stato notato più volte e com'è lampante in questo caso, le opere eseguite da Cesi per le certose di Maggiano e di Bologna e per la cappella dei Bulgari costituiscono una sorta di alfabeto figurativo da cui poter sempre attingere; l'*Adorazione dei pastori* e l'*Orazione nell'orto* si trovano identiche anche nella serie dei Misteri del Rosario del 1610 nella parrocchia di San Nicolò a Calcara. Di alcune composizioni vi è anche un seguito da parte di artisti diversi: Lorenzo Franchi riprende in modo molto fedele l'intera serie nella chiesa della Natività a Castelnuovo di Sotto¹⁰⁹¹, mentre un artista ancora anonimo ricopia l'*Adorazione dei pastori* nella serie dei Misteri del SS. Rosario della chiesa parrocchiale di Armarolo (frazione di Budrio, in provincia di Bologna), nei primi decenni del XVII secolo¹⁰⁹². Un esempio curioso di tramando di queste immagini nei secoli è costituito invece dai Misteri dipinti, probabilmente a cavallo tra Otto e Novecento, nella chiesa di Santa Maria del Suffragio a Imola, dove tutte le tele di Cesi, eccetto per la *Pentecoste*, sono perfettamente replicate.

Tornando alla *Pentecoste* in San Domenico, si può notare che la figura sulla destra rivolta allo spettatore, con i capelli ricci, il naso piccolo e regolare, potrebbe essere un cripto ritratto del pittore stesso, il quale, in qualità di membro della congregazione, avrebbe avuto un ottimo motivo per collocare sé stesso nell'opera (fig. 8). Il suo volto sembra molto vicino a quello eseguito dal figlio Francesco in apertura della vita malvasiana dedicata al pittore (fig. 9) e a quello presente nella pala per l'altare maggiore della certosa di Maggiano (1593; fig. 7).

Se i quattro dipinti analizzati erano fortemente legati a schemi figurativi precedenti, la *Coronazione di spine* appare invece del tutto nuova. Le fonti storiche di Cesi sono i Vangeli secondo Matteo (27:28-30) e secondo Marco (15:17-19), in questo passaggio identici. La scena mostra Gesù nel pretorio, il cortile interno del palazzo di Ponzio Pilato, dove alcuni sgherri, qui rappresentati come uomini di diverse età senza nessun connotato denigratorio o grottesco – Graziani giustamente parlava di loro come di «sarti o vinaioli»¹⁰⁹³ –, sono in atto di schernire e picchiare Gesù, che indossa la porpora regale e la corona di spine. Cesi prepara la composizione in uno studio a matita rossa oggi conservato a Rio de Janeiro e attribuito al nostro dopo una vicenda critica complessa che lo aveva talvolta

¹⁰⁹¹ COCCIOLI MASTROVITI 1998, s. p.

¹⁰⁹² GIOVANNUCCI VIGI 1988, p. 57 per l'illustrazione dei Misteri di Armarolo. Queste tele mostrano, nel loro complesso, un gusto arcaizzante e didascalico che ricorda quello cesiano, anche se non vi sono altri casi di derivazioni dirette.

¹⁰⁹³ GRAZIANI 1939, p. 86.

assegnato ad Alessandro Tiarini¹⁰⁹⁴ (fig. 10). Rispetto al disegno, nel dipinto Cesi aggiunge il personaggio di un quarto manigoldo nell'atto di scagliare un'asta sulla testa del Cristo, figura che però risulta troppo nascosta e poco leggibile. È da notare che, per la somiglianza della posizione, lo sgherro in primo piano, in ginocchio, che fa il gesto delle fiche, può essere stato ripreso da Cesi da quello dipinto da Guido Reni nella sua recente tela per San Luca (1597-1598). I particolari dei rovi sparsi a terra, così come del coltello in scorcio, mostrano invece una similitudine con l'incisione dello stesso soggetto di Hieronymus Wierix nelle molto famose *Evangelicae historiae imagines* del gesuita Jerónimo Nadal, del 1593. Non credo invece che sia da accettare come disegno preparatorio un altro foglio, conservato agli Uffizi e di sicura mano cesiana, che è stato finora accostato a questa scena¹⁰⁹⁵ (fig. 11).

Guardando alla letteratura artistica, prima del Novecento c'è stata molta disattenzione sulla questione attributiva delle quindici tele, e a Cesi era assegnata, a partire da Malvasia (1686) e dalle sue riedizioni settecentesche, comprendendo anche Cochin (1758, 1769 e 1773), per arrivare all'Ottocento con Gatti (1803), Bianconi (1820, 1826, 1835, 1844, 1845), Bolognini Amorini (1843) e Bosi (1853), solo la scena della *Pentecoste*, mentre Gualandi (1860, 1865) e Ricci (1882) si limitavano a citare il pittore senza ricondurre il suo nome ad un'opera precisa. Nel primo Novecento, nella guida delle *Chiese di Bologna illustrate* (1827) e in Ricci e Zucchini (1927) a Cesi tornava ad essere ricondotta la sola *Pentecoste*. Con Venturi (1933), oltre alla solita *Pentecoste*, gli vengono assegnate le tele dell'*Orazione nell'orto*, della *Coronazione di spine* e quella del *Cristo fra i dottori*, oggi ascritta a Lavinia Fontana ma che presenta, nella fissità delle pose e dei gesti, nell'indugio sui panneggi, nella scelta di un impianto compositivo chiaro, lo stesso lessico cesiano. In quella tela, la figura di Maria con le mani giunte in preghiera può far pensare alla famosa invenzione di Cesi della *Vergine gravida*,

¹⁰⁹⁴ *Incoronazione di spine*, Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro, 300 x 333 mm, inv. C. 51; 43,1. Il disegno fu acquistato probabilmente a Bologna da Henrique José da Silva (1772-1834), pittore ed architetto portoghese che nel 1795 era entrato a far parte dell'Accademia Clementina. Trasferitosi in Brasile al principio del XIX secolo, nel 1818 vendette la sua collezione di disegni (costituita in gran parte da fogli bolognesi, secondo il gusto degli Accademici Clementini) allo stato brasiliano, e due anni dopo divenne direttore dell'Accademia di Belle Arti di Rio (RONCI 1957, p. 135). Il foglio in questione costituisce una delle abbastanza rare prove di studi compositivi, e altri esempi conosciuti sono il foglio di Windsor (RCIN 903712), quello del LACMA (59.25.3) e quello degli Uffizi (12163 F). Per quanto riguarda la *querelle* attributiva, il disegno entrò nella collezione statale nel 1818 come Tiarini (MORSELLI 1995, p. 61), nome che fu ripreso da Ronci (RONCI 1957, p. 139). Passò poi a Cesi grazie a Czère, che lo accostava a un foglio degli Uffizi (inv. 781 E; vedi CZÈRE 1978, pp. 261-265), ma fu riportato a Tiarini, insieme alla tela del Rosario, da Pepper (PEPPER 1985, pp. 202-208) e quindi da Scaglietti Kelescian (SCAGLIETTI KELESCIAN 1988, p. 81). Infine, è stato di nuovo ricondotto a Cesi (ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 170, BENATI 1991, p. 109, n. 13, MORSELLI 1995, p. 61, LANDOLFI 1998, p. 66, BENATI 2001, I, p. 26).

¹⁰⁹⁵ *Incoronazione di Spine*, Uffizi, inv. 12751 F, 427 x 333 mm, penna e acquerello con tracce di matita nera e gessetto, incollato su controfondo nel XVIII secolo. Graziani fu il primo a collegare il disegno a questa tela, e fu sostenuto dalla critica successiva: GRAZIANI 1939, p. 95, FORLANI TEMPESTI 1977, pp. 492-493, CZÈRE 1978, pp. 261 e 264, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 170, ZACCHI 1991, p. 124, MORSELLI 1995, p. 61. Non solo il foglio differisce in molti elementi con la pittura, ma pure i suoi caratteri stilistici, che mostrano l'uso della penna e dell'acquerello con un effetto di straordinaria pulitezza di linee, fanno pensare ad una prova più tarda, che potrebbe essere stata eseguita per la stessa scena per i *Misteri del Rosario* della parrocchiale di Calcara, del 1610 (si veda la scheda n. 59, *Opere certe*).

di cui esistono numerosi esemplari. Venturi poneva come termini stilistici di confronto l'opera di Zurbarán e quella di Calvaert. Con Graziani (1939) si arriva invece alla individuazione, tuttora definitiva, delle cinque tele cesiane e, per quanto riguarda la tela creata *ex novo* della *Coronazione di spine*, lo studioso ne evidenzia, a ragione, i caratteri stilistici toscani, nella una forma calcolata e nel colorito sobriamente acceso, tipico delle opere a carattere sacro di Poccetti e di Casolani. Nel 1959 le quindici tele sono sottoposte ad un restauro da parte di Alliana Montroni per la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, operazione della quale Cavalli (1959) ci informa del difficile stato conservativo della *Coronazione di spine*, dalla cromia malamente leggibile per le numerose riverniciature e per avere una originaria superficie pittorica compromessa in alcuni punti. Un altro restauro avviene invece negli anni Ottanta da parte del Centro Restauri Conservativi (CRC) di Molinella (Bologna)¹⁰⁹⁶. In ogni caso, le quindici pitture avevano ormai acquisito una certa notorietà nel campo degli studi bolognesi tanto che erano definite, da Cavalli (1959), «tra le opere più significative della scuola bolognese di primo Seicento»¹⁰⁹⁷. Si tratta in effetti, levata ogni ombra di dubbio sollevata da Pepper (1985)¹⁰⁹⁸ sulla paternità cesiana dell'*Incoronazione di spine*, di una prova corale di grande valore, che vede il dispiegarsi di intenti diversi da parte di due generazioni pittoriche: da una parte, la vecchia guardia, composta da Ludovico Carracci e Bartolomeo Cesi, i quali procedono, specie per Cesi, secondo la strada già battuta. Dall'altra, invece, è *in nuce* la fragorosa dirompenza del nuovo linguaggio classico. Dopo la decorazione di Palazzo Fava e queste cinque telette, non vi sarà più modo, per Cesi, di confrontarsi in modo ravvicinato con questi giganti della pittura bolognese, e questa commissione costituisce, allora, un fatto di eccezionale importanza, forse una sorta di spartiacque nella sua vita artistica.

Bibliografia: CAVAZZONI 1603 [1999], pp. 34 e 34-35, n. 96, MASINI 1666, p. 112, MALVASIA 1686, pp. 232-233, MALVASIA 1706, pp. 248-249, MALVASIA 1732, pp. 252-253, MALVASIA 1755, p. 258, COCHIN 1758, p. 150, MALVASIA 1766, p. 265, COCHIN 1769, p. 150, COCHIN 1773, p. 150, *Informazione* 1773, p. 140, MALASIA 1776, p. 193, MALVASIA 1782, p. 213, *Informazione* 1791, p. 131, MALVASIA 1792, p. 233, GATTI 1803, p. 113, BIANCONI 1820, pp. 214-215, BIANCONI 1826, pp. 98-99, BIANCONI 1835, p. 90, BOLOGNINI AMORINI 1843, p. 152, BIANCONI 1844, p. 88, BIANCONI 1845, p. 88, BOSI 1853, p. 293, GUALANDI 1860, p. 29, GUALANDI 1865, p. 25, RICCI 1882, p. 56, *Le chiese di Bologna* 1927, pp. 39-41, RICCI, ZUCCHINI 1927, p. 60, ALFONSI 1928, pp. 172-173, VENTURI 1933, IX, 6, pp. 716-717, ALFONSI 1934, pp. 31-33, GRAZIANI 1939, pp. 86 e 95, VOLPE 1954, pp. 3-5, GNUDI 1957, p. 75, RONCI 1957, pp. 135-139, ARCANGELI 1959, p. 51, CAVALLI 1959, pp. 117-120, *Maestri della pittura* 1959, p. 51, REDIGONDA 1960, pp. 201-203, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 32, ALCE 1969, pp. 89, 95, 99, 103, 109, ALCE 1976, pp. 10-11, FORLANI TEMPESTI 1977, pp. 492-493, CZÈRE 1978, pp. 261-265, PEPPER 1985, pp. 202-208, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, pp. 805-806, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 170, GIOVANNUCCI VIGI 1988, pp. 51-59, SCAGLIETTI KELESCIAN 1988, p. 81, VICINI 1990, p. 35, BENATI 1991, p. 109, n. 13, ZACCHI 1991, p. 124, ZACCHI 1994, p. 252, MORSELLI 1995, p. 61, ALCE 1997, p. 51, FORTUNATI 1997, p. 47, BENATI 1998, pp. 163-164 e 166, n. 55, COCCIOLI MASTROVITI 1998, LANDOLFI 1998, p. 66, BENATI 2001, I, p. 26,

¹⁰⁹⁶ Questa notizia si ricava dalle schede fotografiche conservate presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna, fotografie GFS 98012 (*Incoronazione di spine*), 98010 (*Orazione nell'orto*), 98018 (*Pentecoste*).

¹⁰⁹⁷ CAVALLI 1959, p. 117.

¹⁰⁹⁸ PEPPER 1985, pp. 202-208.

Fonti: ORETTI B 122, c. 545, ORETTI B 124, c. 126.

46. *Adorazione dei Magi* (tav. XL)

1600-1602c.

olio su tela, 121 x 97 cm

Modena, chiesa di San Pietro, sacrestia

Restauri: Marco Sarti nel 1995 e intervento precedente non documentato

Disegni preparatori: *Studio per l'Adorazione dei Magi*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1909, 230 x 210 mm; Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 6139F, 175 x 215 mm; *Studio di uomo in piedi con un'urna*, Ottawa National Gallery of Canada, inv. 41152, 337 x 145 mm; *Bozzetto per l'Adorazione dei Magi*

Non è purtroppo nota l'originaria destinazione della tela, segnalata per la prima volta nella collocazione attuale nel 1980 da Alfonso Garuti in una scheda inventariale della Soprintendenza; egli l'attribuiva erroneamente ad «ignoto pittore veneto del secolo XVI»¹⁰⁹⁹, lodandovi però «l'esecuzione accurata di alta qualità»¹¹⁰⁰. Si deve dunque ad Angelo Mazza, nel 1996, la corretta assegnazione a Bartolomeo Cesi, con un parere orale concorde da parte di Vera Fortunati. Lo studioso aveva diretto l'anno prima il restauro eseguito da Marco Sarti, operazione che era stata rivolta al consolidamento della superficie pittorica, sollevatasi specialmente nella parte alta, e alla rimozione di alcune vernici, ormai ingiallite, che erano state apposte durante un intervento conservativo precedente purtroppo non documentato¹¹⁰¹. Grazie al restauro, oggi l'opera appare molto godibile, ad eccezione per la figura di san Giuseppe, molto annerita.

Ancora Mazza aveva sottolineato il legame di questa tela con la maestosa pala per la chiesa di S. Domenico a Bologna, opera con la quale condivide la generale impostazione figurativa e di cui questa può dirsi come una riproduzione in piccolo, pur con le dovute varianti volte ad una maggiore semplificazione. Il pittore sceglie infatti di raffigurare solo la parte bassa del dipinto bolognese, tralasciando la raffigurazione dello spazio celeste con Dio padre e la gloria d'angeli. Nella zona inferiore elimina alcuni personaggi, come il nano al seguito di Baldassare o il personaggio con l'ampio mantello giallo in primo piano sulla destra. Gli abiti sono adattati a questa commissione meno prestigiosa, e mancano i broccati così pregevoli di Baldassare, mentre Melchiorre porta vesti più sobrie. Cesi sceglie tuttavia di riprendere in modo più fedele lo sfondo, dove vi sono la stessa altura scoscesa, l'umile capanna in legno, la colonna romana spezzata. Ancora, rispetto alla tela bolognese, questa ha un tono più intimo e familiare, come mostra il bel particolare di Maria che regge il braccio del figlio benedicente. La tela ha poi una qualità piuttosto apprezzabile, evidente in particolar modo ad una visione diretta, dove si possono cogliere i dettagli più fini, come il vaso d'oro di Melchiorre, decorato di perle e di pietre preziose, i fili di paglia tratteggiati uno ad uno, che molli pendono dalla

¹⁰⁹⁹ MAZZA 1999a, p. 107.

¹¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹¹⁰¹ *Ibidem*.

mangiatoia con riflessi brillanti, o come si vede dal volto di Melchiorre, i cui tratti anziani sono resi con un uso del colore più pastoso e denso.

Le due tele, a detta di Mazza e di Zacchi, dovrebbero condividere pure alcuni disegni preparatori: Mazza (1996) segnala la carta della Pinacoteca Nazionale di Bologna¹¹⁰² (fig. 5, tav. XXVI), uno studio particolareggiato dell'intera raffigurazione, di cui la prova modenese riprende i particolari del gruppo della Sacra Famiglia, delle due figure di spalle sulla sinistra e di Gaspare che porta la mirra aiutato da un nano. Zacchi (1997) ricollega invece all'opera in questione il bellissimo studio di figura conservato ad Ottawa¹¹⁰³ (fig. 10, tav. XXVI), probabilmente da datarsi al tempo della tela bolognese e da considerarsi come una prima idea per la figura di Gaspare, poi scartata nell'esecuzione di quella tela. Ancora, Mazza (1999) attribuisce a Cesi il disegno degli Uffizi¹¹⁰⁴ (fig. 4, tav. XXVI), uno schizzo a penna dell'intera composizione che prima era assegnato a Vincenzo Spisanelli, e mostra come tornino, nella tela modenese, i particolari della Sacra Famiglia, di Melchiorre, e del gruppo di Gaspare insieme al putto, il quale lo aiuta a reggere il vaso dell'incenso.

Circa la datazione, Mazza (1996, 1999) e Zacchi (1998, 2002) sono concordi nel sostenere una cronologia successiva all'*Adorazione dei Magi* di Bologna, e pensano al primo decennio del Seicento. Si potrebbe restringere la forbice cronologica intorno ai primi anni del 1600, notando come la finezza del tratto richiami quella della serie del Santissimo Rosario (1600c.), o come le figure mostrino un'eleganza e una grazia comuni anche alla tela dell'*Incontro di Cristo e Maria* (1600c.) della chiesa di S. Maria della Misericordia e come la veste graziosamente mossa dell'angelo in piedi, in preghiera, di fianco al bue, faccia pensare al *San Rocco* di Imola, del 1604.

Bibliografia: MAZZA 1996, pp. 195-196, ZACCHI 1997, pp. 150 e 157, n. 71, ZACCHI 1998, pp. 116-117, MAZZA 1999a, pp. 107-108, ZACCHI 2002, n. 14, MAZZA 2011b, p. 264, n. 42.

¹¹⁰² *Studio per l'Adorazione dei Magi*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1909, 230 x 210 mm, matita rossa e penna con inchiostro nero su carta: GRAZIANI 1939, p. 94, WARD NEILSON 1973, p. 269, BENATI 1980, p. 29, n. 58, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 165, ZACCHI 1991, p. 122, MAZZA 1996, pp. 195-196, ZACCHI 1998, pp. 116-117, MAZZA 1999a, p. 108, ZACCHI 2002, tav. 14.

¹¹⁰³ *Studio di uomo in piedi con urna*, Ottawa National Gallery of Canada, inv. 41152, 337 x 145 mm. Il disegno era appartenuto a Benno Geiger, figura di spicco nel contesto culturale della prima metà del Novecento e legato al partito Nazista. Passò quindi al banchiere e collezionista americano Henry Oppenheimer, per essere venduto nel 1936 ad un'asta di Christie's, a Londra (10-14 luglio, lotto 60 A), come Annibale Carracci. Nel 1988 passò da Sotheby's (4 luglio, lotto 30) con il nome corretto di Bartolomeo Cesi. Pubblicato per la prima volta da Llewellyn e da Romalli nel 1992 (LLEWELLYN, ROMALLI 1992, n. 22), il disegno è ricondotto alla pala d'altare della chiesa di S. Domenico a Bologna. Zacchi ne riconosce il legame con quell'opera ma sottolinea come il foglio da legare anche alla teletta modenese (ZACCHI 1997, pp. 150 e 157, n. 71), notazione ripresa da Mazza (MAZZA 1999a, p. 108).

¹¹⁰⁴ *Studio per l'Adorazione dei Magi*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 6139 F, 175 x 215 mm, penna e inchiostro nero. Si veda: MAZZA 1999a, p. 108 e MAZZA 2011b, p. 264, n. 42.

47. *San Giovanni Evangelista a Patmos* (tav. XLI)

1600c.

Olio su tela, 150 x 89 cm

Bologna, Collezione privata

Restauri: inizio Novecento (rintelaiatura) e 1995 di Eugenio Fiorillo Marcos

Provenienza: Bologna, famiglia Santagata almeno dal 1846; Venezia, famiglia Sezanne dal Novecento e fino almeno al 1957

La tela, a forma centinata, mostra san Giovanni Evangelista nell'atto di scrivere il testo dell'*Apocalisse* mentre ha la visione della Madonna con il bambino secondo l'iconografia dell'Immacolata concezione. Questa figura, come ha messo in luce Vera Fortunati (1997), è molto simile a quella della pala della Collegiata di San Biagio a Cento¹¹⁰⁵ (fig. 1, tav. XLVIII). Guardando al dipinto, san Giovanni è seduto a terra, in primo piano e di spalle, e tutto è mostrato secondo un lessico semplice, dimesso, quasi familiare: salvo per i colori brillanti del verde e del rosso della veste del santo, si scorgono a terra gli umili dettagli dell'astuccio e del pennino per la scrittura, mentre l'Evangelista poggia il suo libro su di un tavolo arrangiato con rami d'albero che servono per le gambe. Sopra di esso vi è l'aquila, simbolo del santo, dipinta con una certa goffaggine che si riscontra spesso quando Cesi raffigura gli animali. Lo sfondo, introdotto da un masso sul quale cresce una quercia dal tronco poderoso, espediente scenografico che ricorda quello nella grande tela del *Compianto sul Cristo morto* della Certosa di Bologna, mostra, dando la sensazione di essere di fronte ad «un familiare borgo del contado»¹¹⁰⁶, il monastero di San Giovanni di Patmos. Questo si caratterizza per una struttura fortificata e per le sue torri, elementi che sono fedelmente ritratti da Cesi, attento pittore dei luoghi, com'era stato già evidente in una delle sue prime opere, il *San Benedetto in ascolto della celeste armonia* della chiesa di S. Procolo a Bologna. Come ha notato Vera Fortunati, Cesi dovette ispirarsi alle *Visioni* del santo di Hans Memling nel *Trittico del matrimonio mistico di Santa Caterina*, conservato a Bruges (Hans Memling Museum), e di Hieronymus Bosch nella tavola della Gemäldegalerie di Berlino. Allo stesso modo di quei dipinti, di cui Cesi ricalca la struttura compositiva, il santo è giovane, dettaglio che va contro alla verità storica di cui ci informa Gabriele Paleotti in un passaggio del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* relativo agli «abusi comuni»¹¹⁰⁷ che rendono le pitture «bugiarde e false»¹¹⁰⁸. Si legge infatti, nel libro II, al capitolo XXV:

Altro si dimanderà abuso di qualità, che riguarda varie circostanze della persona, come quando si dipinge S. Giovanni Evangelista nel tempo che scrivea l'Evangelio, ch'era decrepito e di età presso a cento anni, e nondimeno gli si farà la faccia da giovinetto senza barba¹¹⁰⁹.

¹¹⁰⁵ FORTUNATI 1997, p. 56.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹¹⁰⁷ PALEOTTI 1582 [1961], p. 358.

¹¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹¹⁰⁹ *Ivi*, p. 363.

La tela è stata pubblicata per la prima volta da Alessandro Zacchi (1997), venutone a conoscenza grazie alla segnalazione da parte di Eugenio Fiorillo Marcos, che si era occupato del suo restauro, consistente in un'operazione di pulitura, eseguita nel 1995¹¹¹⁰. Un altro intervento di restauro risale invece ai primi anni del Novecento, quando fu oggetto di rintelaiatura. Zacchi sostiene che l'opera abbia una «superficie pittorica praticamente intatta»¹¹¹¹, ne indica la presenza in una galleria privata bolognese e, circa la sua provenienza, egli risale fino alla fine dell'Ottocento. In quel tempo, la tela era di proprietà di Domenico Santagata, professore di chimica dell'Università di Bologna; non è stato però notato che essa apparteneva a quella famiglia almeno dal 1846, quando è segnalata per la prima volta da Giovanni Rosini, che ne pubblicò pure l'incisione, eseguita da Carlo Rancini. Alla fine del XIX secolo, essa passò ad Augusto Sezanne, pittore e architetto che era figliastro di Domenico Santagata e che dal 1893 ricopriva la cattedra di decorazione nell'Istituto di Belle Arti di Venezia. In questa città l'opera è ancora presente nel 1957, quando la figlia Lia scrive a Mario Massaccesi, soprintendente alle Gallerie di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna, circa la possibilità di una sua alienazione, che viene accordata¹¹¹². Da questo momento e fino al ritrovamento di Zacchi alla fine del secolo, non si hanno più notizie.

Per le sue dimensioni abbastanza contenute, il *San Giovanni a Patmos* poteva verosimilmente essere stato eseguito per la devozione privata. Circa la datazione, Zacchi (1997) lo pone nel secondo decennio del Seicento, opinione ripresa da Fortunati (1997): ma guardando alle opere di quel periodo, come ad esempio il *San Carlo Borromeo in preghiera* di Galliera, del 1614, si noterà che la tela in questione ha un livello qualitativo molto più sostenuto, che evita ogni semplificazione e rigidità. Si ipotizza allora una data ben più precoce, nei primi anni del XVII secolo, poiché l'opera conserva una finezza e un'attenzione per i dettagli tipici di quel momento. Si confronti, ad esempio, la parte bassa della veste con quella del san Francesco della pala dei Mendicanti: si noterà come entrambe ricadano a terra dolcemente, con pieghe morbide e delicate che conferiscono all'immagine un effetto prezioso e raffinato.

Bibliografia: PALEOTTI 1582 [1961], pp. 358 e 363, ROSINI 1846, VI, pp. 9 e 297, FORTUNATI 1997, pp. 53-56, ZACCHI 1997, pp. 150 e 157, n. 68

¹¹¹⁰ ZACCHI 1997, p. 157, n. 68.

¹¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹¹² *Ibidem*.

48. *Incontro di Cristo e Maria* (tav. XLII, fig. 1-2)

1600c.

Olio su tela, 190 x 186 cm

Bologna, chiesa di Santa Maria della Misericordia (dalla seconda metà del XX secolo)

Provenienza: non conosciuta

La tela è stata scoperta da Vera Fortunati nel 1997 nella sagrestia della chiesa della Misericordia a Bologna, dov'è tuttora collocata. Ignota è la sua originaria provenienza: nella guidistica antica non vi sono tracce di una sua menzione in questo luogo e, d'altra parte, le sue dimensioni ed il tema raffigurato suggeriscono una sua collocazione originaria presso l'altare di una chiesa o di una dimora privata. Il soggetto mostra l'incontro del Cristo flagellato con la Madre e san Giovanni Evangelista: nella parte di destra vi è Cristo, che porta la corona di spine ed il mantello color porpora, oggetti che, come racconta il Vangelo di Giovanni (19,2), gli erano stati dati dai soldati dopo la flagellazione, di cui mostra ancora le ferite sul corpo. Egli è rappresentato mentre viene portato dalle guardie fuori dal palazzo del pretorio e viene presentato da Pilato alla Madre, le pie donne e san Giovanni Evangelista, i quali sono posti nella parte di fronte. Pilato è individuabile nell'uomo in primo piano, di profilo, con una posa che ricorda quella del vecchio Amilcare nella tela dipinta da Cesi intorno al 1598 per la famiglia Albergati (tav. XXXII); egli è vestito riccamente e porta un turbante giallo in testa. In secondo piano, al di là di un arco a tutto sesto, si svolge infine un piccolo ma apprezzabile sfondo naturalistico, costituito, com'è tipico in Cesi, da un cielo strisciato di nuvole grigie e da un paesaggio di rocce scoscese.

Come ha sottolineato Fortunati, non è presente nelle sacre scritture la narrazione dell'incontro tra questi personaggi. Il pittore si dev'essere così rifatto ad una tradizione figurativa alternativa che è testimoniata dalla serie della *Passione* incisa da Dürer del 1509¹¹¹³ (fig. 2), sulla quale anche Correggio doveva aver riflettuto, com'è evidente nella tela dell'*Ecce Homo* del British Museum.

Sempre Fortunati ha infine fatto notare come anche in questo caso Cesi riutilizzi figure già inventate in precedenza: Maria deriva infatti da quella presente nella scena del *Compianto sul Cristo morto* della certosa di Bologna – e così si può immaginare che il pittore si sia aiutato dallo stesso disegno preparatorio¹¹¹⁴ – mentre san Giovanni proviene dall'apostolo in primo piano della *Assunzione della*

¹¹¹³ Si noti che Vera Fortunati indica la fonte della tela nella serie della *Passione* del 1512, dove tuttavia Cristo è presentato ai giudei, e non a Maria, san Giovanni Evangelista e le pie donne come in questo caso (FORTUNATI 1997, p. 47).

¹¹¹⁴ *Studio per la Vergine*, Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 903672, 268 x 244 mm, matita rossa e bianca su carta azzurrina quadrettata a matita nera. Il disegno, definito da Catherine Johnston (1973) come «di qualità eccezionale», era stato originariamente schedato da Otto Kurz (1955) come un disegno di mano di un autore anonimo. Anthony Blunt (1971) lo riconduce a Cesi e alla tela del *Compianto del Cristo morto* della certosa di Bologna, proposte confermate dalla critica successiva. Si vedano: KURZ 1955, p. 143, n. 583, BLUNT 1971, p. 73, n. 112, JOHNSTON 1973, p. 33, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166 (scheda di Di Giampaolo), ZACCHI 1991, p. 122.

Vergine dipinta ad affresco nella cappella dei Bulgari: un'invenzione amatissima da Cesi poiché si ritrova, in totale, in ben sei sue opere¹¹¹⁵.

Bibliografia: KURZ 1955, p. 143, n. 583, BLUNT 1971, p. 73, n. 112, JOHNSTN 1973, p. 33, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166, ZACCHI 1991, p. 122, FORTUNATI 1997, pp. 45-51.

¹¹¹⁵ La figura è presente, oltre che nei due casi analizzati, anche nella tela della *Crocifissione* di S. Maria della Pietà a Bologna, in quella della *Pentecoste* per la chiesa della Misericordia e in quella ancora della *Crocifissione* oggi in S. Giovanni in Monte. Anche nell'affresco per il refettorio di quel complesso monastico, si ritrova questa invenzione mostrata tuttavia in modo speculare.

49. *Pentecoste* (tav. XLIII)

1600-1603c.

Olio su tela, 350 x 185 cm

Bologna, chiesa di Santa Maria della Misericordia, sagrestia

Restauro: 1972, Maricetta Parlatore

L'opera raffigura la *Pentecoste*, una festa che, come ricorda Paolo Prodi, era «centrale nella vita della chiesa di Bologna», tant'è vero che, in quella settimana, Gabriele Paleotti «teneva il sinodo diocesano». Questo tema doveva dunque essere particolarmente sentito da Cesi e dalla sua committenza, che come vedremo è probabilmente da individuare nella famiglia Ercolani e, forse, in Germano Ercolani. In una stanza spoglia, di cui Cesi mostra soltanto un pavimento in marmi colorati disposti a blocchi quadrati (come già avevamo visto nelle due redazioni delle pale della *Sant'Anna che adora l'Immacolata concezione*), si svolge la scena della Pentecoste. La raffigurazione segue da vicino il libro degli Atti degli Apostoli, dove si racconta che ad essere presenti a quell'evento vi erano, oltre ai dodici Apostoli (Mattia aveva appena preso il posto di Giuda), anche delle donne e degli ebrei; questi ultimi, alla vista dei seguaci di Cristo che avevano iniziato a parlare in ogni lingua, reagirono con profondo sbigottimento e stupore, e alcuni di loro cominciarono perfino a deriderli¹¹¹⁶. Nella tela si contano infatti, esclusa la Madonna, ben quattordici personaggi maschili ed uno femminile. I due scettici ebrei potrebbero essere rappresentati a sinistra, in secondo piano, l'uno che guarda a terra e l'altro collocato alla sua sinistra. Un po' a fatica, si riconosce poi, per il velo che porta sulla testa, la figura di una donna che si trova in fondo, leggermente sulla sinistra. All'estremità destra vi è invece un uomo che pare, come scriveva Graziani (1939), un ritratto del committente, anche se «non troppo ben servito», ovvero dipinto con una qualità pittorica non eccelsa. L'attenzione riservata dal pittore al testo sacro incontra l'ideale controriformato di un'arte attenta a mostrare nel modo più verosimile possibile la storia sacra. Si noti che Cesi non è l'unico pittore sensibile a questo aspetto, come testimoniano, per questo tema, ad esempio la tela di Vasari nella chiesa di Santa Croce a Firenze, di cui esiste una stampa di Cornelis Cort del 1574, l'affresco per la volta della cappella dedicata a San

¹¹¹⁶ Atti degli Apostoli, libro 1, cap. 13-14: «[Gli Apostoli] Entrati in città salirono al piano superiore dove abitavano. C'erano Pietro e Giovanni, Giacomo e Andrea, Filippo e Tommaso, Bartolomeo e Matteo, Giacomo di Alfeo e Simone lo Zelòta e Giuda di Giacomo. Tutti questi erano assidui e concordi nella preghiera, *insieme con alcune donne* e con Maria, la madre di Gesù e con i fratelli di lui». Atti degli Apostoli, libro 2, cap. 1-13: «Mentre il giorno di Pentecoste stava per finire, si trovavano tutti insieme nello stesso luogo. Venne all'improvviso dal cielo un rombo, come di vento che si abbatte gagliardo, e riempì tutta la casa dove si trovavano. Apparvero loro lingue come di fuoco che si dividevano e si posarono su ciascuno di loro; ed essi furono tutti pieni di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue come lo Spirito dava loro il potere d'esprimersi. Si trovavano allora in Gerusalemme Giudei osservanti di ogni nazione che è sotto il cielo. Venuto quel fragore, la folla si radunò e rimase sbigottita perché ciascuno li sentiva parlare la propria lingua. Erano *stupefatti* e fuori di sé per lo stupore dicevano: "Costoro che parlano non sono forse tutti Galilei? E com'è che li sentiamo ciascuno parlare la nostra lingua nativa? Siamo Parti, Medi, Elamiti e abitanti della Mesopotamia, della Giudea, della Cappadocia, del Ponto e dell'Asia, della Frigia e della Panfilia, dell'Egitto e delle parti della Libia vicino a Cirene, stranieri di Roma, [11] Ebrei e proseliti, Cretesi e Arabi e li udiamo annunziare nelle nostre lingue le grandi opere di Dio". *Tutti erano stupiti e perplessi*, chiedendosi l'un l'altro: "Che significa questo?". Altri invece li deridevano e dicevano: "Si sono ubriacati di mosto"». Il corsivo è mio.

Francesco Borgia della chiesa del Gesù a Roma, eseguito da Nicolò Circignani o, ancora, la tela di Alessandro Tiarini del 1606 nella chiesa dello Spirito Santo ad Imola.

La grande opera di Cesi è stata probabilmente dipinta per la famiglia Ercolani entro il 1603, quando Francesco Cavazzoni registra, nella chiesa della Misericordia, una «ancona delli Ercolani» di mano di Cesi. Anche se non è specificato il soggetto del quadro, sappiamo che non vi erano altre opere del pittore in questa chiesa. Nella *Guida di Bologna* del 1686, Malvasia documenta che nella quinta cappella della chiesa, «già Pepoli, oggi Marescalchi» è visibile proprio l'opera in questione. L'indicazione della proprietà Pepoli potrebbe confermare l'originaria committenza Ercolani: sappiamo infatti che Germano Ercolani sposò Lucrezia Pepoli, e dunque la cappella poté passare di proprietà tra le due famiglie¹¹¹⁷. Inoltre, è tipico di Cesi che uno stesso committente si affidasse a lui per più di un'opera, e proprio per Germano Ercolani il pittore fu impegnato nel 1604 (data vicina a quella proposta per questa tela) nell'esecuzione di diverse opere¹¹¹⁸. Di questo membro dell'illustre famiglia Ercolani sappiamo inoltre che possedeva i titoli di conte, senatore, cavaliere di Santo Stefano, e che si spostò a vivere a Modena¹¹¹⁹.

Fino alla fine del Settecento, l'opera è menzionata nelle varie riedizioni della guida malvasiana con la stessa dicitura di quella del 1686 e, nella *Informazione* del 1773, si apprende che è posta in sagrestia. Non si tratta però di una ricollocazione della tela ma di una riconversione della cappella ad un nuovo utilizzo, un uso che permane ancora oggi. Nell'Ottocento è citata con continuità da parte di Bianconi (1820, 1826, 1835, 1844) e da Gualandi (1860, 1865), dal quale si apprende anche che nel 1850 tutto l'interno della chiesa fu restaurato, ma non sappiamo se furono messi in atto interventi anche sui quadri. Nel 1882 Ricci la cita come «una buona tela» e, fino agli anni Trenta del secolo successivo, seguono citazioni senza commenti da parte della guidistica locale. Venturi (1933) ne nota i drappi dallo «spessore schedoniano», le figure «colorite in toni freddi, illividiti» e la presenza della «preferenza per la linea verticale», un tratto, quest'ultimo, che lo studioso individua come tipico della poetica cesiana. Nel 1972 è la volta del restauro a cura di Maricetta Parlato¹¹²⁰. In seguito, Daniele Benati (1987), pensando ad una datazione intorno al 1604, ne sottolinea i prestiti dalle opere eseguite in precedenza, definendo così questa come «un vero e proprio centone di figure prese da altri quadri, di cui nessuna "inventata" per l'occasione». Lo studioso individua i riferimenti negli affreschi eseguiti per la cappella dei Bulgari, da cui Cesi avrebbe ripreso molte figure, come quella dell'apostolo

¹¹¹⁷ DOLFI 1670, p. 292 e CARRATI B 698/II, n. 45, *Ercolani*.

¹¹¹⁸ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245: «Del 1604. Aver fatto al sig. Germano Ercolani un quadro, entrovvi Iddio Padre e lo Spirito Santo col puttino e tutti li simboli della Cantica, ed otto altri quadri piccoli». Si veda la scheda n. 39, *Opere disperse o perdute*.

¹¹¹⁹ DOLFI 1670, p. 292.

¹¹²⁰ Notizia appresa dalle schede dell'opera conservate nell'Archivio Fotografico della Direzione regionale Musei Emilia-Romagna, fotografie GFS n. 37997, 37998, 37999. Le fotografie mostrano le fasi dell'opera prima, durante e dopo il restauro. La tela presentava annerimenti dovuti dalla polvere e appariva più asciugata e debole.

inginocchiato in primo piano, che in quel ciclo era *San Tommaso che riceve la cintola*, o quelle del vecchio apostolo che apre le braccia, posto subito dietro al personaggio appena citato, che proviene dalla scena degli *Apostoli al sepolcro della Vergine*. Ancora, l'uomo di spalle, in fondo, sul lato sinistro, proviene dall'apostolo sulla destra, in primo piano, nella scena della *Morte della Vergine* e, sempre da questo episodio Cesi riprende l'uomo all'estrema destra che si porta le braccia al petto. Alessandro Zacchi (1994b) aggiunge che la Vergine è una citazione di quella dipinta per la pala dell'*Assunzione della Vergine* oggi nel duomo di Siena. Egli si discosta dalla datazione di Beanti, proponendo come *ante quem* il 1603 e seguendo, dunque, la fonte di Cavazzoni, scelta che è mantenuta in questa sede.

Bibliografia: CAVAZZONI 1603 [1999], p. 54, MALVASIA 1686, p. 319, MALVASIA 1706, p. 337, MALVASIA 1732, p. 346, MALVASIA 1755, p. 355, MALVASIA 1766, p. 368, *Informazione* 1773, p. 182, MALVASIA 1776, p. 300, MALVASIA 1782, p. 353, *Informazione* 1791, pp. 169-170, MALVASIA 1792, p. 387, GATTI 1803, p. 190, BIANCONI 1820, p. 383, BIANCONI 1826, p. 171, BIANCONI 1835, p. 162, BIANCONI 1844, p. 156, GUALANDI 1860, p. 141, GUALANDI 1865, p. 119, RICCI 1882, p. 200, *Guida illustrata* 1904, p. 132, VON MANTEUFFEL 1912, p. 315, *Le chiese di Bologna illustrate* 1927, p. 131, VENTURI 1933, IX, 6, p. 714, GRAZIANI 1939, p. 92, RAULE 1961, p. 43, PRODI 1959-1967, II, p. 36, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 35, ZACCHI 1994b, pp. 268 e 279, n. 105, ZACCHI 1997, p. 148, BENATI 1998, p. 166, n. 68, ZACCHI 1998b, pp. 12-13.

Fonti: CARRATI B 698/II, n. 45.

50. Affreschi della cappella delle Laudi; Sant'Anna adora l'Immacolata concezione e il Profeta Geremia (tav. XLIV, fig. 1-3)

1603

Affreschi strappati e riportati su tela; 108 x 49 cm, *Sant'Anna*; 122 x 48 *Profeta Geremia*

Imola, Museo di San Domenico, Collezioni d'arte della città (in deposito da Palazzo Tozzoni: inv. 529 *Sant'Anna*, inv. 1244 *Geremia*)

Provenienza: Imola, Duomo, cappella delle Laudi, 1603-1775; Cosimo Morelli; conti della Volpe; Palazzo Tozzoni *post* 1821

Restauri: 1981, Cooperativa Restauro e Conservazione di Imola; 2009-2011, Marilena Gamberini

Disegni preparatori: *Morte della Vergine*, Stoccarda, Staatsgalerie, collezione Fachsenfeld, inv. III/605, dimensioni non conosciute

Iscrizione: VIRGAM VIGILAN / [TEM EGO VIDEO], sul *Geremia*

Del ciclo decorativo dedicato a Maria che si trovava nella cappella delle Laudi del Duomo di San Cassiano, a Imola, rimangono oggi soltanto due affreschi raffiguranti *Sant'Anna che adora l'Immacolata concezione* ed il *Profeta Geremia* (fig. 1-2). Come documenta Malvasia (1678), la decorazione fu commissionata nel 1603 dal vescovo di Imola, Alessandro Musotti, che desiderava «qualche bell'opra»¹¹²¹ per adornare il duomo cittadino. Grazie all'intermediazione di Ferraldo Ferraldi, suo agente, che «giudicò bene proporgli la persona sua, sapendo la sufficienza sua in quest'arte»¹¹²², la scelta cadde su Cesi, rinomato frescante, che fu pagato 800 lire. Forse per specifica richiesta della committenza, il ciclo doveva ricordare molto da vicino quello realizzato dal pittore per la cappella dei Bulgari (1593-1594c.), come sembra evidente dalla testimonianza di Giovanni Nicolò Villa che, alla fine XVIII secolo, scrive che «la cappella era somigliante a quella che vedesi nella chiesa delle Scuole di Bologna»¹¹²³. Sappiamo che la decorazione originaria doveva comprendere anche *Profeti*, *Sibille*, «una Gloria q[ua]dro grande»¹¹²⁴ e due ampie lunette con la *Nascita della Vergine* e la *Morte della Vergine*; di quest'ultima, sembra essere rimasto il disegno preparatorio conservato a Stoccarda¹¹²⁵ (fig. 3). Nel Settecento il ciclo rischia di essere distrutto per i lavori di ricostruzione della cattedrale che il vescovo di Imola, Giovanni Carlo Bandi, aveva commissionato all'architetto Cosimo Morelli, e che avvennero tra gli anni 1765-1781¹¹²⁶. Fu Morelli stesso,

¹¹²¹ MALVASIA 1678 [1841], p. 245.

¹¹²² *Ibidem*.

¹¹²³ VILLA 1794-1814 [1925], p. 27.

¹¹²⁴ ORETTI B 165 bis, c. 9. Villa aggiunge la notizia della presenza di *Sibille* (VILLA 1794-1814 [1925], p. 27).

¹¹²⁵ Le due lunette ad affresco della *Nascita* e della *Morte della Vergine* misuravano entrambe 130 x 300 cm. Dopo lo strappo, esse appartennero a Cosimo Morelli, quindi ai conti della Volpe di Imola e, in seguito, furono di proprietà di Michelangelo Gualandi a Bologna, il quale ne notava la somiglianza con il ciclo di S. Maria dei Bulgari. L'ultimo passaggio di proprietà che è conosciuto è quello ai conti Fava, sempre a Bologna. Si vedano: VILLA 1794-1814 [1925], p. 27, GUALANDI 1840, I, p. 111, n. 4, SCARABELLI 1843, p. 45, GUALANDI 1850, p. 20, GUALANDI 1860, p. 23, GUALANDI 1865, p. 18. Come ha segnalato Alessandro Zacchi (1991), per la *Morte della Vergine* Cesi aveva eseguito un nuovo disegno preparatorio il quale ricalca, in effetti, l'invenzione per la cappella dei Bulgari ma che mostra la forma della lunetta: *Morte della Vergine*, Stoccarda, Staatsgalerie, collezione Fachsenfeld, inv. III/605, dimensioni non conosciute, penna e inchiostro bruno su carta (ZACCHI 1991, p. 123). Si noti come il tratto più marcato della penna richiami lo stile della tela della *Pentecoste*, dipinta entro il 1603, nella chiesa di S. Maria della Misericordia.

¹¹²⁶ MATTEUCCI, LENZI 1977, pp. 210-212.

consapevole della «buona mano»¹¹²⁷ di Cesi, ad ottenere la proprietà della cappella per «segare il muro secondo solito»¹¹²⁸ al fine di recuperare le pitture tramite l'esportazione a massello. A quel punto, Giacomo Succi gli propose di utilizzare la tecnica dello strappo, che era del tutto nuova. L'operazione avvenne tra il 1774-1775 e gli affreschi furono suddivisi «in tanti quadri piccoli e grandi»¹¹²⁹ che Oretti, Villa e Lanzi videro in casa dell'architetto Morelli¹¹³⁰. Dopo lo strappo, lo stato conservativo delle opere appariva buono a Morelli, come scriveva nel 1809: «ben conservati e coloriti, e tali e quali furono estratti»¹¹³¹; più tardi, anche Secco-Suardo lodava questo aspetto: «la loro superficie è levigata, netta, senza indizi di resine od altro. Sono foderati con una tela di mediocre grossezza, eppure sono pieghevole, il che dimostra che il glutine col quale furono attaccati era di natura scorrevole, e riuscì perciò sottilissimo»¹¹³². Il *Profeta Geremia* e la *Sant'Anna* sono allora le prime testimonianze di affreschi strappati che siano tuttora superstiti¹¹³³. Nel 1812, con la morte di Morelli, le pitture passano, forse tutte, nella collezione della famiglia imolese dei della Volpe e, nel 1824, in quella bolognese di Michelangelo Gualandi¹¹³⁴. Egli segnala tuttavia di possedere soltanto le due lunette della *Nascita* e della *Morte della Vergine*¹¹³⁵. Gaetano Giordani ne parla come «opere veramente pregevoli»¹¹³⁶ ma, giunte alla fine dell'Ottocento nella collezione Fava, se ne perdono purtroppo le tracce¹¹³⁷. Nel Novecento avviene, intorno al 1980, il ritrovamento presso Palazzo Tozzoni a Imola dei due frammenti di *Sant'Anna* e di *Geremia*, di cui Mazza (1988) ne ipotizza l'ingresso nella collezione intorno al 1824, anno della sopraccennata vendita dai della Volpe a Michelangelo Gualandi. Riscoperti in «deplorable stato conservativo»¹¹³⁸, gli affreschi sono sottoposti a due interventi di restauro, nel 1981 e tra gli anni 2009-2011¹¹³⁹. Grazie a queste operazioni e grazie all'accessibilità delle opere, correntemente esposte nei Musei Civici di Imola, oggi possiamo avere un'idea concreta delle finenze disegnative e cromatiche che Cesi mantenne, superato il 1600, nell'ambito dell'affresco. Anche se, come vedremo, queste opere sono delle repliche, con pochissime

¹¹²⁷ SCARABELLI 1843, p. 42. Scarabelli trascrive una lettera di Morelli datata 30 gennaio 1809.

¹¹²⁸ *Ibidem*.

¹¹²⁹ SCARABELLI 1843, p. 42, da una lettera di Morelli del 20 novembre 1809.

¹¹³⁰ ORETTI B 165 bis, c. 9, VILLA 1794-1814 [1925], p. 27, LANZI 1809, V, 3, p. 278.

¹¹³¹ SCARABELLI 1843, p. 42.

¹¹³² CONTI 1988, p. 219.

¹¹³³ CIANCABILLA, SPADONI 2014, I, p. 107.

¹¹³⁴ MALVASIA 1678 [1841], p. 245, n. 1. L'informazione dei due passaggi di proprietà è data dagli editori dell'edizione ottocentesca.

¹¹³⁵ GUALANDI 1840, I, p. 111, n. 4, SCARABELLI 1843, pp. 40, 45, GUALANDI 1850, p. 20, GUALANDI 1860, p. 23, GUALANDI 1865, p. 18.

¹¹³⁶ BARUFFALDI 1844, I, p. 41, n. 1, dalle note di Giordani alla *Lettera di Giampietro Cavazzoni Zanotti da premettersi alle vite inedite de' pittori e scultori ferraresi di Girolamo Baruffaldi seniore*.

¹¹³⁷ MAZZA 1988, pp. 59-60.

¹¹³⁸ MAZZA 1981, p. 20.

¹¹³⁹ CIANCABILLA, SPADONI 2014, I, p. 108, dalla scheda di catalogo di Oriana Orsi.

variazioni, di invenzioni precedenti, la qualità pittorica sembra comunque apprezzabile, e ciò si nota in particolar modo da una visione diretta delle opere.

Sant'Anna (fig. 1) mostra un modellato morbido, non sforzato, ed un cromatismo sottilmente chiaroscurato. Ella è mostrata in ginocchio, in preghiera o in estasi mentre si rivolge con lo sguardo al cielo. La posa, rivolta verso destra, riprende in modo letterale quella della tela della *Sant'Anna che adora l'Immacolata concezione* oggi conservata nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, mentre il suo volto, che a differenza di quello non mostra segni di vecchiaia, è accostabile a quello dipinto per la tela, avente il medesimo soggetto, della chiesa dei Mendicanti a Bologna. Cesi poté dunque servirsi di disegni preparatori già realizzati e impiegati per quelle due opere menzionate, ovvero quelli conservati al Prado di Madrid¹¹⁴⁰ (fig. 4, tav. XXV) e al British Museum di Londra¹¹⁴¹ (fig. 2, tav. XXXVII). Rispetto a questi fogli, il pittore dovette però operare alcune modifiche, e la figura della santa appare leggermente più allungata e stretta, con una posa più statica e con un panneggio più semplice; aggiunge, inoltre, la piccola figura di Maria sul grembo. Con questo particolare egli allude al mistero dell'Immacolata concezione, tema che aveva già sviluppato nelle due pale bolognesi menzionate. Come ha mostrato Mirella Levi D'Ancona (1957), la presenza della piccola Maria sul ventre di Anna riprende un tipo iconografico sviluppatosi tra i secoli XV-XVI specialmente nei Libri d'Ore francesi e spagnoli¹¹⁴². Questa iconografia trae origine anche da un contesto devozionale che era particolarmente legato alla figura di sant'Anna e che si era diffuso alla fine del XV secolo soprattutto in Germania¹¹⁴³. Tuttavia, essa non aveva avuto molta fortuna in Italia, forse per via della sua apparenza antinaturalistica, dove il corpo infante di Maria è come sospeso sul ventre materno¹¹⁴⁴. La sua presenza in questo contesto è, quindi, un fattore fuori dal comune, che si spiega probabilmente con una volontà della committenza.

Per quanto riguarda invece *Il profeta Geremia* (fig. 2), egli è raffigurato in piedi, con una tavola che doveva essere dorata, che mostra l'iscrizione «VIRGAM VIGILAN / [TEM EGO VIDEO]», che significa «io

¹¹⁴⁰ *L'Immacolata concezione*, Madrid, Museo del Prado, inv. FD 1859, 385 x 240 mm, penna e inchiostro marrone, acquerello, carta quadrettata con matita nera solo nella metà superiore. Alfonso E. Pérez Sánchez ha pubblicato il disegno nel 1977, ricollegandolo alla tela in questione. PÉREZ SÁNCHEZ 1977, n. 18.

¹¹⁴¹ *Sant'Anna in preghiera*, Londra, British Museum, inv. SL,5227.17, 195 x 141 mm, penna e inchiostro marrone con acquerellature, quadrettatura a matita rossa. Il disegno mostra la figura della santa in posizione speculare rispetto a quella della tela, ovvero rivolta verso sinistra, e fu probabilmente realizzato dal pittore per l'immagine della santa nella tela di S. Maria della Pietà. Questo foglio è stato pubblicato da Michele Danieli nel 2019 ma era già stato attribuito a Cesi da Arthur E. Popham. DANIELI 2019, p. 30.

¹¹⁴² LEVI D'ANCONA 1957, p. 39. Si noti che un'altra origine di questa iconografia era l'immagine, che fu elaborata dai Domenicani per dimostrare la teoria macolista, della *santificatio in utero*, ovvero della *santificazione in utero*. In questa, Maria infante era posta, allo stesso modo, sospesa sul ventre materno, ma un fascio di luce, proveniente da Dio padre, la colpiva, mostrando così come ella fosse esente dal peccato originale soltanto dopo la sua concezione. La fortuna di questa immagine 'macolista' fu molto ampia grazie al *Rosario della gloriosa Vergine Maria con figure adornate* di Alberto da Castello, la cui prima edizione risale al 1522, che Cesi aveva già utilizzato per il ciclo della cappella Veza in Santo Stefano a Bologna, nel 1574, per cui si veda la scheda n. 3, *Opere certe*. GALIZZI KROEGEL 1999, pp. 231-232.

¹¹⁴³ *Ivi*, pp. 228-229.

¹¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 228-231 e LEVI D'ANCONA 1957, pp. 39-40.

vedo una verga che veglia», un'allusione all'onnipotenza di Dio. La scritta, in quanto proveniente dal Libro di Geremia (1,11), ha permesso ad Angelo Mazza (2018) di identificare in modo corretto il personaggio. Anche questa figura proviene da un'invenzione precedente, ovvero quella del *Mosè* del ciclo dei Bulgari, la quale è replicata molte volte da Cesi. Egli poté dunque utilizzare un disegno preparatorio precedente, ovvero il bellissimo foglio genovese, sostituendo il volto del fanciullo con quello di un vecchio e la spada con la tavola dorata¹¹⁴⁵ (fig. 6, tav. XXV).

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], p. 245, VILLA 1794-1814 [1925], pp. 1-27, LANZI 1809, V, 3, p. 278, GUALANDI 1840, I, p. 111, n. 4, SCARABELLI 1843, pp. 40-46, BARUFFALDI 1844, I, pp. 40-41, n. 1, GUALANDI 1850, p. 20, GUALANDI 1860, p. 23, GUALANDI 1865, p. 18, GRAZIANI 1939, p. 73, LEVI D'ANCONA 1957, pp. 39-40, ROVERSI 1972, p. 318, GIBBONS 1977, p. 67, MATTEUCCI, LENZI 1977, pp. 210-212, PÉREZ SÁNCHEZ 1977, n. 18, MAZZA 1981, pp. 20-22, MAZZA 1985, pp. 67-69, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 168, CONTI 1988, pp. 219-221, MAZZA 1988, pp. 58-60, BOCCARDO 1990, p. 54, ZACCHI 1991, p. 123, ZACCHI 1994b, p. 268, ZACCHI 1997, p. 147, GALIZZI KROEGEL 1999, pp. 228-231, MAZZA 2001, pp. 25-26, CIANCABILLA, SPADONI 2014, I, pp. 107-108, MAZZA 2018, p. 289, n. 80, DANIELI 2019, p. 30.

Fonti: ORETTI B 165 bis, c. 9.

¹¹⁴⁵ *Fanciullo panneggiato che regge una spada*, Genova, Gabinetto dei disegni di Palazzo Rosso, inv. 1934, 347 x 208 mm, matita rossa e rialzi di biacca su carta azzurra controfondata e quadrettata a matita nera. Il disegno è stato pubblicato come opera di Cesi da Gibbons (GIBBONS 1977, p. 67), ma già Catherine Johnston, nel 1967, l'aveva riferito a questo pittore negando l'antica attribuzione ad Agostino Carracci (ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 168, commento di Di Giampaolo). Il disegno, nato probabilmente per il *San Paolo* della certosa di Bologna e per quello della tela oggi collocata nella Pinacoteca Nazionale, è stato riutilizzato da Cesi anche per una figura nell'affresco dei Canonici Lateranensi in S. Giovanni in Monte. Si vedano anche: BOCCARDO 1990, p. 54, ZACCHI 1997, p. 147.

51. *Ascensione di Cristo; San Cassiano vescovo; San Rocco* (tav. XLV, fig. 1-5)

1604

Olio su rame ... cm, *Ascensione di Cristo*; olio su rame, 83 x 39 cm, *San Cassiano* e *San Rocco*
Imola, Parrocchia di Santa Maria di Valverde

Le tre opere sono citate da Malvasia (1678) come eseguite da Cesi nel 1604 per la chiesa imolese della Madonna di Valverde. La loro disposizione sembra essere rimasta quella documentata, alla fine del Settecento, dal sacerdote imolese Giovanni Nicolò Villa, per cui l'*Ascensione di Cristo* si trovava nella cappella maggiore, sopra l'antica immagine della *Madonna del Soccorso*, ed i santi *Rocco* e *Cassiano* nell'oratorio della chiesa. Nel Novecento, le opere sono brevemente segnalate da Rezio Buscaroli nella sua guida alla città (1939, 1949). Alberto Graziani (1939) spende parole bellissime per il *San Rocco* (fig. 4), ai suoi occhi «vertice provatissimo d'ogni consumata eleganza formale e vestito, costosa modestia, di giallo e di grigio». Le «fragili assurde conchiglie dei panneggi, da cui le membra spuntano cristalline» lo portano a paragonare il santo alle figure femminili degli affreschi della cappella dei Bulgari, ed in modo particolare con quella di *Ester* (fig. 14, tav. XXI). Questo confronto così interessante porta tuttavia Jürgen Winkelmann (1990) a negare la paternità di Cesi per il *San Rocco* e, quindi, anche per il *San Cassiano*, attribuendo le due pitture alla prima attività di Guido Reni. Lo studioso sostiene infatti che le opere, per essere di Cesi, dovrebbero essere coeve al ciclo dei Bulgari, e che a partire dal 1600 lo stile del pittore «rivela un orientamento molto diverso»¹¹⁴⁶ rispetto a quegli affreschi. A favore di questa attribuzione, Winkelmann cita un disegno degli Uffizi¹¹⁴⁷ (fig. 5) della collezione Santarelli che riproduce esattamente la figura del *San Rocco* in questione e che egli assegna sempre a Guido Reni. Il foglio sembra tuttavia appartenere più ad un artista di primo Cinquecento che può forse essere individuato nel *milieu* bolognese costituito da Biagio Pupini, Girolamo da Treviso, Innocenzo da Imola, artisti che portavano avanti la maniera più graziosa di Raffaello¹¹⁴⁸. Malvasia d'altra parte racconta che Cesi aveva un «famoso studio (...), copioso di superbissimi disegni, pitture, libri, ed altro, che più non si trova»¹¹⁴⁹, e questo disegno, forse, poteva essergli appartenuto.

La proposta di Winkelmann non è stata avallata dalla critica successiva, che ha riportato le tre opere a Cesi (senza tuttavia fare cenno del disegno degli Uffizi), riscontrandovi una coerenza stilistica nell'ambito della sua produzione: le tre pitture mostrano infatti, pur nelle differenze, una qualità complessivamente meno alta rispetto alle prove eseguite anteriormente al 1600, una definizione della

¹¹⁴⁶ WINKELMANN 1990, p. 121.

¹¹⁴⁷ *San Rocco*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 9041 S, 293 x 155 mm, bistro e biacca su carta marroncina (*Ivi*, p. 125, n. 22).

¹¹⁴⁸ Anche Daniele Benati, che ringrazio molto per aver discusso con me questo caso, mi ha confermato la possibilità di questa ipotesi.

¹¹⁴⁹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247.

forma più scontata e rigida e continue citazioni e riferimenti ad opere precedenti. Se del *San Rocco* si è già parlato, la figura del *Cristo* riprende, per la parte bassa del corpo, la Vergine nella *Assunzione* di Siena, di cui sono ricopiate anche le pieghe del panneggio. Cesi inoltre sembra memore del Cristo dipinto da Bagnacavallo Senior nell'affresco della *Trasfigurazione* di San Michele in Bosco a Bologna (fig. 2). Nel *San Cassiano vescovo* traspare invece quella fissità iconica tipica delle opere del pittore di inizio Seicento, come la *Santa Lucia* delle Muratelle o *l'Immacolata concezione* di Cento. Questa tendenza generale verso una pittura neo quattrocentesca o proto cinquecentesca è in effetti la cifra stilistica più evidente delle opere eseguite in questo periodo.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245, VILLA 1794-1814 [1925], pp. 53 e 56, BUSCAROLI 1939, p. 4, GRAZIANI 1939, p. 85, BUSCAROLI 1949, p. 4, MELUZZI 1962, p. 46, n. 42, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, II, p. 808, WINKELMANN 1990, pp. 119-125, ZACCHI 1994b, pp. 268 e 279, n. 103, DANIELI 2004, pp. 358-361, MAZZA 2005, p. 45, MAZZA 2018, p. 290.

52. *Visione del Trono celeste* (tav. XLVI, fig. 1-2)

1604-1605c.

Olio su tela, 128 x 99 cm

Riolo (Castelfranco Emilia), chiesa di San Pietro, in deposito dalla Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 7091

Provenienza: Bologna, monastero delle domenicane di Sant'Agnese

Restauri: Tilde Di Giacinto, 1987

La tela, di dimensioni abbastanza ridotte, ha come soggetto la visione del Trono Celeste raccontata nell'*Apocalisse* di Giovanni Evangelista (capitoli 4-5). La pittura segue fedelmente il testo: l'apostolo vede un trono circondato da ventiquattro vegliardi, seduti su dei troni, vestiti di bianco e con corone d'oro sul capo. I troni dei vegliardi sono visibili in primo piano, ornati da un'arpa e da un mascherone fitomorfo, e tradiscono quindi un gusto ancora tardo manierista. Su quello centrale, riccamente intagliato, vi è Dio padre intento a presentare all'agnello il libro dai sette sigilli: solo quell'animale, allusione di Cristo, può infatti rompere i vincoli ed aprirlo. Ai lati del trono vi sono i simboli dei quattro evangelisti e, in alto, un arcobaleno insieme a sette lampade accese. Rispetto al testo sacro, tutti gli animali, ovvero l'agnello e quelli relativi ai simboli degli evangelisti, dovevano essere ricoperti di occhi; Cesi scelse, invece, di rappresentarli nel modo più verosimile possibile. I ventiquattro vegliardi sono intenti nell'adorazione di Dio: alcuni di loro si sono infatti levati la corona d'oro dal capo e fanno atto di porgerla a lui, altri sono mostrati intenti a suonare delle arpe. Ognuno, com'è tipico in Cesi, sembra raccolto nella preghiera personale ed intima, senza che vi sia una relazione tra loro. Soltanto Giovanni, in primo piano, è rivolto ad un vegliardo: nel testo sacro, infatti, si legge che egli, colto dal pianto, fu consolato da uno di loro.

Come ha mostrato Michele Danieli¹¹⁵⁰, per realizzare un'immagine così complessa e densa di personaggi e di significati, Cesi si appoggiò ad una stampa di Jost Amman¹¹⁵¹. Molto interessante è anche la suggestione secondo la quale egli possa aver tratto ispirazione dalla pala della *Disputa del Signore* dipinta da Mazzolino per la chiesa di San Francesco a Bologna, opera che aveva restaurato nel 1603, come si legge dalle *vacchette* riportate da Malvasia¹¹⁵² (fig. 2). In effetti, la struttura compositiva ad asse centrale, con i personaggi disposti attorno ad una figura principale, così come il particolare del trono un po' fantasiosamente decorato, o il senso generale di una slegatura, di un posizionamento dei personaggi per giustapposizione più che per mutui rapporti emotivi o spaziali, richiamano l'opera del pittore ferrarese. Ancora, Cesi ricopiò il san Giovanni Evangelista dalla figura

¹¹⁵⁰ L'informazione proviene dalla tesi di laurea scritta da Danieli negli anni 1997-1998 ed è riportata nella scheda di catalogo della tela di Alessandro Zacchi: *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, II, p. 335.

¹¹⁵¹ Si noti che anche nella tela di *Annibale bambino che giura odio eterno ai Romani*, oggi di proprietà di Michelangelo Poletti, Cesi si era appoggiato ad una stampa di questo incisore. Si veda la scheda in *Appendice*, 2, fig. 49.

¹¹⁵² MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245: «lire 120 per aver aggiustato in certi luoghi, ov'era guasta, la tavola della *Disputa del Signore* di mano del Mazzolino nella chiesa di S. Francesco, nella cappella Caprari». L'opera di Mazzolino, dipinta nel 1524, si trova oggi alla Gemäldegalerie di Berlino.

dell'apostolo dipinta per la scena dell'*Assunzione della Vergine* della cappella di Santa Maria dei Bulgari, un'invenzione da lui molto amata e riproposta diffusamente nelle sue pitture.

Grazie alle ricerche di Giampietro Cammarota (1994) e di Alessandro Zacchi (2006), sappiamo che l'opera doveva provenire dal monastero delle domenicane di Sant'Agnese, a Bologna, dov'era probabilmente collocata in un ambiente privato, poiché non si trovano sue menzioni nella guidistica cittadina. In ogni caso, il complesso religioso fu soppresso nel 1798 e la tela passò all'Accademia di Belle Arti e, solo nel 1845, come testimonia il catalogo di Gaetano Giordani, fu esposta nella Pinacoteca. Nel 1882 tuttavia, quando Pinacoteca ed Accademia divennero tra loro autonome, essa fu ceduta a Raffaele Brighetti, reverendo presso la parrocchiale di San Pietro di Riolo, dov'è tuttora esposta nella prima cappella di sinistra.

Circa la committenza, Michele Danieli ha proposto la figura della domenicana Laura Berò, che faceva parte del monastero di Sant'Agnese e che era figlia di quell'Agostino che nel 1605 e nel 1612 aveva richiesto alcune opere a Cesi¹¹⁵³. L'opera potrebbe essere dunque stata realizzata intorno al 1604-1605, come confortano le relazioni con la famiglia Berò, con il restauro del quadro di Mazzolino, e con lo stile delle opere di Cesi documentate nel 1605: la *Santa Lucia* della chiesa delle Muratelle a Bologna e l'*Immacolata Concezione* di Cento.

Bibliografia: GIORDANI 1845, p. 39, n. 304, CAMMAROTA 1994, pp. 125-127, *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, II, pp. 334-335

¹¹⁵³ Per il riferimento a Danieli, rimando ancora alla scheda di catalogo di Zacchi: *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, II, p. 335. Agostino Berò fu committente di Cesi nel 1605, quando richiese l'esecuzione di un *San Carlo Borromeo* e di una *Santa Caterina da Siena* e, nel 1612, quando gli affidò alcune pitture su carta e su raso, tutte opere andate perdute (si vedano le schede n. 27-28 nella sezione *Opere disperse o perdute*). MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245 e REDIGONDA 1960, pp. 202-203.

53. *Santa Lucia* (tav. XLVII, fig. 1-2)

1605

olio su tela, 210 x 165 cm

Bologna, chiesa di Santa Maria delle Muratelle

Restauro: uno a inizio Novecento, segnalato da Venturi (1933), altri non conosciuti

Disegni preparatori: non conosciuti

L'opera è segnalata al quarto altare, appartenente ai Pedrini, della chiesa delle Muratelle (nome che deriva per essere sorta sulla seconda cinta muraria della città) a partire da Masini (1650). Grazie alle *vacchette* pubblicate da Malvasia (1678), sappiamo che fu realizzata nel 1605. La chiesa fu demolita e riedificata nel 1630 per l'apertura di via Urbana, dunque possiamo solo supporre in via ipotetica che i Pedrini, famiglia non nobile che riuscì a far parte del Consiglio degli Anziani tra gli anni 1614-1638¹¹⁵⁴, furono i reali committenti di Cesi, lasciando aperta l'opzione che essi potessero essere subentrati successivamente. Già dal 1686, comunque, i Pedrini non risultano più proprietari della cappella, che almeno dal 1755 è in possesso dei Nobili¹¹⁵⁵. In seguito, Marcello Oretti segnala l'aggiunta, sotto al dipinto, di un «quadretto nel quale vi è dipinto san Francesco di Paola»¹¹⁵⁶, di ignoto autore. Con l'inizio del XIX secolo, la *Santa Lucia* passa alla quinta cappella e a partire dal 1835 la teletta sottostante non è più citata¹¹⁵⁷. Nel Novecento Ricci (1906) confonde la paternità del Cesi con quella del Gessi, errore che in realtà ha una radice antica, in quanto nell'*Informazione alli forestieri* del 1791 nella chiesa erano menzionate solo due tavole, entrambe date a Gessi. Nel 1927 (*Le chiese di Bologna illustrate*) è citato un nuovo sottoquadro, una *Santa Teresa del Bambin Gesù* di mano del contemporaneo Giovanni Piancastelli. Oggi vi è invece una serie di tre moderne immagini della Vergine di gusto bizantineggiante, in quanto la chiesa è in uso alla comunità ortodossa.

Quanto alla santa Lucia, essa si presenta in uno stato conservativo infelice, dato dall'ingiallimento e dall'annerimento delle vernici, e per esempio è quasi del tutto perduto il colore originario, probabilmente blu, nella parte destra del manto. Già Venturi (1933) parlava del dipinto come di una «immaginetta sacra, come dal restauro è stata ridotta» e giustamente ne individuava la fonte nella *Santa Cecilia* di Raffaello. Parole di maggiore apprezzamento venivano spese da Graziani (1939), il quale, pur collocando l'opera nella fase declinante del pittore, vi sottolineava la sua natura non pedante ma originale, una sorta di risposta personale, specie nell'uso di un colorismo più ribassato dell'ultimo Barocchi, ai contemporanei svolgimenti di Ludovico Carracci (specialmente, la *Pala di San Giorgio*

¹¹⁵⁴ PASQUALI ALIDOSI 1670, pp. 162, 168, 177, 180-182, 184 e 186. Tra il 1614-1638 è citato un Francesco Ventura Pedrini, dottore, come parte del Consiglio. Non fu mai Gonfaloniere.

¹¹⁵⁵ MALVASIA 1686, p. 186 e MALVASIA 1755, p. 209.

¹¹⁵⁶ ORETTI B 30, c. 149.

¹¹⁵⁷ BIANCONI 1820, p. 172 e BIANCONI 1826, p. 80: nelle due edizioni della *Guida*, il quadro del Cesi è alla quinta cappella e il piccolo dipinto sottostante è ancora menzionato come un *San Vincenzo de' Paoli* (si tratta probabilmente di una svista). In BIANCONI 1835, p. 73, il quadretto, come detto, scompare.

nella chiesa dei Santi Gregorio e Siro). Questo senso è stato mantenuto da Fortunati Pietrantonio (1986a e 1986b), che parla di una «assorta contemplazione tramata da melanconiche note di colore tra Barocchi e Reni»¹¹⁵⁸. Tuttavia, più che Guido, fucina in questi anni a ben altri raggiungimenti, qui sembra riecheggiare un raffaellismo severo, quasi neoquattrocentesco, e la santa cesiana è accostabile alla tela dei *Santi Pietro, Paolo e Sigismondo in adorazione della Madonna* della chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna, assegnata in via dubitativa ad Ercole Procaccini nell'ultimo ventennio del XVI secolo (fig. 2). L'opera dunque non può che segnare uno scollamento di Cesi rispetto alla produzione artistica bolognese ma, guardandola nel contesto delle opere del pittore, essa appare come una conseguenza logica delle riflessioni avviate con la *Sant'Anna* dei Mendicanti, che qui più che altrove egli porta alle estreme conseguenze. Questa formula così scarna e astratta verrà poi ripresa nel decennio successivo, come si vedrà nel *San Lorenzo* conservato a Panico (Marzabotto), del 1617.

Bibliografia: MASINI 1650, p. 275, MASINI 1666, p. 86, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245, MALVASIA 1686, p. 186, MALVASIA 1706, p. 200, MALVASIA 1732, p. 203, MALVASIA 1755, p. 209, MALVASIA 1766, p. 214, MALVASIA 1776, p. 153, MALVASIA 1782, p. 166, MALVASIA 1792, p. 181, BIANCONI 1820, p. 172, BIANCONI 1826, p. 80, BIANCONI 1835, p. 73, GUALANDI 1840, p. 17, n. 4, BIANCONI 1844, p. 73, BIANCONI 1845, p. 73, RICCI 1882, p. 182, RICCI 1906, p. 162, *Le chiese di Bologna* 1927, p. 105, VENTURI 1933, IX, 6, p. 706, GRAZIANI 1939, pp. 84-86, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 201, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986a, p. 91, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 806, ZACCHI 1994b, p. 279, n. 109.

Fonti: ORETTI B 30, c. 149.

¹¹⁵⁸ FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 806.

54. *Immacolata concezione* (tav. XLVIII, fig. 1-3)

1605

Olio su tela, 260 x 167 cm

Cento, Collegiata di San Biagio

Provenienza: Bologna, chiesa della Santissima Annunziata

Restauri: 1955c.

Una *vacchetta* di Cesi ricopiata da Malvasia (1678) documenta l'opera come eseguita nel 1605 per l'altare della famiglia Agucchi nella chiesa della Santissima Annunziata di Bologna per la somma di 240 lire¹¹⁵⁹. La chiesa era di proprietà dei frati minori osservanti, dunque dell'ordine francescano: fattore rilevante in quanto, come abbiamo già visto, il particolare tema dell'Immacolata concezione era oggetto di devozione e di diffusione proprio da parte dei Francescani, in ciò molto osteggiati dai Domenicani. Nello stesso anno, il pittore fece anche un ritratto, purtroppo perduto, di un membro della famiglia Agucchi, Giovanni Paolo. La famiglia Agucchi era, a detta di Dolfi (1670), «antica e nobile», e vi facevano parte, in questo periodo, membri molto illustri quali l'arcivescovo Giovanni Battista ed il cardinale Girolamo, suo fratello.

La tela è stata registrata con continuità e senza alcuna nota di commento nella quattordicesima cappella della chiesa della Santissima Annunziata dal Seicento fino all'inizio dell'Ottocento. A fine Settecento, e più precisamente tra il 1776 ed il 1782, viene aggiunto sotto alla tela un *San Raffaele* di Pietro Francesco Fabri, visibile ancora nel 1792 e non più annotato da Bianconi nel 1826. Tra quell'anno ed il 1835 l'opera di Cesi è sostituita da una statua in una nicchia di mano dei fratelli Giovanni Battista e Francesco Graziani, come si può apprendere dalle due edizioni della *Guida* di Bianconi di quegli stessi anni¹¹⁶⁰. Il quadro doveva infatti essere entrato a far parte della collezione della Pinacoteca; da lì viene ceduto, senza cornice, in qualità di deposito esterno, alla Collegiata di San Biagio a Cento, come mostra il verbale del 25 agosto del 1883 destinato a monsignor Antonmaria Amadei e pubblicato da Cammarota (2004).

In quel luogo, ove tuttora si trova, l'opera è passata inosservata fino al 1988, quando, in occasione di una mostra dedicata alle immagini mariane del rosario, Berenice Giovannucci Vigi ne ha redatto una prima scheda critica. La studiosa faceva notare la ripresa della figura del Dio padre dalla precedente pala dell'*Immacolata concezione* oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (per la cui riproposizione, il pittore poteva essersi servito del disegno conservato a Brera¹¹⁶¹; fig. 5, tav. XXV). Ne veniva inoltre analizzata l'iconografia: la mandorla di luce, la falce di luna, la corona, le dodici

¹¹⁵⁹ Una notazione curiosa: anche Ludovico Carracci aveva ricevuto, nel 1594, 240 lire dai Turrini per il *San Giacinto*.

¹¹⁶⁰ Non è del tutto corretto quanto riporta Zacchi (*Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, p. 336) asserendo che il quadro fu levato dalla chiesa nel 1866: abbiamo visto infatti che già dal 1835 risultava assente.

¹¹⁶¹ *Dio padre e l'Immacolata*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 344, 200 x 147 mm, penna e acquerello su carta cerulea, controfondato. Si vedano: EMILIANI 1959, p. 61 e CAMMAROTA 1995, p. 64.

stelle sopra il capo e la presenza del drago con sette teste provengono dalla descrizione della Donna dell'Apocalisse (*Apocalisse* 12, 1-12), mentre gli altri elementi presenti nel dipinto, per cui il pittore si sforza di disporli in modo naturalistico inserendoli in un paesaggio collinare, derivano dai molti racconti della Sulammita nel *Cantico dei Cantici*, che furono poi impiegati per designare Maria. Partendo dall'alto a sinistra vi è il sole, da cui l'espressione *electa ut sol*, il pozzo d'acqua viva, la porta, il cipresso, l'olivo, i gigli e la quercia; a destra vi sono invece la luna, che sta per *pulcra ut luna*, la stella del mattino, *stella maris* – espressione che proviene già da san Girolamo in riferimento alla Vergine –, la palma, la città di Dio, la fonte sigillata, *fons signatus*, l'*hortus conclusus* e la torre di David. In mezzo, in basso, vi è invece lo specchio *sine macula*. Come ha messo in luce Levi D'Ancona (1957) nell'ambito degli studi sulla complessa questione dell'iconografia dell'Immacolata concezione, questo tipo di immagine che comprende elementi da fonti diverse si sviluppa a partire dal XII secolo e raggiunge una stabilità tra il XVI ed il XVII secolo, avendo poi la meglio sugli altri tipi iconografici e diventando l'immagine tipica per esprimere questo tema. Si tratta anche dell'ultima rappresentazione di questo soggetto da parte di Cesi, che come abbiamo visto fin dagli anni Settanta del Cinquecento l'aveva tradotto in pittura nei modi più svariati. Altri inquadramenti critici si devono a Fortunati (1997), che ha individuato la fonte iconografica, ovvero la stampa di Cornelis Cort conservata all'Albertina di Vienna (fig. 2), da cui il pittore sviluppa praticamente tutta la sua opera (la generale struttura compositiva, l'idea del paesaggio collinare e la disposizione di molti degli attributi mariani). A questa, Danieli¹¹⁶² ha poi aggiunto altre due fonti: una stampa di Bernardino Passeri e la tela dell'*Immacolata concezione* di Denijs Calvaert attualmente presente nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Bologna (ma realizzata per i Gesuiti di Santa Lucia; fig. 3). Dal punto di vista stilistico, non si può che concordare con le parole di Zacchi (*Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006), che vede nel quadro la dimensione del tutto «iconica, controriformata e senza tempo» che il pittore andava indagando nelle opere su tela del primo decennio del Seicento. In conclusione, va tenuto presente che, come mi ha fatto giustamente notare Costanza Barbieri, non soltanto in ambito emiliano si rifletteva sul tema dell'Immacolata concezione: le tele di Bernardo Castello degli anni Ottanta del Cinquecento (Genova, chiesa di Santa Maria della Vittoria, Genova Voltri, chiesa di Nostra Signora degli Angli, Genova Albaro, convento di San Francesco e Chiavari, santuario di Nostra Signora dell'Orto)¹¹⁶³ o del Cavalier d'Arpino (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) sono, infatti, alcuni esempi da tenere presente.

¹¹⁶² Informazione tratta dalla scheda di catalogo di Zacchi (*Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, p. 337) in quanto non ho potuto consultare il documento originale.

¹¹⁶³ A proposito di queste tele di Bernardo Castello, è interessante il contributo di Laura Stagno, la quale mette in luce come, pur nel contesto genovese, dagli anni Ottanta del Cinquecento vi fossero due maniere principali per raffigurare i simboli della cantica: la prima, più antica e innaturale, che mostra i simboli sospesi attorno alla figura di Maria, ed una seconda, che si sviluppa invece a partire da quegli anni, dove sono gli angeli a reggere i simboli mariani (STAGNO 2008,

Bibliografia: MASINI 1650, p. 136, MASINI 1666, p. 147, DOLFI 1670, p. 145, GUALDO PRIORATO 1675, p. 55, MALVASIA B 16 [1998], pp. 163 e 166, n. 64, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245, MALVASIA 1686, p. 323, MALVASIA 1706, p. 341, MALVASIA 1732, pp. 350-351, MALVASIA 1755, p. 360, MALVASIA 1766, p. 374, MALVASIA 1776, p. 305, MALVASIA 1782, p. 359, MALVASIA 1792, p. 394, BIANCONI 1826, p. 173, BIANCONI 1835, p. 164, GUALANDI 1840, I, p. 198, n. 13, LEVI D'ANCONA 1957, pp. 15, 65, 67, GIOVANNUCCI VIGI 1988, p. 163, ZACCHI 1994*b*, p. 269, FORTUNATI 1997, p. 56, CAMMAROTA 2004, pp. 517-518, GALIZZI KROEGEL 2005, p. 222, *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006, pp. 336-337, STAGNO 2008, pp. 309-315.

pp. 309-315). La seconda modalità, che si vede per esempio nella tela di Castello nel convento di San Francesco a Genova Albaro, e che si data alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento, fu modello per le stampe di Schiaminossi, del 1603, e di Thomasin, del 1615: «stampe che divennero strumento di divulgazione ampia di un modello perfettamente rispondente alle esigenze della pietà controriformistica» (*Ivi*, p. 315).

55. *San Francesco in preghiera*¹¹⁶⁴ (tav. XLIX, fig. 1-2)

1607

Olio su tela, 196 x 110 cm

Bologna, convento dei Cappuccini, Museo di San Giuseppe

Restauro: Pietro Tranchina, 1972

Iscrizioni: M. S. POMPILIA CHIARI F. F. MDCVII.

L'opera fa parte di quella «galleria tutta memorabile di santi rapiti in estasi in aspri paesi», come scrive Daniele Benati (1980), tema che Cesi aveva frequentato fin dalla gioventù, quando era stato chiamato a dipingere la serie dei santi dei martiri nella cripta della cattedrale bolognese¹¹⁶⁵. Seguendo la lezione di Girolamo Muziano sui santi collocati nel paesaggio, egli mostra san Francesco sul monte Verna mentre è rapito in preghiera, dopo aver ricevuto le stimmate. Nonostante lo stato conservativo non ottimale della tela, per cui il colore risulta spesso troppo appiattito ed asciugato, è ancora avvertibile la commozione del santo, che rivolge gli occhi lucidi al cielo. Il paesaggio montuoso, nel quale si nota la presenza di una chiesa in secondo piano, è rabbiato dalla presenza di molte nuvole, che contribuiscono a creare un'atmosfera di intima drammaticità.

Il nome della committente, Pompilia Chiari, e la data di esecuzione, il 1607, si ricavano dall'iscrizione in capitale romana presente sul bordo inferiore destro (fig. 2), di cui si propone questo scioglimento: «M(ISERICORDIA) S(UA) POMPILIA CHIARI F(ECIT) F(IERI) 1607» e questa traduzione: «Per la sua salvezza, Pompilia Chiari commissionò quest'opera nel 1607». Non si sa nulla di Pompilia, che volle probabilmente ornare, con questa tela dalle dimensioni ridotte, un suo spazio privato; Dolfi (1670) afferma che la sua famiglia era «nobile». Graziani (1939) fu il primo a notare la presenza dell'opera nel museo di San Giuseppe, dove non era stata tuttavia segnalata precedentemente, e ad assegnarla a Cesi. Nello stesso modo è citata nelle *Guide* di Ricci e Zucchini (1950, 1968). Nel 1980 Daniele Benati la confronta con il *San Benedetto che ascolta la celeste armonia*, per la stessa precisione con la quale Cesi caratterizza il paesaggio (tav. XI, fig. 1), mentre Censi (1998) preferisce paragonarla al *Sant'Antonio Abate* di San Pietro in Casale (tav. XVI). Si tratta di opere che, insieme, coprono trent'anni dell'attività di Cesi, e che testimoniano la coerenza del suo linguaggio figurativo; tuttavia, del tutto nuova è l'idea di porre la figura ed il paesaggio in così stretta relazione, come se l'uno partecipasse alla sorte dell'altro, e viceversa. Rispetto agli sfondi della prima attività del pittore, inoltre, sembra che questo abbia un respiro più ampio, un orizzonte più lontano, come se gli fosse giunta un'eco, pur flebile e lontana, dei nuovi paesi dipinti da Annibale Carracci a Roma.

¹¹⁶⁴ Vorrei ringraziare il dottor Fabio Cristalli, grazie al quale ho potuto vedere l'opera. Il museo, infatti, non è momentaneamente aperto al pubblico.

¹¹⁶⁵ Si veda la scheda n. 7, *Opere certe*.

Bibliografia: DOLFI 1670, p. 266, GRAZIANI 1939, p. 85, RICCI, ZUCCHINI 1950, p. 201, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 191, MARIANI 1975, s. p., BENATI 1980, p. 15, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986*b*, p. 806, ZACCHI 1994, p. 279, CENSI 1998, p. 120.

56. I Santi Bernardino da Siena e Sebastiano adorano la Trinità¹¹⁶⁶ (tav. L, fig. 1-5)

1607c.

Olio su tela, 246 x 146 cm

Bologna, Policlinico di Sant'Orsola, sala della direzione dell'Amministrazione degli Ospedali

Provenienza: famiglia Sighicelli, donato nel 1622 nella chiesa di Santa Maria della Vita; Ospedale Maggiore, documentato nel 1933; Ospedale Sant'Orsola *post* 1943

Restauri: nella seconda metà del XVIII vi fu una pulitura (Oretti); Snc, San Lazzaro di Savena, 1992

Iscrizione: ALBERTVS QVONDA(M) D. POMPEII DE SIGHICELLIS FILIVS / ICONEM HA(N)C CV(M) ORNAME(N)TO B. MARIAE DE VITA DONAVI[T] / DIE VII IVNY AN[N]O 1622

La tela rappresenta una delle pitture più affascinanti della seconda maturità di Bartolomeo Cesi, dove paesaggio e figure si integrano, si completano tra loro. Anche nel *San Francesco in preghiera* del Museo dei Cappuccini di Bologna¹¹⁶⁷ è evidente questo dialogo, questa sensibilità nel voler accordare insieme le note di un paesaggio al tramonto, dove il cielo si sta rabbuiando, con quelle dei sospiri e dei patimenti fisici e interiori delle figure in primo piano. Se Alberto Graziani avesse conosciuto l'opera, egli l'avrebbe probabilmente presa ad esempio per parlare della fascinazione di Cesi per Girolamo Muziano. I due pittori venivano infatti accomunati dalle «stesse ombre intense e taglienti, gli stessi panni ruvidi e gravi, la stessa abbagliata e rupestre gravezza quasi di nuda natura (...), la stessa solitudine circostanziata e la stessa assorta fatica di vivere e di atteggiarsi dei personaggi»¹¹⁶⁸. Nella tela, come quasi sempre in Cesi, la descrizione del racconto è svolta in modo preciso e quasi geometrico, senza che nessun dettaglio risulti causale o interrompa la linearità della narrazione. Sulla sinistra, san Bernardino da Siena è individuato dagli attributi, a terra, del trigramma di Cristo e delle tre mitre, simbolo della sua rinuncia, avvenuta per ben tre volte, al papato. Questi copricapi, posti in scorcio, sono dipinti con una attenzione quasi fotografica per il vero e, pure, per le luci, come si vede dal particolare bellissimo della seconda mitra, per metà in luce e per metà in ombra. Anche il dettaglio delle abitazioni, poste al centro del brano paesistico, sembra legarsi a questo santo: egli era infatti originario di Massa Marittima, e la chiesa con la facciata a salienti e tribuna ottagonale pare la cattedrale di quella città, intitolata a San Cerbone, mentre la torre merlata potrebbe rappresentare il Palazzo Comunale, sorto dall'unione di due case torri. Sulla destra, san Sebastiano s'accascia languidamente sui polpacci: tre frecce hanno colpito la zona superiore del corpo, e dalle ferite sono colate sottili scie di sangue fin oltre il perizoma bianco, ed ora sembrano essersi rapprese e indurite, contrastando con la superficie più morbida e intatta, dall'aspetto quasi di cera, della sua pelle. Ma il

¹¹⁶⁶ Trovare questo affascinante quadro per poter compiere un'analisi dal vero non è stata un'operazione semplice: senza l'aiuto di un ragazzo della segreteria del Policlinico del Sant'Orsola, di cui non ricordo il nome (ma che mi preoccuperò di recuperare), i tempi di ricerca si sarebbero inevitabilmente allungati. Avendo provato a chiedere alla segreteria, con l'immagine del quadro in mano, se qualcuno lo avesse visto da qualche parte nell'Ospedale, quel ragazzo se ne ricordava infatti l'esatta collocazione. In seguito, la gentilezza della dottoressa Alessandra De Palma, nel cui studio la tela è conservata, ha consentito la visione e lo studio. A loro vorrei rivolgere un sentito ringraziamento.

¹¹⁶⁷ Si veda la scheda n. 55, *Opere certe*.

¹¹⁶⁸ GRAZIANI 1939, p. 75.

dettaglio più bello del quadro è probabilmente quello della torsione del collo del santo, che si gira verso l'alto, per cui le spalle si irrigidiscono e s'inarcano, e luci e ombre si incanalano e riemergono in questa superficie muscolare, nodosa. Il suo volto (fig. 4), fortemente scorciato, è assente e rivolto alla Trinità celeste; dalle labbra socchiuse si percepisce il respiro faticoso, la parola interrotta, ma lo sforzo è racchiuso in questa atmosfera serale così dolce e sospesa da apparire sopportabile e, quasi, invidiabile. In un senso già evidenziato di splendida unione tra figura e sfondo, anche i suoi capelli, leggermente mossi, si confondono con le fronde degli alberi alle spalle.

Nella parte superiore del quadro, Cristo, Dio padre (fig. 2), la colomba e la Madonna si affacciano dalle nubi del paradiso. Maria, con le mani in preghiera, pare ricordare la posa delle Madonne gravidie che Cesi aveva inventato a partire dall'ottavo decennio del Cinquecento. La figura anziana e barbata di Dio, con un mantello rosso che quasi fiammeggia attorno a lui, richiama invece alla mente quelli dipinti da Giovanni Battista Bagnacavallo in numerose sue pale, dove il pittore, con lo stesso gusto per lo spazio geometrico ereditato da Cesi, disponeva questa figura in una posa un po' schematica, quasi marionettistica, nella parte alta della tela. Com'è stato poi sottolineato dalla critica (Zacchi 1994b e Danieli 2005a), il vortice di luce che si apre alle spalle di questa figura risente anche del modello di Prospero e di Lavinia Fontana, e due pale di quest'ultima, ovvero la *Madonna con il Bambino sulle nubi adorata dai Santi Benedetto, Gregorio Magno e Francesco*, in collezione privata, e la *Madonna assunta di Ponte Santo con i Santi Cassiano e Pier Crisologo*, nella Pinacoteca Civica di Imola, datate entrambe intorno al 1584, costituiscono dei confronti interessanti per l'opera in questione. Anche in quei casi, infatti, i santi in primo piano si rivolgevano estaticamente alla divinità, e l'atmosfera corrusca della sera richiamava il loro stato d'animo. Alessandro Zacchi (1994b) ha poi portato a confronto la pala dell'*Annunciazione* di New York¹¹⁶⁹, che oggi sappiamo non appartenere più a Cesi, ma che egli riteneva essere una delle sue prime opere e, oltre a quella, ha sottolineato l'importanza delle aperture naturalistiche avanzate dai Carracci nella prima fase della loro attività. Questo parallelismo è stato condiviso anche da Michele Danieli (2005b), per cui anche la *Crocifissione* di Cesi per la chiesa di San Martino Maggiore costituisce un confronto valido. In questo modo, gli studiosi si sono trovati concordi nel collocare l'opera intorno al 1583-1584. Prima di loro, tuttavia, Giampietro Cammarata (1992) aveva ipotizzato la data del 1620. Questa cronologia era stata suggerita dalla lettura, pur leggermente errata, dell'iscrizione che corre sui tre lati del telaio (fig. 5): «ALBERTVS QVONDA(M) D. POMPEII DE SIGHICELLIS FILIVS / ICONEM HA(N)C CV(M) ORNAME(N)TO B. MARIAE DE VITA DONAVI[T] / DIE VII IVNY AN[N]O 1622»¹¹⁷⁰, che si può tradurre con: «Alberto, figlio di Pompeo Sighicelli, donò nel 1622 questa pala come ornamento della chiesa di Santa Maria della Vita». Per Cammarota,

¹¹⁶⁹ Si veda la scheda n. 3, *Opere rifiutate*.

¹¹⁷⁰ Si noti che Cammarota trascrive, erroneamente, la data 1620; la visione diretta dell'iscrizione ha consentito, tuttavia, di riconoscerla, in modo non dubitabile, l'anno 1622. CAMMAROTA 1992, p. 198.

allora, il tempo della commissione del dipinto e quello della sua collocazione nella chiesa, il 1622, dovevano coincidere, elemento che non è tuttavia così scontato, e non è semplice sciogliere il problema della datazione; le proposte, come abbiamo visto, oscillano addirittura di quasi quarant'anni. Ciò non deve tuttavia stupire: perfino Alberto Graziani (1939), facendo affidamento alla sola lettura stilistica, aveva creduto che la pala della *Crocifissione* di San Giovanni in Monte spettasse alla prima attività di Cesi, ed invece l'opera è risultata essere, come sappiamo grazie ad un ritrovamento documentario, la sua ultima. Con la consapevolezza di dover toccare la questione difficilissima della cronologia di Cesi, non resta allora che provare a fare alcune ipotesi per giungere ad una proposta di datazione quantomeno possibile. A favore di una collocazione precoce potrebbe esservi la notizia, appresa da Pasquali Alidosi (1670), secondo la quale nel 1586, per i mesi di marzo e aprile, Pompeo Sighicelli, padre di Alberto (colui che donò il quadro alla chiesa della Vita), fece parte del Collegio degli Anziani. Per celebrare questo avvenimento egli avrebbe potuto richiedere a Cesi l'esecuzione di quest'opera. Ma ciò che mi spinge a proporre una datazione in un tempo più tardo è lo stile dell'opera. Come ho provato a sottolineare, la tela mostra un accordo stupendo tra figure e paesaggio, un senso di unione che non era presente in opere precedenti con soggetti simili, come il *San Benedetto in ascolto della celeste armonia* della chiesa di San Procolo (fig. 1, tav. XI), dove lo sfondo illustrava i luoghi cruciali della vita del santo senza però dividerne l'emozione dell'estasi mistica. Al contrario, il quadro già citato del *San Francesco in preghiera*, documentato al 1607, pur nella sua qualità pittorica minore, che però è dovuta anche al suo precario stato conservativo, sembra poter essere un termine di confronto stimolante. Non solo paesaggio e figura appaiono perfettamente integrati, ma la tavolozza di Cesi è pure ribassata, le ombre più addolcite e meno taglienti, i colori meno saturi: tutti tratti che caratterizzano le opere che scavallano il 1600. Ancora, dopo questa data, le pieghe delle vesti, quando non provengono da disegni precedenti, si fanno più semplici, com'è evidente dal saio di san Bernardino, che nulla ha a che vedere con le studiatissime fantasie dei panneggi precedenti.

Circa la collocazione originaria della tela, l'iscrizione menzionata indica che essa dovette appartenere ai Sighicelli, famiglia rispettabile di Bologna i cui membri avevano fatto parte, in più tempi, del Collegio degli Anziani, e che contava anche di dottori, filosofi e pure di un vescovo, Giovanni Battista, il quale partecipò al Concilio di Trento¹¹⁷¹. Donata alla chiesa nel 1622, la pala è menzionata dalla storiografia seicentesca come opera di Cesi presente al settimo altare di quella chiesa. Purtroppo

¹¹⁷¹ DOLFI 1670, p. 185. Giovanni Battista Sighicelli incarna la figura di religioso auspicata dal Concilio di Trento, come mostra il suo impegno nel riformare la chiesa di Faenza evidente nelle sue *Constitutiones synodales Ecclesiae Faentinae*, pubblicate nel 1570 a Bologna. Ringrazio Costanza Barbieri che mi ha segnalato questo testo. Inoltre, alla famiglia Sighicelli apparteneva già un altare, il settimo, nella chiesa di San Lorenzo di Porta Stiera, dove Malvasia registrava una «tavola del martirio di San Lorenzo, è stimatissima opera di Dosso Dossi, bravo pittor ferrarese; e li Santi Sebastiano e Rocco, laterali a fresco, sono del Bagnacavallo» (MALVASIA 1686, p. 147).

una ricerca sulle visite pastorali condotte tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento non ha portato ad alcun risultato circa la datazione della pala¹¹⁷². Nel Settecento, come si legge dalle riedizioni della *Guida* malvasiana, essa è spostata al primo altare ed è citata senza l'attribuzione a Cesi, ovvero come opera di anonimo artista. L'ultima registrazione risale all'edizione malvasiana del 1776; poi, a partire da quella del 1782, al suo posto compare la pala di Domenico Pedrini con *San Giuseppe che tiene in braccio Gesù bambino*. La menzione successiva risale soltanto al 1933, in una scheda manoscritta di Adriana Arfelli, compilata per conto della Soprintendenza, nella quale si apprende che l'opera è custodita in un appartamento delle monache dell'Ospedale Maggiore di via Riva di Reno di Bologna¹¹⁷³. Il 24 luglio 1943 le bombe colpiscono l'Ospedale e la tela, fortunatamente salva, è trasportata al Sant'Orsola, dov'è rimasta fino ad oggi, purtroppo però in un ambiente difficilmente accessibile¹¹⁷⁴. La sua singolare bellezza, che è composta da una delicata ma pur evidente sensualità, elemento così raro tra le opere di Cesi, è un fattore che dovrebbe suggerire, una volta di più, una sua collocazione in un luogo più accessibile, che ci si augura possa essere acquisita in un vicino futuro.

Bibliografia: MASINI 1650, p. 128, MASINI 1666, p. 138, DOLFI 1670, p. 185, PASQUALI ALIDOSI 1670, p. 134, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246, MALVASIA 1686, p. 313, MALVASIA 1706, p. 329, MALVASIA 1732, p. 338, MALVASIA 1755, p. 347, MALVASIA 1766, p. 360, MALVASIA 1776, p. 295, MALVASIA 1782, p. 345, GRAZIANI 1939, p. 75, *Sette secoli* 1960, p. 60, CAMMAROTA 1992, pp. 183-211, ZACCHI 1994b, pp. 253-254, ZACCHI 1998b, p. 12, DANIELI 2005a, p. 304, DANIELI 2010b, p. 20.

Fonti: ORETTI B 30, I, c. 285, II, c. 58, AAB, *Visite di Gabriele Paleotti*, 110, fascicolo 2, anno 1587, s. p., AAB, *Visite pastorali*, 26, 31 gennaio 1613, c. 204.

¹¹⁷² AAB, *Visite di Gabriele Paleotti*, 110, fascicolo 2, 1587 marzo 16, s. p. e AAB, *Visite pastorali*, 26, 31 gennaio 1613, c. 204.

¹¹⁷³ CAMMAROTA 1992, p. 198.

¹¹⁷⁴ *Ivi*, p. 197.

57. *Parabola del banchetto di nozze* (tav. LI, fig. 1-6)

1600-1610c.

Affresco staccato, 900 x 600 cm

Bologna, Università, Dipartimento di Storia, Culture e Civiltà presso l'ex convento di San Giovanni in Monte, aula Giorgio Prodi

Restauro: 1954, Arturo Raffaldini; 1997, Ottorino Nonfarmale

Disegni preparatori: *Parabola del banchetto di nozze*, Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 18333, 288 x 375 mm, *Studio di figura maschile panneggiata, a mezzo busto, rivolta verso sinistra*, Emilia Romagna, collezione privata; *Parabola del banchetto di nozze*, Rotterdam, Museo Boijmans Van Beuningen, inv. I-230, 356 x 544 mm; *Parabola del banchetto di nozze*, Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, inv. 9186, 338 x 533 mm

Iscrizione: MVLTI ENIM SVNT VOCATI / PAVCI VERO ELECTI

Il grandissimo affresco mostra l'episodio, poco noto, della *Parabola dell'invito a nozze* (fig. 1). Questa storia è raccontata, con alcune variazioni, nei vangeli di Matteo, Luca ed in quello apocrifo di Tommaso, e l'affresco segue il testo di quello di Matteo. Secondo questa parabola, un re, il cui figlio si doveva sposare, preparò un lauto banchetto per festeggiare l'avvenimento. Tuttavia, gli invitati non si presentarono, e così il sovrano, dopo che questi si rifiutarono per la seconda volta di far parte dei festeggiamenti, decise di mandare dei servitori ad ucciderli e a dar fuoco alla loro città. Per fare in modo che il banchetto avesse comunque luogo, il re ordinò ai servi di portare al ricevimento chiunque incontrassero per le strade. In primo piano nell'affresco si vedono gli invitati che avanzano verso il sovrano, il quale è seduto sotto un baldacchino color rosso porpora ed è affiancato dal figlio e dalla regina. Gli ospiti procedono da destra a sinistra e, nel gruppo di quelli inginocchiati che si trovano più vicini alla famiglia reale, si può notare che il personaggio con un'ampia tunica gialla ha un volto caratterizzato, che sembra un criptoritratto. In secondo piano si svolge invece il banchetto vero e proprio; davanti alla lunga tavola imbandita si nota un uomo a terra che viene colpito da altre figure. Secondo il racconto evangelico, accadde che uno degli invitati non si vestì in modo adeguato, e così il re, accortosene, ordinò di farlo punire. Il senso di questa parabola sta nell'iscrizione dipinta nel cielo, nell'arma polilobata sostenuta da tre angeli che recita: «MVLTI ENIM SVNT VOCATI / PAVCI VERO ELECTI», ovvero: «molti sono chiamati ma pochi sono eletti», e fa riferimento al fatto che il Signore chiama a sé tutti, ma che soltanto pochi gli vanno incontro. Il tema del banchetto è consono al luogo dov'è posto l'affresco, poiché la sala era, in origine, il refettorio dei Canonici Lateranensi (un ordine religioso che seguiva la regola di Sant'Agostino).

L'opera è menzionata con continuità, ma senza commenti, a partire dalla metà del XVII secolo, da Masini (1650, 1666) e da Malvasia (1686). Sappiamo che nella sala vi era anche un affresco di Giuseppe Rolli con *Mosè ed il serpente di bronzo*, che è andato perduto. Nel 1796 il complesso di San Giovanni in Monte fu destinato a divenire un carcere, come testimonia Gatti (1803), e l'opera di Cesi non è più citata per tutto il XIX secolo. Nel Novecento, è ricordata nuovamente nella guida dedicata alle chiese illustrate del 1927 e in quella di Supino del 1932; in entrambi i casi, però, il

soggetto individuato è quello, erroneo, delle *Nozze di Cana*. Il 28 giugno del 1954 avviene il distacco: l'affresco è diviso prima in tre grandi telai e poi in sei, i quali sono destinati ai depositi della Pinacoteca di Bologna¹¹⁷⁵. Lo stacco è autorizzato da Cesare Gnudi, allora a capo della Soprintendenza alle Gallerie, ed è affidato al restauratore Arturo Raffaldini; il motivo di tale operazione è quello di fare spazio alla costruzione di nuove celle carcerarie senza perdere questa opera d'arte¹¹⁷⁶. Nel 1956 l'opera è brevemente esposta in occasione della settimana dei musei italiani ma, fino al 1997, essa rimane nei depositi della Pinacoteca. Viene comunque ricordata da Angelo Raule (1966) e da Ricci e Zucchini (1968). Nel 1990 il complesso è acquistato dall'Università di Bologna e l'affresco viene ricollocato nel suo luogo originario dopo un nuovo intervento di Ottorino Nonfarmale, che era stato allievo e assistente di Raffaldini durante il primo intervento del 1954¹¹⁷⁷. Con il restauro e la ricollocazione, Vera Fortunati e Vincenzo Musumeci curano, nel 1997, un volume dedicato all'opera ma anche a diversi aspetti dell'arte di Bartolomeo Cesi, e che è quindi una delle pubblicazioni più rilevanti del secolo passato. A Fortunati spetta il collegamento, davvero convincente, tra l'affresco e l'illustrazione dello stesso soggetto operata da Adriaen Collaert per le *Evangelicae historiae imagines*, un libro del gesuita Girolamo Nadal edito nel 1593 (fig. 6). In effetti, Cesi riprende da quella stampa l'impostazione generale della scena, con i commensali che si presentano alla famiglia regale in primo piano e la lunga tavola imbandita in posizione arretrata. Rispetto alla stampa, che mostra scene diverse di quella parabola secondo la tecnica, tipicamente gesuita, della *compositio loci*, Cesi sceglie di mostrare un unico evento omettendo episodi avvenuti in tempi diversi.

Nonfarmale scrive note molto interessanti sulla tecnica adottata da Cesi in questa commissione: egli vi conta ben 22 giunte di giornata, che potevano essere in origine anche più numerose, sottolineando quindi come il pittore avesse fatto in modo di prolungare il tempo di asciugatura dell'intonaco per poter intervenire più a lungo sull'opera¹¹⁷⁸. Ipotizza poi che Cesi abbia cominciato a lavorare all'affresco tramite bozzetti in scala per poi eseguire dei grandi cartoni da riportare sul muro tramite la tecnica dello spolvero. Guardando l'opera, in effetti, si possono notare facilmente le tracce dell'incisione a contorno delle figure.

¹¹⁷⁵ MUSUMECI 1997, p. 65.

¹¹⁷⁶ EMILIANI 1997, p. 23.

¹¹⁷⁷ L'operazione del nuovo restauro consistette nella sostituzione del vecchio telaio con un nuovo supporto in alluminio anodizzato, in una pulitura della superficie pittorica tramite bicarbonato di ammonio e in un lavaggio con acqua distillata. Fu poi levato il caseato di calce che aveva apposto Raffaldini. NONFARMALE 1997, pp. 87-88.

¹¹⁷⁸ *Ivi*, pp. 85-86.

Circa i bozzetti o disegni preparatori, si conoscono quelli conservati a Würzburg¹¹⁷⁹ (fig. 2), Rotterdam¹¹⁸⁰ (fig. 3) e Berlino¹¹⁸¹ (fig. 4). L'attribuzione di quest'ultimo, avanzata da Morét (2015), va accettata con una certa cautela per la sua qualità complessiva non del tutto convincente; la proposta porrebbe comunque il disegno come la prima prova eseguita dal pittore per questa importante commissione. Circa le altre due, riferite a Cesi sempre da Morét (2015) per quella di Würzburg e da Alessandro Zacchi (1991) per quella olandese, si tratta di due esempi di sicura attribuzione che mostrano il processo di elaborazione dell'opera da una fase iniziale (Würzburg) ad una finale (Rotterdam). Un ultimo disegno che Zacchi (1997) ha ricondotto giustamente a questo affresco e, più in particolare, alla figura di commensale in primo piano, con il mantello ed il turbante rosso, in piedi e sulla destra, è un foglio conservato in collezione privata emiliana¹¹⁸² (fig. 5). La figura riprende da vicino, anche se in modo speculare, la posa dall'apostolo con le braccia aperte nell'*Assunzione della Vergine* per la cappella dei Bulgari. Infine, come ha già notato la critica, anche il personaggio sulla destra che tiene lo spadone appoggiato a terra proviene da un'invenzione per la cappella dei Bulgari, e più precisamente dal *Mosè* (fig. 8, tav. XXI), a cui Cesi sostituisce le tavole della legge con la spada. Per questo aspetto di ripresa delle invenzioni precedenti e per il fatto che l'affresco si mostri, pur nella sua buona qualità della pittura, complessivamente un po' troppo simmetrico, rigido a livello della

¹¹⁷⁹ *Parabola del banchetto di nozze*, Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, inv. 9186, 338 x 533 mm, matita rossa, penna, inchiostro e acquerellature. Il disegno è stato pubblicato da Stefan Morét (2015) che ne ha giustamente visto il legame con l'affresco in questione, sostenendo che si possa trattare di una prova realizzata in uno stadio ancora intermedio di elaborazione della composizione. Si notano infatti alcune differenze tra questo disegno e l'opera finale, come ad esempio il gruppo di uomini al centro, che è stato del tutto modificato nella pittura. Il foglio era appartenuto a Zaccaria Sagredo, collezionista veneziano vissuto tra il 1653 ed il 1729, com'è provato dall'analisi eseguita da Morét della scritta a penna, presente sul *verso*, che recita: «Scuola Bolognese, no. 127». Si veda: MORÉT 2015, pp. 83, 85-86 e 87-88, n. 10.

¹¹⁸⁰ *Parabola del banchetto di nozze*, Rotterdam, Museo Boijmans Van Beuningen, inv. I-230, 356 x 544 mm, penna e inchiostro marrone, quadrettatura in gessetto nero su carta marroncina. Il disegno è stato ritrovato ed assegnato a Bartolomeo Cesi da Jürgen Winkelmann, il quale ne diede comunicazione ad Alessandro Zacchi che lo pubblicò nel 1991 come studio preparatorio dell'affresco in questione. Precedentemente, il foglio era attribuito ad anonimo artista del Cinquecento. Il legame con S. Giovanni in Monte è stato confermato da Stefan Morét (2015) il quale crede, giustamente, che si tratti dell'ultimo foglio preparatorio per quell'opera, vista la presenza della quadrettatura e la perfetta aderenza del disegno con l'affresco. Si vedano: ZACCHI 1991, p. 125, n. 42, ZACCHI 1997, p. 146, MORÉT 2015, pp. 83 e 87, n. 8.

¹¹⁸¹ *Parabola del banchetto di nozze*, Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 18333, 288 x 375 mm, penna e inchiostro marrone con acquerellature marroni, danneggiato dall'acqua e da lacune. Il disegno era attribuito a Leonello Spada ed è stato portato a Cesi da Stefan Morét, il quale sostiene che possa trattarsi di uno dei primi studi preparatori eseguiti dall'artista per questa importante commissione. Il foglio mostra in effetti numerose differenze con l'opera finale, anche se l'assetto compositivo è molto simile, tale da rendere certa l'individuazione del soggetto (MORÉT 2015, pp. 83-87). Un uso così copioso dell'acquerello si ritrova anche nel disegno del *San Lorenzo* conservato al MET di New York (inv. 2000.495; fig. 2, tav. LX), del 1619. Lo stato conservativo molto compromesso e la qualità complessiva meno alta, specie per un certo disordine compositivo che si differenzia dalla tipica presentazione simmetrica, studiatissima dei soggetti, invita alla cautela nell'accettare questa proposta attributiva.

¹¹⁸² *Studio di figura maschile panneggiata, a mezzo busto, rivolta verso sinistra*, Emilia Romagna, collezione privata. Il disegno è stato pubblicato da Alessandro Zacchi (1997) che lo localizza come indicato senza conoscerne tuttavia le dimensioni e altri dati tecnici. Egli individua la proprietà ottocentesca di Alessandro Maggiori grazie alla scritta presente sul bordo inferiore. Stefan Morét (2015) nega la proposta di Zacchi e pone il disegno come preparatorio alla sola figura in primo piano nella *Visione del trono del Paradiso* (fig. 1, tav. XLVI). Sappiamo che Cesi amava riutilizzare le stesse invenzioni in opere diverse, ed è dunque ben immaginabile egli abbia potuto utilizzare il foglio in diverse circostanze, e specialmente per quest'affresco, visto che la posa della figura sul disegno e in quest'opera sono perfettamente identiche. Si vedano: ZACCHI 1997, pp. 148 e 156, n. 58, MORÉT 2015, p. 88, n. 17.

composizione, la critica lo ha collocato, unanimemente, nel primo decennio del Seicento, tesi che condivido.

Bibliografia: MASINI 1650, p. 291, MASINI 1666, p. 123, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 300, MALVASIA 1686, p. 292, DESEINE 1699, p. 338, MALVASIA 1706, p. 310, MALVASIA 1732, p. 317, MALVASIA 1755, pp. 324-325, MALVASIA 1766, p. 336, *Informazione* 1773, p. 169, MALVASIA 1776, p. 272, MALVASIA 1782, p. 314, *Informazione* 1791, p. 158, MALVASIA 1792, p. 340, GATTI 1803, p. 154, *Le chiese di Bologna illustrate* 1927, p. 67, SUPINO 1932, p. 348, RAULE 1966, p. 36, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 48, ZACCHI 1991, p. 125, n. 42, FOSCHI 1992, pp. 30-34, ZACCHI 1994b, p. 269, EMILIANI 1997, pp. 22-29, FORTUNATI 1997, pp. 30-40, MUSUMECI 1997, pp. 58-81, NONFARMALE 1997, pp. 82-89, MORÉT 2015, pp. 83 e 87-88, n. 8-10.

Fonti: ORETTI B 122, c. 542, ORETTI B 124, c. 124.

58. *Nascita della Vergine* (tav. LII)

1610

Olio su tela, 150 x 110 cm

Corporeno di Cento (Ferrara), chiesa di San Giorgio

Restauri: 1994, laboratorio Delta di Crespellano, a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna e della Banca di Credito Cooperativo di Cento

L'opera è la prima replica nota dell'affresco della *Natività della Vergine* eseguito da Bartolomeo Cesi per la cappella di Santa Maria dei Bulgari a Bologna, tra gli anni 1593-1594. Rispetto a quello, la scena è svolta in verticale, con l'aggiunta di una gloria angelica nella parte superiore; sono stati però eliminati i particolari poetici posti sul lato di destra, come quello dell'ancella addormentata o del candelabro ardente. La tela risulta così molto vicina alla replica successiva oggi a Budrio, e infatti la critica ha talvolta assegnato a quest'opera un disegno preparatorio, conservato a Stoccarda, che però va considerato in rapporto a quella tela¹¹⁸³.

Dell'opera in questione, la prima citazione risale a Malvasia (1678), in seno alla vita del pittore, che la colloca al 1610, per un compenso di 180 lire e destinata alla chiesa dell'ospedale di S. Maria di Corporeno, in provincia di Ferrara¹¹⁸⁴. Il quadro è segnalato nel secolo successivo nello stesso luogo, all'altare della Natività, «con una cornice piccola dorata (...), con sua tela di lino turchina per coprirlo»¹¹⁸⁵. Rimasto poi sconosciuto fino a quasi la fine del XX secolo, nel 1994 è individuato da Maria Censi nella parrocchia di S. Giorgio di Corporeno.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245, CENSI 1994, pp. 57-71, CENSI 1995, pp. 431-434, CENSI 1998, pp. 118-119, DI GIAMPAOLO 2000, p. 180, DANIELI 2006, p. 97.

Fonti: ORETTI B 122, c. 540, ORETTI B 124, c. 124.

¹¹⁸³ *Studio per la nascita della Vergine*, Stoccarda, collezione Schloss Fachsenfeld, inv. III-604, 337 x 245 mm, penna, inchiostro bruno e acquerello su carta quadrettata a matita nera. Il disegno è stato pubblicato come opera di Cesi da G. Ewald, che lo definiva «vorzuglich», eccellente, e lo poneva in relazione all'affresco in Santa Maria dei Bulgari. Daniele Benati però nega, giustamente, questa relazione e mette il foglio in rapporto con la tela, di omonimo soggetto, conservata nei depositi della parrocchiale di San Lorenzo a Budrio, tesi che viene anche in questa sede sostenuta. In seguito, Alessandro Zacchi (1993a) sostiene di nuovo il legame con la decorazione dei Bulgari. Maria Censi (1994, 1995, 1998), a cui si deve la scoperta della tela di Corporeno, pone invece il disegno come preparatorio di quell'opera, ed è sostenuta da Mario di Giampaolo (2000). In ultimo, Emilio Negri e Nicosetta Roioso (1997), insieme a Michele Danieli (2006) hanno ricondotto nuovamente il foglio alla sola pala di Budrio. EWALD 1967, numero 6, BENATI 1987, p. 190, ZACCHI 1993a, p. 181, CENSI 1994, p. 58 CENSI 1995, p. 431, NEGRO, ROIO 1997, p. 72, n. 62, CENSI 1998, p. 118, DI GIAMPAOLO 2000, p. 180, DANIELI 2006, p. 97.

¹¹⁸⁴ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245: «Natività della b(eata) V(ergine) per la chiesa dell'Ospedale di S. Maria del Corpo di Reno, per lire 180»

¹¹⁸⁵ CENSI 1998, p. 119, n. 2, da un *Inventario* datato 12 gennaio 1754.

59. B. Cesi e aiuti?, *Misteri del Rosario* (tav. LIII, fig. 1-4)

1610

Olio su tela, 40 x 30 cm

Calcara (Valsamoggia), chiesa di San Nicolò

Restauro: 1989, Camillo Tarozzi

Disegni preparatori: *Pentecoste*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12750 F, 315 x 215 mm;

Incoronazione di spine, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12751 F, 427 x 333 mm; *Flagellazione*, Princeton, Art Museum, inv. 1947-142, 199 x 167 mm

Le piccole tele che compongono la serie dei *Misteri del Rosario* furono commissionate, come racconta Malvasia (1678) nella *Vita* di Bartolomeo Cesi, da Domenico Turrini nel 1610, per una spesa totale di 200 lire. Nonostante il documento si riferisca in modo indubitabile a Cesi, va detto, in accordo con Michele Danieli (2019), che la qualità non molto alta della pittura obbliga a pensare che le scene siano state dipinte da un altro artista a cui Cesi poté fornire i disegni preparatori.

Si tratta della seconda volta in cui Cesi si confronta con questo tema, dopo che nel 1600c. aveva dipinto alcuni *Misteri* per la serie collocata nella chiesa di San Domenico a Bologna. Ancora, nel 1612, Agostino Berò gli commissionerà due «disegni coloriti e miniati»¹¹⁸⁶ a tema del SS. Rosario, che tuttavia non ci sono pervenuti. Tornando all'opera in questione, le telette sono collocate attorno ad una statua settecentesca in cartapesta raffigurante la *Madonna con il Bambino*, e l'altare è oggi dedicato ai caduti della prima guerra mondiale¹¹⁸⁷. Le tele che sono poste alla base, oltre a mostrare la scena iniziale e conclusiva del ciclo, presentano anche le raffigurazioni di *Santa Maria Maddalena*, *San Carlo*, che veniva canonizzato proprio nel 1610 e, al centro, quella dello stemma familiare con l'iscrizione «EX VOTO». Domenico Turrini volle collocare l'opera dove si trova tuttora, nella parrocchia di Calcara, frazione del comune di Valsamoggia, a poca distanza Bologna. Della famiglia Turrini sappiamo che nel 1594 si era resa protagonista assoluta nel campo della committenza artistica bolognese avendo richiesto a Ludovico Carracci l'esecuzione della *Visione di San Giacinto*, uno dei suoi capolavori, oggi conservato al Louvre. Il committente di Cesi, Domenico, aveva preso in moglie Giovanna Fioravanti e originariamente faceva Fabri per cognome; egli lo mutò in Turrini quando fu adottato da un membro di quella famiglia, Antonio Maria¹¹⁸⁸.

Si deve a Vera Fortunati, nel 1997, la prima pubblicazione dell'opera ed un suo studio approfondito. Ella parla di una «pittura quasi liturgica»¹¹⁸⁹ di Cesi che nella seconda metà del Seicento diventa spesso occasione di autocitazione, com'è evidente nell'*Annunciazione* e nell'*Adorazione dei pastori*, ricopiate dalle omonime scene dipinte vent'anni prima per Maggiano, o nell'*Orazione nell'orto*,

¹¹⁸⁶ REDIGONDA 1960, p. 203.

¹¹⁸⁷ DONATI 2019, p. 37.

¹¹⁸⁸ Sull'adozione di Domenico Fabri da parte di Antonio Maria Turrini, si veda: DOLFI 1670, p. 556. Di Antonio Maria Turrini sappiamo che prese parte al Collegio degli Anziani, dov'è registrato nel settembre-ottobre del 1606, si veda: PASQUALI ALIDOSI 1670, p. 154.

¹¹⁸⁹ FORTUNATI 1997, p. 53.

proveniente dalla grande tela per il coro della certosa di Bologna o, ancora, com'è visibile nella *Incoronazione di spine*, che ricorda da vicino, con qualche variazione, la stessa scena posta nella serie di San Domenico a Bologna. Per la *Flagellazione* ed il *Trasporto della croce*, Fortunati ha notato l'utilizzo, con poche modifiche, delle invenzioni di Girolamo Muziano divulgate dalle stampe di Cornelis Cort.

Nonostante tutti questi prestiti, vi sono anche alcuni disegni preparatori originali, ovvero i due studi compositivi conservati agli Uffizi che riguardano le scene della *Incoronazione di spine*¹¹⁹⁰ (fig. 3) e della *Pentecoste*¹¹⁹¹ (fig. 4). Com'è tipico della tarda produzione grafica del pittore, i fogli si caratterizzano per la predilezione dell'uso della penna e dell'acquerello. Di recente, Michele Danieli ha proposto di accostare il disegno di Princeton¹¹⁹² alla scena della *Flagellazione* (fig. 2). Si tratta di una proposta interessante che lascio però sospesa, in quanto la qualità del foglio non solo è inferiore rispetto alle prove fiorentine che sono state citate e, in generale, agli altri fogli correntemente attribuiti a Cesi, ma anche lo stile grafico, più scopertamente di maniera, lascia aperta l'ipotesi che il disegno possa appartenere ad un artista più sensibile a quella corrente artistica, magari da rintracciare nella cerchia di Orazio Samacchini.

Bibliografia: DOLFI 1670, p. 556, PASQUALI ALIDOSI 1670, p. 154, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245, GRAZIANI 1939, p. 95, FORLANI TEMPESTI 1977, pp. 492-493, CZÉRE 1978, pp. 261 e 264, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 170, ZACCHI 1991, p. 124, MORSELLI 1995, p. 61, FORTUNATI 1997, pp. 51-53, ZACCHI 1997, p. 156, n. 60, DANIELI 2019, p. 31, DONATI 2019, p. 37.

¹¹⁹⁰ *Incoronazione di spine*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12751 F, 427 x 333 mm, penna e acquerello con tracce di matita nera e gessetto, incollato su controfondo nel XVIII secolo. Graziani fu il primo a collegare il disegno all'omonima scena della serie dei *Misteri del Rosario* della chiesa di San Domenico a Bologna, e fu sostenuto dalla critica successiva: GRAZIANI 1939, p. 95, FORLANI TEMPESTI 1977, pp. 492-493, CZÉRE 1978, pp. 261 e 264, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 170, ZACCHI 1991, p. 124, MORSELLI 1995, p. 61. Credo però che il disegno, che mostra differenze con quell'opera e che invece si adatta bene a questa scena, debba essere collocato come preparatorio per questa nuova edizione dei *Misteri*. Ancora, lo stile grafico, che mostra un'estrema pulitezza di linee, è tipico della produzione tarda di Cesi. Da questo disegno Andrea Scacciati (Firenze, 1725-1771) ne ricavò un'acquatinta, oggi conservata ad Haarlem, Teylers Museum, inv. KG 16117, 630x445 mm, come ha segnalato Forlani Tempesti (FORLANI TEMPESTI 1977, p. 492).

¹¹⁹¹ *Pentecoste*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12750 F, 315 x 215 mm, penna, acquerellature e biacca su carta beige con quadrettatura a matita nera. Il disegno, giudicato da Graziani come «assai scarso, forse ricalcato su un disegno precedente», veniva da lui ricollegato alla scena omonima della serie del *Rosario* della chiesa di San Domenico a Bologna, opinione mantenuta da Mario Di Giampaolo. Si deve ad Alessandro Zacchi la notazione di ricollegare il foglio alla teletta di Calcara. Si vedano: GRAZIANI 1939, p. 95, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 170 (scheda di Di Giampaolo), ZACCHI 1997, p. 156, n. 60.

¹¹⁹² *Flagellazione*, Princeton, Art Museum, inv. 1947-142, 199 x 167 mm, matita rossa, penna e inchiostro bruno con acquerellature brune. Il disegno, correntemente attribuito a scuola di Sebastiano del Piombo, è stato ricondotto da Michele Danieli a Cesi sulla base della sua perfetta corrispondenza con la scena presente in questa serie di *Misteri*. Lo studioso tuttavia crede, per via della bassa qualità pittorica delle tele, che il foglio sia stato compiuto per un'opera precedente, andata perduta, e che sia stato riutilizzato in questo contesto. DANIELI 2019, p. 31.

60. *Santi Giovanni Battista e Bruno* (tav. LIV, fig. 1-4)

1612-1613

Olio su tela, 185 x 146 cm

Maggiano (Siena), ex Certosa, ambiente laterale della chiesa di San Niccolò

Disegni preparatori: *Studi di San Giovanni Battista, San Gerolamo e un altro santo*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1008, 275 x 215 mm; *Studio per San Brunone*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 2056, 412 x 180 mm

L'opera, conservata in uno dei locali attigui alla chiesa di San Niccolò della ex Certosa di Maggiano, oggi si presenta come una sola tela dove sono raffigurati i santi Giovanni Battista e Bruno. Sappiamo tuttavia, come si è già accorto Isacco Cecconi (2010), che in origine le due figure appartenevano a due tele distinte, poste probabilmente ai lati dell'altare maggiore, dove attualmente si trovano le statue di Nicolò Albergati e di san Bruno, opere di Bartolomeo Mazzuoli del 1745¹¹⁹³. Quell'antica disposizione ricalcava quella delle due tele di *San Giovanni Battista* e di *San Girolamo*, che erano poste ai lati della grande pala della *Crocifissione* nella cappella maggiore della chiesa dell'ex Certosa di Bologna, ed erano state eseguite tra gli anni 1595-1597. A ragione dell'antica presenza di due opere distinte, si nota ancora la cucitura verticale che corre a metà della tela. Anche Ettore Romagnoli, nelle varie edizioni della sua guida alla città di Siena (1836, 1840, 1852, 1862), parla di un *San Giovanni Battista* di mano di Bernardino Poccetti, presente nella chiesa, e di un *San Brunone*, nell'atrio, di Annibale Mazzuoli. Con l'inventario delle opere d'arte della provincia senese, compilato da Francesco Brogi tra gli anni 1862-1865, ma pubblicato nel 1897, si apprende invece che le due opere erano state unite, ed egli ne attribuiva la paternità a Poccetti. Interessante è poi l'indicazione sullo stato conservativo: «in mediocre stato di conservazione, essendo molto riarsa»¹¹⁹⁴.

Nel Novecento, la tela è menzionata per la prima volta da Alessandro Bagnoli nel 1978, che individua il documento di pagamento, che porta la datazione del 26 aprile 1612, e quello relativo al suo arrivo in Certosa, nel marzo dell'anno successivo. In seguito, Mario Di Giampaolo (1988) rintraccia il disegno preparatorio per il *San Brunone*, conservato a Genova¹¹⁹⁵ (fig. 4), mentre Benedetta Basevi (2009) si accorge che un'altra prova grafica conservata a Genova¹¹⁹⁶ (fig. 3), che mostra diverse figure di *Santi*, poteva essere stata riutilizzata dal pittore in questa occasione. Si tratta infatti di un foglio che Cesi doveva aver eseguito per il Battista ed il san Girolamo per la cappella maggiore della Certosa

¹¹⁹³ Sulla questione delle due tele distinte: CECCONI 2010, p. 72, n. 53; sulle opere di Mazzuoli: *Ivi*, p. 73, n. 59.

¹¹⁹⁴ BROGI 1897, p. 215.

¹¹⁹⁵ *Studio per San Brunone*, Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. 2056, 412 x 180 mm, matita rossa e bianca su carta marroncina con quadrettatura a matita rossa. ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 163 (scheda di Di Giampaolo).

¹¹⁹⁶ *Studi di San Giovanni Battista, San Gerolamo e un altro santo*, Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. 1008, 275 x 215 mm, matita rossa su carta bianca. Il disegno, che mostra tre schizzi con un livello di elaborazione più o meno complesso, è stato attribuito di recente da Benedetta Basevi a Cesi, ed era prima assegnato ad anonimo pittore emiliano del XVII secolo. Come ha notato la studiosa, esso è stato eseguito per le figure dei santi Giovanni Battista e Girolamo presenti nella Certosa di Bologna (1595-1597) e, in un secondo momento, è stato reimpiegato per quella del Battista nella tela di Maggiano. BASEVI 2009, pp. 30-31.

di Bologna; in questa occasione, Cesi riprese in mano il foglio per aiutarsi a tracciare la figura del Battista, la quale riprende la celeberrima invenzione di Raffaello per l'omonimo santo nella *Madonna di Foligno*. Rispetto alla versione precedente in pittura, dove il santo indossa una veste dal panneggio magnifico, ampio, tanto da far pensare a Guido Reni, nella tela in questione questo particolare è trattato in modo più semplice, e con una certa durezza. Anche il gesto del santo, il quale indica verso l'altare maggiore, in questo caso risulta più bloccato. Restando sempre sul tema delle riprese, si noti infine che la figura di *San Bruno* richiama quella dello stesso santo dipinta da Lorenzo Sabatini nel quadro posto in controfacciata della chiesa dell'ex Certosa di Bologna¹¹⁹⁷ (fig. 2).

Bibliografia: ROMAGNOLI 1836 p. 92, ROMAGNOLI 1840, p. 84, ROMAGNOLI 1852, p. 96, ROMAGNOLI 1861, p. 121, BROGI 1897, p. 215, BAGNOLI 1978a, pp. 27, e 40, n. 27, ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988, p. 163, LEONCINI 1989, I, pp. 27 e 42, fig. 26, ZACCHI 1994b, p. 279, n. 109, BENATI 1998, p. 166, n. 27, BASEVI 2009, pp. 30-31, CECCONI 2010, pp. 53-54, 72-73, n. 53, p. 73, n. 59, DANIELI 2019, pp. 31-32.

¹¹⁹⁷ Per questa tela, si veda BALZAROTTI 2021, p. 290, numero 8.

61. *San Carlo Borromeo in preghiera* (tav. LV)

1614

Olio su tela, 160 x 140 cm

Galliera (Bologna), chiesa di Santa Maria del Carmine

La tela è stata ricondotta a Cesi, sotto la data del 1614, da Michele Danieli (1998), grazie ad un'indicazione proveniente dalle bozze manoscritte di Malvasia per la *Felsina pittrice*, che Daniele Benati pubblicava in quello stesso anno¹¹⁹⁸. Essa mostra Carlo Borromeo, che era stato canonizzato nel 1610, in preghiera del crocifisso. Egli è collocato in una stanza molto spoglia, arredata soltanto da un tavolo e da un tendaggio che è ripiegato sulla sinistra. Sopra al tavolo, sul quale Carlo si appoggia, vi sono il crocifisso, alcuni libri, una campana dorata e la berretta cardinalizia. Tutti questi oggetti sono dipinti con estrema semplicità e quasi povertà di pigmenti, senza che il pittore indugi sulla loro qualità estetica. Anche la tovaglia sulla quale poggiano, grigia, mostra soltanto il segno perpendicolare della precedente piegatura. La posa del santo, come ha notato Danieli, ricalca quella del personaggio in primo piano, con un mantello giallo, dell'affresco dell'ex refettorio di San Giovanni in Monte; da questa figura Cesi riprende pure le pieghe della parte alta della veste, con il risultato che il santo appare quasi sospeso, bloccato, non veramente inginocchiato a terra. Il suo volto, caratterizzato in senso ritrattistico, proviene invece, come ha sempre messo in luce Danieli, dall'incisione che Agostino Carracci gli aveva dedicato nel 1585. Immagini del santo erano d'altra parte diffusissime a partire dalla sua canonizzazione, e l'opera di Cesi mal regge il confronto con quelle prodotte dagli altri pittori emiliani, come Guercino, Massari, Ludovico Carracci o Lanfranco. Se pure un'operazione di ripulitura potrebbe riportare alla luce preziosità cromatiche o altri dettagli, la tela mostra la stanchezza del pittore ed il suo progressivo confinamento a una committenza che lo portava fuori da Bologna. L'opera infatti era stata probabilmente eseguita proprio per la chiesa di Galliera dove si trova tuttora, poiché sappiamo che nel Seicento esisteva un altare dedicato a questo santo¹¹⁹⁹.

Bibliografia: BENATI 1998, p. 163, DANIELI 1998, pp. 122-123.

¹¹⁹⁸ BENATI 1998, p. 163: «una tavola grande con S. Carlo Borromeo per la Chiesa del Ca(rmin)e di Galliera».

¹¹⁹⁹ DANIELI 1998, p. 123, n. 9.

62. B. Cesi e aiuti?, *Compianto sul Cristo morto* (tav. LVI, fig. 1)

1615-1620c.

Olio su tela, 98,6 x 129 cm

Imola, Musei Civici, Palazzo Tozzoni, inv. 48

Disegni preparatori: *Compianto sul Cristo morto*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1226 *recto*, 187 x 272 mm

La tela, oggi molto annerita, è stata ricondotta a Cesi da Angelo Mazza nel 1981, il quale ne ha segnalato la provenienza dalla collezione Pighini¹²⁰⁰ in un inventario del 1818, dove era assegnata, da parte dei redattori Francesco Alberi e Gaetano Tambroni, ad un anonimo di scuola bolognese. Lo studioso individuava poi il legame tra questa tela e quella, con lo stesso soggetto, nel coro della Certosa di Bologna, di cui viene ripresa tutta la parte inferiore. Le due opere sono in effetti similissime, e variano pochi dettagli, come la figura di Maria di Cleofa, dietro alla Maddalena, che qui mostra una veste di colore più scuro ed una differente posa del volto e delle mani, o quella di Giuseppe d'Arimatea, calvo nel caso della pala Tozzoni. Ancora, nella pala in questione non vi è il gruppo degli apostoli in secondo piano sulla destra. Per Mazza (1981), l'unitarietà della composizione sarebbe tale da determinare l'esecuzione della tela in anticipo rispetto a quella della Certosa; questa tesi è però rifiutata da Alessandro Zacchi (1994b), che inverte la relazione tra le due opere, ponendo l'opera imolese tra gli anni 1598-1604c., rispetto al 1595-1597 di quella bolognese. Quest'ipotesi è condivisa anche in questa sede, anche se si preferisce una datazione ancora più tarda, tra il 1615-1620c. Sempre di Zacchi, si condivide la proposta secondo la quale il disegno preparatorio di Genova, compiuto da Cesi per la pala bolognese, poteva essere utile anche per quest'opera¹²⁰¹ (fig. 16, tav. XXIX). La minore tenuta qualitativa della tela potrebbe suggerire la sua esecuzione da parte di aiuti del pittore, infatti manca la tipica attenzione cesiana per le vesti, le cui pieghe sono qui rese in modo piuttosto semplificato. La datazione proposta è giustificata sia da questo aspetto che da alcuni caratteri riscontrabili nell'opera di Cesi in questi anni, come l'illanguidirsi delle figure o lo sfondo costituito

¹²⁰⁰ La costituzione della collezione Pighini si deve, in modo particolare, ad un membro di quella famiglia, Giovanni Battista, vissuto tra il Seicento ed il Settecento. Divenuto nobile, per concessione del re di Francia nel 1696, egli aveva sposato Annunziata Gremignani e, grazie alla sua passione per l'arte, la quadreria familiare andò a contare di ben 250 pezzi. Il suo gusto era orientato in modo particolare ai dipinti, specie di scuola bolognese, veneziana e fiamminga, ma la collezione contava anche di medaglie e di pezzi di antichità. Come raccontano le fonti imolesi (l'abate Giovanni Villa alla fine del Settecento e Giovanni Antonio Meloni al principio del secolo successivo), Giovanni Battista Pighini era noto per la sua cordialità, ed amava aprire le porte del suo Palazzo per mostrare la galleria d'arte. Si veda: MAZZA 2011a, pp. 43-46. La famiglia Pighini, di origine antica e oriunda da Linaro, accrebbe la sua fortuna tra i secoli XVI e XVII, ed ebbe con Tiberio, padre di Giovanni Battista, il suo massimo prestigio; alla sua morte, la sua grandezza andò via via diminuendo (GADDONI 1920, pp. 6-21).

¹²⁰¹ *Compianto sul Cristo morto*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto disegni e stampe, inv. 1226 *recto*, 187 x 272 mm, penna e inchiostro e quadrettatura in matita nera su carta beige. Il disegno, attribuito a scuola emiliana del Seicento, è stato scoperto da Di Giampaolo che lo ha ricollegato alla grande tela della Certosa di Bologna, opinione condivisa da Boccardo. Infine, come detto, Zacchi ha proposto che il disegno fosse stato utilizzato da Cesi sia per la pala bolognese che per quella, con lo stesso soggetto, di Palazzo Tozzoni ad Imola. Si vedano: DI GIAMPAOLO 1988, p. 166, BOCCARDO 1990, p. 52, ZACCHI 1994, p. 279, n. 104.

da un cielo a macchie, con le nuvole 'strisciate', che caratterizza le opere dipinte a partire dal XVII secolo, e si ritrova ad esempio nel *San Francesco*, della *Trinità adorata dai Santi Bernardino e Sebastiano* (opere del 1607c.) o del *Beato Niccolò Albergati che mostra il reliquiario del capo di Sant'Anna ai monaci certosini* (opera del 1620).

Bibliografia: GADDONI 1920, pp. 6-21, MAZZA 1981, pp. 19-20, DI GIAMPAOLO 1988, p. 166, BOCCARDO 1990, p. 52, ZACCHI 1994, p. 279, n. 104, MAZZA 2011a, pp. 43-46.

63. B. Cesi e aiuti?, *Compianto sul Cristo morto* (tav. LVI, fig. 2)

1615-1620c.

Olio su tela, 99 x 127 cm

Collezione privata

L'opera, apparsa su Bertolami Fine Art (lotto 120, asta 55 del novembre 2018)¹²⁰², costituisce una derivazione dall'invenzione originaria di Cesi per il quadro con medesimo soggetto posto nel coro della Certosa di Bologna. Un'altra redazione da quel fortunato prototipo si trova presso i Musei Civici di Imola, nella sede di Palazzo Tozzoni. Rispetto alle due versioni, è chiaro che la tela in questione sia più vicina a quella imolese, di cui condivide perfino le dimensioni: come in quella, la scena è stata ridotta in verticale per mostrare soltanto l'azione drammatica che si svolge in primo piano. Tutte le figure paiono poi perfettamente identiche, ad eccezione di Maria di Cleofa, dietro alla Maddalena, di cui, rispetto al quadro imolese, si vede soltanto una mano. La qualità della tela, che non ho potuto visionare dal vivo, suggerisce una datazione tarda e l'intervento di aiuti.

Sitografia: <https://auctions.bertolamifinearts.com/it/lot/40516/bartolomeo-cesi-bologna-1556-/>

¹²⁰² Fonte: <https://auctions.bertolamifinearts.com/it/lot/40516/bartolomeo-cesi-bologna-1556-/> (ultima visita: 24/5/2022).

64. *Nascita della Vergine* (tav. LVII, fig. 1-2)

1617c.

Olio su tela, 335 x 212 cm

Budrio, in deposito nella parrocchiale di San Lorenzo

Provenienza: Budrio, chiesa di Santa Maria in Borgo, altare maggiore

Restauro: Antonio Magarazzi, metà XIX; Ottorino Nonfarmale, 2006

Disegni preparatori: *Nascita della Vergine*, collezione privata, 365 x 250 mm; *Studio per la nascita della Vergine*, Stoccarda, collezione Schloss Fachsenfeld, inv. III-604, 377 x 245 mm

La tela mostra la *Nascita della Vergine* secondo una composizione maturata per il ciclo di affreschi della cappella di S. Maria dei Bulgari all'Archiginnasio del 1593-1594, replicata anche negli affreschi perduti del duomo di Imola, nel 1603, quindi nella tela a Corporeno di Cento, nel 1610. Di queste opere, l'ultima citata è quella più vicina alla tela in questione, con la scena che si svolge in verticale e una gloria d'angeli in cima. Proprio questo elemento, insieme alla presenza di san Giuseppe posto in secondo piano sulla destra, si differenzia però dalla tela di Corporeno, permettendo di assegnare all'opera di Budrio un disegno preparatorio conservato a Stoccarda che era stato ricollegato anche alla tela di Corporeno¹²⁰³. A questo va aggiunta un'altra prova grafica (fig. 2), oggi in collezione privata e che, come per quella precedente, riproduce l'immagine della tela in modo perfetto¹²⁰⁴. Da uno dei due disegni, Clemente Nicoli nel 1786 ne redasse un'incisione che incluse nella sua raccolta dei *Disegni d'eccellenti pittori italiani incisi*.

La tela è menzionata per la prima volta nella chiesa di Santa Maria in Borgo come opera di Mastelletta da parte di Domenico Maria Baldassarri, padre servita che nella seconda metà del XVII secolo redasse le memorie di Budrio¹²⁰⁵. Domenico Golinelli, nel 1720, la riferiva a Cesi, scrivendo che l'opera era posta all'altare maggiore e che copriva «il SS. Crocifisso, in cui miransi molti angeli vagamente dipinti»¹²⁰⁶. L'attribuzione veniva mutata un secolo dopo in Giuseppe Lippi nella scheda anonima compilata a seguito dell'editto del cardinale Bartolomeo Pacca del 1820, dov'era pure notato il

¹²⁰³ *Studio per la nascita della Vergine*, Stoccarda, collezione Schloss Fachsenfeld, inv. III-604, 377 x 245 mm, penna, inchiostro bruno e acquerello su carta quadrettata a matita nera. Il disegno è stato pubblicato come opera di Cesi da G. Ewald, che lo definiva «vorzuglich», eccellente, e lo poneva in relazione all'affresco in Santa Maria dei Bulgari. Daniele Benati però nega, giustamente, questa relazione e mette il foglio in rapporto con questa tela, tesi che viene anche in questa sede sostenuta. In seguito, Alessandro Zacchi (1993a) sostiene di nuovo il legame con la decorazione dei Bulgari. Maria Censi (1994, 1995, 1998), a cui si deve la scoperta della tela di Corporeno, che è similissima a questa, pone invece il disegno come preparatorio di quell'opera, ed è sostenuta da Mario di Giampaolo (2000). In ultimo, Emilio Negri e Nicosetta Roio (1997), insieme a Michele Danieli (2006) hanno ricondotto nuovamente il foglio alla sola pala di Budrio. EWALD 1967, numero 6, BENATI 1987, p. 190, ZACCHI 1993a, p. 181, CENSI 1994, p. 58 CENSI 1995, p. 431, NEGRO, ROIO 1997, p. 72, n. 62, CENSI 1998, p. 118, DI GIAMPAOLO 2000, p. 180, DANIELI 2006, p. 97.

¹²⁰⁴ *Nascita della Vergine*, collezione privata, 365 x 250 mm, penna e acquerello. Il disegno è stato ritrovato e pubblicato da Nicosetta Roio e da Emilio Negro; l'assenza della quadrettatura, unico elemento che lo differenzia dal disegno di Stoccarda appena menzionato fa pensare che si tratti di un foglio eseguito precedentemente. NEGRO, ROIO 1997, p. 72, n. 62.

¹²⁰⁵ BALDASSARRI 1660-1690, c. 52.

¹²⁰⁶ GOLINELLI 1720, p. 134.

«mediocre» stato conservativo¹²⁰⁷. Poco dopo, Gaetano Giordani (1836) l'assegnava a Cesi e da questo momento l'attribuzione rimane stabile; egli parla inoltre di un colore «gradevole e accordato» e nota come la composizione sia ricorrente nel catalogo del pittore¹²⁰⁸.

A partire dalla metà del secolo, l'opera passa nella chiesa di San Lorenzo a Budrio, dov'è posta all'altare maggiore, ancora una volta davanti ad un crocifisso ligneo; la fine di un'epidemia di colera, attribuita alla devozione riservata al crocifisso, fa sì che questo venga esposto permanentemente, con la conseguenza che tela è spostata al terzo altare di destra¹²⁰⁹. Ad Antonio Magarazzi si devono, a questo punto, alcuni interventi di restauro ed un lieve ridimensionamento dell'opera per essere adattata alla nuova collocazione¹²¹⁰.

Nel Novecento, Graziani (1939) ipotizza un intervento della bottega, a cui affida l'esecuzione dei panneggi e della parte sommitale e a cui imputa anche la mediocre qualità complessiva dell'opera. Circa la datazione, egli ipotizza i primi anni del XVII secolo, posizione che è mutata da Heinrich Bodmer¹²¹¹ intorno al 1617: in quell'anno, infatti, la chiesa fu riaperta dopo una serie di riammodernamenti, ed è dunque plausibile che solo in quel momento l'opera poté essere commissionata¹²¹². Questa tesi è sostenuta anche dalla critica successiva.

Bibliografia: GOLINELLI 1720, p. 134, NICOLI 1786, s. p., MAZZA, PERAZZINI 2005, p. 90, numero 88, GIORDANI 1836, pp. 189-190, ZANOTTI 1841, I, p. 247, n. 1, MUZZI 1847, numero 26, GRAZIANI 1939, p. 73, ADVERSI 1962, p. 470, SERVETTI DONATI 1963, p. 107, BORTOLOTTI 1964, p. 33, CODICÈ PINELLI 1966, pp. 38-39, SERVETTI DONATI 1977, p. 211, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 808, ROVERSI 1987, I, p. 190, SERVETTI DONATI 1993, p. 334, n. 27, ZACCHI 1994b, pp. 269 e 279, n. 107, NEGRO, ROIO 1997, p. 72, n. 62, CAPRARA 2006, pp. 65-69, DANIELI 2006 96-98, ROSSONI 2006, pp. 40, 57-58, DANIELI 2019, p. 32.

Fonti: BALDASSARRI 1673 *post*, c. 52, ORETTI B 110, c. 55, ORETTI B 122, c. 541, ORETTI B 124, c. 227, BODMER 1940c., cc. 222-223.

¹²⁰⁷ MAZZA, PERAZZINI 2005, p. 90, n. 88. L'editto di Bartolomeo Pacca fu «la prima norma organica in materia di tutela del patrimonio culturale valida per lo Stato pontificio» e consistette in una grande operazione di schedatura dei beni storico artistici presenti in quei territori. La loro selezione e l'opportunità o meno di venire inventariati era a discrezione degli amministratori ecclesiastici, parroci e rettori di chiese, ai quali spettava pure l'operazione di schedatura (*Ivi*, s. p., testo scritto da monsignor Gabriele Cavina).

¹²⁰⁸ GIORDANI 1836, pp. 189-190.

¹²⁰⁹ BODMER 1940c., c. 222; lo studioso parla anche di una «cimasa anch'essa opera del Cesi» rappresentante *Dio padre* che tuttavia Michele Danieli, anche grazie al restauro di Ottorino Nonfarmale, l'ha individuata come opera ottocentesca: ROSSONI 2006, p. 58 (la studiosa riporta l'opinione di Danieli).

¹²¹⁰ DANIELI 2006, p. 98.

¹²¹¹ Heinrich Bodmer fu a Budrio tra gli anni 1939-1941, dove compì un'opera di ricognizione storico artistica confluita in un manoscritto attualmente conservato alla Biblioteca Comunale di quella città. Il testo non fu pubblicato per diversi motivi: la mancanza di fondi, il suo stato incompleto e la brusca dipartita dello studioso dall'Italia, nel 1943. Egli aveva cominciato ad avvicinarsi all'arte bolognese a partire dagli anni Venti del secolo, con un articolo su Annibale Carracci del 1924 e aveva fatto parte del comitato scientifico della mostra del 1935, svoltasi a Bologna, dedicata al Settecento bolognese. Nel 1939 pubblicò una monografia su Ludovico Carracci; in seguito, rivolse l'attenzione anche a Pellegrino Tibaldi, Nicolò dell'Abate al tema del paesaggio e a quello della grafica. CAPRARA 2006, pp. 65-69, dove viene pure annunciata la pubblicazione del manoscritto di Bodmer, opera che non sembra, purtroppo, essersi concretizzata.

¹²¹² BODMER 1940c., c. 222.

65. *Sacra Famiglia con Sant'Anna* (tav. LVIII, fig. 1-2)

1617c.

Olio su tela, cm ...

Viadana, chiesa di Santa Maria Assunta e Cristoforo in Castello

Provenienza: Bologna, chiesa di San Girolamo della Certosa o chiesa di Sant'Anna o chiesa di Sant'Isaia

Iscrizioni: egressa / est // virga / de / radice / jesse

Disegni preparatori: *Madonna con il Bambino e con Sant'Anna* Londra, British Museum, inv. FF. 4.57, 395 x 280 mm (attribuzione incerta)

L'opera mostra la Sacra Famiglia con Sant'Anna entro un paesaggio boschereccio, animato a destra da uno scorcio di un borgo, dal quale proviene una seconda Sacra famiglia composta dai santi Zaccaria, Giovannino ed Elisabetta che sono in procinto di avvicinarsi a quella in primo piano. Subito dietro a san Giuseppe vi è un piedistallo dove svetta una colonna, simbolo di Maria che riunisce, tramite il mistero dell'Incarnazione, cielo e terra, divino e umano. Il riferimento alla divinità di Maria è pure presente nel libro aperto che lei stessa tiene e che Gesù bambino indica, il quale cita un verso del Libro di Isaia (11,1), «EGRESSA EST VIRGA DE RADICE JESSE», ovvero «è spuntato il virgulto dalla radice di Jesse».

Il quadro è segnalato da don Antonio Parazzi nel 1894 nella chiesa di Santa Maria Assunta e Cristoforo in Castello¹²¹³. Parazzi era un erudito viadanesse che molto si adoperò per l'arricchimento del patrimonio artistico della città, non solo raccogliendo nella chiesa del Castello i quadri provenienti da centri religiosi soppressi, ma fondando anche il museo archeologico. Egli non menziona, tuttavia, la provenienza della tela di Cesi, la quale, come quella della chiesa di Sant'Agostino a Siena¹²¹⁴, con la quale condivide una somiglianza strettissima, doveva provenire da Bologna. Angelo Mazza la individua nella chiesa bolognese di Sant'Anna, opinione che è accolta dalla critica successiva¹²¹⁵. Stando tuttavia alle fonti, sembra che non sia determinabile, con certezza, il preciso contesto bolognese di provenienza. Sia nella chiesa di San Girolamo alla Certosa¹²¹⁶, che in quella di

¹²¹³ PARAZZI 1894, p. 7: «noi fummo lieti di aggiungervi [nella chiesa di S. Maria Assunta e Cristoforo] le pitture seguenti (...) la B. V. col Bambino, S. Gioachino e S. Anna, creduto del Cesi bolognese». Tra gli altri dipinti arrivata a Viadana, si citano: il *San Tommaso d'Aquino tra i Santi Pietro e Paolo* del Malosso; la *Madonna della cintura in gloria* di Brusasorci; il *San Cristoforo* di Galeazzo Campi del 1516, donato dal vescovo Antonio Navascioni nel 1857, l'*Incontro tra Anna e Gioacchino* del viadanesse Francesco Scutellari, due tele di Gervasio Gatti.

¹²¹⁴ Per quest'opera, si veda la scheda n. 65, *Opere certe*.

¹²¹⁵ CAMMAROTA 1997, I, p. 232, dove si trova l'opinione, espressa oralmente, di Angelo Mazza. Essa è accettata da CHIODINI 2011, p. 37 e DANIELI 2019, p. 28.

¹²¹⁶ La sua prima menzione, insieme all'*Annunciazione ancora in loco* nella Certosa, potrebbe risalire a Malvasia quando riferisce, nella *Vita* di Cesi, la messa a punto di «due tavole» nel 1616 per i Certosini di Bologna (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246). Negli annali della Certosa, invece, le due tele sono datate all'anno successivo, il 1617 (ASB, Demaniale, Certosini, 38/5883, A. Sforza, *Monumenta Chronologica*, 1678, c. 69). Il legame tra i due lavori continua ad essere sottolineato dalle fonti nella seconda metà del Settecento, anche se entrambi sono definiti derivazioni da Cesi, non più originali: condividono una simile collocazione entro altari in stile formiginesco e si trovano nella seconda – *Sacra Famiglia* – e terza – *Annunciazione* – cappella della chiesa (CRESPI 1772, p. 49, MALVASIA 1776, pp. 341-342, MALVASIA 1782, pp. 408-409, MALVASIA 1792, pp. 447-448, CRESPI 1793, p. 66). Crespi scrive che il quadro è una «copia di quello del Cesi, ch'è nella chiesa dedicata a S. Anna in città», notazione importante perché ci fa capire che le opere erano tra loro strettamente in relazione (CRESPI 1793, p. 66). Nel secolo successivo, con la trasformazione della Certosa in Cimitero Comunale, la *Sacra Famiglia* non è più menzionata dalle fonti; l'ultima citazione risale alla riedizione

Sant'Anna¹²¹⁷ ed in quella di Sant'Isaia¹²¹⁸, tutte a Bologna, sappiamo infatti che Cesi doveva aver eseguito una tela con questo soggetto, e le fonti sottolineano la stretta somiglianza tra quelle opere. Le informazioni che abbiamo di queste tele presentano tuttavia degli aspetti poco chiari, e non è possibile, così, capire l'esatta provenienza di quella di Viadana. Circa la sua datazione, come per la tela di Siena, è possibile ipotizzare un tempo intorno al 1617, data della tela della Certosa, anche se gli studiosi hanno mostrato punti di vista diversi: Fabio Chiodini (2011) ha infatti proposto una collocazione entro la fine del XVI secolo, idea che non ha riscontri con la poetica di Cesi a quelle date; più coerentemente, Guglielmo Matthiae già nel 1935 e Michele Danieli nel 2019, l'hanno portata alla fase matura di Cesi. Danieli vi ha aggiunto anche un disegno preparatorio conservato al British Museum e che egli ricollega anche alla tela senese (fig. 2); questa attribuzione, tuttavia, va accettata con riserva, presentando il foglio uno stile che ricorda anche quello di Lorenzo Sabatini¹²¹⁹.

della *Guida* di Crespi del 1793, mentre nel 1820 Bianconi registra, al suo posto nell'ancona lignea, il *San Francesco in preghiera* di Anna Mignani Grilli (Bologna, 1786-1846), ancora presente (BIANCONI 1820, p. 429).

¹²¹⁷ La tela è menzionata a partire da Malvasia come pala dell'altare maggiore della chiesa certosina di Sant'Anna, che a differenza di quella di San Girolamo alla Certosa si trovava in città: «la b(eata) V(ergine) che volta a noi che la riguardiamo in faccia a sedere, sostenendo il santo bambino in piedi tiene in sua mano un libro aperto» (MALVASIA 1686, p. 131). L'opera rimane *in loco* fino alla fine del secolo successivo (MALVASIA 1706, p. 142, *Spiegazione* 1715, s. p., MALVASIA 1732, p. 142, MALVASIA 1755, p. 146, MALVASIA 1766, p. 149, MALVASIA 1776, p. 98, MALVASIA 1782, p. 104, MALVASIA 1792, p. 112). Nel 1796 la chiesa è chiusa e sottratta ai Certosini e solo nel 1837 è riaperta ma è affidata al neonato ritiro delle «zitelle» (BIANCONI 1843, p. 55). Nel frattempo, però, il quadro passa alla vicina chiesa di Sant'Isaia (*Ivi*, p. 54 e GIORDANI 1860, p. 88). Nella nuova sede rimane fino al 1900 ma, entro il 1906, cambia destinazione e se ne perdono le tracce (BIANCONI 1845, p. 54, GUALANDI 1850, p. 1857, GIORDANI, MUZZI 1857, s. p., GUALANDI 1860, p. 148, GUALANDI 1865, p. 125, RICCI 1882, p. 170, RICCI 1886, pp. 201-202, RICCI 1900, p. 169, RICCI 1906).

¹²¹⁸ L'opera è citata a partire dalla *Vita* malvasiana di Cesi, il quale, segnalando quella all'altare maggiore della chiesa certosina di S. Anna, scrive che ve n'è una «simile nella chiesa di S. Isaia» (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246). Fino alla fine del Settecento è collocata sull'ottavo altare di proprietà della famiglia Casalini (MALVASIA 1686, p. 129, MALVASIA 1706, p. 138, MALVASIA 1732, p. 139, MALVASIA 1755, p. 143, MALVASIA 1766, p. 146, MALVASIA 1776, pp. 96-97, MALVASIA 1782, p. 102, MALVASIA 1792, p. 110). Nel 1820 e nel 1826, Bianconi la giudica come una «copia» (BIANCONI 1820, p. 120 e BIANCONI 1826, p. 58), e forse indica così che l'originale è stata trasferita altrove. Nel 1843 e nel 1845 scrive invece che al suo posto vi è la tela omonima proveniente dalla chiesa di Sant'Anna (BIANCONI 1843, p. 54 e BIANCONI 1845, p. 54). Quest'informazione non è però recepita da Muzzi, che parla solo di una «tavola copiata» da Cesi (GIORDANI, MUZZI 1857, s. p.), mentre tutte le altre fonti la citano come opera di Cesi non soggetta ad alcun spostamento (GUALANDI 1850, p. 122, GUALANDI 1860, p. 148, GUALANDI 1865, p. 125, RICCI 1882, p. 1886). Se il quadro dovette provenire davvero dalla chiesa di Sant'Anna, esso giunse nella nuova collocazione tra gli anni 1826-1843. In ogni caso, alla fine dell'Ottocento non è più documentata un'opera con questo soggetto nella chiesa di Sant'Isaia.

¹²¹⁹ *Studio per la Madonna con il Bambino e Sant'Anna*, Londra, British Museum, inv. Ff. 4.57, 395 x 280 mm, penna, acquerello, biacca su foglio quadrettato a matita nera. Il disegno presentava un'attribuzione ottocentesca a Camillo Procaccini, mutata in Lorenzo Sabatini da A. E. Popham nel 1942. Nel 2007, Hugo Chapman l'ha portato alla mano di Orazio Samacchini e, nel 2019, Michele Danieli a quella di Bartolomeo Cesi. Quest'ultima attribuzione si fonda sulla somiglianza molto stretta tra questo foglio e le tele di Viadana e di Siena, dalle quali differisce comunque per alcuni dettagli: rispetto al disegno, in entrambe le opere Gesù bambino è posto sopra una mangiatoia che è molto più semplice, priva dell'elemento decorativo, ancora del tutto di sapore manierista, del mascherone fitomorfo; ancora, egli è nudo, mentre nelle tele è coperto da un panno. Altre differenze si ritrovano nel volto della Vergine, che nel foglio è inclinato a sinistra mentre nelle pitture è diritto, o nella sant'Anna, la cui gamba e piede sinistro hanno una posa diversa. Lo stile del foglio, che ha un sapore ancora fortemente di maniera, non sembra tuttavia trovare confronti del tutto soddisfacenti con la grafica cesiana, che non presenta, nei casi noti, un uso così copioso della biacca, tanto meno abbinato alla penna e all'acquerello (di solito, infatti, il pittore combina questo *medium* con la matita rossa). Per queste ragioni, a cui si aggiunge il fatto che, come rimarcato, nonostante la quadrettatura, le due tele presentano differenze, tenderei a sostenere la tesi di Danieli con qualche riserva, tenendo presente che le precedenti assegnazioni a Lorenzo Sabatini e a Orazio Samacchini sono interessanti. Se il foglio in questione non fosse di Cesi, egli avrebbe comunque potuto esserne entrato in possesso o

Bibliografia: PARAZZI 1894, p. 7, MATTHIAE 1935, p. 164, CAMMAROTA 1997, I, p. 232, CHIODINI 2011, p. 37, DANIELI 2019, pp. 27-28.

Fonti: MALVASIA B 16, c. 209v.

Sitografia: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Ff-4-57

aver tratto ispirazione da questa composizione: ad esempio, la tela di Sabatini del Louvre, con la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* del 1572, è molto vicina a questo disegno, e doveva aver avuto una certa fortuna, poiché sono rimaste diverse repliche (BALZAROTTI 2021, pp. 317-318). Si vedano: DANIELI 2019, p. 29 e la scheda di catalogo del disegno conservato al British: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Ff-4-57 (ultimo accesso: 16 luglio 2022).

66. *Sacra Famiglia con Sant'Anna* (tav. LIX)

1617c.

Olio su tela, 263 x 172 cm

Siena, chiesa di Sant'Agostino, sagrestia

Provenienza: Bologna, chiesa di San Girolamo della Certosa o chiesa di Sant'Anna o chiesa di Sant'Isaia

Iscrizioni: EGRESSA / EST // VIRGA / DE / RADICE / JESSE

La tela è stata segnalata nella sagrestia della chiesa di Sant'Agostino a Siena, sua collocazione attuale, a partire da Gioacchino Faluschi (1815), che la indica come una «sacra famiglia d'Arcangelo Salimbeni». Sebbene l'attribuzione è da portare a Cesi, è da sottolineare come al principio del XIX secolo, secondo lo studioso Ettore Romagnoli (1835), Arcangelo Salimbeni era da considerare come un pittore che, «benché non sia da sitarsi fra i luminari della senese scuola»¹²²⁰, fece da «nesso»¹²²¹ tra l'età di Leone X e quella dei suoi scolari, fornendo, con il suo stile sobrio e calibrato, una possibile via d'uscita dal manierismo. Questa caratteristica, benché situata in una cronologia più avanzata (Arcangelo appartiene, infatti, ad una generazione precedente a quella di Cesi), richiama la poetica del nostro pittore, rendendo quindi verosimile l'assegnazione al senese di questa tela. Dopo Faluschi, essa è registrata nelle successive guide di Siena ancora come di mano di Salimbeni, finché nella *Guida artistica* del 1883 viene definita come opera di un anonimo artista senese del XVIII secolo. Un secolo più tardi, Alessandro Bagnoli (1985) la porta alla mano del pittore, di gusto arcaico, Giovanni Battista Giustammiani detto il Francesino¹²²², tra gli anni 1630-1640. Infine, l'opera è riconosciuta come di mano di Cesi da Michele Danieli (2019), che la pone in relazione con la versione, del tutto simile a questa, di Viadana. Le due opere mostrano infatti la Sacra famiglia con sant'Anna in primo piano; subito dietro, a sinistra, vi è un alto basamento sul quale è collocata una colonna rotta e, come sfondo, un paesaggio boschereccio dolcemente animato dal movimento lento di una seconda Sacra famiglia che avanza verso la prima e che è composta da Elisabetta, Zaccaria e dal piccolo Giovanni Battista. Rispetto all'opera di Viadana, questa è di formato rettangolare, il corpo di Gesù bambino è maggiormente coperto e la colonna è più corta. In entrambe, Gesù indica l'iscrizione presente sul libro aperto tenuto da Maria, dove si legge «EGRESSA EST VIRGO DE RADICE JESSE», ovvero «è spuntato un germoglio dalla radice di Jesse», frase che proviene dal Libro di Isaia (11,1) e che allude all'Immacolata concezione.

¹²²⁰ ROMAGNOLI 1835, p. 767.

¹²²¹ *Ivi* p. 768. Più avanti, Romagnoli scrive che Arcangelo Salimbeni costituì «l'unica barriera contro l'inondante peste del manierismo» (*Ivi*, p. 770). Giulio Mancini, al principio del XVII secolo, aveva già definito il pittore come «uomo d'assai buon gusto per essere stato in Roma molto tempo et aiutato a Federico Zuccaro col quale havea familiarità». MANCINI 1617-1621 [1956], p. 209.

¹²²² Giovanni Battista Giustammiani (documentato tra il 1609-1648), probabilmente di origine francese, e dal cognome Jeste-Amand, fu un pittore oggi poco noto che ebbe fama anche come conoscitore, tanto che era in contatto con Giulio Mancini e con Cassiano dal Pozzo, e come coloritore. Nel Seicento, infatti, l'arte di preparare i colori aveva assunto una connotazione scientifica ed ogni artista poteva fregiarsi di avere una propria ricetta personale. CIAMPOLINI 2010, I, pp. 193-201.

L'estrema somiglianza tra le tele di Siena e di Viadana ha fatto poi ricollegare ad entrambe, sempre da Danieli (2019), un disegno preparatorio conservato al British Museum¹²²³ (fig. 2, tav. LVIII), la cui assegnazione a Cesi non mi sembra tuttavia convincente.

Come detto, la tela è documentata a Siena dal 1815 ma dovrebbe provenire da Bologna: sappiamo infatti che nelle chiese della Certosa di Bologna, in quella di Sant'Anna (oggi nota come San Basilio), ed in quella di Sant'Isaia dovevano esserci opere non solo con questo soggetto ma anche tra loro similissime. Le fonti tuttavia sono abbastanza confuse, e così non è possibile, per ora, stabilire con certezza il preciso contesto di origine.

La proposta di datazione al 1617 si giustifica con il fatto che in quell'anno Cesi compì la tela, avente questo soggetto, per la chiesa della Certosa di Bologna, e si può immaginare che nello stesso periodo gli furono richieste repliche di quell'opera, l'una per la chiesa di Sant'Anna, che non a caso apparteneva sempre ai Certosini, e l'altra per quella di Sant'Isaia¹²²⁴. D'altra parte, lo stile dell'opera sembra coerente con una datazione simile.

Bibliografia: MANCINI 1617-1621 [1956], p. 209, FALUSCHI 1815, p. 72, *Nuova guida* 1822, p. 67, *Guida della città* 1832, p. 80, ROMAGNOLI 1835, pp. 767-701, ROMAGNOLI 1836, p. 31, ROMAGNOLI 1840, p. 25, ROMAGNOLI 1852, p. 25, *Siena* 1862, p. 234, *Guida artistica* 1863, p. 48, *Guida artistica* 1883, p. 74, BAGNOLI 1985, pp. 121-122, CIAMPOLINI 2010, I, pp. 193-201, DANIELI 2019, p. 28.

Sitografia: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Ff-4-57

¹²²³ Per il disegno, si veda la scheda n. 65, *Opere certe*.

¹²²⁴ ASB, Demaniale, Certosini, 38/5883, A. Sforza, *Monumenta Chronologica*, 1678, c. 69: «Jesu Christi Annus 1617. D. Thaophili Caucchii Ann. Questus. Bartholomaeus Caesius pintor qui arae maximae icones omnes depixit, etiam Imagines S. Annae, et Annunciatae deiparae hoc anno elaboravit».

67. *San Lorenzo* (tav. LX, fig. 1-2)

1619

Olio su tela, ... cm

Panico (Marzabotto), chiesa di San Lorenzo

Restauro: 1982c., di Maricetta Parlatore Melega

Disegni preparatori: *San Lorenzo*, New York, MET, inv. 2000.495, 284 x 182 mm

Iscrizione: P. P. A. F. F. / MDCXIX / CALE. AVGV.

L'opera raffigura san Lorenzo assorto in preghiera, a figura intera, che si staglia contro il paesaggio appenninico, di cui si ammira la vasta distesa di monti azzurrini all'orizzonte. Il santo si appoggia alla graticola del martirio, con la destra regge il ramo di palma ed indossa il l'abito diaconale, che solenne e pesante ricade su di lui. La tela, se pure è documentata al 1619, è molto simile alla *Santa Lucia* delle Muratelle del 1605, mostrando che Cesi non riflette più su come rinnovare il tema del quadro con un solo personaggio a figura intera. Il *San Lorenzo* è stato ritrovato da Donatella Biagi nel 1983, sulla base dell'indicazione contenuta nella *Vita* di Bartolomeo Cesi scritta da Malvasia (1678). Al momento della scoperta, l'opera era «in condizioni miserevoli»¹²²⁵, «ridipinta in più parti in epoca imprecisabile»¹²²⁶, tanto che perfino l'iscrizione, posta sulla parte inferiore, risultava ricoperta di vernice. La scritta che emerse, su una specie di targa, va a coprire quella originaria che Cesi aveva dipinto sopra ad un sasso, che si intravede ancora sotto ad essa. Si tratta in sostanza di una scritta posticcia che ricalca quella precedente, e possiamo immaginare che questa riscrittura sia stata compiuta a causa di una compromissione, di qualche danno subito all'iscrizione originaria. Grazie alle ricerche di Biagi, che ha individuato il committente nella figura di Pozzino Pozzini, parroco di Panico negli anni 1613-1621, l'iscrizione, «P. P. A. F. F.», apparentemente enigmatica, si può sciogliere con: «P(ozzino) P(ozzini) A. f(ecit) f(ieri)¹²²⁷» e che, integrando la parte restante, significa che il quadro, commissionato da Pozzino Pozzini, era stato completato il primo di agosto del 1619. Qualche anno prima della pubblicazione da parte di Biagi, la tela è stata esposta alla mostra *Per una analisi del paesaggio appenninico*, del 1981¹²²⁸. Nel 1999 Massimo Vezzosi vi ricollega un disegno preparatorio, un foglio conservato al MET di New York che mostra la composizione nel suo stato finale¹²²⁹ (fig. 2).

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246, BIAGI 1983, pp. 77-78, FORTUNATI 1997, p. 51, ZACCHI 1994b, p. 269, VEZZOSI 1999, pp. 367-371, DANIELI 2019, pp. 32-33.

¹²²⁵ MAINO 1983, p. 77.

¹²²⁶ *Ibidem*.

¹²²⁷ Non sono in grado di sciogliere l'abbreviazione «A.», che potrebbe riferirsi a qualche carica ricoperta da Pozzino Pozzini.

¹²²⁸ MAINO 1983, p. 78.

¹²²⁹ *Studio per San Lorenzo*, New York, MET, inv. 2000.495, 284 x 182 mm, penna, inchiostro e acquerello bruno su tracce di matita nera su carta quadrettata a matita nera. Il disegno è stato scoperto da Massimo Vezzosi quando si trovava in collezione privata emiliana, ed è passato al MET nel 2000. Si vedano: VEZZOSI 1999, pp. 367-371 e DANIELI 2019, pp. 32-33.

Fonti: ORETTI B 110, c. 81 e ORETTI B 122, c. 541, ORETTI B 124, c. 227.

68. Il beato Niccolò Albergati mostra il reliquiario della testa di Sant'Anna ai monaci certosini (tav. LXI, fig. 1-4)

1620

Olio su tela, 560 x 240 cm

Ferrara, chiesa di San Cristoforo alla Certosa

Disegni preparatori: *Gruppo di monaci certosini inginocchiati e rivolti verso destra*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 20108 F, 201 x 201 mm; *Studio per un giovane in ginocchio sulla gamba destra*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. D 1192, 310 x 2015 mm; *Monaco certosino inginocchiato e rivolto verso destra*, Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2053

Iscrizioni: CAPVT S(ANCTAE). ANNA[E]

La grande tela fu eseguita da Bartolomeo Cesi nel 1620 per la chiesa di San Cristoforo alla Certosa di Ferrara, com'è documentato da una *vacchetta* pubblicata da Malvasia (1678). Essa si inserisce in una serie, commissionata a diversi artisti all'incirca allo stesso tempo, che comprende in totale cinque opere che narrano alcune vicende dei personaggi più illustri dell'ordine certosino¹²³⁰.

Circa l'opera in questione, essa non compare nel *Compendio storico* della città di Marco Antonio Guarini (1621) ma fu notata da Carlo Brisighella tra Sei e Settecento, il quale l'attribuiva però ad un monaco certosino di scuola bolognese¹²³¹. Nel 1775 Francesco Bartoli scriveva al canonico Luigi Crespi che l'opera doveva essere ricondotta alla mano di Cesi¹²³², e anche Marcello Oretti la ricordava in questo modo. Questa informazione non fu però recepita dagli studiosi ferraresi e, nel 1914, Giuseppe Reggiani tramandava ancora l'informazione di Brisighella. Spettò dunque a Graziani, nel 1939, il compito di riportare la tela a Cesi, che egli valutò come quella «più notevole»¹²³³ della sua tarda produzione. Dopo questo momento, complice una collocazione sfortunata nei depositi dei Musei Civici di Ferrara, essa rimase tuttavia sconosciuta fino alla sua ripubblicazione, da parte di Maria Angela Novelli, nel 1991.

Il soggetto, inconsueto, raffigura Nicolò Albergati, vescovo di Bologna (1417-1426 e 1440-1443), nell'atto di mostrare ai Certosini il reliquiario della testa di sant'Anna, alla cui base è presente l'iscrizione «CAPVT S(ANCTAE). ANNA[E]». Quest'oggetto era stato donato al vescovo di Bologna dal re d'Inghilterra Enrico VI, nel 1435¹²³⁴. In quello stesso anno fu edificata, sempre a Bologna, la chiesa di Sant'Anna dei Certosini, oggi conosciuta come la chiesa di San Basilio il Grande, dove fu riposto il reliquiario. Oltre ai Certosini, assistono alla scena una serie di sacerdoti e di diaconi; in

¹²³⁰ Le altre tele, tutte della medesima dimensione, con la stessa cornice ed ancora visibili *in loco*, sono: *Sant'Antelmo che resuscita un uomo morso da una serpe*, di Lucio Massari, a cui si deve anche *Sant'Ugo di Lincoln che libera un indemoniato*; *Il conte Ruggero che trova San Brunone nell'eremo di Squillace*, dello Scarsellino e, infine, *La comunione di San Girolamo*, copia del ferrarese Francesco Naselli della celebre opera di Agostino Carracci. Com'è noto, il vescovo di Ippona non fu un certosino, ma la sua vita ascetica ispirò profondamente quest'ordine religioso.

¹²³¹ BRISIGHELLA XVII-XVIII [1991], p. 177. Il resoconto delle opere d'arte presenti nella città di Ferrara di Brisighella è definito da Maria Angela Novelli, autrice nel 1991 di una riedizione commentata di quel testo, come «nel complesso il lavoro è ben informato, sono relativamente poche le notizie e le attribuzioni inesatte» (*Ivi*, p. VIII).

¹²³² La lettera, della cui esistenza si era accorto già Alberto Graziani, è pubblicata da Michelangelo Gualandi. Si vedano: GUALANDI 1840, p. 109 e GRAZIANI 1939, p. 90, n. 52.

¹²³³ GRAZIANI 1939, p. 90.

¹²³⁴ MALVASIA 1686, p. 131, dov'è ancora segnalata la presenza della reliquia del «cranio di detta santa».

primo piano, di spalle, vi è invece un laico vestito nobilmente. Egli dovrebbe essere, come ha suggerito Anna Maria Fioravanti Baraldi, il primo duca di Ferrara, Borso d'Este, che nel 1452 volle fondare la certosa di Ferrara. Tuttavia va sottolineato che, anche se la sua capigliatura richiama la moda del XV secolo e anche se sappiamo che l'influenza di Nicolò Albergati sulla famiglia estense si rivelò fondamentale per il radicamento dei Certosini in quella città¹²³⁵, questo ritratto non corrisponde alle immagini note del duca. Il dipinto, allora, rappresenterebbe, tramite l'episodio del reliquiario, il legame tra i Certosini, Ferrara, ed il culto per sant'Anna. Sullo sfondo, il cielo è strisciato di nubi, com'è consueto nei quadri della tarda attività del pittore. Per la composizione, Cesi sembra qui meditare sulla *Comunione di San Girolamo* di Agostino Carracci, dove similmente i personaggi si disponevano a semicerchio, in ginocchio, tenendo lunghi ceri nelle mani, ma come ha scritto Graziani vi è qui un clima di «solennità quasi mortuaria, in quella incartapecorita fissità di disfacimento»¹²³⁶ che tanto si distacca dal capolavoro di Agostino. Queste note negative di un'eccessiva semplificazione dell'immagine, che scarnifica la narrazione per mostrare soltanto ciò che è necessario, caratterizzano l'ultima produzione del pittore. Michele Danieli (2019) si è di recente espresso a favore di una rivalutazione positiva di questa fase terminale, sostenendo come proprio opere di questo tipo mostrino uno «sviluppo del suo linguaggio»¹²³⁷.

In questo senso, va notato che per questa tela Cesi non riutilizzò figure già compiute per lavori precedenti: egli procedette, come faceva negli anni passati, elaborando nuovi disegni preparatori sia per le singole figure, studiate dal vero, che per la composizione. Graziani (1939) individuava, in un disegno conservato agli Uffizi¹²³⁸ (fig. 2), il modello per il gruppo dei Certosini inginocchiati, uno studio compositivo che il pittore riproduce fedelmente sulla tela. Alessandro Zacchi (1993b e 1994a) ha ritrovato due bei studi dal vero conservati a Genova, l'uno eseguito per il monaco posto all'estrema sinistra¹²³⁹ (fig. 3), l'altro per quello che è stato individuato come l'antico duca di Ferrara¹²⁴⁰ (fig. 4). Per quest'ultimo disegno è interessante sottolineare che Cesi, nel foglio, ritrasse un garzone di bottega

¹²³⁵ FIORAVANTI BARALDI 1997, p. 220.

¹²³⁶ GRAZIANI 1939, p. 90.

¹²³⁷ DANIELI 2019, p. 33.

¹²³⁸ *Gruppo di monaci certosini inginocchiati e rivolti verso destra*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 20108 F, 201 x 201 mm, penna e acquerello su carta bianca quadrettata a matita nera. Il disegno, proveniente dalla collezione di Vincenzo Malvezzi, è entrato nelle raccolte degli Uffizi nel 1906. Si vedano: GRAZIANI 1939, p. 95, FORLANI TEMPESTI 1977, p. 488, BRISIGHELLA XVII-XVIII [1991], p. 180, n.7 (commento di Maria Angela Novelli), ZACCHI 1993b, p. 31, FIORAVANTI BARALDI 1997, pp. 218-219, ZACCHI 1997, p. 145.

¹²³⁹ *Monaco certosino inginocchiato e rivolto verso destra*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. D 2053, 295 x 148 mm, matita nera con tracce di biacca su carta beige applicata su altra carta. Il disegno è stato scoperto da Alessandro Zacchi, che l'ha ricondotto al quadro in questione. ZACCHI 1993b, pp. 31 e 33, n. 21, ZACCHI 1997, p. 145.

¹²⁴⁰ *Studio per un giovane in ginocchio sulla gamba destra*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. D 1192, 310 x 2015 mm, matita nera su carta beige con quadrettatura a matita nera. In basso a destra vi è la scritta «Rac(col)ta Durazzo». Il disegno è stato scoperto da Alessandro Zacchi, che ne ha rintracciato la provenienza da Marcello Durazzo. Esso era attribuito, nel 1848, ad anonimo artista bolognese o emiliano del XVII secolo. ZACCHI 1994a, pp. 34 e 37, n. 1, ZACCHI 1997, p. 145.

e che soltanto sulla tela ne connotò il volto. Come ha messo in luce Zacchi, con questi due disegni siamo di fronte agli ultimi studi di figure conosciuti di mano del pittore. Si nota che la lenta definizione delle forme, intese secondo il loro giusto peso ed il loro giusto posizionamento nello spazio, ricorda quella di un tempo, mostrando ancora una maestria ammirevole.

Bibliografia: GUARINI 1621, p. 165, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246, BRISIGHELLA XVII-XVIII [1991], pp. VIII, 177, GUALANDI 1840, p. 109, REGGIANI 1914, p. 39, GRAZIANI 1939, pp. 90 e 95, FORLANI TEMPESTI 1977, p. 488, ZACCHI 1993*b*, pp. 31 e 33, n. 21, ZACCHI 1994*a*, p. 34, ZACCHI 1994*b*, pp. 269, 279, n. 118, FIORAVANTI BARALDI 1997, pp. 216-225, ZACCHI 1997, p. 145, DANIELI 2019, p. 33.

Fonti: ORETTI B 122, c. 541, ORETTI B 124, c. 127.

69. B. Cesi e ridipinture, *Visione di San Bruno* (tav. LXII, fig. 1-2)

1620-1621c.

Olio su tela, cm...

Bologna, chiesa di San Girolamo alla Certosa, prima cappella a destra

Restauri: 1825 circa, Filippo Pedrini; 2012 circa, Ottorino Nonfarmale

Disegni preparatori: *Studio per un monaco orante*, Norton, Watson Gallery, Wheaton College

La tela ha subito diversi interventi di rimaneggiamenti tali da rendere difficile, oggi, l'apprezzamento della sua qualità pittorica. Ciò è particolarmente evidente nella parte superiore del dipinto, dove il chiaroscuro risulta molto marcato, con un effetto di appiattimento, e dove le nuvole hanno una tonalità che vira in modo irrealistico sui toni del viola. Bisognerà dunque intendere l'opera più per l'iconografia rappresentata, per nulla scontata, e come testimonianza dello stile tardo di Bartolomeo Cesi e del suo duraturo legame con i Certosini.

La scena raffigurata, ambientata in un paesaggio impervio e roccioso, dove si intravede una fonte d'acqua sulla destra, mostra san Bruno in primo piano, inginocchiato e rivolto al cielo, dove Gesù appare con la croce sulla spalla insieme ad alcuni angeli che reggono gli strumenti della Passione. Si vedono il *flagrum*, un tipo di verga utilizzata per la flagellazione, la corona di spine, i chiodi, la spugna, la lancia ed altri simboli, come il ramo di palma e due corone d'oro. È interessante notare che vi sono anche due corone di spine, le quali, insieme a quelle dorate, sono indirizzate a Cristo e a san Bruno, ponendo i due personaggi in stretta relazione. All'abito del patriarca è attaccato un rosario, mentre ai suoi piedi vi sono un teschio, simbolo di meditazione sulla morte, e un pastorale, che si riferisce invece ai suoi rifiuti di divenire arcivescovo di Reims e di Reggio Calabria. Accanto a lui, sei Certosini lo emulano e sono intenti, ognuno singolarmente, nell'adorazione di Dio.

L'iconografia è rara¹²⁴¹, e potrebbe riferirsi ad un preciso passo della vita del santo narrato da Meleagro Pentimalli (1622). In questo testo, Bruno dopo aver respinto la carica arcivescovile di Reggio Calabria che Urbano II voleva conferirgli, nel 1091, trova un luogo «inclulto, [dove] herbe non nascono al vitto humano idonee; né d'altro che di acque, e di legni se n'ha copia»¹²⁴², e lì, nell'attuale Serra San Bruno, in Calabria, decide di fondare una nuova Certosa. Pentimalli racconta che Bruno «baciando la terra insieme, e poi rivolti l'occhi pietosi al cielo, essorta con fruttuoso discorso li compagni alla perseveranza (...), indolcendoli ogni amarezza, e renitenza del senso, con la memoria della morte di Christo signor nostro, della brevità delle cose presenti, e dell'eternità delle

¹²⁴¹ L'iconografia di san Bruno si concentra soprattutto sui primi episodi della vita, legati alla Grande Chartreuse. Essa si sviluppa a partire dall'ammissione del suo culto nel 1514 e si diffonde nei contesti certosini delle città di Basilea, Colonia e Parigi. La raffigurazione del santo rimane dunque sempre legata all'ordine religioso dei Certosini, senza godere di ampia diffusione. È importante notare che, in modo continuativo, il santo è percepito dai Certosini essenzialmente come modello da seguire. LEONCINI 1995, pp. 167-283.

¹²⁴² PENTIMALLI 1622, p. 91. La *Vita del gran patriarca S. Bruno cartusiano* di Meleagro Pentimalli è un compendio in volgare delle agiografie già pubblicate relative a san Bruno (come quella, molto famosa, di Lorenzo Surio del 1574).

future»¹²⁴³. Proprio a questo passaggio si potrebbe ricollegare all'immagine in questione, generalmente intitolata *Visione di San Bruno*. In realtà, dal racconto agiografico del santo sappiamo che egli ebbe in visione soltanto la Vergine, e non Cristo. Dobbiamo dunque pensare che in questo caso Cesi abbia interpretato il testo rendendo visibile ciò che era presentato come un discorso che Bruno faceva ai suoi compagni, invitandoli a seguire l'esempio di Cristo, e specialmente l'esempio della sua Passione.

La collocazione attuale del quadro, nella prima cappella a destra della chiesa, frontale a quella di San Girolamo, sul cui altare figurava la celeberrima *Comunione* di Agostino Carracci, è testimoniata solo dalla fine del XVIII secolo. Grazie agli studi di Armanda Pellicciari (2013), sappiamo che il dipinto fu commissionato proprio per questa stessa cappella, dove dovette andare a sostituire la pala della *Predica del Battista* di Ludovico Carracci, del 1592¹²⁴⁴. Con la pala di Cesi la cappella cambiò intitolazione da san Giovanni Battista a san Bruno, ma essa venne poi sostituita, a sua volta, dalla tela di Guercino rappresentante la *Visione di San Bruno*, il cui pagamento è attestato al 7 ottobre 1647¹²⁴⁵. La pala di Guercino fu portata di Francia alla fine del XVIII secolo e, quando fu restituita, nel 1815, fu collocata direttamente nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, dov'è tuttora esposta. Nel frattempo, l'opera di Cesi fu probabilmente sistemata in un ambiente meno prestigioso della Certosa e, nel 1776, risulta segnalata come «S. Bruno co' sei compagni» sopra una porta dell'atrio del «gran claustro»¹²⁴⁶. Si tratta della prima menzione dell'opera da parte di una fonte antica, la quale specifica anche la paternità cesiana. Documentata in quel luogo ancora nel 1782 e nel 1792¹²⁴⁷, nel 1797 essa torna ad ornare la cappella di San Bruno nella chiesa, al posto dell'opera di Guercino¹²⁴⁸. Intorno al 1825, «avendo sofferto nel colore»¹²⁴⁹, è restaurata da Filippo Pedrini, che in realtà compie una ridipintura

¹²⁴³ *Ibidem*. Si noti che Armanda Pellicciari riferisce Meleagro Pentimalli come fonte del dipinto, credendo però che esso illustri un altro passaggio di quel testo: «è riconducibile alla descrizione del Pentimalli quel clima di esaltazione mistica che coglie S. Bruno e i suoi compagni all'arrivo nel paesaggio aspro e solitario di Chartreuse» (PELLICCIARI 2013, p. 49).

¹²⁴⁴ PELLICCIARI 2013, pp. 44-47.

¹²⁴⁵ *Ivi*, p. 45. I Certosini commissionarono la tela a Guercino dopo che era fallita la trattativa con Guido Reni per un dipinto rappresentante *San Bruno che schiaccia il demonio, il mondo e la carne*. I religiosi avevano infatti rifiutato l'opera per via del seno scoperto della figura allegorica della carne (MALVASIA 1678 [1841], II, p. 409). Il quadro di Reni è oggi perduto ed era ancora allo stato di 'sbozzo' quando fu rifiutato. Questo abbozzo fu ceduto all'allievo Giovanni Andrea Sirani in cambio di una riduzione del prezzo sulle opere che avrebbe compiuto in Certosa (PEPPER 1988, p. 354, n. A20). I Certosini avevano in principio proposto a Guercino di completare il quadro di Guido, «idea, per dir vero, da persone che nulla s'intendono di pittura», commenta Malvasia (MALVASIA 1678 [1841], II, p. 293), ed il centese rifiutò la proposta. A questo punto, egli ottenne una nuova commissione, dalla quale proviene il quadro che andò a sostituire quello di Cesi.

¹²⁴⁶ MALVASIA 1776, p. 345. Si noti che Maria Pace Marzocchi nega di poter identificare il quadro con l'opera citata nella *Guida*, perché pensa che la *Guida* menzioni un'opera «verosimilmente realizzato ad affresco» (MARZOCCHI 1998, p. 54); tuttavia, il testo non esplicita il *medium* pittorico, ed è quindi verosimile ricollegare a quella citazione la tela di Cesi.

¹²⁴⁷ MALVASIA 1782, p. 412 e MALVASIA 1792, p. 451.

¹²⁴⁸ MARZOCCHI 1998, p. 54.

¹²⁴⁹ GIORDANI 1828, p. XLIII, n. 43.

totale¹²⁵⁰. Secondo Ottorino Nonfarmale, l'intervento così invasivo di Pedrini si potrebbe spiegare con il tentativo di risarcire il dipinto dopo che subì una precedente operazione di rintelaiatura andata male¹²⁵¹. In ogni caso, Gaetano Giordani (1828) mostra di apprezzare l'opera, menzionandola come «pregevole tela»¹²⁵², l'unico commento positivo nella storia di questo dipinto prima di quelli di Armanda Pellicciari del 2013. Alla fine del XIX secolo, Corrado Ricci scrive che esso è un «lavoro mediocre e patito»¹²⁵³, opinione che è condivisa da Adolfo Venturi (1933). Anche Alberto Graziani sottolinea il fatto che l'opera non sia di alta qualità, ma ne imputa la ragione al citato intervento di Pedrini¹²⁵⁴.

Circa la datazione, Giordani (1828) aveva ipotizzato il 1616 circa, quando Malvasia, nella vita di Bartolomeo Cesi, registra in quell'anno la consegna ai Certosini di «due tavole a' PP. della Certosa di Bologna»¹²⁵⁵. Graziani l'anticipa invece al 1595-1598 circa, ponendola a confronto con la giovanile *Crocifissione con i Santi Andrea, Pietro Toma e Paolo* della chiesa di San Martino a Bologna, opera tuttavia che sappiamo oggi essere stata eseguita nel 1584-1585. Questa proposta cronologica non trova comunque seguito in quanto Angelo Raule (1961) e Daniele Benati (1980) ipotizzano di nuovo il 1616¹²⁵⁶, ma come mostra Sara Vicini (1990), l'informazione malvasiana va ricollegata ad altre due opere di Cesi¹²⁵⁷. Si può dunque seguire la tesi di Armanda Pellicciari (2013), la quale colloca la *Visione di San Bruno* agli anni 1620-1621¹²⁵⁸. La studiosa, grazie al restauro di Nonfarmale eseguito intorno al 2012 che avrebbe rimosso tutta la ridipintura ottocentesca, sottolinea la «notevole qualità dell'opera»¹²⁵⁹. Trova poi corrispondenze stilistiche con *Il beato Nicolò Albergati che mostra il reliquiario della testa di Sant'Anna ai monaci certosini*, opera documentata di Cesi per la Certosa di Ferrara nel 1620, e con la serie coeva disegnata da Giovanni Lanfranco, incisa da Theodor Krüger e dedicata a san Bruno¹²⁶⁰ (fig. 2). Si deve sempre a Pellicciari l'intelligente confronto con il disegno di Norton¹²⁶¹, una prova grafica eseguita da Cesi già per la cappella maggiore della certosa bolognese,

¹²⁵⁰ PELLICCIARI 2013, p. 46. Il restauro di Pedrini si data in base al confronto tra le guide di Bianconi del 1825, dove non è menzionato, e dell'anno successivo, dov'è invece segnalato: BIANCONI 1825, p. 341, BIANCONI 1826, p. 189.

¹²⁵¹ PELLICCIARI 2013, p. 46

¹²⁵² GIORDANI 1828, p. XVIII.

¹²⁵³ RICCI 1882, p. 222 e RICCI 1886, p. 251.

¹²⁵⁴ GRAZIANI 1939, p. 81.

¹²⁵⁵ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246 e GIORDANI 1829, p. XVIII.

¹²⁵⁶ RAULE 1961, pp. 32-33 e BENATI 1980, p. 27, n. 58.

¹²⁵⁷ VICINI 1990, p. 35, n. 81.

¹²⁵⁸ PELLICCIARI 2013, p. 52.

¹²⁵⁹ *Ivi*, p. 46.

¹²⁶⁰ *Ivi*, pp. 49-52.

¹²⁶¹ *Studio per un monaco orante*, Norton, Watson Gallery, Wheaton College, dimensioni non conosciute, matita, biacca e penna. Il disegno, che è considerato il *verso* di un'altra prova grafica, è stato ricollegato alla figura di san Domenico, nel sottarco della cappella maggiore della Certosa di Bologna, da Alessandro Zacchi: ZACCHI 1997, pp. 130-140. Si veda anche PELLICCIARI 2013, p. 58, n. 33. Per il disegno, si veda: Tavola XXIX, fig. 3.

negli anni 1595-1597, e che qui sembra essere stata ricordata per la figura del certosino sulla sinistra, in secondo piano, con le mani alzate ed il volto indirizzato al cielo.

Bibliografia: PENTIMALLI 1622, p. 91, MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 285-287, II, pp. 34, 41, 267, 293, 328, 409, CRESPI 1772, p. 45, MALVASIA 1776, p. 345, MALVASIA 1782, p. 412, MALVASIA 1792, p. 451, BIANCONI 1825, p. 341, BIANCONI 1826, p. 189, GIORDANI 1828, p. XVIII e p. XLIII, n. 43, BIANCONI 1835, p. 180, BIANCONI 1843, p. 176, BIANCONI 1845, p. 176, GUALANDI 1850, p. 90, GUALANDI 1860, p. 109, NUOVA GUIDA 1860, p. 96, GUALANDI 1865, p. 92, RICCI 1882, p. 222, RICCI 1886, p. 251, GATTI 1890, p. 28, RICCI 1900, p. 204, RICCI 1906, p. 144, RICCI, ZUCCHINI 1930, p. 188, VENTURI 1933, IX, 6, p. 717, BASTELLI 1934, p. 68, GRAZIANI 1939, pp. 81-82, RAULE 1961, pp. 32-33, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 181, EMILIANI 1969, p. 234, BENATI 1980, p. 27, n. 58, PEPPER 1988, p. 354, n. A20, LEONCINI 1995, pp. 167-283, MARZOCCHI 1998, p. 54, PELLICCIARI 2013, pp. 43-58.

70. *La Madonna con il Bambino e i Santi Giuseppe, Giovannino e Giovanni Evangelista* (tav. LXIII, fig. 1-3)

1622

Olio su tela, 240 x 163 cm

Imola, Sala dell'Annunziata

Provenienza: Imola, chiesa di San Bartolomeo

Restauri: 1958, Dante de Carolis per conto dell'Amministrazione degli Ospedali e Istituzioni Riunite; 2017

Disegni preparatori: *Studio per la Madonna con il Bambino e i Santi Giuseppe, Giovannino e Giovanni Evangelista*, Chicago, Art Institute, inv. 1922.600, 239 x 173 mm

Iscrizione: B. CAESIVS F. / 1622

La grande tela proviene dalla chiesa imolese di San Bartolomeo e fu eseguita da Bartolomeo Cesi nel 1622 su commissione di Antonio Galoni, un medico e chirurgo di quella città che si distinse, allo scoppio della peste nel 1630, nel contrastare del morbo¹²⁶². La data di esecuzione si apprende, ancora una volta, dalle note di pagamento redatte dal pittore e pubblicate nell'ambito della sua biografia da parte di Malvasia (1678). Grazie all'ultimo restauro, svolto poco prima del 2018, è ricomparsa anche un'iscrizione – B(ARTHOLOMAEVS) CAESIVS F(ECIT) / 1622 – sul bordo inferiore della tela, leggermente sulla destra, che conferma la datazione e che riporta pure la firma del pittore (fig. 2). Si tratta, questo, di un particolare degno di attenzione, in quanto costituisce l'unico esempio conosciuto della presenza della sua firma su una tela. Circa la notizia sulla provenienza originaria, essa si trova nella guida di fine XVIII secolo scritta dal sacerdote Giovanni Nicolò Villa, che rappresenta la prima fonte storico artistica per la città di Imola¹²⁶³. La chiesa di San Bartolomeo fu soppressa nel 1905¹²⁶⁴ e soltanto nel 2005 Angelo Mazza ritrova l'opera nella chiesa dell'Ospedale di Santa Maria della Scaletta di Imola, la ricollega subito a Cesi e alla commissione Galoni del 1622. Prima di quel momento, Rezio Buscaroli, nel 1958, aveva schedato il dipinto per conto della Soprintendenza al patrimonio storico artistico di Bologna e l'aveva assegnato ad un ignoto autore imolese a cavallo tra Sei e Settecento¹²⁶⁵. Nello stesso anno si era svolta una prima operazione di restauro, a cura di Dante De Carolis, che aveva coinvolto tutti i dipinti della collezione dell'Ospedale. Aristide Bacchi ne aveva dato conto in un articolo su *L'Avvenire d'Italia*, dove assegnava il quadro, come aveva fatto Buscaroli, ad un pittore locale, posticipandone tuttavia l'esecuzione al principio del Settecento¹²⁶⁶. Ancora nel 1985, in occasione della mostra *Donzelle e Cappuccine*, organizzata dall'Amministrazione Ospedali e Istituzioni Riunite e dal Comune di Imola, il dipinto resta di anonimo autore ed è collocato, addirittura, alla fine del Settecento¹²⁶⁷. Angelo Mazza (2005, 2017, 2018), come detto, riporta il

¹²⁶² MAZZA 2018, p. 290.

¹²⁶³ VILLA 1794-1814 [1925], p. 35. Si noti che nel manoscritto dello *Zibaldone* la data di esecuzione della tela è il 1625 e non il 1622: VILLA 1794-1814, c. 124.

¹²⁶⁴ MAZZA 2018, p. 290.

¹²⁶⁵ MAZZA 2005, p. 45, n. 27.

¹²⁶⁶ MAZZA 2018, p. 285. L'articolo apparve su *L'Avvenire* il 5 ottobre 1958.

¹²⁶⁷ *Ivi*, p. 286.

quadro a Cesi e fornisce una prima lettura stilistica che appare condivisibile: lo schema compositivo è tipico del pittore e riecheggia il primo Raffaello, dove l'immagine è regolata da quei criteri di ordine e di simmetria tra le figure. La posa di spalle dell'Evangelista riprende quella dell'omonimo santo nella *Santa Cecilia* di Raffaello. Il san Giuseppe, con il panneggio ampio che ricade elegantemente sulle braccia, è una riproposizione, con la modifica della posa della testa, del *Mosè* del ciclo di affreschi di Santa Maria dei Bulgari: una figura che, come sappiamo, Cesi ha riutilizzato spessissimo. Il gruppo della Madonna con il Bambino sarà invece riproposto nella pala di Badi, del 1624 (fig. 1, tav. LXIV). Lo sfondo, costituito da elementi paesaggistici sulla destra e da un alto basamento sopra il quale è posta una colonna, di cui si vede solo la base, è molto simile a quelli delle tele delle *Sacre famiglie* di Siena e di Viadana, entrambe opere tarde (tav. LVIII-LIX). Come ha scritto Angelo Mazza, molto apprezzabile è il volto di san Giuseppe, fortemente naturalistico; si può notare, d'altra parte, che nelle opere dell'ultimo decennio i volti dei vecchi sono forse uno dei dettagli che il pittore riesce ad esprimere nel modo più efficace. Infine, Michele Danieli (2019) ha ricondotto all'opera un disegno preparatorio conservato a Chicago¹²⁶⁸ (fig. 3). Si tratta di uno studio finale della composizione, come mostra la presenza della quadrettatura, e la qualità del segno grafico si mostra qui notevolmente diminuita rispetto alle prove giovanili.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246, VILLA 1794-1814 [1925], p. 35, GRAZIANI 1939, p. 83, n. 40, BENATI 1998, pp. 164 e 166, n. 40 [dispersa], MAZZA 2005, p. 45, MAZZA 2017, pp. 197, 210, n. 18-19, MAZZA 2018, pp. 285-294, DANIELI 2019, p. 33.

Fonti: VILLA 1794-1814, c. 124.

¹²⁶⁸ *Studio per la Madonna con il Bambino e i Santi Giuseppe, Giovannino e Giovanni Evangelista*, Chicago, Art Institute, inv. 1922.600, 239 x 173 mm, penna, inchiostro bruno, acquerello grigio e tracce di matita nera su foglio quadrettato a matita rossa. DANIELI 2019, p. 33. Il disegno è stato trasposto in maniera precisa sulla tela, tranne che per i particolari della croce astile di san Giovannino, che nella pittura risulta ribaltata, e delle aureole di san Giuseppe, san Giovannino e dell'Evangelista, presenti sul foglio e poi eliminate nella prova finale. Il disegno dà conto della stanchezza del pittore a questa soglia temporale: le linee paiono tracciate con fatica e con lentezza, e vi è una generale semplificazione nella resa delle figure.

71. *San Prospero in adorazione della Madonna con il Bambino* (tav. LXIV, fig. 1-2)

1624c.

Olio su tela, 263 x 190 cm

Badi (Castel di Casio), chiesa di San Prospero

Provenienza: Budrio?

Secondo uno schema compositivo collaudato fin dalla giovinezza, Cesi divide il quadro in senso orizzontale, dove nella parte alta vi sono la Madonna con il Bambino ed una gloria d'angeli che s'affacciano dalle nubi del Paradiso e, in quella inferiore, vi è san Prospero vescovo che si rivolge a loro in estasi (fig. 1). L'idea della figura del vescovo, che con il suo piviale in broccato rosso forma una sorta di ampia piramide che severa e solenne ricade al suolo, proviene da quella del san Petronio della celeberrima pala che Guido Reni aveva licenziato per l'altare maggiore della chiesa dei Mendicanti a Bologna (ma già Lavinia Fontana aveva sperimentato un simile artificio, si veda la pala della *Madonna Assunta di Pontesanto*, del 1584, oggi nella Pinacoteca Civica di Imola). In verità, Cesi aveva rielaborato questa invenzione in precedenza, nella perduta tela di San Martino in Pedriolo, datata 1621¹²⁶⁹. Anche il gruppo della Madonna con il Bambino si ritrova identico nella tela imolese della *Sacra famiglia con San Giovannino e San Giovanni Evangelista*, eseguita probabilmente nel 1622 (tav. LXIII). Circa l'ambientazione, i pilastri in marmo posti su monumentali piedistalli, in secondo piano, ricordano quelli delle tele della *Sant'Anna che adora l'Immacolata concezione* della Pinacoteca Nazionale di Bologna e della chiesa dei Mendicanti, ma qui la pavimentazione è del tutto spoglia, e consiste in una superficie bruna e uniforme che allude probabilmente alla nuda terra, presente già nella pala per la certosa di Ferrara, del 1620.

La tela è individuabile con quella menzionata per la prima volta da Malvasia (1678) in una delle *vacchette*, o note di pagamento, redatte dal pittore e che i suoi eredi gli avevano fornito. In questa, sotto la data del 1624, si apprende che Cesi aveva ricevuto 188 lire, un compenso non molto cospicuo, per «una tavola d'altare con S. Prospero e la Madonna in gloria, per Budrio». Anche Marcello Oretti, un secolo più tardi, nei manoscritti che riguardano la vita del pittore, riporta questa notizia. Se il soggetto corrisponde a quello della tela in questione, in quanto il vescovo protettore di Reggio Emilia non ha attributi specifici, nel documento malvasiano l'opera è legata al comune di Budrio, non a quello di Badi. Tuttavia, essa non appare menzionata nelle *Memorie antiche di Budrio* del servita Domenico Maria Baldessarri (1663-1690) o in altre fonti locali successive. D'altra parte, la data 1624 sembra molto calzante per quest'opera, e si confronta bene con le altre tele dipinte da Cesi in questi anni, con le quali l'opera ha anche un rapporto particolarmente stretto per via dei numerosi prestiti menzionati. A sciogliere ogni equivoco è Angelo Mazza (2015b e 2017), il quale pubblica l'inventario della chiesa di Badi, compilato da don Carlo Gabrielli il 20 agosto del 1627, dove si legge che: «l'Ancona

¹²⁶⁹ Si veda la scheda n. 49, *Opere disperse o perdute*.

dell'Altare Maggiore fatta l'Anno 1624 dal Cesi di Bologna cioè un S. Prospero in estasi con l'Hornamento di legno fatto per opera del Rettore, et poscia dorato et dipinto dagli Officiali delle Compagnie»¹²⁷⁰.

Sappiamo inoltre che la chiesa di San Prospero di Badi venne ricostruita a partire dal 1663 per volontà del rettore Giovanni Battista Borri, ed è dunque forse a lui che si deve la decisione di sistemare il quadro di Cesi all'altare maggiore, inserito entro una cornice decorativa che comprende, ai lati, le tele di mano di un artista ignoto, tardo seicentesco, dell'*Angelo annunciante* e di *Maria annunciata*¹²⁷¹ (fig. 2). Nel 1781, l'abate Serafino Calindri segnala, nella chiesa di Badi, un «quadro di S. Prospero di buona mano». La tela in questione è dunque quella che Malvasia riconduceva erroneamente a Budrio nel 1624 e costituisce un esempio importante dell'ultima maniera di Cesi.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246, CALINDRI 1781, p. 99, PENONCINI 1994, p. 377, BENATI 1998, p. 166, n. 42, MAZZA 2015b, pp. 139-140, MAZZA 2017, pp. 196-197, 210, n. 17.

Fonti: ORETTI B 122, c. 541, ORETTI B 124, c. 127.

¹²⁷⁰ MAZZA 2015b, p. 140 e MAZZA 2017, p. 197.

¹²⁷¹ PENONCINI 1994, p. 377. Si noti che le due tele dell'*Annunciazione* riprendono l'invenzione di Tiziano per la pala della chiesa di San Salvador a Venezia.

72. *Cristo crocifisso tra i Santi Tommaso? e Pietro* (tav. LXV)

1625

Olio su tela, 200 x 140 cm

Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte

Provenienza: Bologna, chiesa di San Matteo alle Pescherie

Questa *Crocifissione* è l'ultima tela di mano del pittore ad essere conosciuta. La data d'esecuzione, il 1625, ovvero a cinque anni dalla morte, è stata ricavata da Daniele Benati (1980 e 1998) dalle bozze di Malvasia per la *Felsina pittrice*. Prima di questa scoperta documentaria, Alberto Graziani (1939) l'aveva collocata intorno al 1591, in un tempo precedente agli affreschi per la cappella dei Bulgari presso l'Archiginnasio. Questo impressionante scarto cronologico si spiega con la più volte sottolineata continuità stilistica di Cesi, che a partire dal Seicento spesso riutilizza invenzioni elaborate precedentemente, rendendo difficile il compito di stabilire una corretta linea temporale. Come ha scritto Benati (1980), la tela mostra il «lento procedere di un artista sempre coerente con le proprie scelte di fondo» e, in questo caso, come ha già sottolineato Graziani (1939), la figura del santo sulla sinistra, individuata in modo dubbio come san Tommaso o san Giuseppe per via dell'attributo della squadra in legno posta ai suoi piedi¹²⁷², proviene da quella dell'apostolo in primo piano nell'*Assunzione della Vergine* della cappella dei Bulgari. Oltre a questo, tutte le crocifissioni di Cesi, a partire da quella per la chiesa di San Martino Maggiore, del 1584-1585, mostrano la stessa struttura compositiva, con il *Christus patiens* al centro ed i santi raffigurati nelle azioni, sempre individuali, della preghiera o del rivolgersi all'esterno verso l'osservatore. Anche l'idea di un paesaggio così spoglio, praticamente assente, quasi costituito soltanto da una linea che separa il cielo e la terra, è sempre la stessa, e tra un'opera e l'altra variano soltanto, negli anni, il numero e l'identità dei dolenti. Sappiamo che la tela era originariamente posta sull'altare maggiore della chiesa di San Matteo alle Pescherie, che era la parrocchia del pittore, dov'è infatti registrata la sua morte, avvenuta l'11 o il 15 luglio 1629¹²⁷³. In quel luogo è documentata fino alla riedizione della guida malvasiana del 1732, mentre in quella del 1755 si apprende che la chiesa è stata «rimodernata e abbellita» ed il quadro non è più menzionato. Esso riappare soltanto nella *Guida* di Girolamo Bianconi del 1820, posto tuttavia al secondo altare della chiesa di San Giovanni in Monte. Nel frattempo, la chiesa di San Matteo era stata soppressa e venduta, nel 1810, a Giacomo Comaschi, che la trasformò in un'abitazione. Il dipinto

¹²⁷² Questo santo è individuato dalla critica come san Matteo, ma non se ne vede il motivo, in quanto, come detto, l'attributo iconografico della squadra, posta ai suoi piedi, impedisce tale identificazione. Si deve a Girolamo Bianconi, nel 1820, la prima menzione come san Matteo, che viene conservata dagli autori di quel secolo e da quelli del successivo. Nel Novecento, Alessandro Zacchi (1994b) lo cita come sant'Andrea, per poi tornare a Matteo, pur proponendo anche il nome di Tommaso, nel 1997. Sappiamo che san Tommaso può essere raffigurato con una squadra d'architetto in quanto egli doveva costruire un palazzo in India per il re Gondoforo. Anche Giuseppe ha questo attributo, in quanto falegname, ma non è una figura che veniva solitamente rappresentata in questo tipo di scene. In mancanza di indizi sulla committenza dell'opera, è per ora impossibile dire con certezza di quale santo si tratti.

¹²⁷³ Secondo Malvasia la morte avvenne l'11 di luglio, ma secondo Oretti fu il 15: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247, ORETTI B 122, c. 535 e ORETTI B 124, c. 123.

è citato costantemente dalla guidistica ottocentesca nella sua nuova collocazione e, nel 1886, Corrado Ricci scrive che è «annerito oltremodo». Questa condizione è ribadita anche da Graziani – «molto annerita e ingrossata di ridipinture» – e da Igino Benvenuto Supino (1932), che parla di un dipinto «scuro e sordo». Come già nella tela del *San Prospero* di Badi, dell'anno precedente, la pittura di Cesi aderisce ad un realismo più crudo, senza alcun intento decorativo e lezioso, e le pennellate, quasi ridotte all'osso, mostrano volti dalle espressioni amare e trasognate, dove la pelle è diventata bruna e spessa, quasi fosse stata bruciata da un sole feroce.

Bibliografia: MALVASIA B 16 [1998], p. 164, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246, n. 3, MALVASIA 1686, p. 311, MALVASIA 1706, p. 328, MALVASIA 1732, p. 337, MALVASIA 1755, pp. 320 e 346, MALVASIA 1766, pp. 331 e 359, MALVASIA 1776, p. 267, MALVASIA 1782, pp. 310-311, MALVASIA 1792, pp. 339-340, BIANCONI 1820, p. 324, BIANCONI 1826, p. 146, BIANCONI 1835, p. 137, BIANCONI 1844, p. 132, BIANCONI 1845, p. 132, GUALANDI 1865, p. 64, RICCI 1882, p. 63, RICCI 1886, p. 71, *Guida illustrata* 1904, p. 56, RICCI 1906, p. 47, VON MANTEUFFEL 1912, p. 315, *Le chiese di Bologna illustrate* 1927, p. 67, RICCI, ZUCCHINI 1927, p. 68, SUPINO 1932, p. 348, GRAZIANI 1939, p. 80, MARAGI, RAULE, RIVANI 1966, p. 36, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 46, BENATI 1980, p. 12, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, II, p. 806, ZACCHI 1994b, pp. 253 e 274, n. 59, ZACCHI 1997, pp. 148 e 156, n. 62.

3. 2 Opere disperse o perdute

Le opere sono catalogate in ordine alfabetico secondo la collocazione nota più antica.

1. BOLOGNA, Arte dei Merciarì, *Madonna con il Bambino e i Santi Petronio e Nicolò Vescovo*

La tela è segnalata soltanto nei due manoscritti di Oretti riguardanti la vita di Cesi: «la bella tavola con la B. V. col Bambino, S. Petronio, S. Niccolò vescovo».

Fonti: ORETTI B 124, c. 126 e B 122, c. 545.

2. BOLOGNA, casa del pasticciere in via S. Stefano, *Cristo in croce*

L'opera è menzionata soltanto da Oretti, che l'annota sotto la data del 3 di giugno del 1774: «Casa del pasticciere [sic], un Cristo in croce, meno del naturale, del Cesi». Sebbene sia impossibile verificarne l'autografia, essa dimostra una circolazione delle opere di Cesi (o di ciò che si riteneva come di sua mano) tra la piccola borghesia cittadina.

Fonti: ORETTI B 105, I, c. 182.

3. BOLOGNA, casa di Carlo Cesare Malvasia, *Nettuno e Anfitrite*

La tela è presente nel primo inventario delle opere del conte Carlo Cesare Malvasia, datato al 1694: «Un quadro con cornice liscia e cordoni intagliati rapresenta [sic] Nettuno col tridente et una dona coronata, meze figure, tela da 12, dicesi del Cesi»¹²⁷⁴. La «dona coronata» potrebbe essere Anfitrite, la ninfa che era moglie di Nettuno. L'opera era appesa in una stanza la cui finestra si affacciava al cortile interno della casa di via Altabella a Bologna, insieme ad altre settanta tele a carattere sacro e profano, di artisti, anche d'oltralpe, vissuti nel XVI e nel XVII secolo¹²⁷⁵. Stupisce la presenza di un'opera di Cesi, artista che di certo non era prediletto da Malvasia, nella sua collezione personale, che come sappiamo differiva da quella del palazzo familiare di Strada Maggiore per essere totalmente da lui acquisita, secondo il criterio del suo gusto personale. È però da tener presente che l'inventario fu compilato sulla base dei pareri di Girolamo Negri, detto il Boccia, e di Giacomo di Giovanni, artisti che spesso si mostrano poco esperti nel determinare la paternità di un'opera. Se si trattasse effettivamente di una tela di Cesi ciò sarebbe di grande importanza, perché darebbe maggiore spessore al profilo ancora poco conosciuto dell'artista come autore di immagini profane, e non solo di soggetti sacri. Già nell'inventario del 1697, tuttavia, il dipinto non è più citato.

Bibliografia: MORESELLI 1998, pp. 313 e 325.

¹²⁷⁴ MORESELLI 1998, p. 325.

¹²⁷⁵ *Ivi*, p. 313.

4. BOLOGNA, casa di Marcello Oretti, *Madonna con il Bambino e la Santa Agnese da Montepulciano*

L'opera è citata soltanto in un passo di Oretti: «Casa Oretti, dell'autore del presente libro, una pittura che rappresenta la B(eata) V(ergine) col Bambino, e S(ant)a Agnese da Monte Pulciano». È interessante notare la presenza di sant'Agnese da Montepulciano, una santa proveniente dal territorio senese, canonizzata in realtà solo nel 1726: come sappiamo, infatti, Cesi eseguì importanti lavori per l'ex Certosa di Maggiano, presso Siena, negli anni 1593-1594.

Fonti: ORETTI B 122, c. 541 e ORETTI B 124, c. 127.

5. BOLOGNA, casa Taruffi, *San Girolamo scrivente*

L'opera è segnalata in diversi passi di uno stesso manoscritto di Oretti, i quali, scaglionati nel tempo, mostrano le opinioni diverse dello storico rispetto alla paternità di questa tela perduta.

Nel 1767, in casa Taruffi, posta sotto la parrocchia dei Santi Gregorio e Siro, egli parla di un «S. Girolamo in atto di scrivere sopra di una assa che viene sulle ginocchia, figura come sopra, del Cesi»¹²⁷⁶. Il 21 luglio del 1775 l'annota invece come una «figura come il vero, [che] dicono del Cesi, ma sembra di Girolamo Muziano bresciano»¹²⁷⁷. E, infine, nel 1777 egli si convince dell'attribuzione al bresciano: «figura intiera come il naturale, del Muziano, e da varii creduto del Cesi»¹²⁷⁸.

Ciò porta ancora una volta a riflettere sulle tangenze stilistiche tra i due pittori, messe in luce in primo luogo da Graziani (1939); si ricordi inoltre che opere di Muziano erano giunte a Bologna ed ebbero una grande importanza per lo sviluppo della cultura artistica locale, non solo per Cesi, ma anche per i Carracci, specialmente per quanto riguarda il tema della rappresentazione di figure isolate in contesti paesistici¹²⁷⁹.

Fonti: ORETTI B 105, I, cc. 59, 215, 247.

6. BOLOGNA, ex Certosa, *Annunciata*

L'*Annunciata* pare essere menzionata solo da Antonio Bolognini Amorini nel medaglione biografico dedicato al pittore: «è pure nella Certosa una vaghissima Annunziata», ma non è chiaro a quale opera possa riferirsi. Si noti l'elogio riservato alla tela, che riflette una simpatia dello storico per Cesi, pittore che egli lodava molto.

Bibliografia: BOLOGNINI AMORINI 1843, II, p. 151.

¹²⁷⁶ ORETTI B 105, I, c. 59.

¹²⁷⁷ *Ivi*, c. 215.

¹²⁷⁸ *Ivi*, c. 247.

¹²⁷⁹ TOSINI 2008, pp. 240-243.

7. BOLOGNA, chiesa di San Domenico, *Annunciazione*

La tela è segnalata da Malvasia (1686) nella cappella Bolognetti della chiesa di San Domenico a Bologna: «la Santissima Annunciata entro a quel sì grande ornato d'oro fatto fare da' signori conti e senatori Calderini, è del Cesi». Viene quindi citata da Deseine (1699) e dall'edizione del 1706 della guida malvasiana, ma a partire da quella successiva, del 1732, non si hanno più notizie dell'opera. In tempi moderni, Daniele Benati (1998) ne ha ricordato la sua presenza antica in questa chiesa. Non è possibile dire quale fosse l'aspetto di questa tela, ma si segnala il bel disegno con questo tema conservato alla Fondazione Cini di Venezia¹²⁸⁰, che ha una quadrettatura e che Cesi aveva utilizzato per l'affresco della cappella di Palazzo Barbazzi. In quel caso, però, aveva adattato il disegno, di formato rettangolare, alla lunetta della cappellina: dunque il foglio dovette essere eseguito dal pittore per un'opera che non ci è pervenuta. Circa la datazione della tela in questione, si può tenere a mente che Francesco Cavazzoni non ne registrò la sua presenza, e che dunque forse l'opera fu commissionata in un tempo posteriore al 1603.

Bibliografia: MALVASIA 1686, p. 266, DESEINE 1699, p. 321, MALVASIA 1706, p. 242, BENATI 1998, pp. 164 e 166, n. 55.

8. BOLOGNA, chiesa di San Domenico, *Stendardi processionali, 1612*

Malvasia riferisce di questa commissione: «del 1612: li misteri della cantica per la cappella del Santissimo Rosario in S. Domenico dipinti su raso»¹²⁸¹. Si trattava dunque di quindici telette con il tema del Rosario, già affrontato da Cesi nel 1600-1601 per la cappella del Rosario nella stessa chiesa e, nel 1610, per la chiesa di San Nicolò di Calcara. Un legame così stretto con la rappresentazione di questo tema si può forse giustificare con il fatto che Cesi, nel 1579, era entrato a far parte della Congregazione del Santissimo Rosario di Bologna¹²⁸². Graziani (1939) scambiò l'informazione malvasiana summenzionata con la commissione delle tele del 1600-1601, che in questo modo furono datate erroneamente al 1612¹²⁸³. In ogni caso, questa commissione ha un preciso valore sociale e culturale: gli stendardi venivano portati in processione ogni prima domenica del mese dai fanciulli

¹²⁸⁰ *Annunciazione*, Venezia, Fondazione Cini, fondo Giuseppe Fiocco, 209 x 170 mm, penna, inchiostro, acquerello bruno, tracce di matita nera, quadrettatura a matita nera su carta chiara. Il bel disegno, precedentemente assegnato ad anonimo artista del XVII secolo, è pubblicato da Alessandro Zacchi (ZACCHI 1991, p. 123) come opera di Cesi degli anni Novanta del Cinquecento, vicina alle pitture di Santa Maria dei Bulgari. Finora, non è stata notata la relazione tra il disegno e la lunetta della cappella Barbazzi, dove le figure di Maria e dell'angelo sembrano essere state ricopiate in modo preciso dal foglio. Come accennato, il foglio dev'essere stato realizzato per una pittura, a formato rettangolare, che oggi non è conosciuta ma che doveva avere una certa importanza, vista l'eleganza compositiva del disegno e la cura per i dettagli. Per la cappella Barbazzi, si veda la scheda n. 27, *Opere certe*.

¹²⁸¹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245.

¹²⁸² REDIGONDA 1960, p. 202.

¹²⁸³ GRAZIANI 1939, p. 86.

della Congregazione, che per l'occasione erano vestiti da angeli¹²⁸⁴. Queste opere sono ancora citate da Oretti nel Settecento e quindi da Giuseppe Bosi nel 1855¹²⁸⁵, ma poi se ne perdono le tracce.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245, BOSI 1855, p. 295.

Fonti: ORETTI B 122, c. 541, ORETTI B 124, c. 124.

9. BOLOGNA, chiesa di San Gregorio dei Mendicanti, *Santo vescovo*

La perdita di quest'opera si rimpiange in modo particolare: segnalata per la prima volta da Graziani (1939), egli ne sottolineava un particolare pregio artistico, ponendola tra quelle che avevano avuto il merito di preannunciare l'arte di Guido Reni, mostrando «lo stesso sogno di cui si rapiscono le creature di Guido Reni». La menzione dell'opera è però svolta del tutto *en passant*, in un discorso che riguardava il *San Benedetto seduto*, oggi nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna, ma nato per la chiesa di San Procolo, nel 1590, una tela che secondo lui vantava di una qualità pittorica più alta. Ciò fa pensare che l'aspetto delle due opere fosse abbastanza simile. Questa era probabilmente di dimensioni minori, in quanto Graziani parlava di «mezza figura» e doveva essere appesa alla parete destra della seconda cappella della chiesa di San Gregorio dei Mendicanti, posta in via Pizzardi, a fianco dell'Ospedale Sant'Orsola. Lo studioso notava pure come l'opera fosse stata fino a quel momento ignorata. Non vi sono, infatti, in tutta la guidistica, dal Seicento ad oggi, riferimenti ad essa. Si può così ipotizzare che la tela sia stata collocata per un breve periodo di tempo in quel luogo, quello che bastò per essere vista da Graziani, e che poi sia stata rimossa.

Vorrei ringraziare l'architetto Alessandro Pisa per avermi così cortesemente concesso la visita alla chiesa, oggi sconosciuta e chiusa al pubblico.

Bibliografia: GRAZIANI 1939, p. 83.

10. BOLOGNA, chiesa di San Mattia

L'opera doveva essere collocata in uno spazio interno del convento delle Domenicane di San Mattia, la cui chiesa era posta di fronte a quella di Sant'Isaia. Non si conosce nulla di questo lavoro di Cesi e l'unica citazione risale alle bozze manoscritte di Malvasia che sono state trascritte da Daniele Benati; già lo studioso, in effetti, denunciava l'impossibilità di identificare l'opera.

Bibliografia: BENATI 1998, pp. 164 e 166, n. 57.

11. BOLOGNA, chiesa di Sant'Isaia, *Annunciazione*

¹²⁸⁴ *Origine delle santissime compagnie del Rosario* 1619, pp. 13-16 e 60-61.

¹²⁸⁵ BOSI 1855, p. 295: «I stendardi o palliole che una volta portavansi in processione nel giorno del Santissimo Rosario, che ora per tutta l'ottava di detta solennità stanno appesi ai muri della navata dalla parte della cappella suddetta, furono dipinti in seta da Bartolomeo Cesi».

L'opera è citata da Malvasia (1686) al secondo altare della chiesa, di cui non fornisce tuttavia il nome della famiglia proprietaria del sacello, lasciando così aperta l'ipotesi che la commissione potesse risalire ai religiosi. La tela è registrata nelle edizioni settecentesche della guida malvasiana, quindi ancora nella prima metà del secolo successivo da Girolamo Bianconi, nel 1820. Dopo i lavori di riammodernamento compiuti da Luigi Marchesini, testimoniati come ancora in corso nell'edizione del 1835 della guida dello stesso Bianconi, la tela non compare più nella chiesa e, nella guida di Corrado Ricci del 1882, è sostituita dalla tela dell'*Annunciazione* di Alessandro Guardassoni.

Bibliografia: MALVASIA 1686, p. 128, MALVASIA 1706, p. 139, MALVASIA 1732, p. 138, MALVASIA 1755, p. 142, MALVASIA 1766, p. 143, MALVASIA 1792, p. 109, BIANCONI 1820, p. 119, BIANCONI 1835, p. 55, RICCI 1882, p. 169.

12. BOLOGNA, chiesa di Santa Caterina, *Martirio di Santa Caterina*, 1606

L'opera è documentata dalle *vacchette* edite da Malvasia nella vita del pittore, come si legge sotto la data del 1606: «la tavola dell'altar maggiore nella chiesa delle monache di Santa Caterina, per lire 1000»¹²⁸⁶. Dalle note manoscritte dello storiografo si apprende che il soggetto rappresentato era il martirio della santa¹²⁸⁷ ed il lauto compenso ricevuto fa pensare ad una commissione importante. Le «monache di Santa Caterina» potrebbero essere quelle dell'omonima chiesa situata presso la porta Saragozza; sappiamo inoltre che l'altare maggiore di quella chiesa apparteneva alla famiglia Albergati, storica e facoltosa famiglia committente di Cesi che aveva il suo palazzo a pochi metri di distanza¹²⁸⁸. Se così fosse, l'opera sarebbe rimasta *in loco* fino al 1727c., quando Antonio Burrini, altro pittore legato agli Albergati (per le decorazioni eseguite nella villa di campagna, a Zola Predosa) dipinse la bellissima tela del martirio della santa, tuttora visibile all'altare maggiore¹²⁸⁹. Si potrebbe così trattare di una sostituzione dell'opera di Cesi con una più moderna, maggiormente allineata ai più recenti gusti artistici.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245, MALVASIA 1732, p. 199, BENATI 1998, p. 163.

13. BOLOGNA, chiesa di Santa Maria degli Angeli, *Natività della Vergine*

¹²⁸⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245.

¹²⁸⁷ BENATI 1998, p. 163.

¹²⁸⁸ La supposizione si basa, oltre al legame tra Cesi e gli Albergati, evidenziato dalle commissioni a lui affidate, nel 1591 e nel 1615 (MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 243 e 245-246; si veda anche il caso del fregio annibalico, in *Appendice 2*), anche sul fatto che più labili tracce legano questa pittura alle altre due chiese bolognesi dedicate a santa Caterina, ovvero quella del Corpus Domini e quella di Strada Maggiore. La prima va esclusa in quanto l'altare maggiore era occupato dalla pala della *Madonna con il Bambino in gloria adorati dai santi Sebastiano, Francesco d'Assisi, Petronio, Chiara, Caterina de' Vigri ed il committente*, di Innocenzo da Imola, oggi all'Alte Pinakothek di Monaco. Della seconda chiesa sappiamo invece che tra il 1628 ed il 1637 vi fu collocato il *Martirio di Santa Caterina* di Francesco Gessi. Questa tela potrebbe aver preso il posto di quella cesiana, però una sostituzione di una tela così costosa, come quella del nostro, nell'arco di appena due decenni, appare un po' singolare.

¹²⁸⁹ MALVASIA 1732, p. 199, registra infatti la presenza della tela di Burrini. Si noti però che nelle edizioni precedenti della guida malvasiana (1686, p. 183 e 1706, p. 194) all'altare maggiore è citata una tela con il *Martirio di Santa Caterina* senza però che sia menzionato il nome dell'autore dell'opera.

La tela doveva fungere da frontale di un'opera «di rilievo»¹²⁹⁰, una *Madonna* che era ritenuta miracolosa; proprio per dare una degna collocazione alla statua, la Confraternita di Santa Maria degli Angeli aveva voluto erigere, nel 1474, questa piccola chiesa che è oggi sconsacrata. La Confraternita era nata nel 1439 per volontà del beato Nicolò Albergati, e si occupava di dare rifugio e assistenza agli infanti abbandonati. Essa fu sciolta nel 1798 e la chiesa, che contava di sole tre cappelle, fu chiusa a inizio Novecento. La presenza dell'opera di Cesi è documentata a partire da Masini (1666) ed è Malvasia (1686) ad informarci del soggetto rappresentato. Ancora nel 1882 Corrado Ricci cita l'opera nella sua collocazione originaria, ma poi se ne perdono le tracce.

Bibliografia: MASINI 1666, p. 447, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 300, MALVASIA 1686, p. 260, BIANCONI 1820, p. 281-282, RICCI 1882, p. 59.

14. BOLOGNA, chiesa di Santa Maria degli Uccellini

L'opera, senza indicazione del nome, è menzionata soltanto nelle bozze manoscritte di Malvasia afferenti la vita di Cesi, nella parte di quelle che è stata trascritta da Daniele Benati.

Bibliografia: BENATI 1998, pp. 164 e 166, n. 51.

15. BOLOGNA, chiesa di Santa Maria della Vita, *Due ovati*

Queste due telette sono menzionate soltanto dall'edizione del 1860 della *Nuova guida di Bologna*: «i dipinti dei due piccoli ovati, credonsi del Cesi».

Bibliografia: *Nuova guida* 1860, p. 81.

16. BOLOGNA, chiesa di Santa Maria della Visitazione o del Ponte delle Lame, *Quattro Evangelisti*

I *Quattro Evangelisti* dovevano essere affrescati in quattro nicchie nella chiesa delle Lame, e, nel manoscritto delle bozze della *Felsina pittrice*, Malvasia li giudica come «tanto belli»¹²⁹¹. L'opera doveva essere stata eseguita probabilmente dopo il 1596, quando, in una visita pastorale di Alfonso Paleotti, viene prescritto «che tutta la chiesa di accomodi, et che gli dii il bianco»¹²⁹². La pittura di Cesi dovette andare perduta a seguito della riedificazione della chiesa avvenuta alla metà del Settecento, quando essa fu «tutta di nuovo fabbricata ed ordinata con disegno»¹²⁹³.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 300, MALVASIA 1766, p. 167.

Fonti: MALVASIA B 16, c. 209r.

¹²⁹⁰ BIANCONI 1820, p. 282.

¹²⁹¹ MALVASIA B 16, c. 209r.

¹²⁹² AAB, *Visita pastorale di Alfonso Paleotti*, 115, fasc. 1, anno 1596, senza numerazione di carta.

¹²⁹³ MALVASIA 1766, p. 167.

17. BOLOGNA, chiesa di Santa Maria delle Muratelle, *Vergine annunciata*

L'opera, che è sempre stata citata come una *Annunciata* di mano di Bartolomeo Cesi, è segnalata all'altare maggiore della chiesa delle Muratelle a partire da Masini (1650) fino all'edizione del 1782 delle *Pitture di Bologna* (1782). Malvasia (1686) racconta che era coronata, nell'ornato, da un *Dio padre* di Giacomo Cavedone, «opera languente», che scompare nell'edizione del 1755. In questa edizione la cappella, e come si apprende in modo più completo da Oretti, appare rinnovata con l'aggiunta di una pittura di Prospero Pesci e da «figure» di Paolo Ballarini (probabilmente appartenenti allo stesso dipinto del Pesci). Ballarini risulta autore anche di due fondali con un puttino mentre l'ornamento dell'altare è di Giuseppe Borelli, arricchito da due puttini e tre serafini scolpiti da Giuseppe Mazza. Nel 1792, come si apprende dalla riedizione di quell'anno delle *Pitture di Bologna*, tuttavia, la tela di Cesi risulta sostituita da un'*Annunciazione* di Jacopo Alessandro Calvi. Non si conoscono riproduzioni dell'opera cesiana e, da quel momento, la tela risulta perduta. Si può mettere in campo l'ipotesi che il quadro potesse raffigurare un'*Annunciazione* (e non un'*Annunciata*, come viene citata nelle guide) come sarebbe più consueto per una destinazione sull'altare maggiore. Non è possibile determinare una forbice cronologica entro la quale il dipinto fu eseguito.

Bibliografia: MASINI 1650, p. 275, MASINI 1666, p. 86, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245, MALVASIA 1686, p. 186, MALVASIA 1706, p. 200, MALVASIA 1732, p. 203, MALVASIA 1755, p. 209, MALVASIA 1766, p. 214, MALVASIA 1776, p. 153, MALVASIA 1782, p. 166, MALVASIA 1792, p. 181.

Fonti: ORETTI B 30, c. 149.

18. BOLOGNA, collezione di Michelangelo Gualandi, *Adorazione dei Magi, copia del cartone di Baldassare Peruzzi*

La tela è menzionata per la prima volta da Marcello Oretti in casa Rizzardi su strada San Felice, a Bologna. Essa era collocata in una stanza contigua alla camera da letto, dov'erano appesi altri sette quadri di mano di Guido Reni e di Guercino, ma, eccezionalmente, era questa l'opera più importante:

61. Un quadro grande che rappresenta la visita de Maggi [sic] ricavata da quella che dipinse Girolamo da Treviso al s(ignor) co(n)te Gio(vanni) Battista Bentivoglio sul disegno di Girol.¹²⁹⁴ Baldassare Peruzzi sanese che poi Agostino Carracci pubblicò coll'intaglio del suo bollino, è opera scelta di Bartolomeo Cesi, con cornice dorata, L. 4000¹²⁹⁵.

L'alta cifra con la quale era stimata l'opera, 4000 lire bolognesi, dimostra la sua importanza già nel Settecento. Dai Rizzardi, dov'era stata vista anche da Lanzi ancora con l'attribuzione a Cesi, essa passò alla proprietà del conte Ferdinando Marescalchi, ministro a Parigi di Napoleone I, quindi fu

¹²⁹⁴ Parola sottolineata con tratteggio, ad indicare un errore.

¹²⁹⁵ ORETTI B 133, c. 6, in data 30 marzo 1773. Si noti però che in ORETTI B 105, I, c. 171 e II, c. 63, la tela era detta una copia del cartone di Baldassare Peruzzi, e non del quadro di Girolamo da Treviso.

acquisita da una «società»¹²⁹⁶ che la rivendette a Michelangelo Gualandi intorno alla metà dell'Ottocento. Nel 1853 il collezionista bolognese, già possessore di altre due opere di Cesi¹²⁹⁷, volle pubblicare un opuscolo dedicato alla tela, dal quale si apprendono notizie molto interessanti: la data dell'opera, il 1576, le dimensioni cospicue di 149 x 107 cm, ed il suo stato conservativo ancora sbalorditivo: «una tela di tante e sì minute figure con quella pastosità, lucentezza e franchezza di pennello»¹²⁹⁸.

La qualità eccellente e le varie attribuzioni (di cui non si ha però una traccia scritta) che si erano susseguite da parte dei conoscitori, i quali l'avevano assegnata ora a Camillo Procaccini, ora a Prospero Fontana, ora addirittura ad Agostino Carracci, ora a Cesi e ad Agostino insieme, riferendo al primo la parte inferiore ed al secondo quella superiore (di qualità più alta), aveva portato Gualandi a chiedere una vera e propria perizia da parte di alcuni accademici. Egli scelse così Clemente Alberi, Napoleone Angioloni e Giuseppe Guizzardi, i quali sostennero la tesi che l'opera fosse proprio da riferire ad Agostino Carracci e a Bartolomeo Cesi insieme. In ultimo, essa è stata ricordata da Michele Danieli (2001) come però di mano del solo Cesi.

Bibliografia: LANZI 1809, II, 2, p. 343, GUALANDI 1853, pp. 3-5, DANIELI 2001, p. 170, n. 20.

Fonti: ORETTI B 105, I, c. 171, II, c. 63, ORETTI B 133, cc. 5-6.

19. BOLOGNA, collezione Raimondi, *San Pietro salvato dalle acque*

Il «piccolo quadro a olio su carta trasportato su cartone» è segnalato da Alberto Graziani (1939) nella collezione Raimondi di Bologna. Vi dovevano essere alcune ridipinture e abrasioni nella parte superiore. Lo studioso collocava l'opera ai primi anni del Seicento, «quando il Cesi subisce l'influsso di Ludovico Carracci». Nota poi i «raffinatissimi formalismi delle vesti» che ricollega a quelli del rametto del *San Rocco* di Imola, nell'Oratorio di San Rocco presso la chiesa di Santa Maria in Valverde, del 1604.

Bibliografia: GRAZIANI 1939, p. 85.

20. BOLOGNA, Galleria Sampieri, *Madonna gravida incoronata da due angeli*

Un'altra derivazione della *Madonna gravida* dipinta da Cesi per la chiesa della Madonna di Miramonte¹²⁹⁹ doveva trovarsi nella Galleria Sampieri, dov'è menzionata nel catalogo di quella

¹²⁹⁶ GUALANDI 1853, p. 3.

¹²⁹⁷ Si tratta della *Nascita della Vergine* e della *Morte della Vergine*, pitture ad affresco compiute da Cesi nel 1603 e trasportate su tela a seguito degli strappi compiuti da Giacomo Succi nel 1774-1775. Si veda la scheda n. 50, *Opere certe*.

¹²⁹⁸ GUALANDI 1853, p. 4.

¹²⁹⁹ Si veda la scheda n. 9, *Opere certe*.

collezione, del 1841¹³⁰⁰. In questa versione, Maria era incoronata da due angeli, esattamente come nella pittura di Miramonte.

Bibliografia: GIORDANI 1833, p. 2, *Catalogo dei quadri* 1841, p. 6, numero 78.

21. BOLOGNA, Monastero di San Michele in Bosco, *Compianto sul Cristo morto*, copia di Cesi

È Gaetano Giordani a segnalare questa copia da una tela di Cesi, la quale non è altrimenti ricordata dalle fonti: «Cesi (copia). Pietà, cioè il Redentore disteso sulla sacra sindone compianto dall'addolorata Madre e due angeli nei lati: figure al vero». L'opera faceva parte dei quadri depositati nel monastero di San Michele in Bosco, in quel momento villa legatizia suburbana.

Bibliografia: GIORDANI 1850, p. 59.

22. BOLOGNA, Monastero di Sant'Agnese, *Cristo caduto e confortato da una pia donna*

L'opera è nota grazie alle ricerche di Gian Piero Cammarota, il quale ne ha segnalata la presenza, il 31 di marzo del 1799, nell'inventario del soppresso Monastero di Sant'Agnese, dove si trovava anche la *Visione del Trono Celeste* (opera che è oggi di proprietà della Pinacoteca Nazionale di Bologna, in deposito esterno presso la chiesa di San Pietro di Riolo).

Bibliografia: CAMMAROTA 1997, p. 417.

23. BOLOGNA, Palazzo Albergati, *Madonna con il Bambino, San Giovannino, San Giuseppe, Sant'Anna e un santo vescovo*

La tela è segnalata da Marcello Oretti.

Fonti: ORETTI B 104, c. 111, parte seconda.

24. BOLOGNA, Palazzo Albergati, *Ritratto del cardinale Nicolò Albergati* (*Opere disperse o perdute*, fig. 1-4)

Tra le fine del XVI secolo ed il primo decennio del XVII secolo
Olio su tela, dimensioni non conosciute

Il ritratto mostra Nicolò Albergati, il più illustre membro di quella famiglia bolognese che visse tra il 1375 ed il 1443 e che nel 1744 fu beatificato da Benedetto XIV. Il dipinto è stato segnalato e attribuito a Bartolomeo Cesi da Alberto Graziani (1939), il quale ne ravvisava la familiarità stilistica con le

¹³⁰⁰ Sulla Galleria Sampieri, nell'edizione del 1833 del catalogo si legge che: «Il celebratissimo locale della Galleria Sampieri, conosciuto da tutti coloro che amano la bell'arte della pittura, e con premura visitato da tutti i forestieri che passano da Bologna, è posto in via maggiore al civico numero 244 in uno dei palazzi di proprietà del sig. marchese Sampieri, (...) già dipinto a buon fresco dai celebri Agostino, Lodovico e Annibale Carracci, e da (...) Guercino (...)», vi si trovava una anche una «ricchissima suppellettile di quadri delle più rinomate scuole italiane». La Galleria apriva ogni giorno dalle 11 alle 16. GIORDANI 1833, p. 2.

opere del pittore per la cappella maggiore della Certosa di Bologna, che lui riteneva del 1612-1616, ma che sappiamo essere state eseguite nel 1595-1597. Graziani ne individuava la collocazione nel Palazzo Albergati di Bologna, ora di proprietà Bersani, dove oggi è sostituito da una copia novecentesca, essendo l'originale andato perduto¹³⁰¹. Come sempre calzanti sono le notazioni dello studioso, che sottolineava «la finemente monotona definizione cromatica della forma» ed il volto del santo «un po' assente, ma sereno e quasi canzonatorio», elementi tipici di Cesi. Nicolò Albergati è poi mostrato in piedi, in abito certosino, con gli occhi rivolti allo spettatore mentre tiene un libro in mano e con l'altra indica all'esterno, verso sinistra. In alto a sinistra vi è infine dipinto lo stemma della famiglia Albergati.

Essendo perduto il dipinto originale, non è possibile esprimere un giudizio circa la sua datazione, la quale comunque si può ragionevolmente collocare tra la fine del XVI secolo ed entro il primo decennio del secolo successivo. Si può poi rimarcare la necessaria appartenenza del quadro al catalogo di Cesi e la sua importanza nell'ambito del rapporto tra il pittore e la famiglia Albergati, la quale fu sua costante committente a partire dal 1591. Giovanna Giacomelli Vedovello (1992) ha poi giustamente sottolineato come il ritratto di Cesi sia da considerare come un prototipo per la rappresentazione del cardinale, vista la numerosa serie di copie o di derivazioni che si possono annoverare a partire da questo dipinto. Tra queste, la studiosa segnalava la versione presente nella Certosa di Pavia (fig. 2), che riportava ipoteticamente a un artista emiliano vissuto nella prima metà del Seicento, mentre Furio Rinaldi (2011) quella della Pinacoteca Malaspina di Pavia, un dipinto per cui Mina Gregori ha fatto il nome di Daniele Crespi¹³⁰². Si possono aggiungere anche altri due quadri sempre alla Certosa di Pavia, di anonimi autori lombardi (fig. 3)¹³⁰³, e quello della Biblioteca Ambrosiana, commissionato da Federico Borromeo nella prima metà del Seicento e anch'esso di anonimo autore lombardo (fig. 4)¹³⁰⁴.

Bibliografia: GRAZIANI 1939, p. 92, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 807, GIACOMELLI VEDOVELLO 1992, p. 219, CONSADORI 2007, pp. 284-285, RINALDI 2011, p. 273.

25. BOLOGNA, Palazzo Albergati, *Ritratto di un fratello di Ugo Albergati*, 1591

Sempre Malvasia (1678) è la fonte per questo ritratto, il quale, anche se perduto, è la prima, preziosa testimonianza del rapporto di Cesi con questa prestigiosissima famiglia bolognese, nel cui Palazzo vi

¹³⁰¹ Questa informazione mi è stata gentilmente fornita dalla dottoressa Cristina Bersani. La copia sarebbe di mano di suo padre, l'artista Camillo Bersani.

¹³⁰² RINALDI 2011, p. 273.

¹³⁰³ La presenza di tre quadri in totale alla Certosa di Pavia è stata sottolineata da GIACOMELLI VEDOVELLO 1992, p. 219.

¹³⁰⁴ Ringrazio monsignor Alberto Rocca e la dottoressa Elena Fontana per avermi autorizzato a visionare e a studiare il dipinto da vicino. Essendo il quadro, infatti, molto vicino ai modi di Cesi, volevo accertarmi di persona che esso non fosse da attribuire a lui.

era il *San Giovannino* un tempo creduto di Raffaello (oggi il quadro si trova in Pinacoteca Nazionale)¹³⁰⁵. Lo storiografo riporta una *vacchetta* nella quale si legge che, nel 1591, «per lettera del sig(nor) co(nte) Ugo Albergati essergli stato commesso con ogni premura il fare ritratto d'un suo defunto fratello»¹³⁰⁶. Guardando alle *Genealogie* di Carrati, i possibili candidati per l'opera, ovvero i fratelli di Ugo che sono documentati risultano essere: Alessandro, Vianese, Filippo, Francesco Maria e Orazio. Di questi personaggi non si conosce però la data di morte, che andrebbe appunto fissata al 1591.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243.

Fonti: MALVASIA B 16, c. 210r, CARRATI B 698/II, numero 1, *Albergati*.

26. BOLOGNA, Palazzo Bargellini, *Pitture per Giulio Cesare Bargellini*

La fonte di questa prestigiosa quanto misteriosa commissione sono sempre le *vacchette* del pittore pubblicate da Malvasia (1678), sotto l'anno del 1600: «vari quadri al signor conte Giulio Cesare Bargellino». Dalle *Genealogie* di Baldassare Antonio Maria Carrati sappiamo che il committente era figlio di Filippo e di Faustina Berò, che si era sposato nel 1597 con Domitilla Chiari e che da lei ebbe tre figli: Filippo, Astorre e Costanzo. Egli partecipò alla vita politica cittadina, prendendo parte del Consiglio degli Anziani negli anni 1590, 1597, 1699 e 1604¹³⁰⁷. Sua zia, nonché sorella del padre Filippo, era invece Cecilia, moglie di Boncompagno Boncompagni, il senatore che a sua volta era fratello di papa Gregorio XIII. Con questi legami così importanti, la famiglia Bargellini era una delle maggiori a Bologna. La famiglia Bargellini apparteneva al Senato bolognese dal 1506 ma non si distinse mai per qualche personaggio particolarmente illustre; né si può dire che la quadreria, nel Seicento, che contava di soli 141 pezzi, rispecchiasse la loro effettiva importanza¹³⁰⁸.

Bibliografia: PASQUALI ALIDOSI 1670, pp. 138, 145, 147 e 152, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245, MORSELLI 1998, pp. 79-80.

Fonti: CARRATI B 698/II, numero 6, *Bargellini*.

27. BOLOGNA, Palazzo di Agostino Berò, *Sposalizio di Santa Caterina, 1605*

L'opera è segnalata da Malvasia come commissionata da Agostino Berò nel 1605, ma non si conosce la collocazione a cui era destinata. La sua famiglia richiederà, pochi anni più tardi, la *Strage degli innocenti* di Guido Reni, capolavoro assoluto della pittura del Seicento.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245.

¹³⁰⁵ CAVAZZONI 1603 [1999], I, p. 59: la pittura del *San Giovannino* era «tenuta da molti opera di Rafaele [sic] Urbino»

¹³⁰⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243, frase che è quasi totalmente invariata in MALVASIA B 16, c. 210r.

¹³⁰⁷ PASQUALI ALIDOSI 1670, pp. 138, 145, 147 e 152.

¹³⁰⁸ MORSELLI 1998, pp. 79-80. L'atto più importante che coinvolse questa famiglia nel Seicento fu la costruzione di un nuovo palazzo, cominciato con l'acquisizione nel 1610, da parte di Ermete Bargellini, di alcune case dei Desideri, altra famiglia legata a Cesi per committenza. Il palazzo fu concluso nel 1658.

28. BOLOGNA, Palazzo di Agostino Berò, *San Carlo Borromeo*

L'opera è segnalata da Malvasia come commissionata da Agostino Berò nel 1605, ma non si conosce la collocazione a cui era destinata.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245.

29. BOLOGNA, Palazzo Calderini, *Ritratto del conte Lodovico Calderini, 1595*

Il ritratto è segnalato da Malvasia (1678) sotto la data del 1595 e per il compenso di 64 lire, «per accompagnare que' bellissimi degli antenati insigni e famosi della loro nobile casa, di mano del buon Passerotto»¹³⁰⁹. Il fatto che Cesi fosse stato scelto per affiancare Bartolomeo Passerotti in questa serie di opere dimostra la bontà delle parole di Baldinucci, secondo il quale «egli fece benissimo i ritratti, molti ne ebbe a dipingere per diversi gentiluomini»¹³¹⁰. L'opera è ancora segnalata come presente nel palazzo e con la stessa funzione di raccordo con le opere di Passerotti nella seconda metà del Settecento da Oretti.

Di recente, Marzia Faietti ha ripreso quest'ipotesi di una serie di ritratti di famiglia eseguiti da Cesi e da Passerotti, sostenendo che i due ritratti eseguiti a penna da parte di quest'ultimo, e conservati agli Uffizi (inv. 1588, *Ritratto femminile*; inv. 1590, *Ritratto di Gaspare Calderini*) possano legarsi al passo malvasiano riferito a Cesi. Va tenuto però presente che non sappiamo se i ritratti di Cesi fossero anch'essi realizzati a penna, e che è più probabile che si trattasse di tele, visto che non si hanno notizie di una simile produzione da parte sua.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243, FAIETTI 2021, pp. 174-175.

Fonti: ORETTI B 104, II, c. 123.

30. BOLOGNA, Palazzo Calderini, *Ritratto di un membro della famiglia Calderini, 1595*

Anche questo ritratto, come quello precedente del conte *Ludovico Calderini*, fu pagato a Cesi nel 1595 per 64 lire. Faceva probabilmente parte della serie dei personaggi illustri di quella famiglia, alla quale aveva collaborato anche il Passerotti. Non è però citato da Oretti.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243, FAIETTI 2021, pp. 174-175.

31. BOLOGNA, Palazzo di Marcantonio Droghi, *Sovracamino, 1592*

Malvasia (1678) documenta che nel 1592 Cesi dipinse un sovracamino per Marcantonio Droghi. La perdita di quest'opera è particolarmente triste perché essa avrebbe costituito un altro esempio di

¹³⁰⁹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243.

¹³¹⁰ BALDINUCCI 1682 [1846], p. 299.

pittura a tema profano con una datazione non solo certa, ma che fa anche da garanzia sulla qualità molto alta che doveva avere. Infatti, nella prima metà di questo decennio, Cesi compì grandi capolavori, come il ciclo per la Certosa di Maggiano o quello per la cappella di Santa Maria dei Bulgari. Di Marcantonio Droghi sappiamo che proprio nell'anno di questa committenza, egli si sposò con Alessandra Fava¹³¹¹, e che era in stretto contatto con Lorenzo Magnani, senatore per cui Cesi dovette eseguire, proprio intorno al 1592, due bei sovracamini ancora superstiti¹³¹². Droghi, alla morte di Lorenzo nel 1604, fu nominato tutore del suo unico figlio Lodovico, allora undicenne, insieme a Ridolfo Campeggi e al nobile Filippo Allè¹³¹³. Egli aveva fatto poi parte dei Fabbricieri del duomo nel 1599¹³¹⁴ e, nel 1601 (mesi di marzo e aprile) e nel 1605 (mesi di maggio e giugno), del Consiglio degli Anziani¹³¹⁵. La sua famiglia non era di nobili natali ed incerte sono le sue origini; in ogni caso, a partire dal Cinquecento, essa si arricchì grazie al commercio della seta.

Bibliografia: PASQUALI ALIDOSI 1670, pp. 149 e 153, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243, GUIDICINI 1872, p. 164.

Fonti: CARRATI B 698/II, numero 48.

32. BOLOGNA, Palazzo Legnani, *Nascita di Cristo*

Il quadro è segnalato dalle *vacchette* ricopiate da Malvasia (1678) sotto l'anno 1591: «li signori Legnani andarono a lui [a Cesi] debitori di lire 100 per un quadro grande con la Nascita del Salvatore». Benati (1998) lo cita come non più rintracciabile. La famiglia Legnani era nobile e famosa, e aveva tratto lustri dall'insegnamento del diritto operato da Giovanni, nel XIV secolo¹³¹⁶. Nel 1585 aveva ottenuto la dignità senatoria da papa Gregorio XIII e, nello stesso anno della commissione del dipinto a Cesi, Filippo Legnani era entrato a far parte del Collegio degli anziani e gonfalonieri¹³¹⁷.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243, PASQUALI ALIDOSI 1670, pp. 135, 139, BENATI 1998, p. 165, n. 1.

33. BOLOGNA, Palazzo Legnani, *San Domenico in preghiera*

¹³¹¹ CARRATI B 698/II, numero 48.

¹³¹² Si veda la scheda n. 23, *Opere certe*.

¹³¹³ VITALI 2011, p. 30.

¹³¹⁴ GUIDICINI 1972, p. 164.

¹³¹⁵ PASQUALI ALIDOSI 1670, pp. 149 e 153.

¹³¹⁶ La famiglia Legnani è di origine lombarda: Giovanni da Legnano, il famoso insegnante di diritto e vicario del Papa, giunse a Bologna nel XIV secolo, acquistando una casa che diverrà l'attuale Palazzo Legnani-Pizzardi, in via d'Azeglio 38, sede del Tribunale. Per la cronologia che ci interessa, si sappia che il Palazzo fu rimodernato, con la costruzione di una nuova facciata, nel 1587 da parte di Francesco Morandi, detto "il Terribilia", e di Francesco Guerra, per volontà di Alessandro Legnani, valoroso condottiere militare (FANTUZZI 1786, V, p. 28). Sfogliando le pagine del Pasquali Alidosi si apprende inoltre che i Legnani ricoprirono costantemente e in numero non trascurabile la magistratura del Collegio dei gonfalonieri e degli anziani (PASQUALI ALIDOSI 1670)

¹³¹⁷ PASQUALI ALIDOSI 1670, pp. 135 e 139, dove è segnalato che Filippo Legnani fece parte del collegio degli anziani nei mesi di luglio e agosto del 1591, carica che aveva già ricoperto nel 1587.

Come per il dipinto precedente, anche questo è citato da Malvasia (1678) sotto la data del 1591, quando Cesi ricevette per la sua esecuzione un compenso di 74 lire. Il dipinto doveva essere mandato a Roma come regalo ad un cardinale di cui non viene svelata l'identità. Anche quest'opera è stata segnalata da Benati (1998) come non rintracciabile.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243, BENATI 1998, p. 165, n. 1.

34. BOLOGNA, Palazzo di Floriano Malvezzi, *Madonna gravida*

È Malvasia (1678) a segnalare l'opera, una copia della pittura ad affresco eseguita per la chiesa della Madonna di Miramonte, la quale ebbe così tanto successo che a Cesi furono commissionate numerose repliche. Questa fu voluta da Floriano Malvezzi, canonico della cattedrale di San Pietro a Bologna, che la richiese in «picciol rame», ovvero a olio su rame in dimensioni ridotte, adatta in questo modo per la devozione privata ma anche, vista la fortuna dell'opera, come oggetto da collezionismo.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], p. 246.

35. BOLOGNA, Palazzo Morandi, *Ritratto di don Ambrogio Morandi*

È Malvasia (1678) a riportare la notizia di questo dipinto:

Alli 2 d'aprile [1591] in data di Roma, aver ottenuto una familiarità, o lettera amplissima di partecipazione dal rever(endo) abb(ate) generale de' Canonici di S. Salvatore, d(on) Ambrogio Morandi, il di cui ritratto fatto dal naturale in oggi ancora conservasi di sua mano presso gli eredi.

Si tratta di un passaggio un po' ambiguo che è stato letto, per molto tempo, come documento di un viaggio di Cesi a Roma nel 1591¹³¹⁸: eppure, come ha già sottolineato Daniele Benati (1998), il testo indica soltanto che in quella data il pittore ricevette una lettera da Morandi, il quale si trovava nell'*urbe* almeno dal 1589, quando divenne Generale dei Canonici di San Pietro in Vincoli, carica dalla durata triennale che ricoprì pure dal 1598 al 1601. Il genere della missiva fa pensare ad un rapporto di cordialità tra i due, certo di stima, ed è utile soffermarsi brevemente su Morandi, una personalità di un certo rilievo nel contesto culturale della riforma religiosa. Bolognese di nascita, «figliuolo d'un Giovanni ed è probabile che appartenesse alla nobile ed antica famiglia dello stesso cognome»¹³¹⁹, era entrato nell'ordine dei Canonici di San Salvatore di Bologna il 15 aprile del 1539¹³²⁰, aveva compiuto studi in teologia ed il 17 dicembre 1572 fu ammesso al collegio dei teologi. Si trasferì quindi a Roma in qualità di priore di San Pietro in Vincoli, dove, come detto, divenne per

¹³¹⁸ L'idea di un viaggio romano avvenuto in questa data è stata condivisa da: GUALANDI 1840, p. 111, n. 4, SCARABELLI 1843, p. 40, VON MANTEUFFEL 1912, p. 315, VENTURI 1933, p. 705, GRAZIANI 1939, p. 73, ARCANGELI 1959, p. 50, ROLI 1967, p. 169, WARD NEILSON 1973, p. 270, ROVERSI 1972, p. 10, DE GRAZIA 1984, p. 368, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 804, BENATI 1987, p. 188, NUNES 2014, p. 281.

¹³¹⁹ FANTUZZI 1788, VI, p. 106.

¹³²⁰ CAVALIERI, GAROFALI 1836, I, p. 121.

due volte Generale dell'ordine. Nel 1592 fece pubblicare da Paolo Blado, a Roma, la *Regula et constitutiones Canonicorum regularium*, un testo di riforme dell'ordine dei Canonici in pieno spirito tridentino. Fu poi abate in diverse canoniche e, nell'anno della sua morte, avvenuta a Bologna nel 1608, aveva preso l'incarico in quella di San Sebastiano di Mantova. Entro il 1608, dunque, Cesi dovette compiere il ritratto. Siccome Malvasia lo segnalava a Bologna, ho indicato come ultima collocazione nota dell'opera quella città.

Bibliografia: PASQUALI ALIDOSI 1623, p. 17, MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243, FANTUZZI 1788, VI, p. 106, CAVALIERI, GAROFALI 1836, I, pp. 121-126, GUALANDI 1840, p. 111, n. 4, SCARABELLI 1843, p. 40, VON MANTEUFFEL 1912, p. 315, VENTURI 1933, p. 705, GRAZIANI 1939, p. 73, ARCANGELI 1959, p. 50, ROLI 1967, p. 169, WARD NEILSON 1973, p. 270, ROVERSI 1972, p. 10, DE GRAZIA 1984, p. 368, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 804, BENATI 1987, p. 188, BENATI 1998, p. 165, n. 2, NUNES 2014, p. 281.

36. BOLOGNA, Palazzo dei Notai, *Stemma di Clemente VIII*, 1598

L'«arme grande»¹³²¹ di papa Clemente VIII Aldobrandini, sorretta da virtù o da angeli¹³²², sulla facciata del Palazzo dei Notai di Bologna, fu dipinta da Bartolomeo Cesi in occasione dell'arrivo in città del pontefice, prevista per il 27 novembre 1598, dopo che questi aveva portato Ferrara sotto il suo dominio. La decorazione ad affresco, perduta e di cui non abbiamo testimonianze grafiche¹³²³, offre però lo spunto, grazie al racconto malvasiano, per un'apertura sul contesto artistico bolognese. La «pubblica piazza, (quasi in aperto teatro)»¹³²⁴, come Malvasia chiama l'odierna piazza Maggiore, era infatti il palcoscenico più ambito per poter dare prova del proprio valore e per mettersi in vista rispetto ai più prestigiosi committenti. Le facciate dei palazzi prospicienti alla piazza venivano decorate e, quella del Palazzo del Reggimento, la più importante, fu oggetto di un «contrasto»¹³²⁵ tra Ludovico Carracci e Cesi, entrambi intenzionati ad aggiudicarsi la commissione. Di Ludovico si diceva che fosse il «più degno»¹³²⁶, ma del Cesi che fosse il «più pratico frescante»¹³²⁷; approfittando della situazione di stallo, Guido Reni riuscì a far ricadere i favori su sé stesso¹³²⁸. La scelta di Guido Reni, allora ventitreenne e con poche opere giù compiute, doveva probabilmente trovare giustificazione in un supporto che egli era riuscito a conquistarsi tra i nobili bolognesi¹³²⁹. Così a

¹³²¹ MALVASIA 1678 [1841], II, p. 121.

¹³²² È Malvasia a darci notizie contrastanti: negli appunti manoscritti parla di angeli, mentre nell'edizione a stampa di virtù. Vedi: MALVASIA 1678*ante* [1983], pp. 282-283 e MALVASIA 1678 [1841], II, p. 121.

¹³²³ BENATI 2001, I, pp. 24 e 69-70, n. 32.

¹³²⁴ MALVASIA 1678 [1841], II, p. 11.

¹³²⁵ *Ibidem*.

¹³²⁶ *Ibidem*.

¹³²⁷ *Ibidem*.

¹³²⁸ Si noti che anche Giovan Pietro Bellori racconta di questa gara per vincere la commissione della decorazione del Palazzo del Senato, senza citare, però, Cesi: «per decreto pubblico, fu determinato che si dipingesse una memoria di questo pontefice [sic] su la facciata del palazzo del Reggimento, alla quale opera concorrendo li primi maestri di Bologna, e l'istesso Ludovico, convenne a loro decidere all'elezione [sic] di Giudo» (BELLORI 1672 [1976], II, p. 491).

¹³²⁹ CROPPER, PERICOLO 2019, I, p. 239, n. 80. È altresì interessante la notazione, da parte di questi studiosi, Elizabeth Cropper e Lorenzo Pericolo, del fatto che l'affresco di Cesi doveva interagire, visualmente, con quello di Guido: «it visually interacted with Guido's work» (*Ivi*, I, p. 239, n. 82).

Ludovico, insieme all'allievo Francesco Albani, toccò la decorazione della facciata del Palazzo dei Banchi, mentre e a Cesi, aiutato da Alessandro Tiarini, allora esordiente, quella dei Notai. Il «comune applauso»¹³³⁰ che ebbe l'opera di Guido «trafisse i concorrenti»¹³³¹, i quali, come un fulmine a ciel sereno, si vedevano superare da un giovane artista ancora pressoché sconosciuto¹³³². Malvasia scrive che Cesi, «con tutto il suo sforzo, restò molto inferiore»¹³³³ rispetto a lui.

Questo episodio ha il sapore amaro di una sorta di presagio dell'affermazione assoluta di Guido rispetto a tutti gli altri artisti bolognesi, fatto che si compirà di lì a pochi anni. In ogni caso, con un'altra pagina che sembra strappata dalla vita vera, Malvasia racconta che Cesi abbandonò di fretta e furia i ponteggi per correre a casa ad assistere alla nascita della sua prima figlia, Elena, lasciando ad Alessandro Tiarini l'intera esecuzione delle figure laterali allo stemma¹³³⁴. Così, il giovane artista, che allora aveva ventun anni, ebbe occasione di mostrare il suo valore: «colorendole in quel sol giorno, se ne diportasse in modo che n'ebbe lode dal maestro non solo, ma dallo stesso Albani, che desiderò perciò di conoscerlo e farsegli compagno»¹³³⁵. L'aneddoto, che come ha scritto Daniele Benati (2001)¹³³⁶, in Malvasia spesso si fa scivoloso quando è più verosimile, testimonia il breve alunnato di Tiarini presso Cesi, un rapporto di breve durata che avvenne principalmente per lo scopo, prefissosi da Tiarini, di imparare da Cesi la tecnica dell'affresco, tecnica nella quale, come sappiamo, egli superava ancora ogni altro.

Bibliografia: BELLORI 1672 [1976], II, p. 491, MALVASIA 1678 [1841], II, pp. 11, 121, 150, MARZOCCHI 1983, pp. 282-283, PEPPER 1988, pp. 21 e 53-54, n. 11, BENATI 2001, I, pp. 24, 69-70, n. 31 e 32, CROPPER, PERICOLO 2019, I, p. 239, n. 80 e n. 82.

Fonti: MALVASIA B 16, cc. 208v e 212r.

37. BOLOGNA, Palazzo Ratta Pizzardi, *Punizione di Marsia*

L'opera è curiosamente citata da Charles Nicolas Cochin (1758, 1769, 1773) come «un Apollon qui écorche le Satyre Marsia, de Cesi, d'assez bonne couleur, bien dessiné. Il y a des choses fines et vraies» e non è presente nelle varie edizioni delle *Pitture di Bologna* dal 1686 al 1792.

Bibliografia: COCHIN 1758, p. 159, COCHIN 1769, p. 159, COCHIN 1773, p. 159.

¹³³⁰ MALVASIA 1678 [1841], II, p. 11.

¹³³¹ *Ibidem*.

¹³³² Secondo Stephen Pepper, Guido Reni, allora davvero esordiente e alle prime armi con la tecnica dell'affresco, fu aiutato da Floriano Ambrosini (PEPPER 1988, pp. 21 e 53-54, n. 11).

¹³³³ MALVASIA 1678 [1841], II, p. 11.

¹³³⁴ In realtà, Malvasia parla, in questa circostanza, della nascita di un figlio, Francesco, che però sappiamo essere venuto alla luce soltanto nel 1606 (*Ivi*, II, p. 121, dov'è raccontato l'aneddoto della nascita del figlio nel 1598, in parallelo con i lavori per il Palazzo dei Notai; *Ivi*, I, p. 247, dove invece la sua nascita è portata al 1606; MALVASIA B 16, c. 212r., dove la nascita di Francesco è segnalata ancora nel 1606, il due di agosto). Il 14 di settembre del 1598 (e dunque in una data del tutto compatibile con l'esecuzione di questi lavori, che dovevano essere pronti per il novembre di quell'anno), nacque infatti, dalla moglie Cecilia Gabioli, la figlia Elena (*Ivi*, c. 208v). L'aneddoto di Tiarini che sostituì Cesi si ritrova anche nella vita manoscritta di Tiarini, per cui si veda: MARZOCCHI 1983, pp. 283, 322.

¹³³⁵ MALVASIA 1678 [1841], II, p. 121.

¹³³⁶ BENATI 2001, I, pp. 24 e 69, n. 31.

38. BOLOGNA, Portico dei padri Gesuiti, *Madonna gravida che legge*

L'opera è citata da Oretti come esposta sotto al portico dei padri gesuiti in occasione della festa del Santissimo Sacramento: «La b(eata) Vergine gravida che legge, figura intiera come il vero con angiollini di mano del Cesi». Si tratta di una delle tante derivazioni dalla fortunata invenzione della *Madonna gravida* della chiesa di Miramonte; essa potrebbe forse essere ricollegata al quadro oggi presente nella canonica di San Martino Maggiore¹³³⁷.

Fonti: ORETTI B 105, I, c. 113.

39. BOLOGNA, Portico delle suore di San Giovanni Battista, *Morte della Vergine*

Come per l'opera precedente, anche di questa siamo potuti venirne a conoscenza grazie alla celebrazione della festa del Santissimo Sacramento, per la quale venivano esposte pitture al pubblico che correntemente non erano visibili, e grazie alla registrazione delle stesse che ne fece Marcello Oretti. In questo caso, sotto all'anno 1783, lo storico descrive, sotto al portico delle suore di S. Giovanni Battista, nel quartiere di Sant'Isaia: «la Madonna nel cataletto, gli apostoli, quadro grande sul fare del Cesi». Si potrebbe trattare di una delle tante derivazioni dalla splendida scena della *Morte della Vergine* affrescata da Cesi per la cappella dei Bulgari, il cui ricordo più bello è la tela oggi in collezione Molinari Pradelli¹³³⁸.

Fonti: ORETTI B 105, II, c. 62.

40. BOLOGNA o MODENA?, *Opere per Germano Ercolani, 1604*

Malvasia (1678) documenta l'esecuzione, per conto di Germano Ercolani nel 1604, di «un quadro, entrovi Iddio Padre e lo Spirito Santo col puttino e tutti li simboli della Cantica, ed otto altri quadri piccoli». Se delle otto tele in formato minore non possiamo conoscere il soggetto, si può ipotizzare invece che la prima opera rappresentasse un'*Immacolata concezione* con i simboli mariani proveniente dal Cantico dei Cantici. Il committente, Germano Ercolani, è forse lo stesso che richiese a Cesi l'esecuzione della *Pentecoste* nella chiesa di S. Maria della Misericordia a Bologna, opera che, se non legata direttamente a Germano Ercolani, va comunque ricondotta ad una originaria proprietà di quella famiglia. Questa era tra le maggiori di Bologna e da Dolfi (1670) sappiamo che Germano Ercolani ricopriva le cariche di conte, senatore e cavaliere di Santo Stefano. Egli inoltre sposò Lucrezia Pepoli e si trasferì a Modena. Per questo motivo, le opere di Cesi per questo committente potevano in origine trovarsi in quella città.

¹³³⁷ Si veda la scheda n. 42, *Opere certe*.

¹³³⁸ Si veda la scheda n. 26, *Opere certe*.

Bibliografia: DOLFI 1670, p. 292 e MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245.

41. BUDRIO, chiesa di Sant'Agata, *Ultima cena*

L'opera è menzionata da Marcello Oretti come «una bellissima pittura col Salvatore, mezza figura, a mensa con gli apostoli»¹³³⁹.

Fonti: ORETTI B 122, c. 541 e ORETTI B 124, c. 127.

42. FIRENZE, Certosa del Galluzzo, *Beato Nicolò Albergati, 1616*

La tela è registrata da Malvasia (1678) sotto il 1616, e, anche se l'opera è attualmente irreperibile, costituisce una testimonianza importante del legame del pittore con i Certosini, per cui realizza opere per Bologna, Maggiano (Siena) e Ferrara. Questa tela è ancora documentata da Oretti nel Settecento, ma poi se ne perdono le tracce. Anche quest'opera costituiva probabilmente una replica da un quadro già eseguito da Cesi: infatti, Alberto Graziani segnalava, a Palazzo Albergati, la presenza di una «bellissima» tela con questo soggetto, la quale è oggi perduta e sostituita da una replica moderna che si trova sullo scalone¹³⁴⁰.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246

Fonti: ORETTI B 124, c. 127, ORETTI B 122, c. 541.

43. IMOLA, *San Nicola, 1599*

Una tela con questo soggetto è ricordata da Malvasia (1678), che registra, nel 1599, la sua commissione per la città di Imola, senza specificarne in modo più preciso la destinazione. Alberto Graziani (1939) aveva ricollegato la notizia con l'opera del *San Nicola* oggi nella chiesa imolese di Santa Maria in Regola, che Angelo Mazza (2001, 2005, 2018) ha tuttavia attribuito ad Anastasio Fontebuoni, un'assegnazione che è mantenuta in questa sede¹³⁴¹. Lo stesso studioso (2005) ha segnalato la presenza di un'altra opera con questo soggetto, assegnata a Cesi, e che nel 1851 era registrata nella villa dei conti Codronchi a Sasso Morelli, una frazione di Imola. Il pittore Giuseppe Manara giudicava tuttavia il quadro in «stato deplorabile, poiché molto annerito e bruciato» e, per questo motivo, ne aveva stimato il valore di solo sei lire.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245 e MAZZA 2005, p. 45, n. 24.

44. IMOLA, *Transito di San Giuseppe, 1625*

¹³³⁹ ORETTI B 122, c. 541 e ORETTI B 124, c. 127.

¹³⁴⁰ GRAZIANI 1939, p. 92. Che la tela non sia quella originale di Cesi mi è stato comunicato, gentilmente, dall'attuale proprietaria del Palazzo, la dottoressa Cristina Bersani.

¹³⁴¹ Si veda la scheda n. 2 nella sezione *Opere rifiutate*.

Il dipinto è citato da Malvasia (1678) e risulta essere l'ultimo menzionato dalle *vacchette* di Cesi, ovvero dal suo diario dei conti che viene pubblicato, pur parzialmente, nell'ambito di quella biografia. Si tratta dunque, probabilmente, dell'ultima opera eseguita da Cesi, ma di essa sappiamo pochissimo. La registrazione riportata da Malvasia segnala, nel 1625, «un'altra [opera] per Imola con il Transito di S. Gioseffo». Oretti riprende, nel secolo successivo, questa informazione senza variarla. La tela non appare però nella *Guida* alla città di Imola che il sacerdote Giovanni Nicolò Villa aveva scritto alla fine del Settecento¹³⁴². In tempi moderni, Angelo Mazza (2005, 2018) ha menzionato l'opera come dispersa. Non vi sono disegni o altre opere del pittore con questo tema e, dunque, non possiamo nemmeno ipotizzare come questo dipinto sia potuto apparire in origine. È comunque interessante notare il duraturo legame del pittore con la città di Imola a partire dalla sua prima commissione, ricevuta nel 1598. Non a caso, Mazza (2005) ha definito quella città come «una sorta di roccaforte della pittura controriformata di Bartolomeo Cesi».

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246, VILLA 1794-1814 [1925], MAZZA 2005, p. 45, MAZZA 2018, p. 290.

Fonti: ORETTI B 124, c. 127, ORETTI B 122, c. 541, VILLA 1794-1814.

45. MIRANDOLA, chiesa dei Canonici di San Salvatore, *Sant'Agostino* e *Santa Maria Maddalena*, 1604

Le due tele sono registrate nelle *vacchette* ricopiate da Malvasia (1678) sotto l'anno 1604: «per la chiesa de' Canonici di S. Salvatore della Mirandola da porsi nella cappella del Santissimo Sacramento due quadri, in uno S. Agostino, nell'altro S. Maria Maddalena». Il marchese Giuseppe Campori (1855) dà notizia della loro scomparsa e di un'attribuzione che era circolata a favore di Giovanni Battista Cremonini, da lui stesso sconsigliata in favore di Cesi.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245, DESEINE 1699, p. 58, BOLOGNINI AMORINI 1843, p. 158, CAMPORI 1855, pp. 150 e 172, BENATI 1998, pp. 163 e 165, n. 18.

46. MODENA, chiesa dei Santi Giacomo e Filippo, *Santa Teresa d'Ávila con l'angelo in atto di ferirla*

L'opera è ricordata nella seconda metà del Settecento da Gian Filiberto Pagani, accademico clementino, nella parrocchia dei Santi Giacomo e Filippo presso Modena, al terzo altare: «S. Teresa, a cui un angelo col celeste infocato dardo sta in atto di ferirle il petto; si crede di Bartolomeo Cesi bolognese». Nel secolo successivo è il marchese Giuseppe Campori (1855) a dar notizia della sua scomparsa. La chiesa è stata demolita e sorgeva sull'attuale corso Canalchiaro, tra i civici 116 e 118.

Bibliografia: PAGANI 1770, p. 75 e CAMPORI 1855, pp. 150-151.

¹³⁴² VILLA 1794-1814 [1925] e VILLA 1794-1814.

47. PANZANO (frazione di Castelfranco Emilia, provincia di Modena), Castello Malvasia

Si deve a Patrizia Curti (1986) la preziosa segnalazione di un documento di pagamento a Bartolomeo Cesi, per cui, in data 11 luglio 1612, egli ricevette una somma non specificata «per far l'ancona della cappellina»¹³⁴³ del castello Malvasia presso Panzano. La «minuscola cappella»¹³⁴⁴ veniva nel frattempo decorata con affreschi di Scipione Bagnacavallo e Lorenzo Pisanelli, «compagni alla pittura»¹³⁴⁵. Committente della decorazione era la famiglia Malvasia, di cui Ercole si era preso carico della direzione dei lavori, avvenuti tra l'aprile del 1612 ed il luglio del 1614.

Se le pitture di Pisanelli e di Bagnacavallo sono ancora conservate, pur ritoccate nell'Ottocento e negli anni Cinquanta del secolo scorso, dell'opera di Cesi si sono perse completamente le tracce. Oretti, nella seconda metà del Settecento, segnalava nella cappella la presenza di una pala di mano di Tiarini, raffigurante *San Francesco che bacia i piedi di Gesù tenuto in braccio dalla Vergine, con i Santi Giuseppe e Michele*¹³⁴⁶. Curti, per via delle dimensioni ridotte del sacello, ha ipotizzato che l'opera indicata da Oretti sia in realtà quella di Cesi¹³⁴⁷. L'ipotesi è plausibile e, ad ogni modo, la nota di pagamento riferita a Cesi attesta un collegamento tra questi e la cappella e, quindi, tra Cesi, Scipione Bagnacavallo e Lorenzo Pisanelli. Ciò è molto interessante poiché proprio questi tre artisti sono coinvolti in una decorazione non più nota di Palazzo Albergati, nel 1615¹³⁴⁸.

Bibliografia: CUPPINI, MATTEUCCI 1969, p. 356, CURTI 1986, pp. 47-48.

Fonti: ORETTI B 110, cc. 9, 77.

48. RIMINI, chiesa di S. Maria Annunziata detta della Madonna della Colonnella, *Madonna con il Bambino adorata dai Santi Francesco e Luigi di Francia*

L'opera fu giudicata da Graziani (1939) come una «grande tela in buono stato», posta sopra la cantoria della chiesa della Colonnella a Rimini, ma, originariamente, come ci informano Carlo Francesco Marcheselli, una fonte locale, e Marcello Oretti, essa doveva essere collocata ad ornamento dell'altare maggiore. Graziani la pone nei primi anni del Seicento e vi nota corrispondenze con la *Santa Lucia* del 1605 della chiesa delle Muratelle di Bologna per il modo con il quale sono dipinti i panni. Complessivamente, però, la giudica di «qualità scarsa», forse per via di un «largo intervento di cattivi aiuti». Dopo Graziani, non si hanno più segnalazioni dell'opera né da Giuseppe Pecci (1954) né da

¹³⁴³ CURTI 1986, p. 48.

¹³⁴⁴ *Ivi*, p. 47.

¹³⁴⁵ *Ibidem*. A Bagnacavallo si dovevano i «belli ritratti» mentre a Pisanelli «la sala dipinta sino a terra», ovvero la quadratura architettonica: si veda ORETTI B 110, c. 9. Su questa decorazione si veda anche: CUPPINI, MATTEUCCI 1969, p. 356.

¹³⁴⁶ ORETTI B 110, c. 77

¹³⁴⁷ CURTI 1986, pp. 47-48.

¹³⁴⁸ MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 245-246. Si veda: *Appendice 2*.

Pier Giorgio Pasini (1972), e non si conoscono nemmeno riproduzioni fotografiche; la chiesa, inoltre, fu gravemente danneggiata dalla guerra.

Bibliografia: MARCHESELLI 1754 [1972], p. 17, TONINI 1926, p. 152, GRAZIANI 1939, p. 85, PECCI 1954, p. 73, PASINI 1972, p. 68.

Fonti: ORETTI B 122, c. 545 e ORETTI B 124, c. 127.

49. SAN MARTINO IN PEDRIOLO (Bologna), chiesa di San Martino, *Miracolo di San Martino*

(*Opere disperse o perdute*, fig. 5)

L'opera, come testimonia la *vacchetta* pubblicata da Malvasia (1678), fu commissionata a Cesi nel 1621 per un compenso, abbastanza modesto, di 160 lire bolognesi. Essa è di nuovo menzionata da Oretti ed è quindi studiata e pubblicata da Graziani (1939; fig. 30, *Vita di Bartolomeo Cesi*) ma, dopo di lui, se ne sono perse le tracce. Lo studioso rileva che Cesi, «nella inevitabile stanchezza (...), può vantarsi di avere per l'ultima volta ispirato Guido Reni, con la stupenda trovata (...) del vescovo affondato nella larga campana del piviale grigio»¹³⁴⁹. La precedenza di Cesi rispetto al noto modello reniano del san Petronio della pala dei Mendicanti, capolavoro del 1615-1616, sarebbe assicurato da un disegno presente agli Uffizi (inv. 12724 F) che lo studioso assegna a Cesi intorno al 1615 ma la cui paternità non mi sembra invece convincente (per via di un tratteggio più veloce e compendiario). Escludendo quella prova grafica, per il quadro in questione sarebbe allora Cesi, in modo più verosimile, a trarre da Reni la splendida invenzione di quella figura solida e maestosa del santo vescovo, che egli riutilizza, nel 1624, anche nel quadro oggi a Badi, nella chiesa di San Prospero.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246, GRAZIANI 1939, p. 90.

Fonti: ORETTI B 122, c. 541 e ORETTI B 124, c. 127.

50. SAN NICOLÒ DI VILLA, *San Nicolò vescovo di Sicilia*

L'opera è menzionata da Marcello Oretti (B 122 e B 124): «Nel territorio bolognese, in S. Nicolò di Villa una tavola con entro S. Nicolò vescovo di Sicilia». Ho provato a cercare l'opera presso la parrocchia di San Nicolò in Villola (via Cadriano 11, Bologna), senza successo.

Fonti: ORETTI B 122, c. 542 e ORETTI B 124, c. 127.

51. SASSUOLO, *Compagnia dello Spirito Santo, Una tavola*

La notizia è fornita dalle *vacchette* malvasiane, sotto l'anno 1605, dov'è segnata come «una tavola». Campori (1855) cita nuovamente l'opera come andata perduta, e così anche Benati (1998). Lo studioso, guardando alle bozze di Malvasia sulla vita del pittore, riporta pure la notizia secondo la quale Cesi eseguì per questa città due opere, e non una soltanto, e che anche di questa seconda non vi sono più notizie.

¹³⁴⁹ GRAZIANI 1939, p. 90.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245, CAMPORI 1855, p. 150, BENATI 1998, pp. 164, 166, n. 69.

52. SIENA, ex Certosa di Maggiano, *Beato Nicolò Albergati*

Una «tavola»¹³⁵⁰ con il cardinale certosino è documentata per la prima volta da Filippo Baldinucci e la notizia è ripresa nel secolo successivo da Marcello Oretti. Bisogna pensare quest'opera in relazione con quella, con lo stesso soggetto, che era stata richiesta a Cesi per la Certosa del Galluzzo presso Firenze nel 1616, per cui vedi sopra.

Bibliografia: BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 299.

Fonti: ORETTI B 107 cc. 10-11, 18.

53. SIENA, ex Certosa di Maggiano, *Cristo deposto, 1575 ante*

Nel secondo decennio del Seicento Fabio Chigi menziona «il deposto di Cesi»¹³⁵¹ tra le opere presenti nella Certosa di Maggiano, presso Siena. Nella visita apostolica compiuta da Francesco Bossi nel 1575, l'opera era in realtà già presente, posta in una cappella laterale dedicata alla Maddalena, che a quel tempo non era ancora conclusa. Nell'Ottocento, Giuseppe Merlotti la menziona come opera non più esistente nella chiesa. Anche se andata perduta, l'informazione rimane comunque molto interessante poiché, se vera, testimonierebbe un legame precoce di Cesi con i Certosini di Siena, rapporto che si sarebbe così svolto in parallelo con quello con la Certosa di Bologna.

Bibliografia: BOSSI 1575 [2018], p. 308, MERLOTTI *seconda metà XIX* [1995], p. 244, BACCI 1939, p. 329.

Fonti: FALUSCHI, c. 21.

54. SIENA, ex Certosa di Maggiano, *Santissimo rosario*

L'opera è menzionata da Marcello Oretti (B 122, B 124): «una tavola con il S(antissi)mo rosario fatta per li ill(ustrissi)mi Dottori Gio. Batta. Ardaetti, Giulio Pezzoli, e Giacomo Botti».

Fonti: ORETTI B 122, c. 540, ORETTI B 124, c. 127.

¹³⁵⁰ BALDINUCCI 1681-1728 [1846], III, p. 299.

¹³⁵¹ La fonte di Fabio Chigi è stata letta dalla trascrizione settecentesca di Gioacchino Faluschi. Si noti che nella trascrizione novecentesca di Peleo Bacci è riportato erroneamente «deposito» al posto di «deposto». FALUSCHI, c. 21, BACCI 1939, p. 329.

3.3 Opere incerte

1. *Adorazione dei Magi* (Opere incerte, fig. 1-4)

Intorno alla metà del XVI secolo?

Dipinto murale e sculture in terracotta policroma, 160 x 87 cm

Bologna, chiesa di San Procolo

Restauro: 2004, Davide Bussolari, Diagnostica per l'Arte Fabbri

Iscrizione: R. A. D. / MDCCCXXIX / G. F. M. / P:

L'opera è composta nella parte bassa dal gruppo dei Magi in adorazione del Bambino, realizzati in terracotta policroma e, in alto, in pittura su muro – come ha documentato il recente restauro eseguito da Davide Bussolari nel 2004¹³⁵² –, dall'apparizione di Dio intorno ad una gloria d'angeli musicanti (fig. 1). Per questa commistione di tecniche esecutive, che ricorda i *retabli* spagnoli, essa appare come un «unicum»¹³⁵³ nel panorama artistico bolognese.

Se la parte superiore, in pittura, è stata pressoché costantemente attribuita a Bartolomeo Cesi dal 1624, quella inferiore è stata invece, da sempre, oggetto di dibattito. Come aveva già notato Malvasia (1678), la rappresentazione di questo tema è svolta seguendo quella del cartone di Baldassare Peruzzi, un'opera che fin dalla sua apparizione aveva avuto una grande fortuna tra gli artisti, e che qui viene riproposto con diverse varianti¹³⁵⁴. Rispetto a quell'immagine, la scena dell'*Adorazione dei Magi* viene mostrata soltanto nella sua parte centrale, quella inserita entro la cornice di un arco romano in rovina. Se la parte superiore, con Dio padre e la gloria d'angeli musicanti è ricopiata in modo fedele in questa pittura, per quella in terracotta l'autore sceglie di riprendere lo schema compositivo peruzziano ma di variare le pose o le sembianze delle singole figure, componendo così un'opera autonoma. Anche lo sfondo, che nel cartone mostrava una rupe scoscesa sulla quale avveniva l'annuncio della nascita di Cristo, nel *retablo* è ridotto ad una presentazione un po' generica di un paesaggio montagnoso dove vi sono tracce di vari edifici: un castello sulla sinistra, uno scorcio probabilmente di una città, con un ponte ed una torre, al centro, e, sulla destra, un arco romano.

¹³⁵² Il restauro aveva come scopo quello di documentare le caratteristiche fisiche dell'opera ed il suo stato conservativo, e da questo intervento si è venuti a conoscenza che la pittura è posta su una lastra di calce e gesso, con forse anche componenti di terracotta. Per questo, le analisi realizzate sono state compiute tramite riprese in microfotografia e in luce radente, così come attraverso riprese in fluorescenza ultravioletta, termografia e caratterizzazione chimico-stratigrafica dei pigmenti. È così emerso che sopra alla Madonna la superficie pittorica tende a staccarsi dal supporto, che il manto del Magio in piedi, alle spalle della Madonna, era inizialmente ricoperto da una doratura e che il gruppo scultoreo ha subito molte ridipinture. Per la parte pittorica, sono stati individuati almeno due interventi pittorici di restauro che hanno riguardato principalmente la vegetazione, le parti in ombra e le vesti degli angeli. Si veda la relazione di restauro conservata presso la Soprintendenza fotografica di Bologna, datata il 10 dicembre del 2004.

¹³⁵³ TUMIDEI 2002, p. 108, n. 70.

¹³⁵⁴ Il cartone di Peruzzi si trovava a Bologna a Palazzo Bentivoglio, dove, come scrive Francesco Cavazzoni, era «cosa molto studiata e lodata da tutti gli valenti artefici» (CAVAZZONI 1603 [1999], p. 57). Esso lasciò la città nel 1759, quando fu acquistato da Richard Dalton probabilmente per il principe del Galles. Sulla sua fortuna nel contesto bolognese del Cinquecento, si veda invece: ANTAL 1948, p. 86, n. 26.

L'*Adorazione dei Magi* è rimasta *in loco*, nella parete destra del presbiterio, e si trova oggi all'interno di una piccola nicchia con anta che è solitamente chiusa (eccetto per il periodo natalizio). Questa sistemazione risale al 1744, quando l'architetto Carlo Francesco Dotti fu incaricato dai monaci Benedettini Cassinensi, titolari della chiesa *ab antiquo*, di rinnovare l'antica tribuna che Domenico Tibaldi aveva compiuto negli anni 1574-1579¹³⁵⁵.

La storia di questo curioso manufatto è poi legata alla presenza di un altare appartenuto allo stesso Cesi, di cui doveva figurare da ancona e del quale è rimasta la lapide, oggi collocata in una zona sotterranea della chiesa dove sono conservati altri reperti epigrafici (fig. 3). Il 31 dicembre del 1583, il pittore, allora ventisettenne, acquistò da Bartolomeo Grassini, un personaggio non più noto, per 400 lire, l'altare di destra del presbiterio, con la volontà di erigerlo a cappella funeraria di famiglia, come recita ancora la lapide da lui posta nello stesso anno¹³⁵⁶: «BARTOLOMEVS CAESIVS / SIBI POSTERIS QVE SVIS / POSVIT / AN(N)O D(OMI)NI / M.D.L.XXXIII», che si può tradurre come: «Bartolomeo Cesi fondò questa cappella per sé e per i suoi discendenti nel 1583». Sopra l'iscrizione s'intravede la presenza di uno stemma familiare, oggi cancellato, ma di cui si può conoscere l'aspetto originario grazie al disegno che ne fece, due secoli più tardi, Marcello Oretti¹³⁵⁷ (fig. 4). Esso era composto da tre alture sulle quali erano collocati tre rami dell'albero del cece, in assonanza con il cognome dell'artista e, in alto, vi erano tre piccoli scompartimenti con tre gigli. Questo stemma doveva essere visibile anche sullo scudo tenuto da uno dei soldati raffigurati in terracotta, sulla destra, dove oggi si trova invece l'iscrizione ottocentesca «R. A. D. / MDCCCXXIX / G. F. M. / P:»¹³⁵⁸ (fig. 2). Non sono riuscita a sciogliere questa scritta, dalla quale si può per ora ricavare che nel 1829 vi fu, probabilmente, un intervento di pittura, ovvero di colorazione delle statue («P:» potrebbe essere inteso come «pinxit»)¹³⁵⁹. Cesi fu seppellito in questo sacello alla sua morte, nel 1629, ed ebbe «onoratissime esequie colla presenza ed intervento di tutti i pittori allora viventi»¹³⁶⁰; è curioso notare che Alessandro Tiarini, suo allievo, acquistò nel 1658, per il medesimo scopo, l'altare di fronte¹³⁶¹. Probabilmente nel 1883, in occasione di una campagna di lavori cui faceva capo Giuseppe Modonesi, che prevedeva il ribassamento del pavimento e gli scavi dell'antica cripta (demolita nel 1535), la

¹³⁵⁵ FANTI 1963, pp. 135-150.

¹³⁵⁶ FANTI 1963, p. 166.

¹³⁵⁷ ORETTI B 114, c. 170.

¹³⁵⁸ MALVASIA B 16, c. 208v.

¹³⁵⁹ Già Alberto Graziani si era espresso in tal senso, notando che nel 1829 l'opera dovette essere «verniciata o riverniciata» (GRAZIANI 1939, p. 57, n. 4). Secondo Stefano Tumidei, essa poteva essere in origine nata come terracotta policroma: TUMIDEI 2002, pp. 15 e 78, 108, n. 70.

¹³⁶⁰ MALVASIA 1678, [1841], I, p. 247.

¹³⁶¹ FANTI 1963, p. 169.

lapide fu spostata¹³⁶². Nel 1865, infatti, Gualandi la notava ancora «a terra sotto la cantoria a dritta»¹³⁶³.

L'attribuzione a Cesi dell'*Adorazione dei Magi* risale ad un passo molto ambiguo contenuto nella vita del pittore scritta da Malvasia:

E incontro alla quale [alla sua lapide], nel muro aveva fatto dopo (ed allora che s'era cominciato ad arrischiare al dipingere, anzi al modelleggiare qualche poco) incastrare un'Adorazione dei Magi di terra cotta, così spiritosa, che da altri fu detta e tenuta di Alfonso da Ferrara, ornandola di nobil base, ma di debole allora pittura, tolt'anche dal Presepe di Baldassare da Siena¹³⁶⁴.

In realtà, la prima notizia che riferisce di un legame tra Cesi e quest'opera, secondo la quale egli avrebbe compiuto la pittura della parte superiore, risale al 1624¹³⁶⁵. In seguito, Antonio Masini (1650, 1666) assegna ad Alfonso Lombardi le «figurine piccole» in terracotta e a Cesi la parte pittorica. Questa divisione di attribuzione per i due *media* artistici rimarrà costante, come pure il nome di Cesi in rapporto alla pittura. Fanno sola eccezione Malvasia (1678) e Deseine (1699) – quest'ultimo riprendendo evidentemente l'opinione dello storiografo bolognese¹³⁶⁶ –, che sembrano attribuire a Cesi entrambe le opere, l'*Adorazione*, «così spiritosa», ed il *Dio padre attorniato da una gloria d'angeli*, «ma di debole allora pittura»¹³⁶⁷. Un'altra eccezione proviene dalle bozze manoscritte di Malvasia per la vita di Cesi, dove egli esclude la paternità dell'artista per la pittura, sostenendo che la qualità sia troppo bassa¹³⁶⁸.

Rivolgendo così l'attenzione alla sola terracotta, nelle *Pitture di Bologna* (1686), Malvasia tace sulla sua paternità (la pittura è invece ricondotta, come detto, a Cesi), e questa posizione rimane anche nelle edizioni successive della guida, dove non sono peraltro accolte nuove informazioni¹³⁶⁹. La situazione rimane invariata per il Settecento, fatta eccezione per Oretti (1767), che attribuisce sia la terracotta che la pittura a Cesi¹³⁷⁰. Nell'Ottocento, Girolamo Bianconi, nelle sue varie edizioni della

¹³⁶² *Ivi*, p. 154.

¹³⁶³ GUALANDI 1865, p. 122, e lo stesso in GUALANDI 1860, p. 145.

¹³⁶⁴ MALVASIA 1678, [1841], I, p. 247.

¹³⁶⁵ Grazie alle ricerche di Mario Fanti, nella *Cronologia del monastero di S. Procolo e della religione Benedettina Cassinese in Bologna*, un testo redatto dal monaco benedettino Nicolò Vignali (1618-1667) sulla base dei libri di spese del monastero, oggi perduti, si legge che «nel mese di gennaio 1624 si fece accomodare dove era l'altare de' Magi sotto il choretto e vi si fece dipingere l'ornamento attorno alla *Gloria fatta dal Cesi*» (il corsivo è mio). Sembrerebbe quindi che a Cesi fosse riferita la pittura di quella zona. FANTI 1963, p. 166.

¹³⁶⁶ DESEINE 1699, p. 320.

¹³⁶⁷ MALVASIA 1678, [1841], I, p. 247.

¹³⁶⁸ MALVASIA B 16, c. 208v.: «parmi che sono nella parte superiore del fam(oso) Presepe di Baltassare da Siena e che mi paiono non di sua mano, essendo fiaccam(en)te coloriti».

¹³⁶⁹ MALVASIA 1686, p. 217, MALVASIA 1706, p. 232, MALVASIA 1732, p. 239, MALVASIA 1755, p. 246, MALVASIA 1766, p. 253.

¹³⁷⁰ ORETTI B 30, c. 185: «sotto all'organo, il Dio Padre in gloria d'Angeli sovra li dipinse il 1624 e i Maggi di rilievo copiato dal bellissimo disegno [sic] di Baldassare Peruzzi da Siena, che era in casa Bentivogli, e che ultimamente nell'essere portato in Inghilterra disgraziatamente perì, è tenuto mano di Alfonso da Ferrara, ma è di Bartolomeo Cesi».

guida cittadina (1820, 1826, 1835, 1844) torna ad assegnare a Cesi la pittura e a lasciare all'anonimato la terracotta. Michelangelo Gualandi (1860, 1865) e Corrado Ricci (1882), invece, non fanno nomi per nessuna delle due opere.

Nel 1930, nella guida di Corrado Ricci e di Guido Zucchini, la terracotta è descritta come opera «di uno scolaro del Lombardi», mentre la parte superiore è sempre ricollegata a Bartolomeo Cesi (e alla data del 1624)¹³⁷¹.

Alberto Graziani (1939), facendo leva sulla notizia malvasiana secondo la quale il pittore, durante il suo apprendistato artistico, avrebbe iniziato a «modelleggiare qualche poco»¹³⁷², ovvero ad eseguire piccoli manufatti in terracotta, riporta dubitativamente tutta l'opera a Cesi, pensando ad una cronologia anteriore al 1574, data dei suoi primi lavori documentati, gli affreschi per la cappella Veza nella chiesa di Santo Stefano. La creazione di qualche modello in terracotta era però una pratica diffusa tra i pittori, che in questo modo si aiutavano nello studio dei volumi, come facevano anche Ludovico ed Agostino Carracci, senza che essi però intraprendessero una carriera di plasticatori a fianco di quella di pittori¹³⁷³. Tornando a Graziani, egli rileva come la *Gloria d'angeli* «non lascia dubbi sulla sua paternità», per essere un'espressione tarda del classicismo di inizio Cinquecento¹³⁷⁴. Stando a Mario Fanti (1963), invece, soltanto la pittura sarebbe da ricondurre a Cesi, e la terracotta ad un anonimo artista. Intanto, nella guidistica cittadina, la terracotta è assegnata all'ambito di Alfonso Lombardi, ed è così schedata anche da Federico Zeri, che ne possedeva una fotografia¹³⁷⁵. In tempi più moderni, Norberto Gramaccini (1980), autore della prima monografia dedicata allo scultore ferrarese, esclude l'opera dal suo catalogo, portandola a Cesi¹³⁷⁶. Stefano Tumidei (2002) ha invece ipotizzato di assegnare l'opera a Giovanni Zacchi (1515-1565c.), artista raffaellesco che era seguace dei modi di quello scultore. Tipicamente sue sarebbero le «rispondenze morfologiche nelle teste più a rilievo, quel modo di sventagliare le pieghe»¹³⁷⁷, evidenti ad esempio guardando alla *Maddalena* nella chiesa di Santa Maria Maggiore, del 1540-1550 circa. Il carattere così fresco della traduzione del modello peruzziano, inoltre, giustificherebbe una datazione entro la morte di Zacchi, avvenuta nel 1565 circa.

¹³⁷¹ RICCI, ZUCCHINI 1930, p. 224.

¹³⁷² *Ivi*, I, p. 247.

¹³⁷³ Ludovico eseguì i modelli in terracotta per le mani del *San Giacinto* dell'omonima tela oggi al Louvre e un volto di una Madonna (*Ivi*, I, p. 347). Circa Agostino, Malvasia racconta invece che «modelleggiò per suo servizio» e che «cavò anche dal naturale di corpi morti (...) certi modelletti piccioli, per poter portar seco per tutto ove andava con comodità, di braccia, di gambe di terra creta, che poi fe' cuocere alla fornace» (*Ivi*, I, p. 346).

¹³⁷⁴ GRAZIANI 1939, pp. 57-58.

¹³⁷⁵ RICCI, ZUCCHINI 1950, p. 226, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 216, BERNABEI 1995, p. 132; l'informazione di Zeri si trova sul sito della fototeca: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/83495/A.%20Villani%20e%20Figli%20-%20Alfonso%20Lombardi%20-%28scuola%29%20e%20B.%20Cesi.%20Presepio%20-%28sec.%20XI%29%20affresco%20-%281624%29.%20Bologna%20-%20S.%20Procolo%20-%20insieme> (ultimo accesso: 24 luglio 2022).

¹³⁷⁶ GRAMACCINI 1980, p. 103, n. 384.

¹³⁷⁷ TUMIDEI 2002, p. 108, n. 70.

Come si vede, la questione rimane irrisolta: la terracotta difficilmente può essere pensata come opera di Cesi, poiché non vi sono né notizie di altre opere da lui eseguite con questo *medium* artistico né manufatti stessi, e si deve quindi credere che Cesi si servisse della terracotta soltanto in funzione della pittura, come strumento di studio della tridimensionalità. Circa la pittura, poiché si tratta di una copia precisa del cartone di Peruzzi, è più difficile esprimersi sulla sua paternità. La qualità non così alta della stessa, certo causata anche da ridipinture posticce che sono state documentate dal restauro del 2004, induce ad una certa cautela nella sua assegnazione a Cesi. Inoltre, viste anche le dimensioni così ridotte, sembra più verosimile pensare che la pittura fosse nata nello stesso tempo della terracotta, come opera unica, probabilmente di mano di due artisti diversi – di cui uno potrebbe essere Giovanni Zacchi – da ricercare nel contesto artistico della Bologna della prima metà del Cinquecento. Secondo questa ipotesi, Cesi avrebbe potuto ereditare il *retablo* e servirsene come decorazione per la sua cappella, apponendo la lapide commemorativa e dipingendo il proprio stemma sullo scudo del soldato in primo piano.

Bibliografia: CAVAZZONI 1603 [1999], p. 57, MASINI 1650, p. 531, MASINI 1666, p. 126, MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 246-247, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 300, MALVASIA 1686 p. 217, DESEINE 1699, p. 320, MALVASIA 1706, p. 232, MALVASIA 1732, p. 239, MALVASIA 1755, p. 246, MALVASIA 1766, p. 253, BIANCONI 1820, p. 199, BIANCONI 1826, p. 92, BIANCONI 1835, p. 84, BIANCONI 1844, p. 82, GUALANDI 1850, GUALANDI 1860, p. 145, GUALANDI 1865, p. 122, RICCI 1882, p. 187, RICCI, ZUCCHINI 1930, p. 226, GRAZIANI 1939, pp. 57-58, ANTAL 1948, p. 86, n. 26, RICCI, ZUCCHINI 1950, p. 226, FANTI 1963, pp. 165-166, 169, RICCI, ZUCCHINI 1968, p. 216, GRAMACCINI 1980, p. 103, n. 384, BERNABEI 1995, p. 132, TUMIDEI 2002, pp. 15, 78, 108 n. 70.

Fonti: MALVASIA B 16, c. 208v, ORETTI B 30, c. 185.

3. 4 Opere rifiutate

Le opere sono menzionate in ordine alfabetico secondo la loro ultima collocazione nota.

1. BERGAMO, Accademia Carrara, depositi, inv. 685, *Sant'Angela Merici sul letto di morte*¹³⁷⁸

(Opere rifiutate, fig.1)

Olio su tavola, 34 x 39,8 cm

L'opera è ricordata tra i *Cento quadri* di Lochis (1834) come di mano del Correggio e mantiene questa attribuzione, giustificata sia per l'alta qualità pittorica sia per l'arditezza dello scorcio, qualità correggesca per eccellenza, per tutto il secolo¹³⁷⁹. A partire da Ricci (1912, 1930) passa ad anonimo lombardo del XVII secolo (1912) o del XVI (1930), definizione, quest'ultima, mantenuta da Morassi (1934). Lasciando l'opera anonima, Ottino della Chiesa (1964), pensa nuovamente a una collocazione nel XVII secolo. Russoli (1967, 1976) l'attribuisce a Federico Barocci quindi Rossi (1979, 1989) la porta, in via ipotetica sotto il nome di Bartolomeo Cesi, assegnazione ancora corrente. Rossi argomenta questo passaggio con il confronto con *Visione di Sant'Anna*, opera che si potrebbe dire cesiana per eccellenza, della Pinacoteca Nazionale di Bologna, per cui entrambe le sante sono mostrate in modo realistico, con i volti segnati dalla vecchiaia. In realtà, vi sono differenze stilistiche tra le due opere: tutta controllata ed immobile quella bolognese, libera, come uscita da una nuvola, per il gioco piacevole e sapiente dei toni di bianco, quella bergamasca. Ancora di più, pesa sull'attribuzione cesiana il ruolo del soggetto in relazione al suo contesto: Angela Merici, che diverrà santa solo nel XIX secolo, era una figura molto cara a Brescia, dove morì nel 1540, ma non vi sono opere in ambito emiliano che mostrino una diffusione del culto in quelle zone. Il dipinto allora dev'essere considerato, come ha già sottolineato Begni Redona (1988, pur mantenendo la paternità cesiana) una derivazione della tela perduta del Moretto che ritrasse la mistica proprio in punto di morte, con una capacità naturalistica quasi ottocentesca (da ricordare la serie degli *Alienati* di Géricault). Si potrebbe cercare il suo autore in ambito lombardo, magari guardando a Daniele Crespi, poiché la qualità del quadro è molto sostenuta e poiché il suo *Simone de Rojas defunto* (1629c.), conservato a Brera, potrebbe essere un termine di confronto interessante.

Bibliografia: LOCHIS 1834, pp. 34-35, LOCHIS 1846, p. 66, LOCHIS 1858, p. 69, *Catalogo* 1881, p. 93, TESTI 1908, p. 388, RICCI 1912, p. 75, RICCI 1930, p. 71, MORASSI 1934, p. 46, OTTINO DELLA CHIESA 1964, p. 80, RUSSOLI 1967, p. 69, RUSSOLI 1976, p. 69, ROSSI 1979, p. 234, BEGNI REDONA 1988, pp. 127-128, ROSSI 1989, II, p. 64, BRAMBILLA RANISE 2007, p. 344.

¹³⁷⁸ Ringrazio il dottor Paolo Plebani che, molto gentilmente, mi ha consentito la visione dell'opera.

¹³⁷⁹ Si noti che LOCHIS 1834, p. 35 e LOCHIS 1846, p. 66 segnalano che l'opera è eseguita su carta incollata su tela, ma a partire da LOCHIS 1858, p. 69 essa risulta come un olio su tavola. Quest'ultima è oggi visibilmente divisa orizzontalmente, con una cesura che si trova proprio a metà del dipinto, il quale risulta anch'esso fratturato. Si può forse pensare che l'opera fu incollata sulle due tavole e ciò portò alla rottura dell'immagine stessa.

2. IMOLA, chiesa di S. Maria in Regola, *San Nicola da Bari* (*Opere rifiutate*, fig. 4)

1620-1621c.

Olio su tela, 260 x 175 cm

Imola, chiesa di Santa Maria in Regola

Provenienza: Imola, chiesa di San Bernardo fino al 1808

Restauro: Benito Podio, 1973, a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna

Il dipinto è stato identificato da Alberto Graziani (1939) sulla base dell'indicazione malvasiana posta nella vita di Bartolomeo Cesi: «del 1599. Una tavola di un S. Nicola per la città d'Imola»¹³⁸⁰. Egli rinvenne la tela nella chiesa di Santa Maria in Regola di Imola ma ne indicò la probabile origine in quella, nella stessa città, di San Bernardo¹³⁸¹. In quella chiesa infatti, soppressa nel 1808 e trasformata nel 1877 dall'architetto Antonio Cipolla in Pescheria¹³⁸², il sacerdote Giovanni Nicolò Villa aveva registrato, a fine Settecento, una tavola con un san Nicola che «pare di Domenico Passignani fiorentino o della sua scuola»¹³⁸³, un'attribuzione che poteva valere anche per Cesi. La chiesa di San Bernardo era anche sede dell'Arte dei Merciai, di cui san Nicola era protettore e, dopo la sua distruzione, questa corporazione passò alla chiesa di Santa Maria in Regola¹³⁸⁴.

Per Graziani l'opera aveva una posizione speciale nel *corpus* di Bartolomeo Cesi, poiché egli la collocava nel punto di maggiore contatto, e anticipazione, di Guido Reni, frutto quindi di sorprendenti intuizioni: «nuova è l'ampiezza del gesto e la trovata ritmica del manto gettato su un braccio», nuovo il paesaggio, in «accordo sentimentale» con il santo, ed «insolitamente rosei e vivaci»¹³⁸⁵ gli angeli. Ma proprio queste caratteristiche, che non si ritrovano altrove nelle opere di Cesi, rendono difficile accettare che questa tela sia effettivamente di sua mano. Infatti, le sue pitture non sembrano mostrare mai una simile unione, accordo, tra figura e sfondo, un disegno della figura così classico e monumentale, un modellato delle carni così morbido e addolcito. Il volto del santo, per esempio, pur nella sua concretezza fisica data dai particolari delle occhiaie, della barba brizzolata e arruffata, appare trasfigurato, ideale, impensabile senza la lezione di Guido Reni. Le posizioni degli angeli, anche se rispondono ad un principio di simmetria, risultano a prima vista naturali, quasi casuali nel loro affacciarsi incuriosito dalle nuvole, e paiono in questo modo molto diverse dall'ordine così geometrico presente nelle pale cesiane.

¹³⁸⁰ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245; *idem* nelle note manoscritte: MALVASIA B 16, c. 210r.

¹³⁸¹ GRAZIANI 1939, p. 83.

¹³⁸² VILLA 1794-1814 [1925], p. 33, n. 3.

¹³⁸³ *Ivi*, p. 33, e VILLA 1794-1814, c. 109.

¹³⁸⁴ FIORI 1985, p. 63.

¹³⁸⁵ GRAZIANI 1939, p. 83.

L'assegnazione dell'opera a Cesi, che come abbiamo visto proviene da Graziani, è stata accolta da Emanuela Fiori (1985), Vera Fortunati (1986b)¹³⁸⁶ e da Maria Censi (1997)¹³⁸⁷, quest'ultima ponendo il quadro in confronto con il *Sant'Antonio Abate* di San Pietro in Casale (tav. XV).

Altri critici hanno invece avanzato dubbi sulla sua paternità: per Daniele Benati (1987), «lo sfogato classicismo del paesaggio, esemplato su quello inaugurato da Annibale a Roma con le *Lunetta Aldobrandini*»¹³⁸⁸ e, in seguito (1998)¹³⁸⁹, il panneggio, di ampiezza e monumentalità estranee a Cesi, rendono più plausibile un'attribuzione al bolognese Lucio Massari, l'allievo prediletto di Ludovico Carracci. La pittura di Massari infatti, «tutta gentile, armoniosa, dotta»¹³⁹⁰, come scriveva felicemente Malvasia, tradisce un certo interesse anche per Cesi¹³⁹¹. Angelo Mazza (1988, 1989) invece, mantenendo la paternità cesiana, ipotizza che l'esecuzione degli angeli attorno alla figura di san Nicola sia da assegnare al pittore fiorentino Anastasio Fontebuoni¹³⁹², il quale avrebbe potuto realizzarli intorno agli anni 1620-1621¹³⁹³. Accortosi infatti che una sua pala, la *Visione di San Bernardo*, oggi alla Cassa di Risparmio di Prato, proveniva dalla stessa chiesa imolese del *San Nicola*, ovvero quella di San Bernardo, e notando lo stile affine degli angeli tra le due pale, lo studioso propone che la committenza, soddisfatta dalla pala del San Bernardo, avesse potuto richiedere al pittore un intervento di riammodernamento della tela cesiana che si concretizzasse con l'aggiunta di quegli elementi figurativi. Questa operazione sarebbe potuta avvenire tra l'ottobre del 1620 ed il marzo del 1621, o tra il marzo ed il luglio del 1621, ovvero quando Fontebuoni non era documentato

¹³⁸⁶ FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, II, p. 806.

¹³⁸⁷ CENSI 1997, p. 233.

¹³⁸⁸ BENATI 1987, p. 200, n. 55; lo studioso riferisce che l'idea di Massari gli è stata suggerita da Fiorella Frisoni.

¹³⁸⁹ BENATI 1998, p. 165, n. 11.

¹³⁹⁰ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 392, riferito allo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* per i Fibbia nella chiesa di San Benedetto a Bologna.

¹³⁹¹ Il legame tra Bartolomeo Cesi e Lucio Massari è una felice intuizione che risale ad Alberto Graziani, ma esso è ancora ripreso dalla critica moderna: Alessandro Brogi, per esempio, definisce Massari come un artista «austero riformato», paragonandolo in ciò a Cesi (GRAZIANI 1939, pp. 75-76 e BROGI 2011, pp. 309-310).

¹³⁹² Anastasio Fontebuoni (Firenze, 1571 – 1626) fu allievo di Domenico Passignano e si formò con lui a Firenze, dove trovò in Andrea Comodi un altro punto di riferimento per la formazione della sua arte. La sua importanza e originalità sta nel fatto che egli rappresenta un punto di congiunzione tra la pittura riformata fiorentina e la nuova corrente artistica romana che si era sviluppata a partire da Caravaggio. Non vi sono opere che documentino il primo periodo fiorentino e il suo stile è conosciuto solo a partire dal suo trasferimento a Roma, tra il 1599-1600. Nell'*urbe*, dove rimase fino al 1620, egli frequentò pittori come Carlo Saraceni, Orazio Gentileschi e Antiveduto Gramatica, formando uno stile che Mina Gregori (1962) ha definito «trasparente, attento ai "valori" nella chiarezza del lume». Le novità caravaggesche sono da lui recepite nel senso di una maggiore leggibilità e chiarezza delle tele, tanto che Sricchia Santoro (1974) ha sottolineato come le sue opere restituiscano una «candida immagine popolare» delle cose. Ebbe committenti di primo piano, come i cardinali Benedetto Giustiniani e Pompeo Arrigoni, quest'ultimo che volle porlo sotto la sua protezione, offrendogli pure di risiedere nel suo Palazzo. Altri committenti di rilievo furono Cesare Baronio, Odoardo Farnese, la famiglia Borghese. Nel 1607 entrò nell'Accademia di San Luca, segno di piena integrazione in quel contesto artistico. Alla fine degli anni romani, Fontebuoni si accostò alla lezione purista di Orazio Gentileschi, e Mina Gregori (1988) scrive che fu lui a diffondere, a Firenze, quel «luminismo in chiaro» che tanta fortuna ebbe in quella città. Il rientro nella città natale è documentato nel 1620, ed è dunque tra 1620 e 1621 che Angelo Mazza ha ipotizzato, come si leggerà più avanti nel testo, il suo intervento per la pala del *San Nicola* di Imola. Il viaggio non è tuttavia documentato, e sappiamo con certezza che egli risiedette, per gli ultimi sei anni della sua vita, a Firenze. DE MARTINO 2006, pp. 1-15 e bibliografia citata.

¹³⁹³ MAZZA 1988, p. 54 e MAZZA 1989, pp. 41-47.

a Firenze, dov'era appena giunto dopo il ventennio romano passato nella cerchia gentileschiana. Alessandro Zacchi (1994b e 1998b) ha accettato questa suggestione. In seguito, sempre Mazza (2001, 2005, 2018), ha proposto di assegnare tutta la tela al solo Fontebuoni, una tesi che è stata accettata da Michele Danieli (2010a) e che qui viene condivisa, in quanto il confronto tra questa tela e quella citata della *Visione di San Bernardo* sembra convincente. A questo definitivo passaggio attributivo va aggiunta la notizia, rinvenuta ancora una volta da Mazza, della presenza, nella metà dell'Ottocento, di una tela con questo soggetto, assegnata a Cesi, nella cappellina della villa dei conti Codronchi di Sasso Morelli¹³⁹⁴. Tuttavia, Federico De Martino (2006), in una recente monografia dedicata al pittore fiorentino, non prende in considerazione questa ipotesi e accetta con riserva l'assegnazione a Fontebuoni soltanto per l'esecuzione angeli.

Bibliografia: MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 245, 392, BALDINUCCI 1681 [1846], p. 299, DESEINE 1699, p. 351, VILLA 1794-1814 [1925], p. 33, GRAZIANI 1939, pp. 82-84, BUSCAROLI 1949, p. 27, FIORI 1985, pp. 63-66, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, II, p. 806, BENATI 1987, p. 200, n. 55, MAZZA 1988, p. 54, MAZZA 1989, pp. 41-47, ZACCHI 1994b, p. 264, CENSI 1997, p. 233, BENATI 1998, p. 165, n. 11, ZACCHI 1998b, p. 12, MAZZA 2001, pp. 34-35, MAZZA 2005, p. 45, DE MARTINO 2006, p. 48, n. 26, DANIELI 2010a, pp. 758-759, BROGI 2011, pp. 309-310, MAZZA 2018, p. 289, n. 79.

Fonti: MALVASIA B 16, c. 210r, VILLA 1794-1814, c. 109.

3. NEW YORK, cattedrale di Saint John the Divine, *Annunciazione* (*Opere rifiutate*, fig. 5-6)

1575c.

Olio su tela, dimensioni non conosciute

Provenienza: Firenze, mercato antiquario (inizio Novecento); New York, fratelli Mc Key fino alla donazione alla cattedrale nel 1955

L'interessante tela è stata attribuita a Bartolomeo Cesi da Alberto Graziani (1939), al quale era stata segnalata da Roberto Longhi. Egli conosceva l'opera soltanto per riproduzione fotografica, in quanto essa si trovava già in una collezione privata newyorkese. Il giovane studioso la collocava nell'ambito della prima attività di Cesi, insieme ad un gruppo abbastanza cospicuo di opere la cui attribuzione è virata su altri artisti. Marco Simone Bolzoni (2017) ne ha ricostruito la vicenda collezionistica, che si lega all'affascinante storia dei fratelli Mc Key: Edward, il minore, Laura ed Electa. Accumunati dalla passione per la storia dell'arte, i tre intrapresero un viaggio di formazione in Europa a inizio Novecento e, in un mercato antiquario fiorentino, Edward entrò in possesso della tela, che allora doveva essere attribuita a Lorenzo Sabatini. Ma fu soltanto dopo la fine della prima guerra mondiale che il quadro raggiunse l'abitazione delle due sorelle a New York: Edward infatti, arruolatosi volontario sul fronte italiano, morì nel giugno 1918 a San Donà di Piave per via di uno scoppio di una mina austriaca. Alla sua vicenda si ispirò Ernest Hemingway per il protagonista Frederic Henry

¹³⁹⁴ MAZZA 2005, p. 45, n. 24. Si veda la scheda n. 43 nella sezione *Opere disperse o perdute*.

di *Addio alle armi*. Nel 1928 sappiamo che Electa cercò, senza successo, di vendere la tela a Helen Frick e, nel frattempo, ricevette i pareri di Corrado Ricci, Roberto Longhi e Federico Zeri circa la sua attribuzione, e tutti loro confermarono l'assegnazione a Sabatini. Longhi si soffermò a lodare il particolare più naturalistico dell'opera, il volto della committente posto in basso sulla sinistra. In seguito, nel 1955, le sorelle Mc donarono la tela alla cattedrale di Saint John the Divine a New York, dove si trova tuttora. Dopo Graziani, gli studiosi hanno accettato l'attribuzione a Cesi: Sydney Joseph Freedberg (1983) l'ha citata come esempio dell'arte del pittore, in linea con le suggestioni del *Discorso* di Gabriele Paleotti e Alessandro Zacchi (1994b e 1998b) ha concordato sulla datazione precoce ipotizzata da Graziani. Tuttavia, Bolzoni (2017), in seguito anche a proficui dialoghi con Daniele Benati, ha sganciato, giustamente, l'opera dal catalogo di Cesi e, pur non proponendo nuove attribuzioni, ne ha collocato la possibile esecuzione nel settimo decennio del Cinquecento.

Non si riscontra infatti, nelle tele del nostro pittore, quel gusto nostalgico per un'eleganza passata, che è visibile in questo caso nella figura dell'angelo, il quale, sospeso in volo con le vesti che si arricciano mollemente in tenere volute, ricorda, pur nel suo linguaggio volgarizzato, le sottigliezze pittoriche di Girolamo da Carpi. La struttura della composizione, scandita in modo ordinato da una linea verticale che la divide in due parti distinte e, orizzontalmente, in differenti piani, fa pensare invece ad una cultura già rivolta alla lezione postridentina. Sulla destra, dietro la Vergine, il particolare dell'apertura prospettica creato dal portale a timpano spezzato che introduce ad un altro ambiente (dove vi è probabilmente una culla, se si confronta questo oggetto con quello presente nel *Ritratto di un bimbo in culla* di Lavinia Fontana nella Pinacoteca di Bologna), è un artificio spaziale molto amato da Prospero Fontana, e che sua figlia Lavinia continuerà ad utilizzare, specie nei ritratti. Il rosso saturo di un drappo dell'angelo, così come la gloria d'angeli che si accalca in un turbinio lampeggiante per i colori così accesi, sono altri elementi che ricorrono costantemente nell'opera del Fontana. Anche il particolare della veste che si apre sulla gamba sinistra dell'angelo, che Bolzoni aveva messo a paragone con quella visibile nella pala attribuita a Tiburzio Passerotti della chiesa di Santa Cristina a Bologna, è un elemento che si ritrova già nell'opera di Prospero, come si vede dall'*Annunciazione* oggi conservata nella Pinacoteca di Brera che è proveniente dalla chiesa bolognese di Santa Maria delle Grazie (fig. 6). Proprio questa tela sembra costituire, a mio avviso, il paragone più vicino all'*Annunciazione* newyorkese: gli angeli condividono il gusto raffinato e melanconico per un tempo passato mentre la Madonna ha, viceversa, un aspetto più dimesso e terreno – anche se nella pala in questione questo elemento è più accentuato; ancora, la committente, individualmente caratterizzata, condivide la stessa posa nell'angolo di sinistra. La tela potrebbe allora essere prudentemente avvicinata alla cerchia di Prospero Fontana, in un tempo intorno al 1573, anno nel quale il pittore licenziava la famosa *Elemosina di Sant'Alessio* per San Giacomo Maggiore. In quell'opera infatti, le

figure, anche quelle femminili, cominciano a perdere quel sapore idealizzante e astratto per acquisire un aspetto più terreno e verosimile. Tuttavia il paesaggio, una rappresentazione ordinaria e un po' troppo noiosamente descritta di una campagna emiliana, così come il leggio, dall'intaglio elementare, lontano dalla preziosità e dalla fantasia di quello della pala braidense di Prospero, evidenziano una qualità della tela non sempre all'altezza di quel pittore, suggerendo un'attribuzione, come detto, non alla sua mano ma ad un artista a lui vicino.

Bibliografia: GRAZIANI 1939, p. 62, FREEDBERG 1983, p. 16, ZACCHI 1994b, pp. 255 e 176, n. 65, GHIRARDI 1997, p. 171, ZACCHI 1998b, p. 13, BOLZONI 2017, pp. 69-76.

4. ROMA, Galleria Spada, *Ritratto del cardinale Nicolò Caetani e di un prelato* (*Opere rifiutate*, fig. 2)

1585 *ante*
Olio su tela, 123 x 95,5 cm

Il ritratto è stato attribuito a Bartolomeo Cesi da Alberto Graziani (1939), il quale raccoglieva in questo caso un suggerimento di Roberto Longhi. L'opera era assegnata, come si legge dai cataloghi della Galleria di Amadore Porcella (1931) e di Emilio Lavagnino (1933), a Scipione Pulzone. Graziani vi vedeva, rispetto alla «compatta e oleosa attenzione per le apparenze»¹³⁹⁵ di Pulzone, un'attenzione più accesa per il vero, «per quella preordinata e fragile solidità della forma, per l'anima assente e pia delle persone»¹³⁹⁶. Tuttavia, lui stesso sottolineava una difficoltà nell'inserire l'opera nel catalogo di Cesi, rilevandovi una «aridità della sostanza cromatica»¹³⁹⁷ assente nelle sue opere e che giustificava ponendo l'esecuzione del ritratto a Roma, quando il pittore avrebbe potuto risentire in modo più incisivo dei modi di Scipione Pulzone. Con la riapertura della Galleria nel 1951, Federico Zeri, che ne aveva curato il catalogo, accettava la proposta di Graziani, come si legge anche nelle edizioni del 1952, 1954 e 1970, quest'ultima curata con Luisa Mortari. Nel 1986, il dipinto figurava nel medaglione biografico su Cesi scritto da Vera Fortunati Pietrantonio, e anche Angela Ghirardi (1997) ne accettava l'attribuzione. Nel 1998, Maria Lucrezia Vicini individuava l'identità del cardinale in Nicolò Caetani in base ad un confronto tra questa figura e quella presente al Museo provinciale campano di Capua. In questo modo, possiamo collocare l'*antequem* dell'opera al 1585, quando, il primo di maggio, è documentata la morte del cardinale. Il ritratto dovrebbe dunque essere stato dipinto da Cesi durante il suo primo soggiorno romano, ipotizzato tra il 1582 ed il 1583 al seguito di Gabriele Paleotti e in vista della decorazione della cripta della cattedrale bolognese. Confrontando

¹³⁹⁵ GRAZIANI 1939, p. 91.

¹³⁹⁶ *Ibidem*.

¹³⁹⁷ *Ibidem*.

però l'opera con i primi ritratti noti, ad esempio quello di Imola (fig. 1, tav X), è chiaro che il dipinto in questione presenta una complessità molto maggiore: si tratta infatti di raffigurare due personaggi in pose e azioni diverse con una tela di dimensioni notevoli, che molto differisce dai mezzi busti ricondotti a Cesi a quella soglia temporale (fig. 2-5, tav. X). Inoltre, il dipinto mostra una rigidità ed una severità maggiori di quanto non si possa riscontrare nelle opere di Cesi, specie in quelle dell'ottavo decennio del XVI secolo, quando si apriva con discrezione al naturalismo carraccesco, e il suo autore è allora probabilmente da identificare in un artista romano, intenzionato a seguire il modello di Pulzone. Si vedano ad esempio il *Ritratto di Granvelle* del Courtauld del 1576 o il *Ritratto di Alessandro de' Medici* ad Adelaide (Art Gallery of South Australia), del 1580, entrambe opere che si confrontano bene, pur con una qualità non paragonabile, con il dipinto in questione.

Bibliografia: PORCELLA 1931, pp. 166-167, LAVAGNINO 1933, p. 6, GRAZIANI 1939, p. 91, ZERI 1951, p. 16, numero 61, ZERI 1954, p. 42, numero 102, ZARI, MORTARI 1970, p. 19, numero 61, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, p. 808, GHIRARDI 1997, p. 176, VICINI 1998, pp. 45 e 48.

5. ROMA, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, inv. 2650, *San Lorenzo*¹³⁹⁸ (fig. 3)

1557

Olio su tavola, 109 x 101 cm

Provenienza: Roma, chiesa di San Lorenzo in Lucina

L'opera è stata pubblicata con l'attribuzione a Bartolomeo Cesi da Daniele Benati nel 1980, il quale riferiva della sua identificazione compiuta da Carlo Volpe in un'asta di Finarte (Roma, 11 novembre 1980) dove compariva sotto il nome di Girolamo Muziano. Spetta a Laura Russo, nel 1990, a ricondurre la pittura correttamente a Marcello Venusti, una proposta che è stata accettata dalla critica. Oltre alle evidenze stilistiche che la studiosa ravvisa con il *San Bernardo* della Pinacoteca Vaticana, vi è in questo caso anche la prova documentaria che lega la tavola all'altare della chiesa romana di San Lorenzo in Lucina, nel 1557. La tavola (un *medium* con il quale, per quanto sappiamo, Cesi non utilizzò mai) mostra però sorprendenti tangenze stilistiche con l'opera del nostro.

Bibliografia: BENATI 1980, pp. 14-16, FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b, II, p. 804, RUSSO 1990, p. 6.

¹³⁹⁸ Vorrei ringraziare Chiara Merucci, restauratrice delle Gallerie, che mi ha mostrato il quadro mentre lo stava restaurando e che ha dialogato con me sull'opera.

Appendice 1

La vita di Bartolomeo Cesi nel manoscritto B 16¹³⁹⁹

Il testo che segue è una trascrizione della *Vita* contenuta negli *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, ovvero nelle bozze, negli appunti che storico prese in vista della futura pubblicazione della *Felsina*, nel 1678 (*Appendice 1*, fig. 1). Già Daniele Benati, nel 1998, aveva segnalato l'importanza di questa fonte pubblicandone una parte (cc. 210r.-212r.), la seconda, che riguardava le *vacchette*, ovvero i documenti di pagamento per le opere d'arte. Anche la mastodontica opera di trascrizione, provvista di commento, di tutti gli *Scritti originali* che sta compiendo Elizabeth Cropper insieme a Lorenzo Pericolo, evidenzia quanto sia fondamentale tornare alle fonti, interrogarle e provare a trarne nuovi spunti di riflessione: in questo senso, il commento è uno strumento necessario che è stato riproposto anche in questa sede.

Con questa trascrizione viene portata all'attenzione la prima parte di testo della vita di Bartolomeo Cesi (cc. 207r.-212r.). Si tratta di un brano spesso poco scorrevole, dove le frasi a volte si interrompono, le parole si ripetono in modo incongruo o la scrittura, così fitta e veloce, ostacola la lettura: si ha però davvero l'impressione di avere tra le mani gli stessi pensieri, ancora non del tutto chiarificati, di Malvasia, con tutto il loro carattere provvisorio e artigianale.

Nonostante le difficoltà, questa bozza contiene, com'è stato già segnalato in diverse occasioni in questa sede, diverse informazioni poco note e interessanti, di natura diversa tra loro, che spaziano dal campo artistico a quello della sua vita privata. Si citano qui, come esempi, l'elogio da parte dei Carracci per il modo di Cesi di disegnare i panneggi, del tutto omesso nella versione pubblicata, lo scambio tagliente di battute che l'artista ebbe con Alessandro Tiarini, che mostra un carattere mordace e sicuro di sé, la sua inettitudine allo studio del latino, al contrario di quanto detto nell'edizione a stampa, l'informazione sulla nascita di due figlie, anch'essa totalmente tralasciata, i suoi rapporti con artisti minori quali Felina o Raimondo Cometti e, infine, il ruolo che ricoprì in qualità di insegnante all'Accademia delle Putte, nel 1625.

Criteri di trascrizione

Circa i criteri di trascrizione, ho ricalcato quelli indicati per la rivista *Opera Nomina Historiae*, consultabili *online* e qui quasi del tutto riportati¹⁴⁰⁰.

La *punteggiatura* è stata normalizzata, così come l'uso delle maiuscole e delle minuscole.

¹³⁹⁹ Vorrei ringraziare le archiviste della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna per il loro aiuto nella decifrazione di questo testo, a tratti di così difficile lettura.

¹⁴⁰⁰ <https://onh.giornale.sns.it/normeredazionali.html> (ultimo accesso: 30 luglio 2022).

Lo scioglimento delle *abbreviazioni* è stato indicato tra parentesi tonde. I casi di abbreviazioni non risolvibili sono stati segnalati con tre trattini separati da spazio singolo entro parentesi tonde (- - -), fornendo in nota le eventuali ipotesi di scioglimento.

Le integrazioni di *parole lacunose* sono state indicate tra parentesi quadre. Nei casi di lacune non integrabili, qualora sia stato possibile quantificarne l'entità, si è inserito un punto medio separato da uno spazio per ogni lettera perduta, fino ad un massimo di tre lettere: [· · ·]. Nei casi di lettere perdute superiori a tre, è stata posta una cifra araba corrispondente al numero delle lettere, tra due punti medi, senza spazio: [·6·]. Le lettere perdute di numero incerto sono indicate con il punto interrogativo dopo il punto medio o dopo la cifra araba: [·?]; [·10?]. Quando la lacuna non è integrabile né quantificabile, essa è indicata con tre trattini separati da spazio singolo tra parentesi quadre: [- - -]. Tra parentesi quadre è stata inserita anche la locuzione latina *sic* secondo il suo uso comune e la numerazione delle carte del manoscritto.

Nel caso di *lettere non riconoscibili*, che non sono una vera e propria lacuna, si è inserita una crocetta mediana + per ogni singola lettera. Quando le lettere non riconoscibili ma quantificabili hanno superato il numero di tre, esse sono state indicate ponendo, tra due crocette, il numero arabo che corrisponde al numero delle lettere, in questo modo: +5+.

I capoversi sono stati inseriti quando viene introdotto un nuovo argomento, per facilitare la lettura.

Inizio della trascrizione:

[c. 207r.] Bartolomeo Ceci

Conosciuto dal sig(no)re Gio(vanni) Franc(esc)o¹⁴⁰¹, morì vecchio, bell'uomo, grandiss(imo)¹⁴⁰².

Coltivava di sua mano un giardinetto, come leggiamo aver anche fatto Jacopo Bassano, che [sic] il quale perciò veniva regalato di semplici dal duca Alfonso di Ferrara e da altri sig(nor)i, tra quali frapponeva per [sic] biscie, dando materia di scienze a chi andava per visitarlo¹⁴⁰³.

¹⁴⁰¹ Si riferisce a Giovanni Francesco Bezzi detto il Nosadella (notizie dal 1548-1571, Bologna), che fu il primo maestro di Cesi, com'è riportato anche in MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242.

¹⁴⁰² Anche dall'edizione a stampa della *Vita*, apprendiamo che Cesi doveva essere di bell'aspetto: «grand'era anche di statura, d'aspetto venerando e d'aria nobile» (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247). Conosciamo il volto del pittore dal disegno eseguito dal figlio Francesco che, tradotto in stampa, è posto in apertura di quel testo; grazie a quest'immagine, possiamo individuare nelle opere del pittore la presenza di due suoi autoritratti. Il primo, davvero notevole, è quello che si può vedere nella pala dell'*Assunzione della Vergine* del duomo di Siena, del 1593, capolavoro della prima maturità del pittore. Qui, egli si ritrae nelle vesti dell'apostolo Bartolomeo, seduto al fianco del sepolcro della Vergine, mentre si rivolge, unico tra tutti gli apostoli, verso lo spettatore. Egli ha un'espressione particolarmente intensa, ed è assorto nella meditazione di quel sacro avvenimento. Come nell'immagine a stampa, si notano i tratti regolari del volto, il naso dritto, la bocca stretta e leggermente carnosa, gli occhi arrotondati, leggermente orientati verso il basso, di colore grigio-blu ed i capelli mossi. Queste caratteristiche si ritrovano anche nella figura, sempre di apostolo rivolto all'osservatore, della teletta della *Pentecoste* del ciclo per la Congregazione del SS. Rosario (di cui Cesi stesso faceva parte) della chiesa di San Domenico a Bologna, del 1600.

¹⁴⁰³ La notizia secondo la quale Cesi possedesse un giardino non si trova nella *Vita* pubblicata. Tra i pittori bolognesi di questo periodo, sappiamo che Lorenzo Garbieri aveva un piccolo giardino in via Galliera, che coltivava anche per curare la sua «malinconia grande» (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 393). Malvasia cita poi un passo di Ridolfi tratto dalla *Vita*

Piacque [sic] molto e molto lodarono il quadro dell'altar grande di S. Domenico; Masini, vol.; quel e suoi aprivasi sulla fine dell'anno 1672.

Felini, Franc(esc)o Cavazzone 1580, Gabrielle Ferrantini 1588, Gio. Batt(i)sta Fiorini 1572, Girolamo Mattioli 1600¹⁴⁰⁴.

Mai faceva altro a scuola che far de bambocci su' margini de' libri, onde il m(aest)ro d'umanità consigliò suo p(ad)re a mandarlo al pittore, e il Nosadella lo tolse¹⁴⁰⁵. Ma perché era il Nosadella stretto amico delli Lamandini¹⁴⁰⁶, e sempre era con loro, né il giovane faceva profitto, lo levò il p(ad)re e lo pose col¹⁴⁰⁷. Il soprad(dett)o Nosadella mai finiva i disegni e le pitture; quella dell'altar grande di S(anta) M(ari)a Mag(gio)re non è tutta sua¹⁴⁰⁸, che¹⁴⁰⁹. Il dottor Ghisleri vecchio vi havea una bell(issim)a p(ittu)ra finita, che pareva di mano del Tibaldi. Ne fece un'altra alli Lamandini, ch'essi donarono all'Hospitale della Vita, et è quella dell'Oratorio¹⁴¹⁰.

Gio. Paolo e Dottor Ceci.

di Jacopo Bassano: «Si compiacque Iacopo, come detto habbiamo, di habitare nella patria sua, conferendole l'aria nativa, godendosi della commoda sua casa, coltivando tal'hora per ricreazione certo suo giardinetto, ripieno di semplici, de' quali veniva regalato da Alfonso duca di Ferrara e da altri signori, tra i quali fraponeva biscie et altri animali dipinti sopra cartoni, che a prima vista davano materia di timore; onde per tali curiosità, ma più per la rara sua virtù veniva spesso visitato dai signori che di là passavano» (RIDOLFI 1648, p. 389).

¹⁴⁰⁴ Non è chiaro a cosa si possa riferire questo elenco di pittori, con i quali Cesi doveva essere forse in relazione.

¹⁴⁰⁵ Si tratta di un passaggio importante, che differisce rispetto all'edizione a stampa, dove Cesi sarebbe approdato alla pittura «in età molto avanzata», soltanto dopo che era diventato «lettore d'umanità», ovvero insegnante di latino (*Ivi*, I, p. 242). Da quel testo si è diffusa nella critica moderna l'idea di un pittore erudito, che poteva vantare di una conoscenza molto più ampia rispetto agli altri artisti. Su questa scia, Graziani, che definiva Cesi «il più colto degli artisti bolognesi contemporanei» (GRAZIANI 1939, p. 57, n. 3), ha attribuito al pittore perfino la stesura di un programma iconografico così complesso come quello presente a Palazzo Fava, riguardante le storie di Enea (*Ivi*, p. 63). Non è possibile dire quale delle due versioni sia quella più vicina alla verità dei fatti, ma è utile tenere presente che accanto al racconto 'ufficiale' di pittore-intellettuale esiste anche questa variante del tutto divergente.

¹⁴⁰⁶ Lamandini o Alamandini, famiglia bolognese antichissima e nobile, «che ha avuto huomini di consiglio et altri soggetti illustri» (DOLFI 1670, p. 37). Nel testo a stampa viene più precisamente specificato che Nosadella, insieme a questi illustri committenti, andava molto spesso a caccia, trascurando la pittura (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242).

¹⁴⁰⁷ Il testo si interrompe, vi è uno spazio bianco dopo «col».

¹⁴⁰⁸ Malvasia fa riferimento alla tela, ancora *in loco*, della *Circoncisione*, sull'altare maggiore della chiesa di S. Maria Maggiore di Bologna, commissionata da Girolamo Alamandini a Nosadella nel 1570 ma terminata da Prospero Fontana, a seguito della morte di Nosadella nel 1571. Ai lati della pala dovevano esserci anche degli affreschi dello stesso Bezzi.

¹⁴⁰⁹ Il testo si interrompe.

¹⁴¹⁰ *Madonna con il Bambino, il beato Ranieri e i Santi Giacomo Maggiore, Pietro, Paolo e Girolamo*, Bologna, Oratorio di Santa Maria della Vita. Si tratta dell'opera più nota e felice di Nosadella, il cui classicismo vitale, intriso di umori padani, fa dell'artista un originale erede di Pellegrino Tibaldi. Questa morbidezza plastica delle forme, che paino così solide e allo stesso tempo vibranti di vitalità, si comprende guardando anche al grande teatro in terracotta del *Transito della Vergine* di Alfonso Lombardi, che si trova ancora oggi nello stesso Oratorio, di fronte alla pittura, opera della quale il pittore non doveva essere rimasto insensibile. Sulla datazione della tela, molto dibattuta, seguo la proposta di Vittoria Romani, che la pone al 1563. Si veda: ROMANI 1988, pp. 15-26.

Ceci li volere piare a' concorrenza con Camillo Procaccini ad i martirij nel confessi di S. Pietro facendo uno quelli da una parte e dall'altra il Procaccini¹⁴¹¹. Molto chiarito, e mortificatosi Tiarino¹⁴¹². Quando andò il Tiarini col Ceci, si meravigliò che, dopo aver graffito le figure, le coloriva di acquarelle senza farvi un buon fondo, poi le finisce come crede. Lo interrogò, con dire se li potrebbe metter più colore. Gli rispose alterato: [c. 207v.] «quando dipingerete voi farete a vostro modo, ch'io voglio fare al mio»¹⁴¹³. Tiarini.

Era il suo un fare di maniera, et anco basta¹⁴¹⁴; non vi si vedeva quel ripulito e quel studio che si dovrebbe; del resto era più¹⁴¹⁵ gentile, pulita, e pareva di donna, et aveva tanta vaghezza che si vede più massime a fresco, campendo d'acquarello liquido liquido [sic], poi vi andava sopra con colori fini a tempera, e finalm(en)te tratteggiandolo [sic] con scuri di caligine di [sic] d'ombra; et aveva però buona inventione come nelle opere su le Scuole¹⁴¹⁶; et cioè la d'acquatinta della Nuntiata nella quale fu aggiustata da Gabrielle dagl'Occhiali di borgo¹⁴¹⁷.

Era ambizioso e sapeva vendere.

Fece nel burgo di S. Pietro, in facciata a mano manca sopra l'altare di n(ostr)o S(igno)re dante le chiavi a S. Pietro a fresco, un'ornatura¹⁴¹⁸. Lo intorno ad una accantoria ove da una parte è la Mad(onn)a in piedi ad uno scabello, e dall'altra parte l'angelo che l'annuntia; il cui disegno, a schizzo, si trova presso al sig(nor)e pr(inci)pe Leopoldo¹⁴¹⁹ di acquerella, lo tiene nella carta ove stava riposto

¹⁴¹¹ Si tratta della decorazione della cripta della cattedrale bolognese di San Pietro, la cui commissione ed il complesso programma iconografico provenivano da Gabriele Paleotti, arcivescovo di Bologna negli anni 1582-1597. Gli affreschi, eseguiti tra il 1583 ed il 1584 da Bartolomeo Cesi e da Camillo Procaccini, mostravano un'alternanza di figure di santi e di martiri visualizzati nel momento della loro cruenta uccisione e sono purtroppo andate quasi completamente perdute a seguito dei lavori di riammodernamento voluti da Benedetto XIV negli anni 1734-1755.

¹⁴¹² La frase è interrotta e non comprensibile; Malvasia fa riferimento ad Alessandro Tiarini (1577-1668), pittore bolognese che apprese l'arte dell'affresco da Bartolomeo Cesi.

¹⁴¹³ Com'è possibile ricostruire dal testo a stampa, Tiarini collaborò con Cesi nel 1598, al momento della perdita della *Stemma di Clemente VIII*, decorazione che doveva ornare la facciata del Palazzo dei Notai di Bologna in occasione della venuta del pontefice in città, ivi giunto il 27 di novembre di quell'anno, a seguito della presa di Ferrara (MALVASIA 1678 [1841], II, p. 121). Questa battuta colorita di Cesi a Tiarini non si trova nell'edizione a stampa, così come non compare alcuna menzione sulla sua particolare tecnica ad affresco.

¹⁴¹⁴ «Basta» era seguito da «del resto più», parole che sono state cancellate tramite una linea orizzontale.

¹⁴¹⁵ Sopra questa parola ve ne sono altre tre, in interlinea, che risultano illeggibili.

¹⁴¹⁶ Il riferimento è alla cappella di S. Maria dei Bulgari, affrescata da Cesi negli anni 1593-1594, la quale è situata proprio nelle «Scuole», ovvero l'Archiginnasio di Bologna. Certamente uno dei massimi capolavori dell'artista, il ciclo pittorico è andato quasi totalmente perduto a seguito del bombardamento anglo-americano del 29 gennaio 1944.

¹⁴¹⁷ Si tratta di Gabriele Ferrantini, «detto comunemente Gabrielle degli Occhiali, per riparar egli la sua corta vista con essi», allievo di Denijs Calvaert e pittore poco conosciuto (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 207). Non è chiaro a quale acquatinta Malvasia faccia riferimento.

¹⁴¹⁸ L'«ornatura» è il perduto affresco di *Cristo che salva Pietro dalle acque*, che doveva occupare il catino absidale «a mano manca» rispetto alla citata *Consegna delle chiavi a San Pietro*, di Giovanni Battista Fiorini e di Cesare Aretusi, che decora tuttora l'abside della cattedrale bolognese. La scomparsa dell'affresco è dovuta, come per le pitture della cripta, alle nuove decorazioni volute da Benedetto XIV alla metà del XIX secolo. Entrambe le opere si inseriscono in un insieme di decorazioni che interessavano la tribuna della cattedrale di Bologna, riedificata da Domenico Tibaldi per volontà del vescovo Gabriele Paleotti a partire dal 1570 (TERRA 1997, p. 50).

¹⁴¹⁹ Per essere documentato, nel Seicento, nella collezione del principe Leopoldo di Toscana, il disegno dell'*Annunciazione* della cantoria potrebbe essere individuato con un foglio oggi agli Uffizi (inv. 12736 F) a penna e acquerello. La figura dell'angelo, robusta e molto scorciata che si avvicina in volo alla Vergine, può far pensare ad una ricezione di Cesi dei modi di Camillo Procaccini, che aveva lavorato al suo fianco nella decorazione della cripta della

d(ett)o Barthlomeo Cesi, venga cambiato per Pesarese ne' disegni mandati al Sirani perché se dava il suo giudizio al pr(inci)pe Leopoldo; et anzi ve n'è un altro schizzo pure d'aquarello, ma diverso assai della stessa memoria presso a Raimondo pittore, non credo è l'angelo che annuncia la Mad(onn)a¹⁴²⁰. Un suo parente sta nella sua casa da S. Matteo dello Pescarie¹⁴²¹, ove abitava il dottor suo fig(li)o¹⁴²², ch'era dottore di medicina collegiato; non ha il suo ritratto, vera cosa di lui; ha tanta quantità di disegni del d(ett)o Ceci, ed altri ritratti incorniciati tutti e ben tenuti¹⁴²³; vi sono +++ spo(- - -)¹⁴²⁴ il disegno della parte di sopra della tavola che fece all'altar maggiore [che] oggidì è sul coro di S. Domenico, e cioè il Dio Padre con gloria d'angioli che hanno certe fo[rme] belle e spiritose¹⁴²⁵; dice questo suo parente che si chiama il s(ignor)e Domenico Civolani, che imparò da Ceci; prese a disegnarne di 30 anni, e di 40 a colorire facendo poi il m(aest)ro di scuola, et in sp(eci)e insegnando di scrivere, come da gl'esemplari presso qu[el] sig(nor)e che mia ha favorito del ritratto fatto dal dottor Ceci suo fig(li)o, Civolani sud(dett)o f(urono) suoi scolari, et allievi furono i Felina, dice il s(ud)d(etto) Raimondo¹⁴²⁶.

Credo dipingesse quel portone che è in Imola a canto la piazza; vedere s(ignor) Cesare Genari.

Del 1625 andava a dar lettione di disegno all'Accademia delle putte¹⁴²⁷. Mons(ingonr) P[·?]

cattedrale negli anni 1583-1584. Tipicamente cesiana è invece la figura della Vergine, mostrata immobile e stante, in atto di preghiera, e in stato di gravidanza.

¹⁴²⁰ La frase, un po' contorta, testimonia della presenza di un altro disegno avente come soggetto la *Madonna gravida*. Su «Raimondo pittore» si potrebbe pensare a Raimondo Cometti, di una generazione più giovane di Cesi e di qualità artistica molto modesta. Malvasia lo cita come allievo di Girolamo Curti detto il Dentone (Bologna, 1575-1632), raccontando che il suo apprendistato, anche se molto lungo, fu così poco proficuo che egli passò alla bottega dei fratelli Felini a dipingere armi, attività che gli permise di comprarsi una casa (MALVASIA 1678 [1841], II, p. 118).

¹⁴²¹ Si tratta probabilmente di quel «mutilato (...) famoso studio dell'avo, copioso di superbissimi disegni, pitture, libri, ed altro, che più non si trova» che descrive Malvasia nella *Vita* pubblicata: MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247. Possiamo sostenere con certezza che Cesi abitò effettivamente in quella casa almeno prima di morire, poiché, una volta deceduto, il suo nome fu registrato nel libro dei defunti della parrocchia di San Matteo delle Pescarie o degli Accarisi: GRAZIANI 1939, p. 91, n. 56. La chiesa, oggi non più esistente, si trovava tra le odierne vie Pescherie Vecchie e Drapperie e prendeva il suo nome per essere collocata vicino al mercato del pesce.

¹⁴²² Su Francesco Cesi (Bologna, 1606-1661), figlio di Bartolomeo, sappiamo che fu dottore in medicina ed in filosofia, e che «dipinse qualche poco per suo divertimento, e disegnò sufficientemente» (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247). Fu lui il primo medico chiamato da Guido Reni per curare il malore che lo avrebbe portato alla morte (*Ivi*, II, p. 39). Si sposò nella chiesa di S. Michele al Mercato di Mezzo l'11 febbraio del 1652 con Giovanna di Francesco Tamburini (CARRATI, *Matrimoni*, c. 167).

¹⁴²³ Dei ritratti di Cesi rimangono oggi non molte prove; tuttavia, sia nell'edizione a stampa della *Vita* del pittore che in un passo di Baldinucci – «fece benissimo i ritratti, molti ne ebbe a dipingere per diversi gentiluomini» – (BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 299), possiamo immaginare una produzione più ampia.

¹⁴²⁴ L'abbreviazione di «spo» potrebbe stare per «sopraddetto», ma questa parola non ha senso in questo contesto.

¹⁴²⁵ Si tratta probabilmente dello splendido disegno in matita rossa oggi conservato alla Royal Collection di Windsor, che mostra *Dio padre seduto sulle nuvole circondato da angeli in atto di benedire*, inv. 903712.

¹⁴²⁶ La frase, un po' confusa, getta una nuova luce sulla questione poco nota degli allievi di Cesi, che nella *Vita* pubblicata è limitata agli accenni sull'apprendistato di Tiarini per la tecnica dell'affresco ed il suo ruolo di maestro del disegno per l'Accademia degli Ardenti (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 247). Sembra dunque che appresero i rudimenti della pittura anche personaggi al di fuori dell'ambito artistico, come suo figlio Francesco, un altro parente di nome Domenico Civolani, che era un maestro di scuola, i Felina e Raimondo Cometti; questi ultimi due sono pittori davvero poco conosciuti.

¹⁴²⁷ Questa informazione non si ritrova nelle *Vite* pubblicate. L'«Accademia delle Putte» si trovava presso il Baraccano.

Un fra(te)llo di Sebastiano Seccante¹⁴²⁸ di anni 50 si pose a' dipignere, tarda risoluzione per questo affare ad amici perché, dice il Ridolfi, che per curiosità si può vedere una opera sua della passione di Chr(ist)o alla compagnia [dei] Calzolari in Venezia; Rid(olfi), p(art)e p(rim)a, f(oglio) 117¹⁴²⁹.

A suo tempo si fe' la separatione della Compagnia per operaraz(ione) quale antica concessione in le altre tre arti; li congregava però +5+ +4+ +2+ ved(end)o dal libro della Compag(ni)a e cominciò sino al tempo di Simone e Christofano et che dipin(sero) a mezza +6+; vedi più +6+ il Vasari nella p(rim)a p(art)e, f(oglio) 129¹⁴³⁰.

[c. 208r.] Fece bei panni con pieghe grandi e magnifiche, quasi dissi alla Mutiana, onde le non¹⁴³¹ faceva i modelli grandi del n(atura)le, vestendogli egli come faceva Mutiano, li terminava assai di manti grossi e ferraioli¹⁴³² posti attorno a persone per ricavarli, e li Carracci in ciò lo lodavano, volendo dire che alcuno di grande ei non haveva¹⁴³³. Essorbitava però in questo, onde levava loro un certo antico arg(omento) che s'osserva ne' vestiti dalle statue, perché non tutte le pieghe son belle ancoraché tutte siano possibili, e l'intender le più maestrevoli, e perfette, non è così facile come l'intender i nudi o imitarli, cavandovi in quelli le perfetioni, e le regole, ove ne' panni vi +6+¹⁴³⁴ la discretione e il buon giuditio¹⁴³⁵. è il Cortona, così grand'huomo, non va essere da qualche +5+ in far

¹⁴²⁸ MARZOCCHI 1983, p. 59, nella *Vita* di Girolamo Curti, detto il Dentone: «un fratello di Sebastiano Seccante d'anni cinquanta si pose a dipingere + soda + rivoluzione. Applica al Dentone, al Ceci».

¹⁴²⁹ Malvasia probabilmente cita il caso del fratello del pittore friulano Sebastiano Seccante (o Secante) per fornire un esempio di un artista che cominciò a dipingere in età avanzata, come quel Domenico Civolani, parente di Cesi, che aveva citato poco prima. Il riferimento alle *Meraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi è corretto: «Hebbe costui un fratello, che d'anni 50 si pose a dipingere, tarda rissoluzione per questo affare, di cui si può vedere per curiosità un'opera sua della passione di Christo nella compagnia de' Calzolari» (RIDOLFI 1648, p. 117). Sui Seccante, famiglia di artisti ancora oggi poco nota che fu attiva in Friuli tra il Cinquecento ed il Seicento, si veda: LORENZONI 2018, s. p.

¹⁴³⁰ Vasari cita affreschi che Jacopo Avanzi, Simone Benvenuti detto dei Crocifissi e Cristofano eseguirono in una chiesa detta Casa di Mezzo, fuori dalla porta San Mamolo: VASARI 1568 [1966-1987], p. 197.

¹⁴³¹ Il «non» in questo contesto risulta fuori luogo, ma si tratta probabilmente di un *lapsus calami*, in quanto prima di «le» vi era un altro «non» che è stato poi cancellato.

¹⁴³² Il ferraiolo è un mantello lungo fino ai piedi che veniva indossato, nel Cinquecento, dai nobili e dagli ecclesiastici. L'effettiva bravura e l'originalità di Cesi nel dipingere le vesti è evidente in tutte le sue opere fino alla fine del Cinquecento. Una tipica figura che mostra l'attenzione del pittore per questo particolare è quella dell'apostolo di spalle presente nella *Morte della Vergine*, affrescata per la cappella dei Bulgari dell'Archiginnasio (1593-1594c.), la cui pittura, oggi perduta, è però conosciuta tramite varie repliche, come quella della bellissima tela nella collezione Molinari Pradelli a Castenaso.

¹⁴³³ Si noti che questo elogio dei Carracci rivolto a Cesi è completamente omesso nella *Vite* a stampa. L'idea molto suggestiva di una vicinanza stilistica tra Muziano e Cesi è fortemente sostenuta da Alberto Graziani, il quale, pur non conoscendo questo manoscritto, parla di «infiniti e ben portanti riferimenti al Muziano» (GRAZIANI 1939, p. 75) che si rendono evidenti in modo particolare proprio nella rappresentazione delle vesti, per cui la figura è «cadenzata da ruvide armature di pieghe» (*Ivi*, p. 79). In questo senso, egli confronta un disegno di Muziano conservato a Monaco (Graphische Sammlung, inv. 2796 Z), che mostra uno *Studio di figura per una lavanda dei piedi*, con l'affresco oggi perduto dell'*Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea* di Cesi per la chiesa di S. Maria dei Bulgari presso l'Archiginnasio (*Ivi*, p. 75). Ancora per un'opera tarda come la *Sant'Anna che adora l'Immacolata concezione*, datata al 1600 e collocata nella chiesa di S. Maria della Pietà a Bologna, lo studioso parla di «lini rigati di freschi colori, cari al Muziano» (*Ivi*, p. 84).

¹⁴³⁴ La parola potrebbe essere identificata come «coloca».

¹⁴³⁵ Malvasia mette subito in cattiva luce l'elogio dei Carracci per il modo di Cesi di fare le vesti, ed il suo commento non può che indicare, in realtà, una sua personale avversione nei confronti del nostro. D'altra parte, Cesi rivestiva un ruolo di assoluta importanza nel contesto bolognese tra Cinque e Seicento ed era l'unico che poteva oscurare la fama dei tre cugini.

spessi, orrendi le falde de' suoi habiti quasi tutte in su lo stesso andare, e quasi gonfie di vento, e come salciccio. pp.

Il disegno del Ch(ris)to che chiama dalla nave S. Pietro stante nel mare fatto di penna e di acquarella e predica, et co(n)quista nella barca di S. Pietro, a mano manca rincontro alla Crocifissione di S. Pietro del Procacini, l'haveva il sig(nor) Carlo Cignani, che diceva esser disegno vecchio di Costa¹⁴³⁶; in qual occasione il Colonna lo amendò molto; il Ceci per un bravo huomo, e diceva piacergli fra l'altre cose in confessio que' martiri posti a bollire nelle caldare quelle gambe ch'uscivano fuori¹⁴³⁷.

Oggi, aprile 1671, ne' disegni delli Locatelli ho veduto un disegno di penna, sulla carta azurra, ombrato di acquerello: il *S. Benedetto* che è in S. Procolo, onde non ha più difficoltà esser egli del Cesi conoscendovi chiarm(en)te il disegno che è di mano di quello¹⁴³⁸.

D'Aprile 1671 è morto il Civolani ch'ebbe il studio dal Cesi et ha lasciato erede un Civollani Fr(ances)co suo parente. Un rametto da letto: la stessa *B(eata) V(ergine) gravida* che è alla Mad(onna) di Miramonte nella cappella ora Manzola con due angioletti di più sopra, da lati, fatti a olio, ha il s(ingnor) Floriano Malvezzi¹⁴³⁹.

[c. 208v.] Ursula, f(ilia) Bart(olome)i Cesi et d(ominae) Lucretiae, eius [e]c(clesia) S. Nicolai S. Felicis comp(ater) D. Alessandro de S. Petro, 24 Augusti 1630¹⁴⁴⁰. Iacobus, f(ilius) Bartholomeus de Cesis et Lucretiae, [e]c(clesia) S. Nicolai S. Felicis 16 decembris 1619.

¹⁴³⁶ Il disegno purtroppo non ci è pervenuto, e non è da considerarsi come autografo quello, frammentario, conservato presso l'Archiginnasio che mostra questa composizione (AA.VV., cart. 14, n. 93 verso; fig. 1, tav. VI)

¹⁴³⁷ Non è forse un caso che sia proprio Angelo Michele Colonna (Ravenna, 1604 – Bologna, 1687) a mostrare qualche apprezzamento per l'opera di Cesi: sappiamo infatti che egli si era legato a varie figure vicine a lui, come Girolamo Curti, detto il Dentone, che fu uno dei suoi primi maestri e che fu ebbe forse un ruolo di aiuto a Cesi nella decorazione delle volte della Torre dell'Orologio di Imola nel 1598 (MELONI 1834 [1992], p. 73). È pure documentato un rapporto tra Colonna e Scipione Bagnacavallo, altro pittore vicino a Cesi (per i lavori per il castello Malvasia di Panzano: CURTI 1986, pp. 47-51). Ancora, Scipione Bagnacavallo diede a Colonna un disegno di Cesi che egli utilizzò per il suo primo lavoro pubblico, un affresco con lo *Sposalizio della Vergine*, collocato sotto il portico di San Petronio Vecchio (MALVASIA 1678 [1841], II, p. 346). Infine, Lodovico Bigari, pittore oggi sconosciuto ma «genere del Ceci» aveva affidato proprio a Colonna un affresco che gli era stato commissionato (*ibidem*).

¹⁴³⁸ Malvasia si riferisce al disegno, una delle prove grafiche più alte di Cesi, che mostra un *Giovane chierico seduto* e che si trova oggi a Chicago, Art Institute, inv. 1922.5404, 352 x 214 mm. Questo foglio fu preparatorio del dipinto del *San Benedetto seduto* che era posto in origine nel coro della chiesa benedettina di S. Procolo. Oggi la tela è di proprietà dell'Amministrazione Provinciale la quale la tiene in deposito presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Per la sua importanza, bellezza e originalità, essa meriterebbe tuttavia di essere visibile al pubblico.

¹⁴³⁹ Il rametto con la *Vergine gravida*, di proprietà di Floriano Malvezzi, allora canonico della cattedrale di S. Pietro a Bologna, è andato perduto. Come scriverà anche nella *Vita* del pittore, questa iconografia ricalcava la fortunata invenzione che Cesi aveva messo a punto per la chiesa di S. Maria di Miramonte, detta anche dei Fabbri, «essendo stata così comunemente piaciuta» (MALVASIA 1678 [1841], I, p. 246). Distrutta, la chiesa, alla fine del XVIII secolo, la pittura fu trasportata nella certosa di Bologna, ed oggi, convertito il complesso religioso in cimitero monumentale, essa è ancora visibile, pur con abbondanti ridipinture, nel chiostrino delle Madonne. Sulla fortuna di questa invenzione si veda la stampa, ricondotta ai modi di Cornelis Galle II, eseguita intorno al 1650 e conservata a Gottweig, Graphisches Kabinett (LECHNER 1981, p. 47, n. 260).

¹⁴⁴⁰ Malvasia sembra citare, in questo passaggio, quello che doveva essere un omonimo del pittore, il quale aveva sposato una certa Lucrezia e con la quale ebbe una figlia, Ursula, che fu battezzata il 24 agosto 1630. Come si vede però, questa data appare irrealistica per una effettiva figlia di Cesi pittore, in quanto egli morì l'undici luglio del 1629.

14 s(ettem)bri 1598: Helena, f(ilia) d(omini) Bartholomei de Cesis et d(ominae) Ceciliae, [e]c(clesia) S. Maeriae de Muratellis, comp(ater) d(ominus) Augustinus de Bencis¹⁴⁴¹.

3 Iulii 1617, Iacobus, f(ilius) Bartholomei de Cesis et Lucretiae, [e]c(clesia) S. Barbatiani, et alli 23 settembre 1618 una Iacoba f(ilia) et [- - -] et alli 16 dicembre 1619 Iacobus, f(ilius) ut s(anct)a [e]c(clesia) S. Nicolai S. Felicis.

In S. Procolo, sotto la cantoria, intorno l'organo per andare in sagristia, nel muro laterale, ripose il Cesi l'Adoratione de' Magi, figurine di terra cotta picciolle da lui colorite d'Alfonso dicono da Ferrara, pingendo anche nello scudo d'uno di que' soldati la propria arme, che sono tre rami di cece sopra tre monti con spostamenti di sbarre variam(en)te colorite e, sopravi, colorandovi il Dio padre sostenuto da cori d'angeli che suonano que' st(rum)enti, parmi che sono nella parte superiore del fam(oso) Presepe di Baltassare da Siena e che mi paiono non di sua mano, essendo fiaccam(en)te coloriti. Posta più lontano, si trova presso al presbiterio, vi è una bella lapide di marmo con la sud(dett)a arma sua scolpita, e sono queste parole: Bartholemeus Cesium sibi posterisq(ue) suis posuit an(n)o dni 15[83].

*La carta 209r. non è stata trascritta; la carta 209v. è stata trascritta solo parzialmente*¹⁴⁴².

[c. 209v.] Panni. Pare che nel fare i panni avesse in testa ciò che per facilitarli ne scrive il Lomazzo, col dire che i moti loro, o pieghe, vogliono essere moderate et facili, et libere, senza interro(m)pimenti, et che mostrino più tosto gr(ati)a et facilità che meraviglia d'affettato studio et gra[n] [fatica]: Lomaz(z) sui moti, 160¹⁴⁴³. Osservando molto bene che le membra non si dilatino o storcano son da purgare. Lomaz(z) s(crisse).

[c. 212r.] Ebbe vari figliuoli, tra i quali duoi vissero assai lungo tempo, cioè Clara, che del 1616¹⁴⁴⁴ si monacò nel munistero de' S(anti) Ludovico et Alessio, pigliando li nomi di Maria Cecilia; nel qual munistero è vissuta sino all'anno 1671, nel quale morì, avendo sostenuto più volte il carico di Vicaria et altri. Francesco, nato del 1606, alli dua d'agosto, e si addottorò in filosofia e medicina in Ferrara, alli 13 dicembre del 1633, e poscia fece il simile in Bologna, e fu collegiato numerario in ambi li

¹⁴⁴¹ Non sono sicura sulla lettura di «de Bencis», che potrebbe essere anche «de Bennis».

¹⁴⁴² Non ho riportato questa parte di testo in quanto si tratta di un elenco di opere eseguite da Cesi e di cui si ha già notizia. Le uniche informazioni di interesse sono: circa il *Trittico dell'Adorazione dei Magi* nella chiesa di San Domenico, esso «conta per una delle più belle opere sue» (c. 209r.); «Nella chiesa della Mad(onn)a delle Lame presso il palco dipinto dal Murina, i quattro Evangelisti tanto belli a fresco» (*Ibidem*); «Nella chiesa di S. Martino Mag(gio)re, tutta la capella de' Zini, vi è il quadro a olio il belliss(im)o Crocifisso che può stare al pari d'ogni altro» (*Ibidem*).

¹⁴⁴³ LOMAZZO 1584 [1844], I, p. 310. Si noti che Graziani accennava alla possibilità che Cesi avesse letto Lomazzo, responsabile, insieme ai trattati di Giovanni Battista Armenini e di Gabriele Paleotti, della messa a punto di un linguaggio pittorico accademico. Si veda: GRAZIANI 1939, pp. 65.

¹⁴⁴⁴ Si noti che non sono sicura di «1616» e potrebbe essere anche «1610».

coleggi, lesseli lo pubblico studio dal 1635 sino alla di lui morte, seguita li 25 giugno 1661. Fu del per lo secondo quadrimestre del magistrato de' Tribuni della plebe, ebbe in moglie Giovanna Tamburini. Da' quali coniugati, nacquero tra gl'altri figliuoli duoi al presente che vivono: Bartolomeo nato li 6 (ottob)re 1653, e fatto dottore in ambe le leggi li 31 agosto 1675, et aggregato al collegio de' Giudici li 23 s(ettem)bre 1675, e Nicolò, nato del 1656, li 9 genaro, e creato dottore in filosofia e medicina li 4 aprile del 1676.

Appendice 2

La decorazione del salone di Palazzo Albergati a Bologna

(Appendice 2, fig. 1-67)

Un'affermazione contenuta nella vita di Bartolomeo Cesi scritta da Malvasia (1678), che è stata ricollegata da diversi studiosi al fregio con le *Storie di Annibale* presente nel salone d'onore di Palazzo Albergati a Bologna, è stata la causa che mi ha spinto ad indagare questo ciclo pittorico. Grazie alla dottoressa Cristina Bersani, attuale proprietaria del Palazzo, che così gentilmente non solo mi ha permesso di vedere le pitture di persona, ma mi ha anche fornito la riproduzione fotografica delle stesse, ad opera di Carlo Vannini, materiale che è risultato decisivo, ho potuto così studiare gli affreschi, finora rimasti sorprendentemente privi di un'analisi approfondita¹⁴⁴⁵. Queste pitture sono state scoperte a seguito di un terribile incendio, scoppiato nel Palazzo nel 2008 e che ha sollevato l'intonaco ottocentesco; a seguito di un intervento di restauro che si è concluso nel 2014, compiuto da Matteo Brandoli e da Maura Raggi, esse sono state poi definitivamente riportate alla luce.

Poiché non credo che gli affreschi possano essere ricondotti alla mano di Cesi – che pure ebbe parte in questa prestigiosa commissione, come si vedrà, dipingendo la bella tela del sovracamino –, questo testo è presentato in *Appendice* e, per le numerose questioni che pone, specie di natura stilistica, vorrebbe essere un punto di partenza per nuove considerazioni.

La decorazione, volendo omaggiare Annibale Albergati (Bologna, 1492-1552), personaggio vissuto nella prima metà del Cinquecento e al quale si devono importanti lavori di edificazione del Palazzo, ha come soggetto il condottiero cartaginese Annibale Barca. Essa si svolge in un ciclo unico che riguarda il sovracamino, con la splendida tela di Bartolomeo Cesi raffigurante *Annibale bambino che giura odio eterno ai Romani*, databile intorno al 1598, ed un fregio di sedici scomparti con *tituli* che mostra le gesta del condottiero, con probabilità da ricondurre intorno alla seconda metà degli anni Settanta del Cinquecento e ad un pittore ancora anonimo, verosimilmente da rintracciare nella cerchia di Lorenzo Sabatini.

Questi affreschi costituiscono un episodio di particolare importanza nel contesto artistico bolognese, non solo per il loro apprezzabile livello qualitativo, ma anche per la rarità del soggetto raffigurato, le gesta di Annibale, tema che portò il pittore ad invenzioni iconografiche spesso nuove, ricavate a partire dalla fonte della terza decade di Tito Livio.

¹⁴⁴⁵ Oltre a Cristina Bersani, ringrazio molto Daniele Benati, Giacomo Alberto Calogero, Andrea De Marchi, Vincenzo Farinella, Massimo Ferretti e Angelo Mazza, i quali, specie il professor Farinella, hanno seguito lo svolgimento di questo studio e mi hanno dato continue indicazioni e spunti di riflessione.

Per far fronte alle numerose questioni che pone la decorazione, ho diviso il testo in diversi punti: in primo luogo (1.), viene dato spazio ad una ricostruzione del contesto tramite le fonti già note, dando conto della fortuna critica di tutte le pitture (1.1), della famiglia committente (1.2), delle vicende costruttive del Palazzo (1.3) e della commissione della decorazione pittorica (1.4). Nel punto successivo viene presa in considerazione l'eccezionalità del tema annibalico (1.5). Dopo questa necessaria ricognizione, si volge lo sguardo al fregio pittorico (2.), il quale viene prima descritto nei suoi caratteri generali (2.1) e, quindi, nello stile (2.2). Nella terza e quarta parte si entra nel vivo della decorazione: nella terza (3.) è preso in esame il dipinto che ornava il sovracamino, proponendo una nuova datazione e un nuovo riferimento testuale, individuato in Polibio, mentre nella quarta è la volta del fregio, le cui sedici scene sono analizzate in dettaglio (4.1-4.16). Degli episodi raffigurati viene fornita la possibile identificazione, ricostruita sulla base della fonte di Tito Livio e, anche, i riferimenti iconografici, spaziando tra miniature, illustrazioni a stampa, disegni e arazzi. Vengono pure affrontati, a partire dallo stimolo visivo, quelli che potevano essere i significati veicolati dalla decorazione. Ne emerge così un ciclo pittorico molto elaborato, la cui complessità dev'essere ricondotta ad una figura di erudito non ancora identificata e al quale gli Albergati dovettero aver affidato la stesura del programma decorativo. Il saggio si chiude con una *Conclusione*.

1. Il contesto e le fonti note

1.1 Fortuna critica

Il ciclo annibalico è stato sempre messo in relazione con un passo malvasiano presente nella *Vita* di Bartolomeo Cesi:

Del 1615. Il sig(nor) conte Ugo Albergati, pregandolo a proseguirli il lavoro nel suo Palazzo, pigliando in sua compagnia il Bagnacavallo e il Pisanello, avergli dato ampia facoltà di accordare con essi loro a tutto suo piacere con queste parole: però secondo ha favoritomi nel già fatto, così la prego a fare nel rimanente ancora, che quanto ella concorderà, tutto sono per approvarlo, et ex nunc mi sottoscrivo ad ogni cosa ec[cetra]¹⁴⁴⁶.

Questa fonte molto importante, che verrà discussa opportunatamente, risulta essere l'unica del Seicento. La decorazione viene menzionata nel secolo successivo da Marcello Oretti, il quale ne attribuisce la paternità soltanto a Cesi¹⁴⁴⁷. In seguito, nella riedizione del 1776 della *Guida* malvasiana, essa è assegnata alla «scuola de' Carracci»¹⁴⁴⁸. In questo modo il fregio è ricordato nelle riedizioni del 1782 e del 1792 e, nell'Ottocento, da Gatti (1803), Bianconi (1820, 1826, 1844) e,

¹⁴⁴⁶ MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 245-246.

¹⁴⁴⁷ ORETTI B 104, parte II, c. 110: «un bel freggio con quindici storie, e per divisione di una all'altra vi sono due terminesse a chiaro oscuro, e sono tutti dipinti di Bartolomeo Cesi».

¹⁴⁴⁸ MALVASIA 1776, p. 147.

infine, da Ricci (1882)¹⁴⁴⁹. In quel secolo dovettero però sopraggiungere lavori di modifica del salone che obliterarono la decorazione, la quale riemerse, come detto, soltanto nel 2008 a seguito dell'incendio. Nel 2014 Giovanni Pellinghelli del Monticello, dando notizia della conclusione dei restauri, riportava le opinioni degli storici dell'arte Andrea Emiliani e Vera Fortunati. Collocando l'esecuzione intorno al 1615, essi riconducevano la paternità del fregio essenzialmente a Cesi, «interprete aulico e neomanierista della Controriforma»¹⁴⁵⁰ (Emiliani), capace di dare prova, per il tema illustrato, della sua «erudizione umanistica»¹⁴⁵¹ (Fortunati) che incontrava i favori di una committenza, quella degli Albergati, nostalgica «di un Rinascimento maturo ormai superato dai tempi»¹⁴⁵² (Fortunati). La studiosa poneva, come riferimenti visivi del fregio, l'opera di Nicolò dell'Abate, di Pellegrino Tibaldi e di Prospero Fontana. L'esecuzione al 1615-1616 era mantenuta anche da Michele Danieli (2015) e da Angelo Mazza (2021)¹⁴⁵³.

Circa la tela del sovracamino, la sua prima menzione risale al 1837 quand'è segnalata, come pittura di valore, nella collezione del Palazzo Albergati di Zola Predosa. Soltanto nel 1989 è pubblicata da Jürgen Winkelmann, il quale la include nel catalogo delle opere migliori di Cesi. La bellezza dell'opera fa sì che essa sia stata voluta nella grande mostra della Galleria Nazionale di Praga, del 1991, intitolata *Da Correggio a Crespi. Pittura dal Cinquecento al Settecento in Emilia e in Romagna*, dov'è studiata da Michela Scolaro e, in seguito, in quella bolognese del 2015, *Da Cimabue a Morandi*, dov'è presa in considerazione da Michele Danieli, che la data intorno al 1615-1616. Nel 2021 Angelo Mazza studia l'opera in seno alla pubblicazione della collezione Poletti, dov'è attualmente custodita, accettando la datazione proposta da Danieli. Infine, dall'aprile al luglio 2022 la pittura è nuovamente esposta in occasione della mostra, svoltasi a Palazzo Fava a Bologna, riguardante proprio la collezione Poletti. In quest'ultima sede l'inquadramento critico a cura di Angelo Mazza rimane immutato.

1.2 La famiglia Albergati

La famiglia Albergati, anticamente una delle famiglie più importanti di Bologna, era originaria di Zola Predosa, un comune situato a poca distanza dal centro felsineo, e si era trasferita in città a partire dalla seconda metà del XIII secolo. Nel 1288 essa ottenne la cittadinanza bolognese e, a quel tempo, la sua presenza era documentata in via Saragozza, dove risultava proprietaria di alcune abitazioni che

¹⁴⁴⁹ MALVASIA 1782, p. 159, MALVASIA 1792, p. 174, GATTI 1803, pp. 87-88, BIANCONI 1820, p. 164, BIANCONI 1826, p. 77, BIANCONI 1835, p. 71, RICCI 1882, p. 173.

¹⁴⁵⁰ PELLINGHELLI DEL MONTICELLO 2014, p. 23.

¹⁴⁵¹ *Ibidem*.

¹⁴⁵² *Ibidem*.

¹⁴⁵³ DANIELI 2015, p. 150 e MAZZA 2021, p. 220.

nel principio del Cinquecento vennero trasformate nell'attuale palazzo¹⁴⁵⁴. Gli Albergati erano anticamente dei mercanti ed esercitavano il mestiere dei drappieri o strazzaroli. A partire dal trasferimento in città, essi acquisirono una posizione via via di spicco, grazie anche alla presenza di personaggi illustri¹⁴⁵⁵.

Fin dal principio della loro storia, gli Albergati si contraddistinsero per i rapporti con la curia romana, elemento da non trascurare per un corretto inquadramento del fregio dipinto. Dolfi (1670) ricorda figure oggi dai contorni leggendari, come quelle di Lucio, «scrittore religioso», vissuto nel X secolo, o di Gregorio, creato cardinale di San Lorenzo in Lucina nel 1105 da papa Pasquale II¹⁴⁵⁶. Ben documentato è, invece, nel XV secolo, Nicolò, monaco certosino, vescovo di Bologna dal 1417 al 1443 e cardinale di Santa Croce a Gerusalemme, che fu proclamato beato nel 1744 e che è tuttora uno dei personaggi più illustri della storia bolognese. La fortuna degli Albergati fu poi sancita dalla decisione di un papa, Giulio II, che nel 1506, entrato a Bologna a seguito della cacciata dei Bentivoglio, aveva nominato Alberto come parte del riformato collegio senatorio. A questa prestigiosissima istituzione, che operava sotto il diretto controllo della curia romana, il pontefice aveva affidato il compito di guidare la città. Sciolto brevemente nel 1512 per volontà dello stesso Giulio II, il Senato fu ricostituito immediatamente da Leone X nel 1513, il quale richiamò pure la famiglia Albergati a farne parte; da questo momento in poi, e fino al 1797, essi mantennero la carica con continuità¹⁴⁵⁷. Ricci (2000) ipotizza che le protomi leonine, presenti sulle metope dell'architrave in macigno del portale dorico della facciata, non siano altro che un omaggio al papa mediceo¹⁴⁵⁸. I legami con l'ambiente papale, dopo la nomina al senatorato, continuarono poi per tutto il secolo: basti pensare a Vianesio *junior*, protonotario apostolico, amico di Baldassar Castiglione e molto vicino ad Adriano VI¹⁴⁵⁹. Più tardi, Fabio, uno dei personaggi più illustri della famiglia nel XVI secolo, fu letterato famoso e diplomatico al servizio dei pontefici, così come Antonio fu vicario generale di Federico Borromeo e nunzio apostolico. Questo legame con la Chiesa, che aveva assicurato alla famiglia il seggio senatorio, facilitò pure la sua costante presenza nell'ambito delle altre cariche governative di Bologna, come il Collegio degli Anziani ed il Gonfalonierato.

1.3 Vicende costruttive del Palazzo tra XVI e XVII secolo

¹⁴⁵⁴ ROVERSI 1986, p. 20 e RICCI 2000, p. 64.

¹⁴⁵⁵ Ad esempio, nell'ambito delle Scuole, si ricordano Antonio di Giacomo, famoso maestro di diritto civile e canonico vissuto tra XIV e XV secolo e Lodovico, figlio di Alberto, insegnante di diritto civile dal 1451 al 1465 (ROVERSI 1986, p. 20).

¹⁴⁵⁶ DOLFI 1670, p. 28. Lucio Albergati scrisse, nel 976, il *De casu angelorum*, un trattato in cinque libri (BCA, B 3620, c. 405).

¹⁴⁵⁷ ROVERSI 1986, p. 361.

¹⁴⁵⁸ RICCI 2000 p. 70.

¹⁴⁵⁹ ROVERSI 1986, p. 20 e RICCI 2000, p. 64.

Al principio del Cinquecento gli Albergati vollero edificare un elegante palazzo che riunisse le case poste su via Saragozza e che testimoniassero il loro prestigio. Il 28 aprile del 1519 essi ottennero dal Senato di Bologna il privilegio di eliminare il portico prospiciente alle loro abitazioni, in modo che la nuova edificazione potesse avere un aspetto che richiamasse i coevi palazzi romani¹⁴⁶⁰. Poco prima, Francesco Fantuzzi, per lo stesso motivo, aveva ricevuto la medesima autorizzazione di costruire un palazzo senza portico, come si vede ancora oggi in via San Vitale. Gli Albergati mantennero, tuttavia, al di là dell'unica facciata in laterizi, ornata in pietra calcarea, due abitazioni distinte a cui si accedeva tramite due portali, ancora oggi presenti. Al numero 26 di via Saragozza, che corrisponde all'accesso sul lato orientale, si trovavano infatti i discendenti di Fabiano, vissuto nel XV secolo, mentre al numero 28, dov'è presente il fregio in esame, vi erano i discendenti di Pietro, suo fratello¹⁴⁶¹ (fig. 3). Queste due parti dell'edificio ebbero, almeno per quanto sappiamo riguardo alla facciata, vicende costruttive autonome. Se la parte orientale era infatti, già nel 1520, completa ed ornata da un elegante portale dorico, nel 1528 quella occidentale risultava ancora non finita, con l'indicazione di seguire il disegno e gli ornamenti della prima per il suo completamento¹⁴⁶². Nuovi e consistenti lavori per la parte occidentale vennero compiuti da Annibale Albergati, com'è testimoniato dall'elegante iscrizione in capitale romana – «MDXXXX ANNIB[AL] ALBERG[ATVS]» – da lui apposta sullo zoccolo verso via Malpertuso. Di lui, in realtà, sappiamo purtroppo molto poco: era nato a Bologna nel 1492, era morto nella stessa città nel 1552¹⁴⁶³ e, sempre a Bologna, era entrato a far parte del Consiglio degli Anziani nel 1533¹⁴⁶⁴. Il 17 gennaio 1584 il senatore Pietro, che era suo figlio, commissionava allo scultore Lazzaro Cesario, già legato agli Albergati, l'esecuzione di vari elementi di ornamentazione per la facciata¹⁴⁶⁵. Ancora, il 25 di settembre del 1612 Silvio Albergati¹⁴⁶⁶, figlio di Pietro e anch'egli senatore, assegnava ad alcuni tagliapietre l'esecuzione di decori in macigno per le finestre e per il

¹⁴⁶⁰ ROVERSI 1974, p. 58 e ROVERSI 1986, p. 21.

¹⁴⁶¹ RICCI 2000, p. 65.

¹⁴⁶² *Ivi*, pp. 65-66.

¹⁴⁶³ Il battesimo di Annibale Albergati è registrato al 3 maggio 1492 nella parrocchia di Santa Caterina di porta Saragozza (BCA, B. A. M. Carrati, *Estratti battesimali*, B 851, c. 91). La sua morte è invece documentata dal registro dei defunti della chiesa di San Francesco a Bologna il 12 agosto 1552 (BCA, B. A. M. Carrati, *Defunti in Bologna*, B 915, tomo VI, c. 64)

¹⁴⁶⁴ PASQUALI ALIDOSI 1670, p. 78. Annibale Albergati ricoprì la carica nei mesi di maggio e giugno del 1533.

¹⁴⁶⁵ Nel documento di commissione a Cesario, Pietro Albergati risulta debitore di 78 lire bolognesi. Il lavoro eseguito dallo scultore è probabilmente da rintracciare nella bella trabeazione in macigno in stile anticheggiante con triglifi e metope con bucrani, scudi ed ornamenti floreali, la quale riprendeva quella della parte orientale, già eseguita (ROVERSI 1986, pp. 22-25 e RICCI 2000, p. 66).

¹⁴⁶⁶ Silvio Albergati dovrebbe essere identificato, nelle *Genealogie* di Carrati, con il figlio del senatore Alberto e marito di Ippolita di Giovanni Capacelli. Egli abitava nella parte occidentale del Palazzo. In un momento della sua vita divenne frate cappuccino (CARRATI B 698/II, n. 1). Sappiamo anche che fu senatore e che ricoprì diverse cariche cittadine: nel maggio-giugno del 1592 fece parte del Collegio degli Anziani, mentre nel maggio-giugno del 1607, quindi nel settembre-ottobre del 1616 e nel maggio-giugno del 1623 fu Gonfaloniere (PASQUALI ALIDOSI 1670, pp. 140, 155, 164, 171).

cornicione¹⁴⁶⁷. La critica conviene nel fissare a quest'ultima data il termine dei lavori per la parte occidentale della facciata.

1.4 La commissione della decorazione pittorica: Pietro Albergati?

Messo in luce lo stretto rapporto della famiglia Albergati con il potere papale ed il grande sforzo rivolto all'edificazione del Palazzo, bisogna ora cominciare a riflettere sulla decorazione interna attuata tra Cinque e Seicento e, dunque, sul salone dedicato ad Annibale. Quest'opera è in effetti l'unica che pare essersi conservata: non vi è più traccia dei lavori menzionati da Malvasia (1678) che il senatore Silvio Albergati avrebbe commissionato a Leonello Spada all'inizio del Seicento, opere che, tra l'altro, forse non videro mai nemmeno la luce¹⁴⁶⁸. Il ciclo annibalico è stato invece sempre messo in relazione con un altro passo malvasiano, presente nella *Vita* di Bartolomeo Cesi, già citato, ma che si riporta nuovamente:

Del 1615. Il sig(nor) conte Ugo Albergati, pregandolo a proseguirli il lavoro nel suo Palazzo, pigliando in sua compagnia il Bagnacavallo e il Pisanello, avergli dato ampia facoltà di accordare con essi loro a tutto suo piacere con queste parole: però secondo ha favoritomi nel già fatto, così la prego a fare nel rimanente ancora, che quanto ella concorderà, tutto sono per approvarlo, et ex nunc mi sottoscrivo ad ogni cosa ec[etra]¹⁴⁶⁹.

Si tratta della trascrizione, com'è solito nella biografia di Cesi, di una *vacchetta*, ovvero di un documento che era appartenuto al pittore. Da questo testo, molto importante, apprendiamo che nel 1615 il conte Ugo Albergati si era rivolto a Cesi affinché *terminasse*, insieme a «Bagnacavallo» e a «Pisanello», identificabili con Scipione Bagnacavallo e Lorenzo Pisanelli, un «lavoro» non meglio specificato. Il testo mostra poi una certa disponibilità e fiducia, da parte dell'Albergati, sul modo di concludere la decorazione: «che quanto ella concorderà, tutto sono per approvarlo». Ciò può essere spiegato con la relazione, documentata, che il pittore aveva sia con la famiglia Albergati che, in modo specifico, con il conte Ugo. Circa il rapporto con la famiglia, Malvasia parla di una «servitù antica che [Cesi] professava a casa Albergati»¹⁴⁷⁰, e racconta di come il già menzionato Silvio Albergati si fosse rivolto a lui e a Denijs Calvaert per dirimere una controversia che era intercorsa con Leonello Spada¹⁴⁷¹. Sappiamo poi di altre opere affidate dagli Albergati a Cesi: al 1606 risale la commissione per la tela, purtroppo scomparsa, della cappella familiare nella chiesa di Santa Caterina di via

¹⁴⁶⁷ I lapicidi coinvolti, ovvero Francesco Landi, Matteo Marestoni e i fratelli Giacomo e Pietro Giubbini, furono chiamati a replicare i disegni di Cesario (RICCI 2000, p. 66).

¹⁴⁶⁸ Leonello Spada sarebbe stato chiamato a dipingere «certe stanze» del Palazzo. I lavori probabilmente non furono mai completati, in quanto Malvasia ricorda che il pittore si comportò con estrema negligenza, tanto da provocare il malumore del committente (MALVASIA 1678 [1841], II, p. 81).

¹⁴⁶⁹ *Ivi*, I, pp. 245-246.

¹⁴⁷⁰ MARZOCCHI 1983, p. 262. Il passaggio è tratto dalle note manoscritte della *Felsina* relative alla *Vita di Leonello Spada*.

¹⁴⁷¹ *Ivi*, pp. 257-258 e 262 e MALVASIA 1678, [1841], II, p. 81.

Saragozza¹⁴⁷². Secondo Oretti, nel Palazzo vi erano anche una *Sacra Famiglia con Sant'Anna, San Giovannino e un santo vescovo* e due ritratti di uomini, tutte opere di mano di Cesi di cui purtroppo si sono perse le tracce¹⁴⁷³. Sempre a Cesi spettava infine l'invenzione fortunata dell'iconografia seicentesca del *Ritratto del Beato Nicolò Albergati*, di cui oggi si può vedere, nel Palazzo, una copia novecentesca.

Guardando invece al rapporto tra Cesi ed il conte Ugo, esso pare risalire almeno al 1591, quando l'Albergati assegnò al pittore l'esecuzione del ritratto di un suo defunto fratello, opera purtroppo perduta¹⁴⁷⁴. In questo caso i legami non si esaurivano, tuttavia, alla sfera artistica: il 6 di marzo del 1602 il conte vendette a Cesi un'ampia e bella casa posta su via Saragozza, la stessa strada di Palazzo Albergati¹⁴⁷⁵. Di questo personaggio, che evidentemente aveva rapporti molto stretti con il pittore, sappiamo che era figlio di Flaminia Bentivoglio¹⁴⁷⁶ e dell'illustre Fabio¹⁴⁷⁷, letterato e diplomatico molto legato alla corte pontificia. Ugo aveva sposato Francesca Bovi¹⁴⁷⁸, con la quale ebbe nove figli, e fece parte, nel luglio e agosto del 1597 e poi per gli stessi mesi nel 1603, del Consiglio degli Anziani¹⁴⁷⁹. Non è stato ancora notato che egli, discendente del ramo familiare di Fabiano, doveva risiedere nella parte orientale del Palazzo, dove cioè non era presente il fregio annibalico¹⁴⁸⁰. Che dunque egli, scrivendo a Cesi nel 1615, si riferisse proprio alla decorazione in questione, è un fatto non scontato e da mettere in dubbio, e d'altra parte non sono stati compiuti studi volti ad indagare la presenza di pitture in quel lato del Palazzo. Come vedremo, inoltre, i caratteri di stile delle pitture, così come il tipo di narrazione che viene impiegato, ricca di riferimenti incrociati e di raffinatezze

¹⁴⁷² MALVASIA 1678 [1841], I, p. 245.

¹⁴⁷³ ORETTI B 104, parte II, c. 111.

¹⁴⁷⁴ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243.

¹⁴⁷⁵ GUALANDI 1841, serie II, pp. 14-16.

¹⁴⁷⁶ La famiglia Bentivoglio era stata cacciata da Bologna nel 1507, anno in cui fu distrutto il Palazzo sito in strada San Donato. Fuggiti a Ferrara, va ricordato tuttavia che un ramo, quello del conte Ludovico, il quale si era legato nel XV secolo al papa Nicolò V, era rimasto a Bologna e faceva parte della nobiltà cittadina, nella quale spiccava per il prestigio delle cariche ricoperte. Da qui proveniva Flaminia, la moglie di Fabio Albergati (DOLFI 1670, pp. 122-128).

¹⁴⁷⁷ Fabio Albergati (Bologna, 1538-1606) era figlio di Filippo e di Giulia Bargellini. Definito da Dolfi come «cavaliero virtuosissimo, e stimato molto da prencipi» (DOLFI 1670, p. 33), fu precettore di Francesco Maria II della Rovere. Trasferitosi a Roma nel 1572, fu al servizio di Giacomo Boncompagni, duca di Sora e figlio del papa Gregorio XIII. Operò poi per papa Sisto V e, nel 1591, fu nominato castellano della fortezza di Perugia da papa Innocenzo IX. Altri incarichi li svolse presso la corte di Clemente VIII ed infine tornò ad Urbino, al servizio del duca Francesco Maria II della Rovere. Fu autore di numerosi scritti di natura politica, nei quali emerge un forte radicamento alla cultura cristiana: nell'opera *Il Cardinale*, dedicata all'amico Odoardo Farnese, che pure «alloggiò in casa sua» (*Ibidem*), il governo laico e religioso vanno a coincidere nella figura del cardinale. A Giacomo Boncompagni aveva dedicato *Del modo di ridurre alla pace le inimicizie private* (Roma, 1583). Il suo scritto più famoso è intitolato *De i discorsi politici libri cinque*, dedicato al cardinale Pietro Aldobrandini e stampato nel 1602 a Roma. Qui egli sostiene la dottrina dello Stato teocratico, secondo la quale il potere assoluto doveva essere nelle mani del papa, massima autorità religiosa e politica nonché garante della morale cattolica (FASANO GUARINI 1960, s. p.).

¹⁴⁷⁸ Curiosamente, Francesca Bovi era imparentata con Ferrante Vezza, famoso giureconsulto dello Studio bolognese che fu anche il primo committente di Cesi ad essere documentato. Questi ebbe infatti due figlie e, una di loro, Giovanna, aveva sposato Achille Bovi; da loro nacque Francesca, moglie di Ugo Albergati (FANTI 1981, p. 36).

¹⁴⁷⁹ PASQUALI ALIDOSI 1670, pp. 145 e 151.

¹⁴⁸⁰ Questo dato è chiaro se si guardano le *Genealogie* di Carrati: CARRATI B 698/II, n. 1.

intellettuali, scoraggiano a pensare che essa possa essere stata compiuta in un tempo così avanzato, intorno al 1615.

Messa in dubbio la committenza da parte di Ugo Albergati e da parte di quel ramo della famiglia, bisogna provare a guardare tra i discendenti di Pietro, ovvero ad Annibale Albergati e a suo figlio Pietro. Nell'ala occidentale del Palazzo, come sappiamo, Annibale aveva posto la sua epigrafe commemorativa al termine dei lavori di edificazione, nel 1540, e suo figlio Pietro, nel gennaio del 1584, era attivo nella commissione di alcuni lavori di abbellimento della facciata.

Annibale, come detto, era nato nel 1492 ed era morto nel 1552, una data troppo precoce per ricondurvi l'esecuzione del fregio, il quale ha infatti un aspetto stilistico che suggerisce una collocazione nella seconda metà del Cinquecento. Si può così ipotizzare che fu Pietro, vissuto negli anni 1525-1591¹⁴⁸¹, a farsi carico della commissione del fregio, naturalmente affidandone l'ideazione ad un erudito, purtroppo ancora sconosciuto. La scelta di raffigurare una storia che raccontasse le gesta di un condottiero che aveva lo stesso nome del padre si spiegherebbe allora, facilmente, con la volontà da parte del figlio di rendergli omaggio, assecondando anche, magari, una sua antica volontà. Il conte Ugo, invece, era imparentato solo lontanamente con Annibale, essendosi la famiglia Albergati divisa a partire da suo bisnonno Fabiano, e non vi sono, così, motivi evidenti per cui egli avesse potuto farsi carico di questa impresa (fig. 3)¹⁴⁸². Infine, come si vedrà in modo approfondito, uno dei temi cardini di questo fregio è proprio il rapporto tra padri e figli, e ciò non fa che avvalorare l'ipotesi di una committenza da parte di Pietro, figlio di Annibale.

1.5 Il tema scelto: le vicende di Annibale

Se si prova a seguire l'ipotesi di una committenza del fregio da parte di Pietro Albergati, figlio di Annibale, la questione del tema scelto, la storia di Annibale Barca, risulta più chiara.

Guerrini (2001a) ha sottolineato come fosse tipica la volontà di commissionare opere che avessero come protagonista un omonimo o del committente stesso o di un personaggio a cui si voleva rendere

¹⁴⁸¹ Il battesimo di Pietro Albergati avvenne il 23 marzo 1525 nel duomo di Bologna ed egli ebbe come padrini «un vescovo di Fiandra» ed il conte Alessandro Pepoli (BCA, B. A. M. Carrati, *Estratti battesimali*, B 854, c. 71). La sua morte è registrata il 14 novembre del 1591 nella parrocchia di Santa Caterina di Saragozza (BCA, B. A. M. Carrati, *Defunti in Bologna*, B 915, tomo VI, c. 3).

¹⁴⁸² Si noti anche che Ugo Albergati era vissuto tra gli anni 1572-1640, troppo tardi per essere il committente del fregio. Il battesimo è infatti registrato nel duomo di Bologna il 15 luglio 1572 (BCA, B. A. M. Carrati, *Estratti battesimali*, B 859, c. 74) mentre la morte è documentata nella parrocchia di San Francesco, dove si fece seppellire, il 30 gennaio 1640 (BCA, B. A. M. Carrati, *Defunti in Bologna*, B 915, tomo VI, c. 109).

omaggio¹⁴⁸³. Nonostante questa consapevolezza, il «connaturato risalto polemico»¹⁴⁸⁴ che Angelo Mazza (2021 e 2022) riconosce nella scelta del tema annibalico, fa di questa decorazione, agli occhi dello studioso, un esempio «sorprendente»¹⁴⁸⁵ di «esaltazione di quell'irriducibile ostilità»¹⁴⁸⁶ della classe senatoria verso Roma. In questo senso, scegliere di raffigurare Annibale significherebbe mettersi contro, in modo più o meno celato, al governo pontificio. Anche Nicole Dacos (2016), commentando una sala di Palazzo Ricci-Sacchetti a Roma decorata da quattro episodi annibalici che il cardinale Giovanni Ricci aveva commissionato nel 1556 forse a Juan Fernández, detto Navarrete, non poteva far altro che commentare come «sorprendente»¹⁴⁸⁷ la volontà di far raffigurare il condottiero cartaginese, «nemico di Roma»¹⁴⁸⁸.

Se il caso di omonimia con Annibale Albergati mi sembra un fatto di per sé sufficiente per giustificare questo tema, è utile riflettere sul significato che aveva acquisito la figura del condottiero cartaginese nel Cinquecento. Se, infatti, gli affreschi commissionati tra il 1507-1508 a Jacopo Ripanda dai Conservatori nel loro Palazzo a Roma avevano effettivamente un valore di rivendicazione identitaria nei confronti del potere papale¹⁴⁸⁹, la rappresentazione del condottiero cartaginese aveva via via perso questa valenza sovversiva. Sulla scorta del *De viris illustribus* di Cornelio Nepote, dove Annibale è mostrato in una luce positiva come uno dei massimi condottieri mai esistiti, egli comincia ad essere raffigurato, nel XV secolo, insieme a Scipione. La prima notizia di questo tipo di rappresentazione si ha nel 1466, quando Filippo il Buono, duca di Borgogna, donava al papa Paolo II una serie di arazzi

¹⁴⁸³ Ricorrenze cinquecentesche di cicli decorativi di questo tipo sono, ad esempio, le *Storie di Alessandro Magno* nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo, dipinte da Perin del Vaga ed altri pittori in onore di papa Paolo III (nato Alessandro Farnese), oppure quelle dedicate sempre al condottiero macedone nel ciclo di affreschi voluti da Alessandro Vitelli a Palazzo Vitelli alla Cannoniera, a Città di Castello, di mano di Cola dell'Amatrice e bottega. Ancora, si possono ricordare le *Storie di Fabio Massimo* commissionate da Fabio Colonna, vescovo di Aversa, nel Palazzo abbaziale di Grottaferrata ed eseguite da Francesco da Siena nel 1547 (GUERRINI 2001a, p. 32 e GUERRINI 2014, p. 29, XVa per Grottaferrata).

¹⁴⁸⁴ MAZZA 2021, p. 222 e MAZZA 2022, p. 170.

¹⁴⁸⁵ MAZZA 2021, p. 222 e MAZZA 2022, p. 168.

¹⁴⁸⁶ *Ibidem*; *Ibidem*.

¹⁴⁸⁷ DACOS 2016, p. 43.

¹⁴⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁸⁹ La scena di Ripanda in realtà riunisce due episodi diversi: *L'arrivo di Annibale in Italia* e *L'attacco alle mura di Roma*. Oltre a questo affresco, nella Sala si trovano altri tre episodi che riguardano tuttavia la prima guerra punica: *Trattative di pace tra Lutazio Catulo e Amilcare*; *Battaglia navale*; *Trionfo di Roma sulla Sicilia*. Vincenzo Farinella ha proposto di identificare la scena della *Battaglia navale* con la vittoria romana sui Cartaginesi ottenuta a Milazzo (FARINELLA 1992, p. 97, n. 18). Gli affreschi sono affiancati da lesene istoriate e, in basso, tranne che per la scena della *Battaglia navale*, sono raffigurati busti dipinti di condottieri. Queste pitture, insieme a quelle lacunose della Sala della Lupa (1508-1509c.), si inserivano in una campagna decorativa più vasta, realizzata per volere della magistratura dei Conservatori nel primo decennio del XVI secolo e andata perduta in seguito a successivi lavori di riammodernamento. Essa era incentrata sull'antica storia romana e doveva così esprimere quegli ideali della *romanitas* sostenuti dai Conservatori in un momento in cui la loro carica perdeva sempre più di potere e di significato per essere tenuta sotto controllo dal Papa. Farinella scrive che il senso di questa decorazione sta in un insieme di «concessioni simboliche ed esteriori elargite a un gruppo sociale ormai esautorato di reali poteri» (FARINELLA 1992, p. 94). Nel 1521, proprio nella Sala delle Guerre puniche, Leone X fece collocare la sua statua in marmo, eseguita dal bolognese Domenico Amio, con il significato, come ha spiegato De Jong (2003), di un superamento del passato repubblicano, rappresentato dagli affreschi, a favore della nuova era papale, la quale si poneva come naturale discendente di quei valori e come loro massima realizzazione. Si vedano: FARINELLA 1992, pp. 80-99, DE JONG 2003, pp. 265-270 e GUARINO 2008, pp. 52-63.

che aveva per tema i due condottieri¹⁴⁹⁰. Questa serie, andata perduta e di cui non si conosce purtroppo alcun ricordo figurativo, ebbe tuttavia una certa circolazione ed apprezzamento in ambito nordico e anche italiano, com'è il caso delle corti di Mantova e di Ferrara¹⁴⁹¹. La raffigurazione del parallelismo tra i due condottieri si era poi diffusa, come si può vedere dall'esempio del fregio del salone di Palazzo Vitelli alla Cannoniera di Città di Castello, eseguito intorno al 1543 da Cola dell'Amatrice e bottega¹⁴⁹².

Il confronto tra i due condottieri era stato sollecitato, insieme ai documenti figurativi citati, anche dalla precoce diffusione delle loro biografie: Donato Acciaiuoli (1429-1478), umanista fiorentino, aveva infatti scritto le loro vite in perfetta imitazione di quelle plutarchee, e questo testo, a partire dall'edizione di Campano del 1470, di cui Jaconello aveva compiuto un volgarizzamento nel 1482, veniva solitamente incluso nella stampa del libro di Plutarco. Come si vedrà, nel fregio in questione ed in particolare nelle dieci scene che si svolgono sulle due pareti lunghe, sembra persistere un certo confronto tra i due condottieri, anche se il tema vero e proprio è da riconoscere nella sola storia di Annibale, avendo la decorazione, come scopo, l'esaltazione di Annibale Albergati.

Ancora, l'analisi delle singole scene renderà evidente che anche nella raffigurazione delle sconfitte più cocenti subite dai Romani, come la battaglia di Canne, i latini non saranno mai rappresentati in modo umiliante, o come del tutto vinti.

Infine, si ricordi che gli Albergati avevano costruito la loro fortuna grazie ai legami con il Papa e con la curia pontificia: in che modo si potrebbe spiegare, allora, un'impresa decorativa che avrebbe minato alle fondamenta di una relazione così solida e così conveniente?

2. Il fregio

2.1 Il fregio: descrizione complessiva

Il fregio si sviluppa sopra ad un finto cornicione in pietra alternando scomparti narrativi a figure terminali eseguite anch'esse in finta pietra (fig. 4-20). Vi sono tre scene sulle pareti corte e cinque su

¹⁴⁹⁰ DELMARCEL 2014, p. 68. Come specifica lo studioso, è documentato l'acquisto da parte di Filippo il Buono di una serie di sei arazzi raffiguranti la vita di Annibale, ma «non è pensabile a soggetti riguardati Annibale senza il suo antagonista Scipione».

¹⁴⁹¹ Dopo Filippo il Buono, il figlio Carlo il Temerario fece ritessere questi arazzi nel 1468 e gli espose nel capitolo dell'Ordine del Toson d'Oro a Bruges. Nel 1532, Maria d'Ungheria divenne reggente dei Paesi Bassi in una cerimonia che aveva come decorazione proprio questa stessa serie. Altri sei pezzi sono poi documentati presso la corte di Enrico VIII d'Inghilterra fino al 1549. Per quanto riguarda Mantova e Ferrara, sappiamo che un'edizione degli arazzi era ancora presente a Mantova nel 1488 quando fu prestata da Francesco II Gonzaga ad Ercole I d'Este. Nel 1529 erano documentati due pezzi di «Scipione e Hannibale» alla corte degli Este a Ferrara. Nel 1498 è segnalata infine un'edizione presso il castello di Chambery. Tutte questi arazzi dovevano probabilmente risalire ai medesimi cartoni. Il primo esempio che si è conservato di visualizzazione e relazione tra i due condottieri in un unico contesto è costituito dalla serie di arazzi dei *Los Honores*, tessuta per Carlo V tra il 1520 ed il 1525 e che aveva come soggetto le virtù ed i vizi, ai quali venivano associati diversi personaggi. Scipione era così rappresentato nell'arazzo dedicato alla *Fede* ed in quello dedicato alla *Giustizia*, mentre Annibale era presente in quello della *Fama* (Ivi, pp. 68-69).

¹⁴⁹² GUERRINI 2001a, p. 32. Si veda GUERRINI 1987, pp. 84-100 per l'analisi in dettaglio di questa decorazione.

quelle lunghe, per un totale di quindici riquadri narrativi ai quali se ne aggiunge uno, il secondo, che mostra invece lo stemma familiare. Il racconto annibalico comincia sulla parete corta ad ovest e termina in quella lunga a sud. Gli episodi raffigurati vanno dalla *Dichiarazione di guerra dei Romani ai Cartaginesi*, nel primo riquadro, alla *Battaglia di Zama*, nel sedicesimo. La fonte è la terza decade di Tito Livio, che è seguita, come si vedrà, in modo davvero puntuale. Sotto alle scene vi è il *titulus*, o didascalia, in esametri latini, ognuno dei quali è ideato *ex novo* e scritto in elegante capitale romana. Le iscrizioni sono purtroppo andate quasi del tutto perdute, ma si sono conservate, quasi interamente, quelle in relazione a quattro scene (la prima, la terza, la quarta e la sedicesima), mentre, per altre due (la quinta e la quindicesima) risultano fortemente frammentarie. Vista la rarità del tema, le didascalie, anche quando solo in parte leggibili, sono state di grande aiuto per l'identificazione degli episodi raffigurati.

Il fregio può essere letto, per il suo stile potente e monumentale, come un'ultima testimonianza della cultura della tarda maniera bolognese, nella quale risulta ancora vivo il ricordo di Nicolò dell'Abate e di Pellegrino Tibaldi. Rispetto alla fantasia nella raffigurazione delle scene narrative, si scorge pure anche un certo schematismo e ripetitività nell'ideazione complessiva, come l'uso di uno stesso tipo di figure terminali, le quali vengono replicate identiche per tutta la decorazione, o come l'alternanza, tra lati lunghi e brevi, di figure in primo piano a cavallo, nelle pareti lunghe, o stanti, in quelle brevi, senza che vi sia però una chiara motivazione di carattere narrativo (come si vedrà, in particolare, per la settima scena). Il gusto per la ripetizione contraddistingue anche la pittura dei cavalieri in primo piano e di spalle, com'è evidente se si confrontano quelli delle scene quarta, settima e ottava (fig. 21). Tutti questi elementi verranno stravolti, com'è noto, dai Carracci, i quali, nel fregio con le *Storie di Giasone e Medea* di Palazzo Fava degli anni 1583-1584, sapranno rinnovare completamente il linguaggio decorativo¹⁴⁹³.

2.2 Lo stile¹⁴⁹⁴

¹⁴⁹³ Sull'innovazione carraccesca rispetto alle figure terminali, si veda: CAVICCHIOLI 2018, pp. 105-116. La studiosa sottolinea come sia stato proprio merito dei Carracci, sulla scia del forte naturalismo di Nicolò dell'Abate, quello di dare nuovo significato alle figure terminali, non più soltanto elementi secondari di decorazione, che potevano essere ripetuti uguali a sé stessi, ma anche, spesso, figure dotate di una propria autonomia tale da poter interagire con le scene narrate come elementi a sé stanti. Fu, come detto, Nicolò dell'Abate a cominciare a rinnovare la raffigurazione delle figure terminali, e le sale di Palazzo Poggi a Bologna costituiscono un esempio chiaro: in quella dei Paesaggi e in quella di Camilla, da lui dipinte, questi elementi cominciano ad avere una loro autonomia, mentre in quelle di David e di Mosè, riferite a Prospero Fontana insieme a Ercole Procaccini e bottega nel 1552-1553 per la sala di David, e a Prospero Fontana insieme all'esordiente Orazio Samacchini nel 1556, per quella di Mosè, esse restano elementi ornamentali vincolati alla decorazione.

¹⁴⁹⁴ Per l'analisi stilistica del fregio di Palazzo Albergati, una questione così complessa, sono debitrice delle opinioni e dalle indicazioni che il professor Daniele Benati e il dottor Giacomo Alberto Calogero mi hanno così gentilmente fornito. Ho dialogato molto anche con i professori Andrea De Marchi e Massimo Ferretti, ognuno con un'idea diversa e per certi aspetti condivisibile.

In questa sezione cercherò di analizzare i caratteri stilistici del fregio, in modo da proporre un inquadramento cronologico e di contesto. Non mi è possibile, purtroppo, avanzare un'attribuzione precisa su un artista, e per questo vorrei sottolineare la natura sperimentale, di ricerca, di questa sezione. Spero tuttavia che ai numerosi interrogativi e questioni che pone la decorazione seguiranno altrettanti nuovi contributi e ritrovamenti, tali da dirimere maggiormente questo aspetto ancora troppo enigmatico.

La lettura stilistica del fregio, come accennato, pone diverse difficoltà: ad oggi, non vi è nemmeno un disegno preparatorio ad essere noto; non vi sono fonti documentarie – ed il documento che è stato accostato a questa decorazione, quello riportato da Malvasia, come vedremo, è ingannevole ed è rifiutare; ancora, lo stile di queste pitture non appare tipico di nessun pittore bolognese noto, pur presentando un carattere fortemente bolognese; infine, il fregio presenta, tra una scena e l'altra e soprattutto nel rapporto tra le scene e la finta cornice architettonica, evidenti divari qualitativi.

Partendo dal documento di Malvasia più volte citato¹⁴⁹⁵, esso stabiliva che nel 1615, il conte Ugo Albergati richiedeva a Bartolomeo Cesi, Scipione Bagnacavallo e Lorenzo Pisanelli di portare a termine alcuni «lavori» a Palazzo Albergati.

In primo luogo, non è chiaro quale possa essere il ruolo di Cesi: lo stile di queste pitture, improntato sull'esuberanza, sulla grandiosità delle figure, e molto attento ad una rappresentazione dinamica della narrazione, non sembra trovare paragoni con l'opera di Cesi in nessun momento della sua attività artistica¹⁴⁹⁶. La sua maniera infatti, pur modificandosi nel tempo, rimane sempre, per dirla con le parole di Malvasia, «aggiustata e corretta, uguale in ogni parte e accordata: così delicata e poi graziosa massime nel fresco (...), che appaga, piace ed innamora»¹⁴⁹⁷. La tela del sovracamino di questa sala o gli affreschi di Palazzo Fava, dedicati alla *Storia di Enea*, mostrano proprio il modo di intendere la decorazione da parte di Cesi, ovvero come una raffigurazione statica, quasi a scatti, dove i personaggi sembrano rimanere isolati tra loro, senza essere parte di un unico flusso narrativo¹⁴⁹⁸. Ancora, le figure di Cesi rimangono racchiuse nella loro rigida linea di contorno, senza scompagnare mai il ritmo della storia, e muovendosi in modo piuttosto lento, didascalico e prevedibile. Al contrario, a Palazzo Albergati, le figure affrescate occupano lo spazio con una potenza, una forza ed un estro sconosciuti a Cesi, come si vede per esempio dal gioco che instaurano con la finta cornice dipinta. Nella quinta e nella dodicesima scena, ad esempio, i cavalieri in primo piano sembrano uscire dallo spazio pittorico e irrompere in quello reale (fig. 9 e 16).

¹⁴⁹⁵ MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 245-246.

¹⁴⁹⁶ Vorrei sottolineare che il professore Daniele Benati ed il dottor Giacomo Alberto Calogero, come io stessa quando ho potuto vedere le pitture, sono da sempre stati dell'avviso di non assegnare queste pitture a Bartolomeo Cesi.

¹⁴⁹⁷ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 242.

¹⁴⁹⁸ Per le immagini del *Fregio di Enea*, si veda: *Opere certe*, tav. XXX, fig. 1-10.

Cesi ha inoltre un'attenzione che si direbbe da miniatore, e ama trascrivere anche i dettagli più minuti quasi con una resa da illustrazione scientifica e con una rappresentazione delle figure secondo contorni molto rigidi che non scompaginano mai il ritmo della narrazione. Le storie di Cesi si svolgono in modo piuttosto lento, didascalico e prevedibile. La sesta scena, *l'Inganno dei buoi dalle corna infuocate* (fig. 40), è un notturno di una bellezza sorprendente che non ha nulla degli studi che Cesi aveva compiuto sulla rappresentazione delle luci e delle ombre, come si vede da quel chiaroscuro pre caravaggesco della pala per San Giacomo Maggiore, o dalle atmosfere un po' spettrali di luce biancastra nella grande tela del *Compianto sul Cristo morto* per la Certosa di Bologna. Questa decorazione mostra anche una certa tendenza alla raffigurazione un po' leziosa, arricchita di dettagli non necessari alla narrazione e che hanno un sapore giocosamente elegante: come il bel fiocco sul collo del cavallo nella quinta scena (fig. 9), o la criniera bianca, che si arriccia in lunghe onde, del cavallo bianco cavalcato da Annibale, nella quarta scena (fig. 8), che sembra essere memore, pur di lontano, di certe fantasie cortesi di Parma, e degli affreschi di Girolamo Mazzola Bedoli per il Palazzo del Giardino. Cesi, di contro, come detto, intende il dettaglio come un fatto scientifico, e lo illustra in modo oggettivo e distaccato.

Evidenziati gli aspetti critici per un'attribuzione delle pitture a Cesi, bisogna ora considerare gli altri due pittori menzionati dalla fonte malvasiana, ovvero Scipione Bagnacavallo e Lorenzo Pisanelli.

Di loro, purtroppo, sappiamo ben poco, ed essi sono da considerare come pittori minori nell'ambito artistico bolognese. Scipione era vissuto negli anni 1569-1626¹⁴⁹⁹, era figlio di Bartolomeo Iuniore e, come si apprende da un testamento del 1590, aveva ereditato alcuni materiali da lavoro dal suo parente Giovanni Battista¹⁵⁰⁰. Secondo Malvasia (1678), egli «non giunse veramente al valore del vecchio»¹⁵⁰¹, ovvero del padre, stilisticamente legato al tardo raffaellismo bolognese, vicino ai modi del Sabatini, e, «unitosi al Pasinelli, fece molt'opre che si vedono massime ne' palagi di Bologna»¹⁵⁰². Nelle decorazioni delle dimore private, Scipione doveva rivestire il ruolo di figurista e Pisanelli quello di quadraturista. Egli è infatti raggruppato dallo storiografo bolognese tra i «figuristi»¹⁵⁰³ della generazione precedente ad Angelo Michele Colonna. Lorenzo Pisanelli, vissuto tra gli anni 1558 e

¹⁴⁹⁹ CONTARINI 1908, *Albero genealogico*. Ho ricontrollato la data di battesimo in Carrati, ed è registrata il 21 aprile 1569; i genitori sono Bartolomeo e Giulia (BCA, B. A. M. Carrati, *Estratti battesimali*, B 858, c. 223).

¹⁵⁰⁰ WINKELMANN 1986a, p. 429: «tutti li colori li rilievi di gesso et di terracotta, li cartoni di figure et spolveri di tutte le inventioni».

¹⁵⁰¹ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 115.

¹⁵⁰² *Ibidem*.

¹⁵⁰³ *Ivi*, II, p. 346.

1617 circa¹⁵⁰⁴, era stato invece allievo di Cesare Baglione, colui che «ogni cosa dipinse»¹⁵⁰⁵. Egli divenne poi «così fondato nell'architettura e prospettiva, onde altro non attese che alla quadratura, e ne riuscì valentuomo»¹⁵⁰⁶.

Purtroppo sembra esservi un'unica decorazione superstite di mano dei due pittori: la decorazione ad affresco di alcuni ambienti del Castello Malvasia a Panzano, presso Castelfranco Emilia, documentata da Malvasia¹⁵⁰⁷. Di questi affreschi sono registrati i pagamenti tra l'aprile 1612 ed il luglio 1614, dove i due sono chiamati «compagni alla pittura»¹⁵⁰⁸. Nella cappellina del Castello, da loro affrescata, era stata affidata proprio a Bartolomeo Cesi l'esecuzione della pala d'altare, pagata l'11 luglio 1612 e purtroppo andata perduta. Un altro punto di contatto tra questi artisti si ritrova nella *Vite* malvasiane, dove si apprende che Bagnacavallo possedeva un disegno di Cesi (e quindi, si suppone, più d'uno!) che cedette ad Angelo Michele Colonna, in quel momento ancora esordiente¹⁵⁰⁹.

Cesi, Scipione Bagnacavallo e Lorenzo Pisanelli dovevano dunque essere in ottimi rapporti tra loro, ma vi sono molti elementi che impediscono di attribuire a loro l'esecuzione del fregio.

In primo luogo, gli affreschi di Panzano presentano una qualità molto minore: basti confrontare le immagini di quella decorazione, pubblicate da Patrizia Curti (1986), con il fregio Albergati¹⁵¹⁰ (fig. 23-26). Bagnacavallo e Pisanelli mostrano di avere uno stile tardo manieristico ancora all'inizio del Seicento, quando la pittura emiliana seguiva la via dell'ideale tracciata da Guido Reni.

In secondo luogo, come mi ha gentilmente fatto notare Daniele Benati, per attribuire il *Fregio di Annibale* a Bagnacavallo e Pisanelli bisognerebbe accettarne la datazione intorno al 1615-1616, o comunque nei primi anni del Seicento (poiché la fonte malvasiana parlava di *concludere* una

¹⁵⁰⁴ Il 14 agosto del 1558 è registrato il battesimo di Lorenzo Pisanelli, figlio di Pietro, nella cattedrale di Bologna (BCA, B. A. M. Carrati, *Estratti battesimali*, B 857, c. 176). Il 12 giugno del 1617 apprendiamo invece della morte di Angelica «ved(ov)a di Lorenzo Pisanelli», presso la chiesa di Santa Cristina di Pietralta a Bologna (B. A. M. Carrati, *Defunti in Bologna*, B 911, c. 151). Lorenzo Pisanelli dovette dunque morire tra il 1615, quando Ugo Albergati gli richiedeva di completare un non più noto lavoro a Palazzo Albergati (MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 245-246) e prima del giugno 1617. Non ho trovato la data di morte di Pisanelli nei registri di Carrati: ciò può voler dire che egli non morì a Bologna, un fatto molto plausibile in quanto sappiamo, da Malvasia, che egli lavorò moltissimo a Parma presso la corte del duca Ranuccio Farnese (*Ivi*, I, p. 259).

¹⁵⁰⁵ *Ivi*, I, p. 253: «quello che d'ogni cosa dipinse: fiori, frutta, prospettive, quadratura, sfondati, fregi, animali, figure a fresco, a olio, e perciò tavole ancora da altare, e se poco aggiustate e graziose, risolte però e speditive, e talvolta anche molto plausibili».

¹⁵⁰⁶ *Ivi*, I, p. 259.

¹⁵⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁰⁸ CURTI 1986, p. 47. Il termine «compagni alla pittura» si ricava dal documento datato 30 aprile 1612. Il primo pagamento risale al 9 aprile 1612 e l'ultimo al 6 luglio 1614. La decorazione, senza però questi precisi riferimenti documentari, era stata già segnalata da CUPPINI, MATTEUCCI 1969, p. 356.

¹⁵⁰⁹ Nella *Vita* di Angelo Michele Colonna: «Scipione Bagnacavallo, che non potendo, per altri affari, pingere a fresco ad un tale de' Panolini sotto un portico nella via di S. Petronio vecchio le Sponsalzie della b. Vergine, a lui rinunziolle, dandogliene, per maggiormente aiutarlo, un disegno del Ceci, e fu la sua prima opera in pubblico, della quale ebbe uno zecchino, che a lui parve gran cosa» (MALVASIA 1678 [1841], II, p. 346).

¹⁵¹⁰ Purtroppo, non ho potuto vedere di persona gli affreschi del castello di Panzano per una precisa volontà della famiglia Righini, che ne è attualmente proprietaria, ma anche il dottor Giacomo Alberto Calogero, che invece ha visto le pitture dal vivo, e che è stato così gentile da discutere il caso con me, mi ha assicurata della mancanza di raffronti possibili tra i due cicli pittorici.

decorazione nel 1615), e si tratta di una cronologia troppo tarda per questo tipo di decorazione, a maggior ragione in questo contesto. La famiglia Albergati, come abbiamo sottolineato, era una delle famiglie più importanti di Bologna, e non è pensabile che essa avesse voluto commissionare un tipo di decorazione, il fregio pittorico, che nel Seicento era completamente fuori moda. Si tratta infatti di un motivo decorativo prettamente cinquecentesco: l'ultimo ad essere realizzato, nel Seicento, nel contesto emiliano, è quello di Guercino, ma esso si trova infatti a Cento, in Casa Pannini, non nella centrale Bologna e non per una famiglia committente così prestigiosa.

Come si vedrà poi dalla descrizione particolare delle scene, esse hanno un doppio significato: un primo livello di lettura, più semplice, in rapporto con la fonte testuale, ed un secondo livello di lettura che si evince confrontando le scene poste tra loro frontalmente, secondo un sistema molto ingegnoso, non immediatamente comprensibile, e che non può che essere il frutto della cultura cinquecentesca dell'emblema e dei simboli, quella di Achille Bocchi, di Andrea Alciato e di Vincenzo Cartari.

Tolto il campo ad ogni possibilità che il fregio possa essere collocato nei primi decenni del Seicento e alla mano di Bartolomeo Cesi, Scipione Bagnacavallo e Lorenzo Pisanelli, lo stile di questi affreschi sembra suggerire invero una datazione intorno alla seconda metà degli anni Settanta del Cinquecento, da parte di un pittore ancora anonimo ma fortemente radicato nella cultura bolognese.

Secondo Daniele Benati e Giacomo Alberto Calogero, la decorazione è da ricondurre alla cerchia di Lorenzo Sabatini, una tesi che condivido e di cui proverò a sottolineare gli elementi che mi sembrano più vicini ai modi di Lorenzino e quelli che, invece, più se ne distaccano.

In primo luogo, è utile sottolineare che Sabatini, nato a Bologna nel 1530 e morto a Roma nel 1576, era, nella seconda metà del Cinquecento, il pittore bolognese più importante e più illustre, tanto che, a partire dal 1573, papa Gregorio XIII lo volle alla sua corte per condurre i cantieri vaticani. Portare il fregio vicino alla cerchia di Sabatini significa allora, innanzitutto, sottolinearne la straordinaria importanza nel contesto artistico della città così come le forti ambizioni da parte della committenza. Rispetto ai modi di Sabatini, questo fregio sembra condividere una simile raffigurazione delle figure, come si vede confrontando i personaggi della prima scena con i Dottori della Chiesa affrescati da Sabatini per la cappella Malvasia in San Giacomo Maggiore (fig. 27). Nei due affreschi vi sono infatti figure molto somiglianti tra loro, tipi barbuti dalla corporatura possente e dalla gestualità caricata e solenne. Ancora, si può notare una simile impostazione dello spazio, fatto a piani susseguenti, introdotti da figure in scorcio e di spalle, fortemente muscolose, in primo piano (fig. 28). Guardando a dettagli più fini, si può apprezzare anche, credo, una maniera affine della pennellata nel caratterizzare i volti, con la barba ed i capelli tratteggiati in modo più veloce, quasi come in uno schizzo (fig. 29). Le figure terminali del fregio, due fanciulle stanti poste al centro di due erme femminili, hanno una monumentalità venata di grazia, insieme ad una definizione così materica dei

corpi e delle vesti che può invece ricordare le sante Lucia ed Agata della pala di Sabatini oggi in Pinacoteca Nazionale (fig. 31). L'atto, molto particolare, di intrecciare le braccia tra di loro può rimandare all'invenzione raffaellesca della *Profumiera di Francesco I*, tradotta a stampa da Marcantonio Raimondi¹⁵¹¹ (fig. 32). Probabilmente da quest'idea Primaticcio aveva ideato il disegno del *Monument du coeur d'Henri II*, nel quale le tre Grazie che sostengono la preziosa urna intrecciano le braccia in un modo che si avvicina ancora di più a quello preso in esame (fig. 33).

Nonostante tutti questi elementi in comune, i lavori di Lorenzino si caratterizzano, come scrive Malvasia, «per essere così pieni di erudizione, composti di maestà, ricchi di bellezza ed aggiustati di disegno»¹⁵¹², elementi che non si addicono completamente al *Fregio di Annibale*. Le figure di Lorenzino sembrano conservare una maggiore compostezza, un senso dinamico meno accentuato, e non arrivano ad essere così possenti. In questo senso, si potrebbe provare a confrontare alcune scene del fregio con alcune prove del giovane Denijs Calvaert, il quale nel 1576 era tornato a Bologna dopo essere stato, a Roma, il migliore allievo proprio di Sabatini. Sembrano risuonare di una simile grandiosità la schiena di Annibale, di spalle e a cavallo, e quella di un aguzzino nella scena della *Flagellazione di Cristo* di Calvaert, entrambe, tra l'altro dello stesso giallo squillante (fig. 34). Questa muscolatura così accentuata ricorda anche, come mi ha fatto gentilmente notare Daniele Benati, quella di un soldato romano nel *Martirio di Santa Caterina* di Tommaso Laureti, nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Bologna (fig. 22). Tornando alla *Flagellazione* di Calvaert, essa era nata per la chiesa di San Leonardo alle Carceri a Bologna, rappresenta la sua prima prova nota dopo il soggiorno romano. Si tratta dunque di una testimonianza molto importante che mostra l'acquisizione di un lessico maestoso, ambiziosamente solenne, ritmato secondo un gioco di contrapposizioni che mira ad un equilibrio perfetto tra le figure. Ancora, si possono forse confrontare i fumi, i bagliori ed i gesti ancora una volta cadenzati e potenti della tela di Calvaert del *Martirio di San Lorenzo* di Castell'Arquato, presso Piacenza, con la terza scena del fregio, che mostra *Annibale che valica le Alpi* (fig. 35). Guardando in modo più specifico al modo di raffigurare i singoli personaggi si possono tentare altri confronti (fig. 36-37): l'incedere deciso ma in un certo senso grazioso, quasi a ritmo di danza delle figure (fig. 36), così come una simile tendenza a sovradimensionare i loro corpi, a calcare l'eleganza delle vesti nei panneggi sovrabbondanti che si arricciano, caricandoli anche, come per i corpi stessi, di una incessante tensione dinamica (fig. 37). Naturalmente non intendo qui avanzare un'attribuzione a Calvaert: di questo pittore non conosciamo, infatti, nessuna opera ad affresco, e questo artista rimane, a dire la verità, una figura che andrebbe indagata con maggiore profondità, essendo un protagonista di grande rilievo e di grande fascino nel panorama artistico bolognese. Si

¹⁵¹¹ Ringrazio Agostino Allegri per avermi segnalato questa fonte.

¹⁵¹² MALVASIA 1678 [1841], I, p. 183.

possono comunque forse tenere presente questi elementi stilistici ed il fatto che il fiammingo era in rapporti con la famiglia Albergati: a lui e a Cesi, come già detto, Silvio Albergati si rivolse per dirimere una controversia con Leonello Spada¹⁵¹³.

Il *Fregio di Annibale* può fare venire in mente altri raffronti: i *Mascheroni* decorativi risultano simili a quelli dipinti da Cesare Baglione per il fregio di Palazzo Fava di San Domenico (fig. 38-39), mentre la scena, sempre in quel Palazzo, del *Faraone che lascia liberi Abramo e Sara*, è da confrontare con *L'inganno dei buoi dalle corna infuocate* (fig. 40-41). In queste pitture, infatti, si può vedere come entrambi gli artisti siano impegnati nella raffigurazione da tergo dei buoi, ma il pittore di Palazzo Albergati si distingue per una qualità della pittura più alta.

Questo misterioso pittore mostra poi una certa fantasia, interesse, e si direbbe quasi divertimento, nel raffigurare gli animali: si veda ad esempio la coppia di elefanti che sembrano dialogare tra di loro, nella terza scena (fig. 42). A complicare ulteriormente la ricerca di un autore è anche, come ho accennato, il problema di un certo divario qualitativo presente nel fregio. Non solo vi è una dissonanza tra la grande forza inventiva messa in atto nelle scene narrative e la ripetitività degli elementi decorativi, le figure terminali, una questione che ho già sollevato, ma sembra esservi anche un certo distacco qualitativo tra le scene stesse. Alla scena sesta (fig. 10 e 40) si contrappone, per esempio, quella successiva (fig. 11), un episodio in cui le figure sono rese con maggiore semplicità e con un certo impaccio.

In conclusione, sembra che questo pittore sia più ispirato e più libero nella raffigurazione degli animali che non della figura umana, dove incappa, forse ingenuamente, in una maggiore ripetitività e schematismo. Egli ha poi una particolare vocazione per la rappresentazione del notturno, e la scena dell'*Inganno dei buoi* è da annoverare tra i più bei passi della pittura del Cinquecento emiliano. Vi è infine, in alcuni punti, un estro creativo e una felicità nel dipingere che ricordano certi brani pittorici di Nicolò dell'Abate e della cultura di pieno Cinquecento, com'è il caso del cavaliere che incede al galoppo, quasi uscendo dal riquadro, nella quinta scena: un ricordo dell'episodio di *Camilla che uccide Orsiloco e Bute*, dipinto da Nicolò a Palazzo Poggi (fig. 43-44). Questo dinamismo così sciolto ed esuberante della narrazione del *Fregio di Annibale* può infine far venire in mente le fantasie spensierate di Camillo Procaccini – «più animoso, più grande, più capriccioso e più inventore, ancorché manieroso troppo alle volte e non troppo corretto»¹⁵¹⁴, secondo le parole di Malvasia – e in effetti questa decorazione sembra, in alcuni punti, passare idealmente a lui il testimone (fig. 44-46).

¹⁵¹³ *Ivi*, II, p. 81: «Offesosi perciò di tanta sfacciataggine [di Leonello Spada] Silvio [Albergati], chiamato il Ceci ed il Calvaert, nemici giurati di Leonello, fece far loro la stima di tutto quel lavoro, che in riguardo al gran tempo, che vi avea consumato intorno, riuscì bassissima».

¹⁵¹⁴ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 212.

3. La decorazione del salone: il sovracamino (*Appendice 2*, fig. 2, 47-49)

Il racconto della storia di Annibale comincia dalla pittura su tela che era posta, fino all'inizio dell'Ottocento, ad ornamento del sovracamino del salone (fig. 2). Con i lavori di modifica di quel luogo, che prevedono la divisione dello spazio e la rimozione del camino, la tela passa, insieme alla collezione dei dipinti, al palazzo familiare di Zola Predosa¹⁵¹⁵. Qui è segnalata in un inventario del 1837 per un valore di ben 5000 lire, cifra che testimonia che l'opera godeva di un'alta considerazione¹⁵¹⁶. Un secolo più tardi, nel 1979, essa riappare nel catalogo di un'asta dei beni del palazzo¹⁵¹⁷; invenduta, diviene per la prima volta oggetto di studi da parte di Winkelmann (1989), il quale ne sottolinea subito l'alta qualità e l'eccezionalità del tema, essendo pochi gli esempi superstiti di pittura a tema profano di Bartolomeo Cesi. Per questi pregi, la tela è esposta nella mostra di pittura emiliana svoltasi alla Galleria Nazionale di Praga nel 1991, dov'è studiata da Michela Scolaro¹⁵¹⁸, e quindi in quella bolognese, del 2015, intitolata *Da Cimabue a Morandi*, dov'è presa in esame da Michele Danieli. Dall'aprile al luglio 2022 è invece esposta nella mostra, a cura di Angelo Mazza, dedicata alla collezione di Michelangelo Poletti, a Palazzo Fava a Bologna. Infatti, nel dicembre del 2014 essa veniva acquistata da Poletti, nella cui collezione, presso il suggestivo Castello dei Manzoli di San Martino in Soverzano, situato a pochi chilometri da Bologna, è tuttora esposta¹⁵¹⁹. Nel 2021, sempre Mazza ha pubblicato il catalogo di quella raccolta d'arte.

Sia Danieli (2015) che Mazza (2021 e 2022) concordavano sulla necessità di dover considerare l'opera come parte integrante del ciclo pittorico che si svolge alle pareti del salone di Palazzo Albergati. In assenza di fonti documentarie, possiamo ipotizzare che il camino su cui doveva stare la tela fosse al centro della parete minore posta ad ovest, dove comincia il fregio pittorico, nella posizione dunque più importante della sala (fig. 1). La tela doveva trovarsi allora sotto al secondo riquadro del fregio, quello che mostra *Lo stemma della famiglia Albergati*.

Il soggetto rappresentato è dunque quello del giuramento di odio eterno verso i Romani, compiuto da Annibale all'età di nove anni per volontà del padre Amilcare, il quale non si dava pace per aver perduto la prima guerra contro i Romani. La scelta di porre questo soggetto come principio della storia annibalica si pone in linea con quello che era considerato, dalle fonti (Livio, Silio Italico, Polibio), l'inizio della seconda guerra punica¹⁵²⁰ – allo stesso modo si apre, infatti, il ciclo annibalico di Palazzo Vitelli alla Cannoniera.

¹⁵¹⁵ MAZZA 2021, p. 220.

¹⁵¹⁶ *Ivi*, p. 224, n. 6.

¹⁵¹⁷ DANIELI 2015, p. 150 e MAZZA 2021, p. 224, n. 1: «il dipinto era inserito nella prima tornata di vendita, 27 ottobre 1979, numero 355».

¹⁵¹⁸ SCOLARO 1991, pp. 28-29.

¹⁵¹⁹ MAZZA 2021, p. 224, n. 2.

¹⁵²⁰ GUERRINI 2001a, p. 32.

Fonte della pittura sembra essere un passo di Polibio:

Quando il padre, ottenuto buoni auspici, ebbe offerto libagioni agli dei e compiuto i riti in uso, *ordinò agli altri che prendevano parte al sacrificio di allontanarsi un po'*, lo chiamò [Annibale] e gli domandò in tono affettuoso se voleva partire con lui per la spedizione. Avendo egli acconsentito con gioia ed avendoglielo anzi chiesto con insistenza, come è tipico dei bambini, *il padre gli prese la mano destra*, lo condusse all'altare e gli comandò di giurare, *toccando le offerte del sacrificio*, che mai avrebbe avuto buoni sentimenti verso i Romani¹⁵²¹.

La tela, secondo un gusto proprio di Cesi, mostra una struttura compositiva molto semplice: in primo piano, come in «un unico flusso»¹⁵²², cioè quasi come se fossero legati tra di loro, sono mostrati da destra a sinistra il vecchio Amilcare, il piccolo Annibale, e l'altare sacrificale, sul quale arde un fuoco, in analogia con il fuoco reale che doveva bruciare nel camino. La relazione così stretta tra il padre, il figlio e l'altare è molto evidente per il fatto che Annibale ha una mano sull'altare mentre l'altra, la sinistra, è tenuta dal padre, proprio come scriveva Polibio. Quest'ultimo particolare, ovvero la mano di Annibale stretta da Amilcare, è da sottolineare in quanto rimanda necessariamente al passo dello scrittore greco: finora, infatti, non è stato notato che questo dettaglio non è presente in altri testi antichi, e la critica ha così riferito in modo generico le opere di Cornelio Nepote e di Tito Livio come fonti della scena¹⁵²³. Ciò costituisce, pure, un elemento singolare, poiché per il fregio, com'è stato accennato, la fonte utilizzata, tra l'altro in modo molto fedele, è soltanto quella di Tito Livio. A ben vedere, però, il passo di Polibio, che impone questo gioco di mani, appare il più funzionale per tradurre in immagine un'idea complessa che era condivisa da tutte le fonti, ovvero che il giuramento fu compiuto per volontà di Amilcare, e non di Annibale, e che la causa principale della seconda guerra punica fu proprio l'odio antico del vecchio generale verso i Romani. Questo motivo è ribadito nella bella iscrizione in capitale romana che si trova alla base dell'ara sacrificale: «NVLLUS AMOR POPVLIS / NEC FOEDERA SVNTO», che si può tradurre con «non vi sarà mai alcun amore né patti verso il popolo romano». Si tratta, com'è già stato notato da Winkelmann (1989), di un verso proveniente dall'*Eneide*

¹⁵²¹ POLIBIO [2001], vol. II, libro III, cap. 11, 6-7, p. 37. Traduzione di Manuela Mari e corsivo aggiunto da me.

¹⁵²² MAZZA 2021, p. 222.

¹⁵²³ Michele Danieli scrive che l'episodio è «narrato da Tito Livio e da Cornelio Nepote, e da altri scrittori romani» e anche Angelo Mazza riferisce, come fonti, quei due scrittori latini: DANIELI 2015, p. 150, MAZZA 2021, p. 222 e MAZZA 2022, p. 168. Riporto qui i passi di Tuto Livio e di Cornelio Nepote, in modo che il lettore possa lui stesso confrontare le fonti. Tito Livio: «Si racconta che Annibale all'età di circa nove anni, pregando con carezze come fanno i bambini il padre Amilcare, gli chiedesse di condurlo in Spagna; mentre faceva sacrifici, sul punto di far passare l'esercito in Spagna, si dice che Amilcare fatto avvicinare Annibale agli altari e toccati gli oggetti sacri, abbia imposto di giurare che, appena gli fosse possibile, sarebbe stato nemico del popolo romano» (LIVIO [2019], vol. V, libro XXI, cap. 1, p. 15). Cornelio Nepote, riportando il discorso di Annibale al re Antioco III di Siria: «Ero ancora un bambino di non più di nove anni, quando mio padre Amilcare, in procinto di partire da Cartagine per la Spagna in veste di comandante supremo, immolò delle vittime in onore di Giove Ottimo Massimo. E mentre si compiva la cerimonia sacrificale, mi chiese se io volessi partire con lui per quella spedizione. E poiché fui ben contento di accettare quell'invito e anzi iniziai subito a implorarlo di non esitare a condurmi con sé, egli allora disse: "Ti porterò con me solo se mi prometterai quanto ti chiedo". In quel momento mi condusse presso l'altare dove aveva cominciato a compiere il rito sacrificale e, fatti allontanare tutti gli altri, mi ordinò di toccarlo con la mano e di giurare che non sarei mai divenuto amico dei Romani». (CORNELIO NEPOTE [2012], p. 241).

di Virgilio (libro IV, v. 624) che era stato pronunciato da Didone come maledizione nei riguardi di Enea, reo di averla abbandonata e di non aver tenuto fede alle promesse nuziali. La presenza, dunque, di ben due fonti classiche, Polibio e Virgilio, che non si ritroveranno altrove nel fregio pittorico, deve far riflettere sulla grande cura che era stata riposta nell'ideazione di questa pittura.

In secondo piano e sullo sfondo si vedono alcuni cavalieri che si allontanano dall'ara sacrificale, così come aveva ordinato il vecchio generale cartaginese, ed è interessante notare la somiglianza stilistica di questi personaggi con i cavalieri dipinti da Cesi nella quarta scena del fregio di Enea a Palazzo Fava, dove il pittore, allo stesso modo, mostrava i cavalli da tergo e dove emergeva pure un certo impaccio nel raffigurare in modo fluido il loro movimento (fig. 47). Ancora, come in quel fregio, Cesi pone qui una certa cura nella raffigurazione della natura circostante e delle condizioni atmosferiche: sullo sfondo, le fronde degli alberi sfumano delicatamente contro un cielo appena addensato di nubi, ed il sole emana una luce rossastra che ci induce a collocare la scena all'alba o al tramonto.

Guardando ai personaggi dipinti, com'è stato già notato da tutta la critica, la posa di Amilcare, che appoggia il polso sinistro al fianco mentre lascia riposare, su un gradino, la gamba sinistra, e che risulta così naturale e solenne ad un tempo, è di gusto carraccesco, e rimanda per esempio a quei generali romani che i tre cugini avevano raffigurato nel fregio di Palazzo Magnani. Un altro paragone condivisibile riguarda invece quello del piccolo Annibale con le figure terminali di fanciulli dipinti dallo stesso Cesi nelle pareti corte del fregio di Palazzo Fava: si nota infatti una simile immobilità e durezza nel raffigurare la posa (fig. 47). Altro aspetto in comune con quella decorazione, che qui è però accresciuto, trattandosi di un'opera su tela, è quello della finezza con la quale sono dipinti i particolari, come le testine maschili e femminili, in finto bronzo, di chiaro sapore anticheggiante, poste sotto il bordo superiore dell'altare, o come si vede nella scena a finto bassorilievo, collocata poco più in basso, che mostra il trasporto di un bue per il sacrificio. Notevoli sono pure le vesti dei due protagonisti, per le quali Cesi dispiega la sua grande sapienza nella resa così varia delle pieghe o dei materiali, come i tessuti o il metallo splendente della corazza di Amilcare. Si trova pure una certa esuberanza ornamentale, rara per Cesi, se si guarda a particolari più minuti, come quelli delle testine dorate, l'una al collo di Annibale, da cui pende una perla, o l'altra, a forma di leone, del sandalo di Amilcare, dalla cui bocca fuoriesce una nappa color porpora. La preziosità della raffigurazione è tale che si possono notare perfino minuscole perline che ornano le frange delle loriche. Tutti questi elementi non possono che testimoniare il grande impegno del pittore nell'eseguire la tela, la quale è da collocare tra le opere più ambiziose e belle della sua intera produzione. Per la vicinanza, più volte sottolineata, con gli affreschi di Palazzo Fava, che ebbero un grande successo¹⁵²⁴ e che sono

¹⁵²⁴ MALVASIA 1678 [1841], I, p. 243: «potendosi pregiare più d'ong'altro d'esserne stato riconosciuto».

documentati al 1598, la tela è da collocare a ridosso di quella decorazione. Danieli (2015) e Mazza (2021 e 2022) hanno invece preferito spostare la sua esecuzione agli anni 1615-1616, quando Cesi avrebbe eseguito, secondo la loro interpretazione della fonte malvasiana già citata, il fregio alle pareti¹⁵²⁵.

In ultimo, vanno considerate le altre immagini note che rappresentano questo inusuale soggetto: quella dell'affresco di Palazzo Vitelli alla Cannoniera, a Città di Castello, di mano di Cola dell'Amatrice e della sua bottega (fig. 48), e quella della stampa di Jost Amman nell'edizione illustrata delle *Romanae Historiae* di Tito Livio, edita a Francoforte nel 1568 da Sigmund Feyerabend e Georg Raab (fig. 49). Se la pittura di Cesi è del tutto autonoma rispetto all'affresco di Città di Castello, sembra invece che vi siano punti in comune con l'illustrazione di Amman: anche se nella stampa il giovane Annibale non tiene la mano al padre, né si appoggia con l'altra all'altare, le due immagini hanno una impostazione spaziale simile, con il padre posto sulla destra, il figlio al centro e l'altare a sinistra. Si tratta di un'idea compositiva che Cesi avrebbe potuto riutilizzare in questo contesto¹⁵²⁶.

In conclusione, questa tela testimonia la grande capacità e l'ambizione del pittore di creare un quadro memorabile, elegante nella sua composizione armonica e prezioso in tutti i dettagli e gli ornamenti che si possono scorgere a uno sguardo più attento. Inoltre, grazie al «flusso» che riunisce i tre soggetti in primo piano, il pittore è riuscito a rendere perfettamente visibile l'idea che il motivo della guerra era l'antico odio di Amilcare per i Romani, e che il giuramento di Annibale era stato fatto non solo davanti agli dei, ma anche a suo padre. Per tutti questi aspetti, questa tela, dipinta intorno al 1598 a Bologna, dev'essere annoverata come una delle opere più importanti e più belle di Bartolomeo Cesi.

Bibliografia: POLIBIO [2001], vol. II, libro III, cap. 11, 6-7, p. 37, CORNELIO NEPOTE [2012], p. 241, LIVIO [2019], vol. V, libro XXI, cap. 1, p. 15, MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 243-246, WINKELMANN 1989, pp. 62-63, SCOLARO 1991, pp. 28-29, ZACCHI 1994, p. 269, GUERRINI 2001a, p. 32, DANIELI 2015, pp. 150-151, MAZZA 2021, pp. 220-224, MAZZA 2022, pp. 168-170.

4. La decorazione del salone: il fregio

4.1 I Romani dichiarano guerra ai Cartaginesi

Il fregio si apre, nella parete corta ad ovest, con quella che è ad oggi la scena più conservata, nonostante l'evidente annerimento dello sfondo (fig. 5). L'ambientazione doveva essere il senato di Cartagine, dove cinque ambasciatori romani, «maiores natu»¹⁵²⁷, ovvero tra i più stimati dei patrizi,

¹⁵²⁵ *Ivi*, I, pp. 245-246.

¹⁵²⁶ Si noti infine che, secondo un'intuizione di Michele Danieli, Cesi sembra essersi appoggiato su un'altra stampa di Jost Amman, per il quadro della *Visione del Trono celeste*, oggi a Riolo, nella chiesa di San Pietro: si veda la scheda di catalogo n. 51.

¹⁵²⁷ LIVIO [2019], volume V, libro XXI, 18,1, p. 56. I cinque uomini erano: Quinto Fabio Buteone, Marco Livio, Lucio Emilio, Caio Licinio e Quinto Beblio. L'ambasceria non poteva essersi svolta prima del 15 marzo 218 a. C., giorno in cui scaddero le cariche consolari di Marco Livio e Lucio Emilio (si veda il commento di Domenico Musti in POLIBIO [2001], II, capitolo 20, p. 495, n. 5).

si erano recati dopo che Annibale aveva conquistato Sagunto, città «ricchissima»¹⁵²⁸ e alleata di Roma, al fine di ottenere le spiegazioni di quell'attacco. Essi sono rappresentati nella metà sinistra dell'affresco, in piedi, mentre nella parte opposta sono raffigurati i senatori cartaginesi, seduti, subito distinguibili per i turbanti.

L'immagine rappresenta la fase conclusiva dell'incontro e segue questo passo di Livio:

Allora il Romano, fatto seno della toga, rispose [ai Cartaginesi]: «Qui noi portiamo guerra e pace, scegliete voi quale delle due volete». Appena ebbe dette queste parole, con non minore fierezza i senatori cartaginesi rivolti a Fabio gli gridarono che scegliesse lui quello che preferiva¹⁵²⁹.

Nell'affresco il testo è tradotto in pittura in modo didascalico, con Quinto Fabio Buteone¹⁵³⁰, il Romano che aveva ricevuto il compito di parlare ai Cartaginesi, che porge ai suoi interlocutori la spada (di fattura chiaramente tardo cinquecentesca) ed il ramo d'ulivo, l'uno simbolo della guerra e l'altro della pace. L'irritazione dei Cartaginesi a questa proposta è molto chiara nel volto accigliato, dall'espressione quasi di sfida, di quello posto in primo piano, di tre quarti e di spalle, che punta il dito verso i Romani. Seduto alla sua destra, in una posizione centrale rispetto alla scena, vi è probabilmente il cartaginese che era stato incaricato di dialogare con i Romani, il quale si porta infatti una mano al petto e indica i senatori cartaginesi in secondo piano che discutono tra loro. Questi ultimi, dipinti con una pennellata più veloce e sommaria, probabilmente stanno ancora disquisendo sul tema della liceità dell'invasione cartaginese di Sagunto, argomento che aveva appena sostenuto il loro portavoce. Sembra invece che il cartaginese più anziano, sulla destra, si distingua da tutti gli altri per un'espressione dignitosa e composta: egli non pare, infatti, rifiutare la proposta dei Romani, ma, tenendo la mano destra sul cuore e rivolgendosi loro con sguardo pietoso e mesto, sembra che li stia quasi scongiurando. Tutto ciò fa pensare che si sia voluto qui inserire, anche se non menzionato in questo episodio da Livio, l'anziano senatore Annone, l'unico sostenitore, tra i Cartaginesi, della pace tra i due popoli¹⁵³¹.

Livio racconta, commentando quest'episodio, di come i Romani si distinguessero per la «directa percontatio ac denuntiatio»¹⁵³², per prediligere cioè il discorso diretto, senza orpelli e giri di parole, rispetto ai Cartaginesi che amavano il «verbis disceptare»¹⁵³³, il discutere, inteso però nell'accezione

¹⁵²⁸ LIVIO [2019], volume V, libro XXI, capitolo 16, p. 55.

¹⁵²⁹ *Ivi*, libro XXI, capitolo 18, pp. 59-61.

¹⁵³⁰ L'incarico affidato a Buteone di farsi portavoce delle istanze romane si deve al fatto che egli fosse uno dei più importanti cittadini romani, già console nel 245 a. C. (*Ivi*, libro XXI, capitolo 18, p. 546, n. 1).

¹⁵³¹ *Ivi*, libro XXI, capitolo 10, pp. 36-41. Annone dice che «le rovine di Sagunto [...] cadranno sulle nostre teste» (*Ivi*, p. 39). Livio sottolinea la sua condizione di isolamento dicendo che «quasi tutto il senato era dalla parte di Annibale» (*Ivi*, capitolo 11, p. 41). Annone resterà sempre nemico della fazione annibalica, come ricorda lo stesso condottiero cartaginese quando, sconcolato per dover lasciare l'Italia per difendere Cartagine, dirà che Annone «annientò la nostra famiglia con la rovina di Cartagine» (*Ivi*, volume VII, libro XXX, capitolo 20, p. 387).

¹⁵³² *Ivi*, volume V, libro XXI, capitolo 19, 1, p. 60.

¹⁵³³ *Ibidem*.

negativa di una continua, cavillosa, disquisizione. La pittura traduce anche in questo caso questa differenza, che veicola ovviamente un giudizio morale a favore dei Romani: si confronti infatti il loro portamento sobrio e dignitoso, l'espressione grave e solenne di Buteone, rispetto alle pose più disordinate dei Cartaginesi. Va poi notato che il cartaginese di spalle, in primo piano, ha la barba e i capelli rossi – o, meglio, arancione scuro –, elemento che lo connota, probabilmente, in modo negativo¹⁵³⁴. Le divergenze tra Romani e Cartaginesi continuano poi nelle vesti, più ricche nel caso degli africani, come si vede nella figura in primo piano sulla destra, che sfoggia delle doppie maniche ed un particolare colletto arricchito dalle nappe.

Circa l'iscrizione – LEGATI POENIS INDICVNT BELLA / QVIRITES –, che si può tradurre come «gli ambasciatori romani dichiarano guerra ai Cartaginesi», è da notare che essa non descrive in modo perfetto la scena, ma che si riferisce piuttosto a ciò che avvenne subito dopo al dialogo tra le due fazioni: la dichiarazione di guerra.

4.2 Stemma della famiglia Albergati

Nel secondo riquadro, posto a metà della parete corta e sopra a dove doveva essere collocato il camino, ovvero nel luogo più importante di tutto il fregio, vi è dipinto lo stemma della famiglia Albergati (fig. 6). Composto da una banda che attraversa diagonalmente l'arma e racchiuso in una fantasiosa cornice polilobata, esso è un elemento che esula dal racconto annibalico. Tuttavia, poiché è situato all'interno del fregio e, per giunta, in una posizione di assoluto rilievo, esso potrebbe non solo essere letto come elemento a sé stante, ma, pure, come si vedrà, in rapporto con il riquadro posto di fronte, il decimo. La scelta di porre lo stemma familiare in un riquadro del fregio pittorico non è molto diffusa a Bologna, e sembra ravvisabile soltanto in un altro esempio, nel fregio di Palazzo Fava da San Domenico, eseguito da Cesare Baglione negli anni 1579-1584¹⁵³⁵.

¹⁵³⁴ Il disprezzo ed il timore per i capelli rossi era molto sentito nel mondo antico, ed è profondamente legato alla storia dell'Occidente. Fin dall'antico Egitto, passando per i Greci ed i Romani, i capelli rossi erano associati alla propensione per la criminalità, la menzogna o il tradimento. Nel Medioevo questi pregiudizi permasero, e a partire dall'XII secolo investirono anche la produzione artistica religiosa: Caino, il primo omicida della storia cristiana, viene raffigurato con i capelli rossi in una miniatura mosana del 1147-1148 (Londra, British Library, inv. 14788, c. 6v), senza che vi sia, però, alcuna fonte a supporto, dimostrando così che il miniatore rendeva note le comuni credenze e superstizioni del tempo. Allo stesso modo, sulla base cioè di un sentimento comune, di un pregiudizio diffuso, anche Giuda Iscariota, a partire dal XIII secolo, viene talvolta raffigurato in questo modo, come si vede in Inghilterra e, soprattutto, in Germania. Questa connotazione negativa si ritrova anche nella letteratura, da Shakespeare a Dickens, senza che vi siano, per la figura di Giuda, così tante occorrenze artistiche rispetto a quanto si possa comunemente credere – e ciò non fa che sottolineare come il pregiudizio sia ancora radicato (MELLINKOFF 1982, pp. 31-46). Altre considerazioni, che confermano quanto già detto, e che specificano la differenza tra il colore rosso e quello rossiccio, dove quest'ultimo è connotato in modo particolarmente negativo, si possono trovare in: PASTOUREAU 2016, pp. 102-107.

¹⁵³⁵ DANIELI 2008, pp. 46-47, 53. Lo stemma presente al centro della parete minore di questo fregio è il monogramma cristologico. Come si vedrà per Palazzo Albergati, anche in questo caso vi è una certa relazione tra questo elemento e quello posto nella parete di fronte, dove compare un'iscrizione di lode rivolta a Gesù Cristo. Siccome le altre scene del ciclo pittorico riguardano temi veterotestamentari, questi due riquadri dedicati a Gesù Cristo al centro delle pareti minori stanno a significare il superamento dell'antica legge e l'avvento della nuova era cristiana.

4.3 Annibale valica le Alpi

Scoppiata la guerra tra i due popoli, la scena successiva rappresenta il famoso attraversamento delle Alpi da parte di Annibale (fig. 7). L'episodio è molto noto, ma giunge dopo il passaggio dell'esercito cartaginese del fiume Rodano, evento anch'esso molto famoso, che è dunque stato omesso¹⁵³⁶. Entrambe le scene erano invece presenti nel ciclo di Città di Castello¹⁵³⁷ e, come in quel caso, il *Superamento delle Alpi* è posto nella stessa parete dov'era il camino, in quanto la scena prevede la raffigurazione del fuoco, in analogia con il fuoco reale.

Tornando al racconto annibalico, i Cartaginesi, stremati dalla fatica del cammino e bloccati da un passo impraticabile, decidono, sotto il comando di Annibale, di farsi strada aprendo un passaggio nella roccia: è proprio questo il soggetto del riquadro, l'apertura di una via nelle Alpi tramite il prodigio del fuoco e dell'aceto. Anche in questo caso la fonte prescelta è Livio ed è seguita in modo fedele:

Quindi i soldati, condotti a costruire una strada nella rupe, attraverso la quale soltanto era possibile passare poiché si doveva spezzare la roccia, abbattuti e tagliati immensi alberi intorno, fecero una grandissima catasta di legna e le diedero fuoco dal basso, essendosi levata una furia di vento ad alimentare l'incendio; per spezzare le pietre le cosparsero d'aceto. Così ruppero col ferro la roccia bruciata dall'incendio, resero meno ripide le discese formando sulla strada modeste svolte, in modo che potessero essere percorse non solo dagli animali da soma, ma anche dagli elefanti¹⁵³⁸.

Si noti che non tutti gli autori antichi riportano l'uso dell'aceto per compiere quest'impresa¹⁵³⁹.

Guardando all'immagine, in primo piano vi sono due cartaginesi intenti a trasportare i contenitori di aceto da cospargere sulla roccia infuocata, che è raffigurata in secondo piano sotto una coltre di nubi di fumo. Altri tre personaggi si occupano del fuoco, portando fascine e smuovendo i ceppi, e si noti che proprio il cartaginese sulla destra, che smuove la legna, ha i baffi e la barba rossa, e che anche in questa scena vi è dunque, probabilmente, quel tipo di connotazione negativa che avevamo già incontrato nel riquadro di apertura del fregio. Livio sottolinea il fatto che dopo aver fatto breccia nella montagna, i Cartaginesi si premurarono di spianare strade abbastanza ampie per consentire il

¹⁵³⁶ Roberto Guerrini ricorda infatti che il *Passaggio del Rodano* era costantemente presente nelle edizioni illustrate del testo liviano del Cinquecento (GUERRINI 1987, p. 84).

¹⁵³⁷ *Ivi*, pp. 84-86.

¹⁵³⁸ LIVIO [2019], volume V, libro XXI, capitolo 37, 2-3, p. 111.

¹⁵³⁹ Se Appiano d'Alessandria segue Livio (APPIANO [2015], p. 39, cap. 4, 15), l'aceto non è menzionato da Polibio, Cornelio Nepote e Silio Italico (POLIBIO [2001], volume II, libro III, cap. 55, 6-7, p. 135: «Annibale [...] messi all'opera i soldati, si diede ad aprire, con grande fatica, una via lungo l'orlo del precipizio». CORNELIO NEPOTE [2012], p. 243, 4: «[Annibale] rese accessibili quei luoghi, costruendosi delle strade e facendo in modo che, lì dove prima poteva a stento arrampicarsi un solo uomo senza armi, ora vi potesse passare un elefante equipaggiato di tutto punto». SILIO ITALICO [2001], volume I, libro III, pp. 244-247, vv. 640-644: «E come ebbero spogliata la montagna, là dove i boschi erano più fitti, ne ammicchiarono rapidi i tronchi, e il masso, avvolto tutt'intorno da fiamme ardenti, prende fuoco e si fonde. Poi, demolita dal ferro, la roccia ormai friabile geme e si spacca, e apre così a quegli uomini esausti il regno dell'antico Latino»).

passaggio degli elefanti. Sullo sfondo si intravede, così, proprio l'avanzare dell'esercito con quegli animali, i quali muovono in modo vivace le proboscidi; il tutto è reso con una pennellata veloce e con una tinta chiara, dando quasi l'effetto di uno schizzo. Su uno degli elefanti, quello più a destra, si vede la figurina di un giovane cartaginese: potrebbe trattarsi di Annibale.

La scena mostra poi i tipici caratteri di maniera: gli scorci anatomici, come la schiena in primo piano di un portatore di aceto, i colori brillanti delle vesti e la composizione dello spazio per diversi livelli, ma, rispetto al primo riquadro, questo appare ben più godibile per la *varietas* narrativa, che riguarda anche gli elementi della scenografia, come il fuoco e il fumo, e la sincera curiosità del pittore nella raffigurazione degli animali.

Purtroppo, l'episodio è danneggiato da una perdita della pittura in senso verticale, la cui integrazione ha portato a qualche incoerenza, come si vede nel bordo del contenitore di destra di aceto, che non è perfettamente tracciato, o come si vede anche nell'iscrizione. Quest'ultima – FERRO IGNI ATQVE ALPES ACRI / PERRVMPI[T] ACETO –, che si può tradurre con «[Annibale] con il ferro, con il fuoco e con l'asprezza dell'aceto passa attraverso le Alpi», presenta infatti la *e* di *atque* incongruamente separata rispetto al resto della parola. Rispetto al *titulus* della prima scena, che non descriveva in modo fedele il soggetto, questo, invece, funge da perfetta didascalia.

4.4 Battaglia del fiume Trebbia

Compiuta l'impresa di portare l'esercito in Italia, la scena successiva, che si sposta sulla parete lunga, riguarda la seconda vittoria di Annibale contro i romani, quella che si era svolta nel dicembre del 218 a. C. presso il fiume Trebbia, poco distante da Piacenza (fig. 8). È invece tralasciata la battaglia del Ticino, prima vittoria dei Cartaginesi sul suolo italico¹⁵⁴⁰.

Per la battaglia che è qui raffigurata, Annibale aveva attirato l'esercito al fiume Trebbia, sulle cui rive, coperte da una fitta vegetazione, egli aveva nascosto la cavalleria, che avrebbe attaccato così di sorpresa il nemico¹⁵⁴¹. D'altro canto, il comandante dell'esercito romano, il console Sempronio, si era lasciato facilmente ingannare a seguire Annibale in quel luogo per via del suo carattere «percutus ac ferox»¹⁵⁴², impetuoso e fiero, troppo temerario e smanioso di vittorie per poter comprendere la pericolosità del suo avversario.

¹⁵⁴⁰ La battaglia del Ticino si svolse nel novembre del 218. La sua esclusione dal ciclo pittorico non è di poco conto, poiché avrebbe permesso di introdurre nel racconto un personaggio che apparirà di fondamentale importanza per la vicenda di Annibale, qui presente negli episodi posti sulla seconda parete lunga, ovvero Scipione l'Africano. Egli infatti, nella battaglia del Ticino, ebbe il merito di soccorrere il padre ferito e di trarlo in salvo. L'episodio era presente nel fregio di Città di Castello, per cui si veda: GUERRINI 1987, pp. 86-87.

¹⁵⁴¹ LIVIO [2019], volume V, libro XXI, cap. 54, 1, p. 158.

¹⁵⁴² *Ivi*, libro XXI, capitolo 53, 8, p. 156.

La scena dipinta mostra lo scontro in un momento in cui le sue sorti non sembrano essere ancora decise, attraverso un tono molto concitato che predilige la rappresentazione di azioni fortemente dinamiche e di grande impatto visivo. In primo piano giganteggia infatti la figura possente di un cartaginese, di schiena, con la scimitarra sguainata, che cavalca un cavallo bianco imbizzarrito, e che è mostrato in atto di dare la carica alla battaglia: egli è probabilmente Annibale, a quel tempo ventinovenne, nel pieno del vigore delle sue forze. Si noti che non dev'essere stata casuale la scelta di raffigurare il cartaginese con una scimitarra, un'arma orientale che automaticamente identificava il suo possessore come un non romano¹⁵⁴³. Si noti pure che egli è rappresentato con la barba rossiccia, la cui accezione negativa è stata già messa in evidenza. In secondo piano si svolge la battaglia vera e propria, mostrata quando anche gli elefanti furono coinvolti nello scontro¹⁵⁴⁴. I Romani, allora, schierarono i veliti, che sono visibili sullo sfondo, a destra, i quali erano soldati che, per i loro giavellotti, avevano il compito di contrastare quegli animali¹⁵⁴⁵. Non vi è, tuttavia, un'attenzione per l'ambientazione, elemento che, in realtà, come abbiamo visto, giocò un ruolo molto importante per l'esito dello scontro (il fiume pare intravedersi sullo sfondo, a destra).

È interessante notare che nella scena non appare ancora evidente la vittoria dei Cartaginesi, se non per la presenza di uno di quelli, forse Annibale stesso, in primo piano. Inoltre, va messo in luce che la battaglia è rappresentata in un modo che potremmo definire edulcorato, senza che vi siano episodi particolarmente violenti. I dettagli più cruenti riguardano, tra l'altro, solo i soldati cartaginesi: alcuni di loro sono mostrati, sulla sinistra, soccombenti o con la testa mozzata. Ciò porta a riflettere sul fatto che la committenza avesse probabilmente espresso una reticenza, una cautela, nel raffigurare una vera e propria disfatta dei Romani. Al contrario, nelle altre raffigurazioni conosciute di questa battaglia, il vantaggio dei Cartaginesi sui Romani è mostrato in modo molto più chiaro: si vedano ad esempio l'illustrazione presente nell'edizione veneziana delle *Deche di Tito Livio vulgare historiate*, edita da Zoane Vercellese nel 1493 (fig. 50), o l'affresco del ciclo di Città di Castello (fig. 51).

Tutti questi elementi, ovvero la scarsa attenzione ai luoghi, l'impostazione della scena con una figura giganteggiante in primo piano e lo slittamento della battaglia in secondo piano, nonché la raffigurazione dello scontro in uno stadio ancora incerto, dove uno schieramento non prevarica l'altro, verranno ripresi dai pittori nelle altre due battaglie presenti nel fregio, nell'ottavo e nel sedicesimo riquadro.

¹⁵⁴³ La scimitarra era stata utilizzata anche come arma di Dario, nel fregio di palazzo Vizzani dedicato ad Alessandro Magno: si veda la scena di *Alessandro che copre il corpo di Dario*, di Tommaso Laureti.

¹⁵⁴⁴ LIVIO [2019], volume V, libro XXI, capitolo 55, 7, p. 162.

¹⁵⁴⁵ *Ivi*, libro XXI, capitolo 55, 11, p. 164.

L'iscrizione – [MVL]TA AD TREBIAM ROMANI / SIGNA TVLERE¹⁵⁴⁶ –, che si può tradurre con «i Romani portarono molte legioni presso il fiume Trebbia», fa riferimento alla battaglia solo in modo indiretto.

4.5 Marcia di Annibale verso l'Etruria

Nel quinto riquadro, il secondo della parete lunga, dovrebbe essere rappresentato un episodio subito successivo alla battaglia del fiume Trebbia, ovvero la marcia di Annibale e del suo esercito verso l'Etruria, che ebbe inizio «ai primi ed incerti segni di primavera»¹⁵⁴⁷ del 217 a. C. (fig. 9). I frammenti rimasti dell'iscrizione – HETRVS[- - -] / VI[- - -]¹⁵⁴⁸ – sono in questo caso fondamentali per la comprensione della pittura: «hetrus» non può che indicare gli Etruschi, mentre «vi» potrebbe fare riferimento alla locuzione di Livio «aut vi aut voluntate»¹⁵⁴⁹, che si traduce «con la forza o con la persuasione». Lo storico racconta infatti che Annibale aveva intenzione di portare dalla sua parte, con ogni mezzo, la popolazione degli etruschi, la cui regione era una delle «più fertili d'Italia»¹⁵⁵⁰.

La marcia verso quella terra si rivelò tuttavia difficilissima a causa del clima infausto e delle condizioni sfavorevoli del terreno: gelo e tempeste si abbattono sull'esercito cartaginese, facendo strage di elefanti, mentre i terreni paludosi e insalubri che affiancavano l'Arno impantanavano i soldati rendendo l'avanzata particolarmente faticosa¹⁵⁵¹. Nell'affresco, però, omessa come di consueto ogni caratterizzazione ambientale, sembra che si sia rappresentato soltanto il momento della partenza, quando ancora non erano sopraggiunti tutti quegli ostacoli, e l'esercito si apprestava, in tono trionfante ed enfatico che quasi riecheggia la recente vittoria del fiume Trebbia, a lasciare i vecchi accampamenti. La scena potrebbe dunque rappresentare questo passo di Livio:

Ai primi ed incerti segni di primavera, Annibale, partito dai quartieri d'inverno, condusse l'esercito in Etruria con l'intenzione di attirare dalla sua parte o per amore o per forza quella popolazione, come aveva fatto coi Galli e coi Liguri¹⁵⁵².

Gli artisti mostrano in primo piano, sulla destra, un possente cavaliere che conduce al galoppo il suo cavallo e che tiene con la destra il bastone del comando. Egli, che può essere identificato con Maarbale¹⁵⁵³, il generale della cavalleria cartaginese, pare guidare l'esercito. Brandendo un bastone

¹⁵⁴⁶ Il verbo *profero* insieme al sostantivo *signum* si ritrova anche in un passo di Livio: «nunc signa extra vallum proferte», che si traduce con «ora portate le insegne fuori dalla trincea», frase pronunciata da Quinto Fabio Massimo al suo esercito per raggiungere quello di Minucio Rufò in difficoltà (*Ivi*, libro XXII, cap. 29, 2, p. 278).

¹⁵⁴⁷ *Ivi*, libro XXI, capitolo 58, 1, p. 171.

¹⁵⁴⁸ Le lacune non integrabili e di entità non quantificabile alla destra delle parole «hetrus» e «vi» sono rese con i tre trattini separati da spazio singolo entro parentesi quadre.

¹⁵⁴⁹ LIVIO [2019], volume V, libro XXI, capitolo 58, 2, p. 170.

¹⁵⁵⁰ *Ivi*, libro XXII, capitolo 3, 3, p. 199.

¹⁵⁵¹ Il cammino dell'esercito cartaginese è descritto in diversi passaggi: *Ivi*, libro XXI, capitolo 58, pp. 171-173, *Ivi*, libro XXII, capitolo 1, pp. 190-191, *Ivi*, libro XXII, capitolo 2, pp. 194-199; in quest'ultimo passaggio si trova il racconto più completo della traversata dell'Appennino.

¹⁵⁵² *Ivi*, libro XXI, capitolo 58, 2, p. 171.

¹⁵⁵³ Maarbale, figlio di Imilcone, è detto «prefectus equitum», ovvero comandante della cavalleria dei Numidi nel famoso episodio in cui, dopo la vittoria dei cartaginesi a Canne, propose ad Annibale di attaccare Roma e, al suo rifiuto, ribatté

con la sinistra, egli simboleggia la potenza della cavalleria cartaginese, arma che, usata spesso per sorprendere l'avversario di spalle, fu quella di gran lunga più temuta dai Romani¹⁵⁵⁴. La sua forza ed il suo incedere così energico ricordano poi, come detto, la scena di *Camilla che uccide Orsiloco e Bute* di Nicolò dell'Abate a Palazzo Poggi (fig. 43).

Annibale doveva invece essere probabilmente rappresentato al centro, in secondo piano, sull'elefante dall'espressione fiera e battagliera che porta sul muso una stoffa decorativa di colore rosa, ma una lacuna della pittura investe proprio questa zona, rendendo impossibile il suo riconoscimento. Egli era infatti rimasto ferito ad un occhio, e così fu costretto a compiere la marcia sul dorso di un elefante¹⁵⁵⁵. Sempre in primo piano, ma sulla sinistra, vi sono due arcieri di spalle; questa posizione appare invero incongrua rispetto alla direzione di marcia dell'esercito, ma si può spiegare con il particolare attaccamento del pittore alla cultura manieristica e sottolineando la sua propensione per una narrazione molto dinamica, fatta di una grande varietà di movimenti, anche con un effetto a volte un po' caotico. In secondo piano è mostrato l'esercito vero e proprio, costituito da un accalcarsi di animali, di cavalieri e di fanti.

Infine, l'affresco si può confrontare con altre due illustrazioni note di questo episodio: con quella dell'edizione già citata delle *Deche* liviane del 1493 (fig. 52) e con quella, molto famosa, di Jacopo Ripanda nella Sala delle Guerre puniche nel Palazzo dei Conservatori a Roma, del 1507-1508¹⁵⁵⁶ (fig. 53). In quei casi, l'esercito cartaginese è mostrato mentre avanza di profilo, con Annibale collocato in una posizione centrale sul dorso di un elefante. Nel nostro affresco, invece, la scena si sviluppa in modo nuovo, frontalmente. Come nell'opera di Ripanda vi è, invece, la figura del cavaliere anziano, Maarbale, posta davanti ad Annibale, che nell'opera romana porta un turbante giallo. In quest'affresco è chiaramente visibile una folta barba bianca, elemento che pare intravedersi soltanto nella scena di Palazzo Albergati e che, a partire da questo confronto, possiamo ipotizzare fosse realmente presente.

4.6 L'inganno dei buoi dalle corna infuocate

che egli sapeva vincere ma non approfittare della vittoria (*Ivi*, libro XXII, capitolo 51, 4, p. 340). In altre vicende viene dato conto della forza di Maarbale: durante l'assedio di Sagunto, egli fu incaricato da Annibale di guidare il comando durante la sua assenza, ed il suo operato fu talmente efficace che i nemici non si accorsero dell'assenza del comandante (*Ivi*, libro XXI, capitolo 12, p. 45). Egli si distinse poi durante la battaglia del Trasimeno, catturando 6000 soldati romani (*Ivi*, libro XXII, capitolo 6, p. 211); ancora, fu lui a guidare il feroce saccheggio dell'Agro Falerno, nella Campania settentrionale, dove portò «grande rovina e fuga e terrore» (*Ivi*, libro XXII, capitolo 13, p. 231).

¹⁵⁵⁴ Dopo la battaglia del Ticino, primo scontro tra romani e cartaginesi in Italia, Livio commenta: «apparve chiaro che il cartaginese [Annibale] superava gli avversari nella cavalleria» (*Ivi*, libro XXI, capitolo 47, 1, p. 139).

¹⁵⁵⁵ Sulla ferita di Annibale, avvenuta durante il tentativo fallimentare di prendere un deposito romano di rifornimenti, all'indomani della battaglia del fiume Trebbia, si veda: *Ivi*, libro XXI, capitolo 57, 8, p. 169. Sul fatto invece che egli avesse compiuto la marcia sul dorso di un elefante per stare il più possibile sollevato da terra (si ricordi che i terreni attraversati erano acquitrinosi e insalubri), si veda: *Ivi*, libro XXII, capitolo 2, 10, pp. 196-198.

¹⁵⁵⁶ Su questa decorazione, si veda la nota n. 41.

Nella sesta scena ci spostiamo al centro della parete lunga, una posizione dunque importante che rende questo episodio a sua volta molto rilevante (fig. 10 e 40).

In questo riquadro, la narrazione della storia della seconda guerra punica prosegue omettendo alcuni fatti avvenuti in centro Italia, dove Annibale aveva compiuto azioni eclatanti, come la schiacciante vittoria presso il lago Trasimeno, che lo aveva portato in grande vantaggio rispetto ai Romani¹⁵⁵⁷. Il terrore per l'avanzata del cartaginese era diventato così grande che a Roma era stato nominato un dittatore, Quinto Fabio Massimo detto il Temporeggiatore, un patrizio che si distingueva per la sua grande devozione agli dei¹⁵⁵⁸ e per una nuova strategia bellica fondata sulla diligenza e sulla circospezione piuttosto che sull'avventatezza e la temerarietà¹⁵⁵⁹.

Fabio Massimo riuscì così a mettere per la prima volta in pericolo i Cartaginesi, accerchiando il loro accampamento, che si trovava presso il monte Callicula, vicino al fiume Volturno, in Campania. Lo stratagemma messo in atto da Annibale per liberare il suo esercito, uno degli episodi più spettacolari della seconda guerra punica, costituisce il soggetto di questo riquadro, il quale è pure un esempio della proverbiale astuzia del condottiero cartaginese¹⁵⁶⁰.

Livio racconta che nelle prime ore della notte, «principio noctis»¹⁵⁶¹, Annibale aveva dato ordine al fratello¹⁵⁶² di condurre presso i Romani circa duemila buoi alle cui corna erano stati legati rami e sarmenti incendiati. Lo scopo era quello di mostrare ai nemici un *miraculum*¹⁵⁶³, ovvero una visione

¹⁵⁵⁷ Annibale, giunto finalmente in Etruria, aveva devastato quel territorio con il fine di impadronirsi delle ricchezze e di aizzare il nemico alla battaglia. Il console Flaminio, a capo dell'esercito romano, cadde così nella trappola di scontrarsi con il cartaginese presso il lago Trasimeno, «pugna [...] memorata», nel giugno del 217 a. C., perdendo lui stesso la vita (*Ivi*, libro XXII, capitolo 7, 1, p. 210; per questi episodi si veda: *Ivi*, libro XXII, capitoli 3-13, pp. 199-231). Dopo questi fatti, il condottiero cartaginese ripeté la stessa strategia di devastazione dei territori, questa volta dell'Agro Falerno: «venne dato alle fiamme il territorio più bello di tutta l'Italia» (*Ivi*, libro XXII, capitolo 14, p. 231).

¹⁵⁵⁸ Quinto Fabio Massimo consultò i Libri Sibillini, usanza che veniva messa in atto soltanto nei casi di eventi molto gravi; inoltre diede ordine di compire numerosi sacrifici, voti, giochi solenni dedicati agli dei e pubbliche preghiere. Fece svolgere anche riti molto antichi, come quello della Primavera Sacra e del lettisternio (*Ivi*, libro XXII, capitoli 9-10, pp. 219-223).

¹⁵⁵⁹ Se Flaminio, il console che era rimasto ucciso nella battaglia del Trasimeno, era definito «ferox», ovvero temerario (*Ivi*, libro XXII, capitolo 3, 4, p. 198), Fabio Massimo si contraddistingueva invece per agire «summa cum cura», ovvero con la massima diligenza, e con «prudenciam», con estrema cautela. Per questa nuova tattica Annibale provò, per la prima volta, una «tacita cura», una segreta preoccupazione (*Ivi*, libro XXII, capitolo 12, 2-6, pp. 224-226).

¹⁵⁶⁰ L'episodio è intitolato proprio come «Hannibalis astutia», l'astuzia di Annibale, nell'edizione del 1590 delle epitomi delle *Vite parallele* di Plutarco di Dario Tiberti (TIBERTI 1590, p. 138). Nell'edizione di Plutarco del 1482 era sottolineato lo stesso aspetto: «Anibale co(n) una soctile malicia inga(n)nò li inimici, et schifò quil pericolo» (PLUTARCO 1482, p. 73r). Un altro esempio della furbizia di Annibale è quello in cui egli, per sventare possibili congiure da parte dei Galli, si presentò a loro sempre con un aspetto diverso, usando travestimenti e parrucche: LIVIO [2019], vol. V, libro XXII, cap. 1, 3, p. 191.

¹⁵⁶¹ *Ivi*, libro XXII, cap. 16, 6, p. 240.

¹⁵⁶² Circa il nome del fratello di Annibale, si noti che Livio in questo passaggio cita Asdrubale, il quale tuttavia doveva trovarsi in quel momento in Spagna, per raggiungere l'Italia soltanto nel 207 a. C. (*Ivi*, libro XXII, capitolo 16, 8, p. 240). Anche Polibio fa il nome di Asdrubale (POLIBIO [2001], vol. II, libro III, cap. 93, 4, p. 223). Silio Italico invece non fa nomi specifici e Maria Assunta Vinchesi, in nota, suggerisce che si debba trattare di Magone, fratello di Annibale che era stato fino quel momento al suo fianco: SILIO ITALICO [2001], I, p. 429, n. 39.

¹⁵⁶³ LIVIO [2019], volume V, libro XXII, capitolo 17, 5, p. 242.

prodigiosa di esseri spiranti fiamme, cosicché quelli, sconvolti, rompessero l'accerchiamento lasciando i Cartaginesi liberi di fuggire. La scena dovrebbe seguire questo passo liviano:

Alle prime tenebre gli accampamenti furono in silenzio rimossi; i buoi furono spinti molto avanti oltre le insegne. Come si giunse agli stretti sentieri ai piedi dei monti, fu subito dato il segnale di spingere gli armenti con le corna infiammate verso le alture che stavano di fronte¹⁵⁶⁴.

L'immagine, quasi essa stessa un *miraculum*, un prodigio pittorico per gli effetti luminosi messi in atto nella rappresentazione del notturno, mostra proprio il momento in cui i buoi, con le corna infuocate, sono condotti verso i Romani: le fiamme sopra le teste degli animali non hanno ancora raggiunto la carne, e perciò consentono loro di muoversi lentamente, come se fossero al pascolo. Questo aspetto dell'avanzata tranquilla degli armenti, che non è per la verità citato da Livio (e nemmeno si ritrova in Polibio, Cornelio Nepote o in Silio Italico), è invece presente in Plutarco nella vita di Quinto Fabio Massimo, ed è perciò questa una fonte che forse fu utilizzata per l'ideazione dell'immagine¹⁵⁶⁵.

Tornando all'affresco, in primo piano e in penombra vi è il fratello di Annibale a cavallo che incalza i buoi; accanto a lui si scorge un altro cavallo, ed i musci equini che si accostano (ve n'è in realtà un terzo, più indietro), con le criniere dolcemente mosse, paiono esprimere quel senso di trepidante e silenziosa attesa che doveva serpeggiare tra le fila dei Cartaginesi, che possiamo immaginare ansiosi della riuscita dell'inganno. La formula compositiva è sempre la stessa, con poche figure giganteggianti in primo piano contrapposte ad una sorta di *horror vacui* in quelli secondari, ma, questa volta, come stregato dalle possibilità di un notturno pittorico, l'artista compie un piccolo capolavoro, ed il brano è da annoverare tra i più belli e interessanti della pittura bolognese del Cinquecento. Per quanto riguarda le fonti iconografiche, la visione da tergo dei buoi pare ricordare quella presente nella scena del *Faraone che lascia liberi Abramo e Sara*, eseguita da Cesare Baglione e bottega nel fregio, già menzionato, di Palazzo Fava da San Domenico (fig. 41). Non vi sono invece derivazioni dalle stampe, dove i buoi appaiono sempre rappresentati di profilo. Si vedano infatti le illustrazioni presenti nel Livio del 1493 o del 1511, quest'ultima edita a Venezia da Filippo Pincio nel 1511, che sono identiche (fig. 54), oppure quelle delle due edizioni della *Vita* pseudo plutarchea del condottiero cartaginese, l'una del 1516 e a cura di Badio Ascensio, e l'altra del 1525, a cura di Iaconello da Rieti (fig. 55-56). La presenza, ad apertura del testo, di questa scena nelle due edizioni pseudo plutarchee, dove non vi sono altre incisioni, deve però far riflettere su un punto, ovvero che questo episodio era

¹⁵⁶⁴ *Ivi*, libro XXII, capitolo 17, 1-2, p. 243.

¹⁵⁶⁵ PLUTARCO [1991], p. 339, 7 (il corsivo è mio): «Mentre i soldati che ne avevano ricevuto l'ordine preparavano il necessario, Annibale fece partire il resto dell'esercito e pian piano si mise in marcia nelle tenebre ormai calate. *Le vacche, finché il fuoco era scarso e bruciava solo i sarmenti, avanzarono tranquillamente lasciandosi sospingere verso i piedi del monte*; le fiamme che risplendevano sull'estremità delle corna suscitavano stupore fra i pastori e i mandriani che le videro dall'alto e sembrò loro che un esercito marciasse in file ordinate alla luce di molte torce».

considerato, al principio del Cinquecento, come uno di quelli più rappresentativi e più identificativi del personaggio di Annibale¹⁵⁶⁶.

4.7 Disputa tra due condottieri romani

Nel riquadro successivo, il settimo, è rappresentata una discussione tra due condottieri romani avvenuta nella tenda di un accampamento (fig. 11).

Non è possibile però, mancando l'iscrizione, affermare con certezza quale dialogo sia rappresentato, se quello tra il dittatore Quinto Fabio Massimo e Marco Minucio Rufo, maestro della cavalleria, avvenuto subito dopo l'episodio dell'inganno dei buoi¹⁵⁶⁷, oppure quello intercorso tra i consoli Lucio Emilio Paolo e Caio Terenzio Varrone appena prima della battaglia di Canne, soggetto che è raffigurato nella scena seguente¹⁵⁶⁸. Si tratta in effetti di discussioni molto simili tra loro, dove allo stesso modo si contrapponevano gli esponenti del patriziato romano, Fabio Massimo ed Emilio Paolo, sostenitori di una tattica di prudenza, temporeggiatrice, contro quella degli altri due personaggi, entrambi plebei, che volevano risolvere frettolosamente il conflitto con i Cartaginesi tramite una grande battaglia campale. Livio mette in opposizione il *consilium*, ovvero la saggezza, e la *prudentia*, la cautela nell'agire e nel prendere decisioni dei patrizi, alla *ferocitas* e alla *temeritas*, ovvero al comportamento superbo e temerario dei plebei¹⁵⁶⁹. L'accampamento romano dov'è ambientata la

¹⁵⁶⁶ Roberto Guerrini ha sottolineato l'importanza delle illustrazioni poste a principio dell'edizione plutarchea di Badio Ascensio del 1516, un «repertorio per più versi unico» che mostra «l'episodio considerato più emblematico di tutto il racconto» e a cui è spesso collegata anche una scritta latina. Queste immagini devono così essere considerate come un «punto di riferimento fondamentale» per la comprensione del carattere del protagonista del racconto e, per i posteri, una fonte importante per la comprensione dell'immaginario figurativo che ruotava attorno a questi personaggi antichi. GUERRINI 2001b, pp. 101-102.

¹⁵⁶⁷ LIVIO [2019], volume V, libro XXII, capitolo 18, pp. 245-247 (il corsivo è mio): «[Fabio Massimo] cercò di convincere, non solo col comando, ma anche col *consiglio* e quasi con le *preghiere*, il maestro della cavalleria [Minucio Rufo] perché avesse più fiducia nella prudenza che nella fortuna ed imitasse piuttosto lui come capitano, che Sempronio e Flaminio. Lo *pregò* di non credere che si fosse fatto proprio nulla passando quasi tutta l'estate nel tenere a bada il nemico, perché anche i medici talvolta curano i malati più col riposo che col moto forzato; non era poca cosa avere almeno evitato di essere vinti da un nemico tante volte vittorioso e di avere così preso un po' di respiro dopo una serie di sconfitte. Dopo aver invano con tali parole *ammonito* il maestro della cavalleria, partì per Roma».

¹⁵⁶⁸ *Ivi*, libro XXII, capitolo 44, p. 323 (il corsivo è mio): «(...) negli accampamenti romani si accendevano di nuovo le ribellioni dei soldati e le *discordie* tra i due consoli, quando Paolo rinfacciava a Varrone l'*avventatezza* di Sempronio e Flaminio, mentre Varrone opponeva Fabio come esempio ben noto a comandanti *pigri* e *codardi*. Chiamava poi testimoni gli dei e gli uomini che egli non aveva nessuna colpa se Annibale aveva occupato l'Italia come una terra propria; egli, al contrario, era costretto e trattenuto dal collega (...). Paolo Emilio, al contrario, affermava di ritenere sé esente da ogni colpa qualora accadesse qualche triste evento alle legioni abbandonate e gettate in preda ad una *sconsiderata ed incauta* battaglia (...)».

¹⁵⁶⁹ *Consilium*, *prudentia*, *ferocitas* e *temeritas* sono termini molto ricorrenti nella narrazione liviana, e si possono citare alcuni casi: sulla contrapposizione tra *temeritas*, temerarietà, e *consilium*, prudenza, si veda: *Ivi*, libro XXII, capitolo 27, 8-9, p. 274. La *prudentia* di Fabio Massimo è ciò che intimorisce Annibale (*Ivi*, libro XXII, capitolo 12, 6, p. 226); ancora, Fabio Massimo aveva individuato come causa delle sconfitte romane l'agire secondo *temeritas atque inscientia*, ovvero in modo temerario e incompetente (*Ivi*, libro XXII, capitolo 25, 12, p. 268). Sulla *ferocitas*: Minucio Rufo è definito «ferox rapidusque al lingua immodicus», ovvero «impetuoso e temerario nelle decisioni e sfrenato nel linguaggio» (*Ivi*, libro XXII, capitolo 12, 11-12, pp. 228-229); Varrone a sua volta è detto «seditiosum ac temerarium», sedizioso e temerario (*Ivi*, libro XXII, capitolo 40, 2, p. 310).

scena doveva essere collocato nel territorio di Larino, verso Campobasso, nel caso del dialogo tra Fabio Massimo e Minucio Rufo, oppure, nell'altro caso, nei pressi di Canne, in Puglia.

Guardando l'affresco, si nota che in primo piano non è mostrato il soggetto della scena ma una figura di soldato romano a cavallo, con un bell'elmo piumato, che è posto di schiena e che indica il dialogo che si svolge in secondo piano. Egli ha dunque la funzione, tipicamente manieristica, di introdurre il soggetto della raffigurazione all'osservatore e di creare, allo stesso tempo, una composizione dinamica, che si sviluppa per piani diversi. In secondo piano vi è dunque il soggetto della scena, la discussione tra i due generali: l'uno è seduto sulla sinistra, porta un elmo dai pennacchi bianchi e un mantello rosso, mentre l'altro, vestito in modo molto più modesto con una tunica militare, incede verso di lui. Il primo allarga le braccia in modo autorevole e come a voler calmare la foga del suo interlocutore, il quale, di contro, si porta la mano sinistra al petto, come se volesse ribadire il suo punto di vista. Grazie alla fotografia di alta qualità di Carlo Vannini, sembra che si possa intuire che egli abbia una capigliatura rossastra, ed in questo caso sarebbe da individuare come Minucio Rufo. Inoltre, può far riflettere anche l'abbigliamento diverso dei due personaggi, che forse sottolinea le loro cariche differenti: Fabio Massimo era dittatore mentre Minucio Rufo comandante della cavalleria; di contro, Emilio Paolo e Varrone erano entrambi consoli.

4.8 Battaglia di Canne

Come si era visto per la battaglia del fiume Trebbia, che era rappresentata in un momento abbastanza generico nel quale non era ancora evidente l'esito del conflitto in favore dei Cartaginesi, allo stesso modo si presenta la *clades* di Canne, soggetto di questa scena (fig. 12). Non vi è dubbio, infatti, che sia affrescata la più famosa disfatta della storia di Roma, avvenuta nell'agosto del 216 a. C.: la scena precedente ma, soprattutto, quella successiva, rendono infatti necessario che qui sia mostrato proprio questo episodio¹⁵⁷⁰.

Come di consueto, anche in questa scena è omessa la descrizione del luogo e delle circostanze ambientali: la battaglia si svolse vicino al fiume Ofanto ed i Cartaginesi si posizionarono in modo da avere il vento a loro favore, fattore che fu per loro di grande vantaggio. Secondo l'usuale modo di comporre l'immagine, la scena è introdotta, com'era stato per la battaglia del fiume Trebbia e come sarà per quella di Zama nell'ultimo episodio, da un soldato a cavallo e di spalle. Ciò che stupisce a prima vista, però, è il fatto che nel riquadro dove dovrebbe essere raffigurato il trionfo per eccellenza dei Cartaginesi, in primo piano, vi sia inequivocabilmente un soldato romano. A ben vedere, però, a

¹⁵⁷⁰ Sulla portata della sconfitta romana, Livio racconta che perirono circa 45.000 fanti, circa 2.700 cavalieri romani e 80 senatori (*Ivi*, libro XXII, capitolo 49, p. 337). Più avanti, per bocca del console Varrone, che aveva causato quella battaglia dalla quale era riuscito a sfuggire incolume, Livio riferisce ancora della gravità della situazione. Il console, rivolgendo una domanda retorica al suo interlocutore, un messo capuano, dice: «che cosa, infatti, ci fu lasciato a Canne, in modo che, essendoci rimasto qualche cosa, i nostri alleati possano sostituire ciò che manca?» (*Ivi*, libro XXIII, capitolo 5, p. 391).

differenza degli altri condottieri delle battaglie citate, questa figura non è mostrata nell'atto di scagliarsi vittoriosa nella battaglia, bensì, pare, in quello di difendersi: egli tiene infatti lo scudo sollevato, quasi a coprirsi il volto e porta indietro la mano destra con la quale tiene la spada, come a voler rinunciare a scagliare il colpo. Davanti a lui, sulla destra, due giovani cavalieri romani, con gli elmi adorni di piume e con le briglie dorate, scappano dal conflitto. In diversi passaggi, Livio racconta della fuga dei cavalieri romani:

In gran parte del fronte si combatteva ormai una battaglia a piedi: più accanito che lungo fu il combattimento; i cavalieri romani respinti si diedero alla fuga¹⁵⁷¹ (...). Tutti quanti [i Romani] furono sbaragliati; quelli che potevano cercavano di riprendere il cavallo per fuggire¹⁵⁷².

In un piano ancora più arretrato rispetto ai cavalieri si svolge la battaglia vera e propria, quasi illeggibile per il deterioramento della pittura; tuttavia, grazie alle fotografie di Carlo Vannini, è possibile scorgere ancora i cavalli imbizzarriti delle due schiere contrapposte ed i corpi a terra dei soldati uccisi. Come per le altre battaglie, l'artista predilige la rappresentazione di una scena dinamica e su più piani narrativi rispetto all'esibizione della violenza dello scontro, violenza che, in questo caso, fu estremamente efferata¹⁵⁷³.

Questo aspetto differisce dalla *Battaglia di Canne* che è dipinta nel fregio di Città di Castello, dov'è chiara la vittoria dei Cartaginesi e la forza del loro esercito (fig. 59). Ciò che i due affreschi hanno in comune è invece la visualizzazione della battaglia come uno scontro equestre, elemento che si pone in rottura con le precedenti rappresentazioni che mostravano la guerra come un combattimento tra fanterie, come si vede nella bellissima pagina miniata di Jean Fouquet, nella *Histoire ancienne jusqu'à César et faits des Romains* (fig. 57), o nella stampa dell'edizione illustrata di Livio del 1511 (fig. 58).

4.9 Gli anelli d'oro

In questa scena, la nona del fregio e la prima, si noti, della seconda parete corta del salone, viene raffigurata una delle conseguenze più spettacolari della disfatta romana: la presentazione al senato di Cartagine del bottino degli anelli d'oro (fig. 13). Questi erano infatti gli ornamenti portati dai più ragguardevoli dei soldati romani, i cavalieri «e, di quelli, solo i più segnalati»¹⁵⁷⁴.

¹⁵⁷¹ *Ivi*, libro XXII, capitolo 47, 3, p. 329.

¹⁵⁷² *Ivi*, libro XXII, capitolo 49, 5, p. 334.

¹⁵⁷³ Sulla strage orrenda della battaglia di Canne si può citare questo passo liviano: «Il giorno dopo, all'alba, i Cartaginesi attesero a raccogliere le spoglie e a contemplare la strage, terribile anche all'occhio di un nemico. Giacevano tante migliaia di Romani, alla rinfusa fanti e cavalieri, così come il caso o la battaglia o la fuga li avevano l'un l'altro mescolati insieme. Alcuni, coperti di sangue, tentavano di alzarsi in mezzo alla strage, risvegliati dal freddo che aveva a loro contratte le ferite, furono annientati dal nemico. (...) Attirò gli sguardi di tutti un Numida tratto ancor vivo con il naso e le orecchie lacerate, di sotto ad un Romano morto, che non avendo più nelle mani la forza di afferrare un'arma, dall'ira passato alla rabbia era spirato dilaniando coi denti il nemico». *Ivi*, libro XXII, capitolo 51, 5-9, pp. 341-343.

¹⁵⁷⁴ *Ivi*, libro XXIII, capitolo 12, 2, p. 413.

Livio racconta di come Annibale avesse mandato il fratello Magone, subito dopo la vittoria di Canne, a riferire la notizia del successo a Cartagine insieme a questo prezioso bottino, con lo scopo di impressionare i senatori al fine di ottenere l'invio di nuovi aiuti per sostenere l'esercito cartaginese in Italia. Il passo dello storico latino è seguito ancora una volta in modo molto fedele:

A testimoniare la verità di notizie così liete, Magone comandò di versare nel vestibolo della curia un mucchio così grande di anelli d'oro che, secondo alcuni storici, quando furono misurati, riempirono tre moggi¹⁵⁷⁵.

La scena ricalca da vicino l'ambientazione descritta da Livio, con la raffigurazione dell'atrio o vestibolo posto davanti ai senatori, i quali sono dipinti sullo sfondo, nell'angolo a destra, e risultano in realtà poco visibili per via di una lacuna della pittura. In primo piano sulla destra, come d'abitudine in questo ciclo, vi è un cartaginese di spalle, mostrato nell'atto di portare un moggio colmo di anelli d'oro da porre accanto a quelli che si trovano nel centro della scena e che sono stati già rovesciati a terra. Egli ha, ancora una volta, la capigliatura rossastra. A sinistra, invece, vi sono altri due cartaginesi, uno dei quali intento nel trasporto del terzo contenitore di anelli dorati.

Il tema raffigurato si ritrova anche nella serie di arazzi fiamminghi della seconda metà del XVI secolo, dedicati alla *Storia di Annibale* e conservati presso il Museo della cattedrale di Zamora¹⁵⁷⁶ (fig. 60). In modo simile, i soldati cartaginesi presentano al senato, sbigottito, tre contenitori pieni di anelli d'oro, due dei quali sono già in primo piano mentre il terzo è ancora sullo sfondo, dove è stato appena scaricato dal dorso di un cammello.

Giunti alla prima scena che fronteggia un riquadro già analizzato, ovvero il terzo con *Annibale che valica le Alpi*, si può provare ora a mettere in relazione le due immagini secondo un'indicazione che proviene dallo stesso Livio. Dopo che Magone ebbe svolto le azioni che sono raffigurate, Annone, il senatore che si era da sempre schierato contro fazione dei barcidi e contro questa guerra (la sua presenza era stata ipoteticamente individuata nella prima scena del fregio), interrogò Magone sulle

¹⁵⁷⁵ *Ivi*, libro XXIII, capitolo 12, 1, p. 413.

¹⁵⁷⁶ La serie, datata intorno al 1570, doveva essere composta da otto pezzi, di cui cinque sono conservati presso il Museo della cattedrale di Zamora: *Il giuramento di Annibale*; *La traversata delle Alpi*; *Annibale in Italia*; *Il bottino della battaglia di Canne*; *Gli anelli d'oro*. Un sesto pezzo, *La presa di Sagunto*, è conosciuto come replica conservata nel castello di Chaumont. Non vi sono altri punti in comune tra questi pezzi e gli affreschi di Palazzo Albergati. Si noti che nel ciclo di arazzi il tema degli anelli d'oro presi ai soldati romani dopo la battaglia di Canne aveva una particolare rilevanza, in quanto è presente in due scene, anche in quella del *Bottino della battaglia di Canne*. La serie è inusuale per avere come unico protagonista Annibale, senza che compaia nemmeno Scipione l'Africano, ma è da ricordare che non conosciamo il soggetto degli altri due arazzi perduti. Non sappiamo purtroppo da chi fu commissionata, e a partire dal XVII o dal XVIII secolo fece parte delle collezioni della Cattedrale: nel 1620 sono lì documentati venti arazzi raffiguranti una storia antica, mentre nel 1772 Jacinto Varas y Vázquez, primo cantore della cattedrale, donò ad essa otto arazzi di soggetto storico. La serie è stata tessuta a Bruxelles ma la firma del tessitore non è stata ancora decifrata, anche se sappiamo che egli lavorò insieme a François Geubels per il ciclo di arazzi della *Storia di Romolo e Remo* conservati a Vienna, come mostra la presenza delle loro firme. Non è nemmeno conosciuto l'autore dei cartoni preparatori, anche se è da ricondurre probabilmente alla cerchia di Michel Coxcie. Si veda: [http://tapestries.flandesenhispania.org/The_History_of_Hannibal_Series_\(La_Historia_de_An%C3%ADbal\)](http://tapestries.flandesenhispania.org/The_History_of_Hannibal_Series_(La_Historia_de_An%C3%ADbal))

effettive condizioni dei nemici e dei popoli italici alleati a Roma. Alle sue risposte confuse, che mostravano di non aver chiaro il quadro politico del conflitto, l'anziano senatore replicò in questo modo: «Adunque, siamo ancora all'inizio della guerra come in quel giorno in cui Annibale passò in Italia»¹⁵⁷⁷. La risposta mette dunque questa scena in relazione con quella posta frontalmente. Il significato di questo parallelismo si può intuire ancora dalle parole di Annone, che commenta il successo cartaginese come una «falsa e vana speranza»¹⁵⁷⁸ di una finale vittoria sui Romani. I due riquadri, dunque, che a prima vista mostrano successi eclatanti, straordinari, dei Cartaginesi, tali da stupire qualunque osservatore – in entrambe le scene vi è, infatti, un forte elemento di meraviglia e quasi di prodigio –, assumono in questo senso un significato più profondo di monito, quasi di invito alla moderazione e alla cautela: ciò che in apparenza sembra favorevole può nascondere, in realtà, tristi conseguenze.

4.10 Il banchetto in onore di Annibale

Siamo finalmente giunti all'immagine che si trova al centro della seconda parete corta, in una posizione, dunque, di assoluta importanza (fig. 14). Mentre Magone era a Cartagine, come abbiamo visto nella scena precedente, Annibale si era invece portato con il suo esercito a Capua. Dopo Canne, infatti, molti territori romani del centro Italia e della costa meridionale passarono ai Cartaginesi e, tra questi, vi fu anche Capua. Questa città «era non solo la capitale della Campania, ma dell'Italia»¹⁵⁷⁹, tanto era famosa per la sua ricchezza e prosperità, ma era anche nota per la dissolutezza dei costumi dei suoi abitanti, i quali in più passi sono definiti da Livio come alleati infedeli di Roma¹⁵⁸⁰. La scena raffigurata mostrerebbe, al contrario, un episodio di fedeltà dei Capuani verso i Romani, alle spese di Annibale, il nuovo alleato¹⁵⁸¹.

Giunto a Capua, il condottiero cartaginese fu subito invitato nella casa dei fratelli Ninnii Celeri a prendere parte ad un banchetto per celebrare la nuova alleanza tra i due popoli. Il convivio è mostrato, nell'affresco, in secondo piano, dove s'intravedono una tavola imbandita ed i commensali, dei cartaginesi. Livio sottolinea infatti che soltanto pochi Campani erano stati invitati a prendervi parte e, tra questi, vi erano i due personaggi mostrati in primo piano: il «senex»¹⁵⁸², il vecchio Pacuvio

¹⁵⁷⁷ LIVIO [2019], volume V, libro XXIII, capitolo 13, 2, p. 417.

¹⁵⁷⁸ *Ivi*, libro XXIII, capitolo 13, 5, p. 418: «falsa atque inani spe».

¹⁵⁷⁹ *Ivi*, libro XXIII, capitolo 11, p. 413.

¹⁵⁸⁰ *Ivi*, libro XXIII, capitolo 5, 1, p. 391: «infidi e arroganti».

¹⁵⁸¹ Il mutamento dell'alleanza di Capua dai Romani ai Cartaginesi fu comunque sofferto, in quanto molti legami di parentela legavano le due città e, con la concessione della cittadinanza romana, trecento cavalieri di Capua, cittadini fra i più nobili, militavano nell'esercito romano (*Ivi*, libro XXIII, capitolo 4, p. 391).

¹⁵⁸² *Ivi*, libro XXIII, capitolo 9, 1, p. 402.

Calavio¹⁵⁸³, uomo nobile che era stato tra i promotori dell'alleanza con i Cartaginesi, ed il giovane figlio¹⁵⁸⁴ alla sua sinistra, mostrato nell'atto di impugnare un gladio, una spada romana di dimensioni medio-piccole.

Come nella scena precedente, anche questa pittura pare seguire da vicino la fonte liviana:

Quasi tramontato il sole, essendo il padre Calavio uscito dalla sala del convivio, il figlio lo seguì fin che giunsero *in un luogo appartato*, in un giardino che era *nella parte posteriore dell'edificio*. Qui il giovane disse: «O padre, io ho un piano in virtù del quale non solo possiamo essere perdonati dai Romani per la colpa di averli traditi passando dalla parte di Annibale, ma noi Campani possiamo raggiungere presso di loro una dignità ed un favore più grandi di quanto mai abbiamo avuto». Il padre che gli chiedeva *stupefatto* quale mai fosse quel piano, il figlio, gettata indietro la toga dalle spalle e mostrato il fianco armato di un *pugnale*, disse: «In questo momento io consacrerò col sangue di Annibale il patto coi Romani»¹⁵⁸⁵.

Guardando l'affresco, si nota che, se è assente l'indicazione temporale del sole quasi tramontato, il pittore ha tuttavia ricreato l'ambientazione appartata dove si svolge il dialogo tra il padre ed il figlio. L'espressione incredula del padre, che con le braccia aperte mostra la sua volontà di fermare il proposito del figlio, si comprende meglio continuando a leggere la fonte liviana:

Visto e udito ciò, come se quello che aveva sentito accadesse in quel momento lui presente, il *vecchio, pazzo di terrore*, disse: «O figlio, *ti prego e ti scongiuro per le leggi che vincolano i figli ai genitori*, che tu dinanzi agli occhi di tuo padre non tolleri di commettere un'azione tanto abominevole. Poche ore fa noi, giurando nel nome di tutti gli dei e stringendo le nostre destre con la destra di Annibale abbiamo forse sancito un *patto*, per poi, immediatamente usciti dal colloquio, armare contro di lui le nostre *mani consacrate dal giuramento*? Tu ti levi ora dal banchetto ospitale, al quale, terzo fra i Campani, sei stato invitato da Annibale per macchiare quella stessa mensa col *sangue dell'ospite*?»¹⁵⁸⁶

Da questo brano emerge infatti tutta la forza dello sconcerto del vecchio Pacuvio, che più avanti dirà addirittura al figlio di essere disposto ad anteporre il suo stesso corpo a quello di Annibale pur di scongiurare la morte del condottiero; un gesto che è già intuibile nell'affresco dalla posizione del suo corpo in rapporto a quello del figlio.

Le argomentazioni che egli contrappone alla volontà del giovane sono però molto importanti per la comprensione dei significati veicolati dall'immagine. Seguendo infatti il suggerimento liviano della scena precedente, che era stata posta in relazione con quella posta di fronte, si può provare a fare lo stesso con questo riquadro, il quale si trova davanti allo *Stemma della famiglia Albergati* e, più in basso, davanti alla tela di Cesi che stava sul sovracamino, il *Giuramento di Annibale*.

¹⁵⁸³ Pacuvio Calavio: «di famiglia nobile e ad un tempo amico del popolo, salito in potere con male arti, teneva sottomesso a sé ed alla plebe il senato» e «uomo perfido, ma non giunto all'ultimo grado della corruzione»; *Ivi*, libro XXIII, capitolo 2, 2, 4, p. 383.

¹⁵⁸⁴ *Ivi*, libro XXIII, capitolo 8, 3, p. 400: «filium iuvenem».

¹⁵⁸⁵ *Ivi*, libro XXIII, capitolo 8, 8-11, p. 403; il corsivo è mio.

¹⁵⁸⁶ *Ivi*, libro XXIII, capitolo 9, 1-4, pp. 403-405; il corsivo è mio.

La prima tesi di Pacuvio Calavio per convincere il figlio a desistere dal compiere l'uccisione fa, infatti, appello alla *fides*, alla lealtà tra padri e figli – «ti prego e ti scongiuro per le leggi che vincolano i figli ai genitori» –, e questo elemento sembra che si possa legare strettamente ai due riquadri frontali. Lo stemma richiama la fedeltà familiare, mentre nell'episodio rappresentato nella tela, Annibale aveva compiuto il giuramento per volontà del padre, restando in questo modo a lui fedele. Sull'ubbidienza dovuta dei figli verso i padri aveva scritto anche Fabio Albergati nel suo *Trattato del modo di ridurre a pace l'inimicitie private* (1583): «il figliuolo, come figliuolo, non farà mai offesa grave di propria volontà al padre, et quando la facesse, non farebbe più figliuolo, ma impio figliuolo»¹⁵⁸⁷.

Un altro tema portato avanti da Pacuvio è quello della sacralità del giuramento – «le nostre mani consacrate dal giuramento» –, che si riallaccia strettamente con il dipinto del Cesi, dove il piccolo Annibale è mostrato nell'atto di toccare con la sua mano l'altare del sacrificio.

Infine, tra le disperate preghiere del vecchio Pacuvio, emerge pure l'argomento della sacralità dell'ospite, questione che trova un parallelismo con il cognome *Albergati*, che deriva dalla parola *albergo*, luogo di ricovero degli ospiti: in questo modo, la committenza volle probabilmente richiamare il proprio cognome, e dunque il proprio prestigio, sia con lo stemma familiare che tramite una scena narrativa¹⁵⁸⁸.

L'episodio dunque, oggi così poco noto ma forse più conosciuto in passato¹⁵⁸⁹, sarebbe stato scelto in primo luogo per omaggiare gli Albergati stessi e, poi, forse anche per veicolare un significato morale di elogio della *fides*, tema tipicamente romano che si contrappone alla *perfidia* tipicamente cartaginese¹⁵⁹⁰, e che qui è declinata nella fedeltà dei figli verso i padri. Si ricordi anche che si era avanzata l'ipotesi di una commissione del fregio da parte di Pietro, figlio di Annibale: in questo senso, l'episodio potrebbe rivelare che la decorazione fu in origine voluta da Annibale e che Pietro, *fedele* al padre, la portò a compimento.

¹⁵⁸⁷ ALBERGATI 1583, p. 73.

¹⁵⁸⁸ Ringrazio Alessandro Monti per avermi fatto notare questa corrispondenza.

¹⁵⁸⁹ Nell'edizione in volgare della *Vita di Annibale* dell'Acciaiuoli, infatti, la scena viene descritta ampiamente, sottolineando, con tono stupefatto, di come Annibale, scampato alle prove più dure, rischiasse di rimanere ucciso durante un banchetto: «si che in tal modo Anibale, el quale da oceano et dalle ultimi parti de Spagna menando lo exercito per longissimi spacia de pagese [paese] era scampato mo dall'arme de inimici et mo dalle insidie de franciosi, pocho manchò che inter li cibi et in la mensa per mano de questo giovane non fosse morto» (PLUTARCO 1482, p. 75r). Si segnala anche che nel 1667 fu rappresentato, a Bologna, *L'Annibale in Capua*, un dramma per musica a tema amoroso che aveva come protagonisti, oltre al condottiero cartaginese, anche Pacuvio Calavio ed il figlio: *L'Annibale in Capua*, Bologna, Vittorio Benacci, 1667.

¹⁵⁹⁰ Sulla *fides*: Cicerone, *De officiis*, libro II: «nec enim ulla res vehementius rem publicam continet quam fides»: nessun'altra cosa tiene più saldamente unito uno Stato dell'onestà. Sulla *perfidia*: Annibale stesso è descritto come avente «una malafede più che cartaginese», «perfidia quam Punica» (LIVIO [2019], volume V, libro XXI, capitolo 4, 9, pp. 22-23). Quando alcuni Romani furono fatti prigionieri a tradimento, dopo la battaglia del Trasimeno, lo storico ironicamente parla di una «solita lealtà cartaginese» (*Ivi*, libro XXII, capitolo 6, 12, p. 211); ancora, quando le sorti dei Cartaginesi si erano ormai decise, i senatori cartaginesi, giunti a Roma a chiedere la pace in vista dell'imminente attacco di Scipione l'Africano, si comportarono secondo una «malafede cartaginese», in latino «Punica fraude», *Ivi*, volume VII, libro XXX, capitolo 22, 6, pp. 392-393.

In ogni caso, questa relazione così sofisticata tra le scene dimostra la grande perizia e intelligenza con cui fu ideato il programma iconografico.

4.11 La cattura di Decio Magio

La scena successiva è l'ultima della seconda parete corta e segue, nella rappresentazione, il testo liviano, mostrando ciò che è raccontato subito dopo il banchetto presso i Ninnii Celeri, ovvero l'arresto di Decio Magio, uno dei cittadini più illustri di Capua, che era rimasto alleato ai Romani (fig. 15):

Annibale (...) comandò di arrestare Decio Magio, affinché si difendesse solo prostrato ai suoi piedi. Decio Magio, affermando con imperturbata *fierezza* che *per le norme del trattato* non poteva essere costretto a fare ciò, fu allora per ordine di Annibale *incatenato ed accompagnato dagli sgherri nell'accampamento*¹⁵⁹¹.

In secondo piano si vede il capuano, con i polsi incatenati, che cammina composto verso la tenda di Annibale, posta più indietro sullo sfondo. La sua folta barba bianca ricorda quella degli ambasciatori romani della prima scena del fregio, caratterizzando la figura in modo dignitoso e solenne. In primo piano vi sono invece due cartaginesi in dialogo tra loro, il primo dei quali, vestito riccamente e posto di spalle, secondo il solito lessico manierista, brandisce un bastone verso il prigioniero; essi probabilmente sono due figure che stanno a simboleggiare la forza cartaginese contro il nemico¹⁵⁹². Anche in questo caso sembra convincente un collegamento della scena con quella posta di fronte, la *Dichiarazione di guerra dei Romani ai Cartaginesi*: entrambi gli episodi, infatti, rimarkano il tema della *perfidia* cartaginese, ovvero dell'incapacità di rimanere fedeli ai trattati, com'è affermato dallo stesso Decio Magio nel passaggio sopra citato. Se, come si ricorda, nella prima scena i Romani avevano dichiarato guerra ai Punici perché questi non avevano rispettato il trattato di pace tra i due popoli, in questo riquadro, allo stesso modo, essi appaiono rei di aver violato il patto con i Capuani,

¹⁵⁹¹ *Ivi*, libro XXIII, capitolo 10, 5-6, p. 407; il corsivo è mio.

¹⁵⁹² Colpisce però la ricercatezza dell'abbigliamento con cui è raffigurato il personaggio disposto di spalle, che porta una ricca tunica striata d'oro e sandali d'oro. La veste è simile a quella indossata dalla figura a cavallo, sulla destra, del quattordicesimo episodio, anche se in quel caso essa è arricchita ulteriormente da un mantello rosso, mentre i sandali sembrano essere gli stessi. Questi si ritrovano anche nella settima scena, indossati dal mastro della cavalleria romana e poi nella quindicesima, portati da Annibale. Ma la somiglianza – anche fisica, per la corporatura così massiccia – tra il personaggio in questione, scena undicesima, e quello a cavallo della scena quattordicesima, che, come si vedrà, ho identificato con Massinissa, mi aveva portato a pensare che anche qui fosse rappresentato quel personaggio, re della parte orientale della Numidia ed alleato fedele dei Romani. Avevo così riconosciuto quest'episodio come *La cattura di Siface* (*Ivi*, libro XXX, capitolo 12, p. 357). In quel passaggio, Siface, alleato dei Cartaginesi e regnante sull'altra parte della Numidia, quella più occidentale, a seguito di uno scontro con Massinissa, era stato catturato: «rovesciato a terra per la caduta del cavallo ferito, fu costretto ad arrendersi e fu condotto vivo da Lelio, offrendo in tal modo uno spettacolo piacevole per tutti, ma più degli altri a Massinissa» (*Ibidem*). In questo senso, la figura in primo piano riccamente vestita sarebbe Massinissa nell'atto di celebrare la cattura del nemico. Tuttavia, mi pare che l'identificazione più corretta sia quella della *Cattura di Decio Magio*, poiché come si vedrà, questa scena implica una relazione di senso con quella a fianco, la decima, e con quella di fronte, la prima. Infine, va tenuto a mente che quest'episodio è il terzo e l'ultimo che è raffigurato in questa parete minore, e che i due precedenti avevano riguardato fatti narrati a stretto giro nel XXIII libro di Tito Livio: non avrebbe senso, perciò, passare improvvisamente al libro XXX, dov'è narrata la vicenda di Siface.

il quale prescriveva l'impossibilità, da parte dei Cartaginesi, di esercitare il potere giurisdizionale su quei cittadini¹⁵⁹³. Le due scene messe a confronto sottolineano allora la *perfidia*, la malafede cartaginese, e si legano così per contrapposizione anche all'episodio precedente, dove, come abbiamo visto, era invece celebrata la virtù della *fides*.

4.12 Gli esploratori cartaginesi visitano l'accampamento di Scipione

Conclusa la narrazione dei primi avvenimenti della guerra punica, che vedevano Annibale vittorioso tra il 219 ed il 216 a. C. e che riguardavano i libri XXI-XXIII dell'*Ab urbe condita*, ci si sposta ora sull'ultima parete del ciclo, che comprende cinque episodi narrati nel XXX libro e che termina con la sconfitta del cartaginese nella battaglia di Zama del 202 a. C. L'esclusione di episodi provenienti dagli altri libri della decade annibalica sembra dettata sia da una concreta esigenza di spazio che, soprattutto, dalla volontà di mettere in relazione, quasi di contrapporre, le gesta di Annibale a quelle di Scipione, pur restando in seno ad un ciclo decorativo che ha come protagonista il condottiero cartaginese. Così, nelle cinque scene di quest'ultima parete, Scipione sarà spesso il personaggio principale del racconto; le relazioni tra gli affreschi posti sulle due pareti lunghe non saranno, tuttavia, così pregnanti come quelle delle pareti corte.

L'episodio in questione, individuato come *Gli esploratori cartaginesi che visitano l'accampamento di Scipione*, sposta l'azione in Africa, nel 202 a. C., quando Scipione l'Africano aveva collocato il suo accampamento a Tunisi, nei pressi di Zama (fig. 16). Annibale, che era stato richiamato in patria dopo sedici anni per difendere Cartagine, aveva mandato dei soldati ad esplorare, segretamente, il campo nemico. La scena, pur molto rovinata, mostrerebbe questo evento raccontato da Livio:

Di qui [Annibale] mandò avanti alcuni esploratori che furono catturati dalle sentinelle romane e condotti a Scipione. Costoro furono consegnati a un tribuno dei soldati ed inviati a visitare, senza alcuna paura, tutti gli accampamenti; furono condotti in giro dovunque volevano¹⁵⁹⁴.

Guardando l'immagine, si vedono in effetti alcuni cavalieri muoversi tra le tende di un accampamento; di quello in primo piano, che cavalca un cavallo bianco e che tiene un bastone, non è purtroppo possibile vedere il volto per via di una perdita della superficie pittorica.

Quest'episodio si trova di fronte all'ottava scena, che rappresenta la *Battaglia di Canne*: se lì era mostrata una disastrosa sconfitta dei Romani, qui è invece messa in luce la loro forza e la loro superiorità rispetto ai Cartaginesi. La decisione, così singolare e sfrontata, da parte di Scipione, di lasciar liberi gli esploratori nemici per il suo accampamento, lasciò infatti molto turbato Annibale, il

¹⁵⁹³ *Ivi*, libro XXIII, capitolo 7, 1-3, p. 397.

¹⁵⁹⁴ *Ivi*, libro XXX, capitolo 29, 2, p. 413.

quale aveva compreso che «una sicurezza così grande»¹⁵⁹⁵ mostrata dal romano non poteva che essere causata dalla sua effettiva potenza militare.

4.13 Annibale manda un messo a Scipione per chiedergli un colloquio

Dell'episodio successivo, per buona parte perduto, si vede, in primo piano, un cavaliere punico di schiena, con il suo tipico turbante, che va incontro ad altri cavalieri (di cui sono riconoscibili soltanto parti dei cavalli) in un accampamento (fig. 17). Si potrebbe trattare così di una scena per la verità non molto significativa, nella quale Annibale, deciso a chiedere la pace a Scipione, avrebbe mandato un messo al suo accampamento per ottenere un colloquio con lui:

Peraltro, [Annibale] per quanto sapesse di essere lui stesso la causa di quella guerra e di avere violato con il suo arrivo la tregua e di avere così resa vana la speranza di un patto, tuttavia, pensando di poter ottenere migliori condizioni di pace se le avesse chieste avendo ancora il suo esercito in piena efficienza, *mandò un messo a Scipione per chiedergli un colloquio*¹⁵⁹⁶.

Secondo Polibio, la richiesta dell'incontro da parte di Annibale sarebbe scaturita proprio da quanto era accaduto nell'episodio precedente, ovvero dalla grande sicurezza mostrata da Scipione¹⁵⁹⁷.

Nella parete di fronte si trova il settimo episodio del ciclo, con la *Disputa tra due comandanti romani*; la relazione tra le due pitture sta allora, in questo caso, nel fatto che entrambe mettano in scena l'incontro ed il dialogo tra due personaggi.

4.14 Scipione rimprovera Massinissa

Se si accettano le proposte di identificazione delle scene precedenti e se si segue strettamente la narrazione di Livio, questa scena, posta prima dell'*Incontro tra Scipione e Annibale* e, si badi, collocata esattamente al centro della parete lunga, dovrebbe allora mostrare l'arrivo del re della Numidia Massinissa, alleato dei Romani, al loro accampamento (fig. 18). Ciò è descritto dallo storico latino in un passaggio molto breve:

In quello stesso giorno [dell'invio di un messo cartaginese a Scipione] era per caso giunto al campo romano Massinissa con seimila fanti e quattromila cavalieri¹⁵⁹⁸.

Se l'abbigliamento elegante del cavaliere africano sulla destra, che porta una veste dalle striature dorate, sandali d'oro ed un prezioso mantello color porpora, fa pensare che egli possa essere individuato con Massinissa, tuttavia manca, nell'immagine, qualcosa che rimandi alla presenza

¹⁵⁹⁵ *Ivi*, libro XXX, capitolo 29, 4, p. 413.

¹⁵⁹⁶ *Ivi*, libro XXX, capitolo 29, 5, p. 413, il corsivo è mio.

¹⁵⁹⁷ POLIBIO [2003], volume V, libro XV, capitolo 5, 8-9, p. 175: «Al loro arrivo [degli esploratori] Annibale, ammirato dalla magnanimità e dall'audacia dell'uomo, non so come, sentì l'impulso e il desiderio di avere un abboccamento con Publio. Presa questa decisione, mandò un araldo a dire che voleva discutere con lui della situazione generale».

¹⁵⁹⁸ LIVIO [2019], vol. VII, libro XXX, capitolo 29, 4, p. 413.

dell'esercito al suo seguito, i seimila fanti e quattromila cavalieri¹⁵⁹⁹. La figura del giovane cavaliere romano che gli viene incontro, inoltre, con la barba a punta e l'elmo dal bianco cimiero, pare essere simile a quella di Scipione che si trova nella scena successiva. I due personaggi sono poi mostrati nell'atto di discutere tra di loro: l'affresco, dunque, potrebbe avere come soggetto il *Rimprovero di Massinissa da parte di Scipione*, tema che, seppur era stato raccontato da Livio qualche capitolo prima, non intralcia la narrazione figurata e che, anzi, calza maggiormente non solo con l'immagine stessa ma anche con quella che è posta frontalmente, *L'inganno dei buoi*. Essendo infatti questa scena, come detto, posta al centro della parete lunga, credo che essa possa essere stata utilizzata dalla committenza per vincolare qualche tema a lei caro. Infine, come vedremo, l'episodio del *Rimprovero* godeva di una certa fortuna iconografica rispetto a quello, poco significativo, dell'*Incontro* tra i due generali.

Tornando al racconto, Massinissa, fino a quel momento fedelissimo alleato dei Romani, stava mettendo a repentaglio la sua lealtà a causa della sua improvvisa infatuazione per Sofonisba, figlia del cartaginese Asdrubale di Gisgone¹⁶⁰⁰. La fanciulla infatti lo stava strategicamente portando dalla parte dei Punici, come aveva già fatto, per altro, con Siface. L'episodio affrescato potrebbe essere allora letto secondo il passaggio liviano dove Scipione, preso da parte Massinissa, lo ammonisce sui pericoli della passione amorosa:

Io penso, o Massinissa, che tu sia venuto in principio a stringere con me amicizia in Spagna proprio perché avevi scorto in me qualche virtù (...). Orbene, di nessuna virtù, di quelle che ti hanno fatto desiderare la mia amicizia, io vado tanto superbo quanto del *senso della misura e del saper frenare le passioni*. (...) Mi devi credere quando ti dico che la nostra età non è posta in pericolo tanto dai nemici armati, quanto dai *piaceri del senso* che ogni parte ci assalgono. Colui che ha saputo *con la sua moderazione tenerli a freno e soggiogarli*, procurò a sé onore e vittoria molto più grandi di quanto abbiamo conquistato noi vincendo Siface. (...) *Cerca di soffocare il desiderio*; cerca di non guastare con un solo errore le molte buone doti che possiedi (...)¹⁶⁰¹.

Proprio la caratterizzazione della passione amorosa come qualcosa di pericoloso – il tema più noto della storia di Scipione è in effetti quello della sua continenza –, inarrestabile e a cui bisogna porre un freno, si potrebbe legare per contrapposizione alla scena dei buoi. In qualche passaggio precedente, infatti, quando Scipione aveva interrogato Siface sulla causa del mutamento della sua alleanza, egli aveva dato la colpa al suo matrimonio con Sofonisba: «con quelle faci nuziali costei aveva dato fuoco

¹⁵⁹⁹ La ricercatezza delle vesti di Massinissa era stata sottolineata da Livio tramite Sofonisba, la quale aveva notato il numida in mezzo a tanti soldati proprio per il suo abbigliamento e le sue armi regali: *Ivi*, libro XXX, capitolo 12, 11, p. 359.

¹⁶⁰⁰ Sulla grande fedeltà di Massinissa verso i Romani, la cui alleanza era stata stipulata nell'estate del 210 a. C., così parla Livio: «da quel momento [della stipula del patto] fino all'estrema vecchiezza, Massinissa serbò fede ai Romani con assoluta lealtà»: *Ivi*, libro XXVIII, capitolo 16, 12, p. 65. Massinissa si infatuò di Sofonisba quando la vide per la prima volta e «fu acceso d'amore per la prigioniera [Sofonisba], per quella tendenza innata nella razza numida alla passione voluttuosa»: *Ivi*, libro XXX, capitolo 12, 18, p. 359.

¹⁶⁰¹ *Ivi*, libro XXX, capitolo 14, 4-11, pp. 365-367.

alla sua reggia; essa come una furia distruttrice con ogni specie di moine aveva sconvolto ed aveva reso folle il suo animo (...)»¹⁶⁰². Il termine «faces», ovvero faci, fiaccole, torce, presente nel passaggio citato, era stato utilizzato da Livio per designare anche i tizzoni ardenti legati alle corna dei buoi¹⁶⁰³. Così come quei fuochi, bruciando nella notte, avevano provocato la riuscita dell'inganno da parte di Annibale, questi, interiori, simbolo della passione amorosa, dovevano essere invece tenuti spenti affinché i Romani potessero prevalere sui Cartaginesi. Questa relazione tra le due scene diventa così un invito alla moderazione, a quella *temperantia* e *continentia* di cui Scipione era il massimo esempio. Circa la fortuna iconografica di questo episodio, si può citare l'esempio di un arazzo conservato a Boston, tessuto tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo a Bruxelles e facente parte di una serie dedicata a Scipione (fig. 61); secondo Leland Hunter (1916), questa scena è riprodotta anche in un altro arazzo, di dimensione minore, a quel tempo appartenente a Mr. Willoughby H. Stuart¹⁶⁰⁴.

4.15 Incontro tra Scipione e Annibale

Non possono esservi dubbi, invece, sull'identificazione di questa scena, la penultima della decorazione, che mostra il famoso incontro tra Annibale e Scipione prima della battaglia di Zama (fig. 19). In questo episodio, il generale cartaginese provò a convincere, invano, il Romano a terminare le ostilità tra i due popoli tramite un accordo di pace. Questo è il passo di Livio:

Allontanate ad egual distanza le scorte armate, ciascuno col suo interprete, si incontrarono quei due condottieri, i più grandi non solo del loro tempo, ma di valore pari a qualunque re o condottiero di ogni altra nazione in tutte le età precedenti. *Giunti l'uno al cospetto dell'altro*, stettero un po' di tempo in silenzio, come attoniti per la meraviglia di trovarsi reciprocamente di fronte¹⁶⁰⁵.

Viene qui presentato il tema dei «capitani affrontati»¹⁶⁰⁶: Scipione è sulla sinistra, come nella scena precedente sulla sella di un cavallo bianco, indossando un elmo con pennacchi bianchi e la lorica. Come in quell'affresco, ha la barba appuntita; secondo Livio, il suo aspetto dava l'idea di una «grande naturale dignità»¹⁶⁰⁷, ed egli possedeva «l'ornamento di una folta chioma e un modo di vestire non

¹⁶⁰² *Ivi*, libro XXX, capitolo 13, 12, p. 363.

¹⁶⁰³ *Ivi*, libro XXII, capitolo 16, 7, pp. 240-241: «Faces undique ex agris collectae fascisque virgarum atque aridi sarmenti praeligantur cornibus bovum», ovvero: «furono raccolte da ogni parte delle materie incendiarie e furono legati alle corna dei buoi dei fasci di rami e di aridi sarmenti».

¹⁶⁰⁴ Boston, Museum of Fine Arts, inv. 19.59, 342,26 x 255,04 cm. I personaggi e la circostanza raffigurata sono chiari grazie alle iscrizioni presenti nel *titulus* e all'interno della stessa scena; sullo sfondo dell'arazzo è mostrato l'avvelenamento di Sofonisba per volontà di Massinissa, che in questo modo rinnova la sua fedeltà ai Romani. Il marchio di Bruxelles e del tessitore si trovano sulla sinistra in basso. Si vedano: LELAND HUNTER 1916, p. 60 e la scheda digitale di catalogo dell'arazzo: <https://collections.mfa.org/objects/37390/tapestry-scipio-upbraiding-masinissa-from-the-series-the-s?ctx=2a46c49a-e8bc-44b7-9e4c-c0ba6c481ae1&idx=1> (ultima visita: 23/3/2022).

¹⁶⁰⁵ LIVIO [2019], volume VII, libro XXX, capitolo 30, 1-2, p. 415; il corsivo è mio.

¹⁶⁰⁶ FILIPPINI 2001, p. 171, la definizione è in realtà di Annarosa Garzelli, sulla base degli studi di André Chastel, dove era sottolineata la diffusione di questo motivo iconografico, a Firenze, a partire dalla seconda metà del XV secolo.

¹⁶⁰⁷ LIVIO [2019], volume VII, libro XXVIII, capitolo 35, 6, p. 135.

raffinato per particolare eleganza, ma degno di un uomo e di un soldato»¹⁶⁰⁸. La «folta chioma» è presente in alcune raffigurazioni tardo quattrocentesche del generale, il quale aveva un aspetto fanciullesco e non portava la barba¹⁶⁰⁹. A partire dalla famosissima serie del *Grand Scipion*, un insieme di ventidue arazzi tessuti tra il 1531-1535 a Bruxelles su disegni di Giulio Romano e di Giovan Francesco Penni, che era stata acquistata dal re di Francia Francesco I, si diffonde tuttavia una nuova iconografia dell'eroe romano secondo la quale egli appare più adulto e virile, con i capelli corti¹⁶¹⁰.

Per quanto riguarda invece Annibale, egli è dipinto sulla destra, su un cavallo marrone, ed indossa un turbante e la veste militare. Purtroppo, una lacuna della pittura che investe la parte centrale della scena impedisce di vedere il volto del condottiero cartaginese e di coglierne l'espressione. Entrambi i generali sono seguiti da diversi soldati a cavallo, e non solo dagli «interpreti» di cui parlava Livio. È interessante notare che lo storico latino non dà molte indicazioni su come rappresentare la scena, se non quella di mostrare i due «l'uno al cospetto dell'altro».

La scena compariva già nella citata serie degli arazzi del *Grand Scipion*: in quel caso, come si può vedere da una copia di un disegno di Giovan Francesco Penni conservato al Louvre o dalla stampa di Antonio Salamanca¹⁶¹¹, l'episodio si svolgeva in tutt'altro modo rispetto al nostro affresco, mostrando i due condottieri in piedi, ognuno con le braccia tese verso l'altro e divisi da un corso d'acqua (fig. 62). Alle loro spalle erano invece gli eserciti, di cui si vedeva in particolare quello di Annibale, mostrato nel suo grande dispiegamento di forze, con gli elefanti, i cavalieri ed i fanti. L'idea di presentare i due condottieri in piedi era già presente in una miniatura di Attavante di un codice plutarco già nella collezione Olschki, realizzato alla fine degli anni Settanta del Quattrocento¹⁶¹²

¹⁶⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁰⁹ Si vedano ad esempio la rappresentazione di Scipione ad opera di Francesco di Giorgio Martini e bottega e del Maestro di Griselda, conservata al Museo Nazionale del Bargello a Firenze o quella di Vincenzo Tamagni di Montalcino, nel già Spedale di Santa Maria della Croce. Sul primo dipinto: CACIORGNA 2001, pp. 313-319. Un aspetto fanciullesco, senza la presenza però della folta chioma, eventualmente coperta dall'elmo, si vede nel rilievo del condottiero eseguito da Verrocchio e conservato al Louvre.

¹⁶¹⁰ I ventidue arazzi del *Grand Scipion*, la più antica storia dedicata a Scipione l'Africano che sia stata tessuta, sono andati perduti nel 1797, durante la Rivoluzione francese, quando furono bruciati per recuperarne i fili d'oro e d'argento. L'insieme misurava 480 metri quadrati ed era stato pagato 23,448 scudi d'oro. Erano mostrati, in dieci pezzi, le *Gesta* di Scipione e, nei rimanenti dodici, i suoi *Trionfi*. I disegni della maggior parte delle *Gesta* sono attribuiti a Giulio Romano e, solo in misura minore, a Giovan Francesco Penni. Francesco I, tuttavia, credeva che l'ideazione spettasse a Raffaello e si vantava perciò di possedere un'opera più bella degli arazzi della Cappella Sistina: questa serie era dunque preziosissima, ed egli la sfoggiava in occasione di incontri molto importanti, come quello con Enrico VIII, a Boulogne, nel 1532, o quello dell'anno successivo, avvenuto a Marsiglia, con il papa Clemente VII. Gli arazzi, dunque, ebbero un successo ed una diffusione straordinaria sia tra i regnanti che tra gli artisti, e si contano così diverse riedizioni o riproposizioni in chiave ridotta: tra queste, si ricordi la più famosa, quella oggi composta da sei arazzi (in origine, dodici) pagati dal cardinale Ippolito II d'Este nel 1551 e conservati all'Accademia Belgica di Roma (DACOS 2014, pp. 85-86 e DELMARCEL 2014, pp. 70-71 e 75-78).

¹⁶¹¹ Londra, British Museum, inv. 1874,0808.256, 382 x 557 mm.

¹⁶¹² FILIPPINI 2001, pp. 171-172 e p. XXXVIII, tav. 56. Si tratta di un codice di cui non conosciamo l'attuale collocazione. La miniatura è realizzata a piena pagina e mostra i due condottieri in piedi, l'uno di fronte all'altro, con i rispettivi eserciti alle loro spalle.

(fig. 63). Essa si ritrova poi nell'edizione illustrata del 1525 di Plutarco che era stata tradotta in volgare da Battista Alessandro Iaconelli da Rieti (fig. 64) e anche nel fregio delle storie di Scipione a Palazzo dei Conservatori a Roma, dipinto, secondo una recente proposta attributiva di Nicole Dacos (2014) da Jean Cousin il Giovane¹⁶¹³. Fu quindi riproposta anche in vari arazzi cinquecenteschi¹⁶¹⁴, come in quello del museo Stibbert di Firenze¹⁶¹⁵, quello tessuto a Bruxelles da Nicaise Aerts tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo e conservato al Boston Museum of Fine Arts¹⁶¹⁶, o ancora, in quello più tardo conservato a Palazzo del Quirinale¹⁶¹⁷.

C'è dunque da chiedersi come mai si sia qui deciso di scartare una fonte così famosa e apprezzata. In primo luogo, guardando alle ricorrenze in cui i due condottieri sono mostrati a cavallo, ci si accorgerà che questo motivo iconografico è ben presente già nelle prime edizioni a stampa con illustrazioni delle *Decadi* di Tito Livio: in quella del 1493, edita a Venezia da Giovanni Vercellese, ed in quella del 1511, edita sempre a Venezia dal mantovano Filippo Pincio (fig. 65). I due generali sono mostrati a cavallo ancora nell'edizione del 1568 delle *Romanae Historiae* di Livio, edita a Francoforte da Sigmund Feyerabend e da Gearg Raab ed illustrata in modo davvero copioso da Jost Amman (fig. 66). Nel campo della pittura muraria, invece, si può proporre l'esempio del già citato fregio di Città di Castello (fig. 67).

Tutte queste ricorrenze mostrano che per rappresentare questo episodio vi erano essenzialmente due tradizioni iconografiche, l'una che mostrava i generali a piedi e l'altra a cavallo, e che entrambe erano largamente diffuse. Il motivo per il quale una delle due venne preferita si trova allora nella contrapposizione, già segnalata, di figure stanti nei riquadri delle pareti corte e, viceversa, a cavallo su quelle lunghe. Si tratta quindi di una ragione puramente formale.

Guardando invece al rapporto di quest'episodio con quello dipinto di fronte, la *Marcia di Annibale verso l'Etruria*, e ricordando che la sua iscrizione doveva indicare l'intenzione di Annibale di portare dalla sua parte, a qualunque costo, la popolazione dell'Etruria, si può affermare che entrambe le scene mostrino l'intento, da parte del cartaginese, di convincere un altro personaggio a seguire la sua volontà.

¹⁶¹³ DACOS 2014, pp. 81-84 e 89-94.

¹⁶¹⁴ LELAND HUNTER 1916, p. 66, scrive che su questo modello «there were many 17th century reproductions of the *Conference*».

¹⁶¹⁵ Nello Forti Grazzini ha ipotizzato che questo arazzo possa far parte della serie commissionata da Ippolito II d'Este. Si vedano: FORTI GRAZZINI 1994, I, p. 207 e DELMARCEL 2014, p. 67, n. 2.

¹⁶¹⁶ Boston Museum of Fine Arts, inv. 04.279, 458,5 x 458,5 cm. Si veda: <https://collections.mfa.org/objects/37370/conference-between-scipio-and-hannibal-before-the-battle-of?ctx=c181c6cf-e811-4336-a2f3-e700b39bfa37&idx=1> (ultima visita: 26/3/2022).

¹⁶¹⁷ Si tratta di una serie di otto arazzi, tessuta verso la metà del Seicento a Bruxelles da Geraert van der Strecken e Jan van Leefdael, che è esposta nella Sala dei Corazzieri del Palazzo del Quirinale e che rappresenta il ciclo «tra i più importanti e preziosi» ivi conservato. Gli arazzi riproducono i soggetti dalle *Gesta* e dai *Trionfi* del *Grand Scipion* in modo abbastanza fedele, apportando talvolta alcune modifiche (FORTI GRAZZINI 1994, I, p. 206).

Per questa scena si è infine conservata una parte minima dell'iscrizione, «[- - -] [P]LACIDO / [- - -]RE», dove «placido», forma in dativo o ablativo dell'aggettivo «placidus», che si traduce con «pacifico, placido» potrebbe essere riferito alla richiesta di Annibale di concludere in modo pacifico le ostilità tra i due popoli.

4.16 Battaglia di Zama

Essendo stato vano il tentativo di Annibale di ottenere la pace da Scipione, in questa scena, l'ultima del fregio, che per caratteri stilistici è stata datata al 1615c., viene mostrata la battaglia di Zama (fig. 20). Combattuta tra Scipione e Annibale nell'ottobre del 202 a. C., essa pose fine alla seconda guerra punica decretando la vittoria dei Romani. Come per le altre battaglie raffigurate nella decorazione, quella di Canne e quella del fiume Trebbia, lo scontro è mostrato in modo abbastanza approssimativo, con il fronteggiarsi dei due eserciti in secondo piano, senza che sia chiaro il prevalere dell'uno sull'altro e senza che la fonte liviana sia usata in modo riconoscibile. Spetta alla figura in primo piano il compito di chiarire all'osservatore quale delle due fazioni ebbe la meglio e, in questo caso, il condottiero di schiena, su un cavallo bianco, che brandisce una spada, è individuabile con Scipione, mostrato nell'atto di aizzare la battaglia. Questa è raffigurata come uno scontro tra cavallerie, anche se sappiamo, dal racconto di Livio, che Annibale schierò in prima fila gli elefanti, che qui non sono raffigurati, e che entrambi i condottieri posero la cavalleria alle ali¹⁶¹⁸.

Come per la scena precedente, nella quale il noto modello di Penni era stato scartato, anche per questa l'artista di Palazzo Albergati non utilizzò la famosa e bellissima invenzione, in questo caso da riferire a Giulio Romano, che aveva fatto da modello per la serie del *Grand Scipion*¹⁶¹⁹. Non sembra, tra l'altro, che vi sia una fonte iconografica utilizzata per questo episodio.

L'affresco fronteggia la *Battaglia del fiume Trebbia*, ovvero il quarto episodio del fregio, con il quale condivide il tema dello scontro bellico. Il fatto che il ciclo si chiuda con questo episodio conferma che sia qui rappresentata la storia di Annibale; i cicli che riguardavano Scipione, infatti, si concludevano con il trionfo di questi a Roma¹⁶²⁰.

Infine, è ancora conservata tutta l'iscrizione: «VICTVS ABIT POENVVS TOTIES / QVI VICTOR ABIVIT», che si può tradurre come: «da vinto, il cartaginese fugge, come tutte quelle volte che, seppur vincitore, dovette fuggire».

¹⁶¹⁸ LIVIO [2019], volume VII, libro XXX, capitolo 33, 1-4, p. 429.

¹⁶¹⁹ Una copia del disegno originale di Giulio Romano raffigurante la *Battaglia di Zama* è conservata al Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3717 *recto*. L'invenzione, che ritrae la battaglia nel momento tipico dello scontro furioso tra la cavalleria romana e gli elefanti di Annibale, ebbe successo e si diffuse anche grazie alla traduzione in stampa di Cornelis Cort, di cui si può vedere un esemplare al MET Museum di New York, inv. 59.570.439.

¹⁶²⁰ CACIORGNA 2014, p. 113.

Conclusione

Secondo questa ricostruzione della decorazione del salone d'onore di Palazzo Albergati a Bologna, i lavori di abbellimento cominciarono nella seconda metà degli anni Settanta del Cinquecento, con le pitture del fregio, da parte di un artista ancora sconosciuto, e terminarono intorno al 1598, con la tela di Bartolomeo Cesi ad ornamento del sovracamino.

La fonte malvasiana che ancorava i lavori, senza specificarne la natura, alla commissione di Ugo Albergati, intorno al 1615, alla mano di Bartolomeo Cesi insieme a Scipione Bagnacavallo e a Lorenzo Pisanelli, l'uno figurista e l'altro quadraturista, viene per il momento messa da parte per ragioni di committenza, di stile e del significato complessivo del fregio.

Come abbiamo visto, Palazzo Albergati consisteva in realtà in due dimore, che erano autonome tra loro e che avevano ingressi separati per accogliere i due rami nei quali si era divisa la famiglia nel Quattrocento (fig. 3). Il conte Ugo Albergati abitava nella parte orientale, mentre il fregio si trova in quella occidentale; egli era, inoltre, solo lontanamente imparentato con Annibale Albergati (1492-1552), colui che terminò l'edificazione del lato ovest del Palazzo, nel 1540. Una sua committenza di queste pitture, appare, così, senza ragioni evidenti. D'altro canto, il senatore Pietro Albergati (1525-1591), figlio di Annibale, è stato proposto come possibile committente del ciclo, e sappiamo che proprio negli anni Ottanta del Cinquecento era impegnato in lavori di abbellimento della facciata.

Lo stile delle pitture, poi, non pare corrispondere ai modi di Cesi, e troppo poco si sa di Scipione Bagnacavallo e di Lorenzo Pisanelli per provare un'attribuzione a loro; esso è invece da ricondurre alla cerchia di Lorenzo Sabatini, una tesi che proverebbe pure la forte ambizione della famiglia Albergati.

Questa profonda ambizione è testimoniata dalla natura così peculiare, fortemente erudita del fregio: esso è composto da sedici riquadri che mostrano episodi per nulla scontati della vicenda di Annibale, anzi, a volte ben poco noti, e che acquisiscono un significato molto più pregnante se confrontati con le scene poste di fronte a loro. Basti pensare ai due riquadri al centro dei lati corti, dove lo *Stemma della famiglia Albergati* fronteggia *Il banchetto in onore di Annibale*, andando a creare una celebrazione silenziosa e raffinatissima del nome «Albergati». Ma non solo: in questo gioco di rimandi viene coinvolta anche la tela di Cesi un tempo sottostante lo stemma figurato, la quale va a completare il significato complessivo con un invito all'ubbidienza e alla fedeltà dei figli rispetto ai padri. Questa tela, *Annibale bambino che giura odio eterno verso i Romani*, è stata retrodatata, per via stilistica, al 1598 circa rispetto agli anni 1615-1616 nei quali era finora collocata; essa allora non può essere stata commissionata, come il fregio pittorico, da Pietro Albergati, che morì nel 1591, e le cause della sua apparizione tardiva nel salone sono ancora ignote. Anche se la tela ha come fonte Polibio ed il fregio Tito Livio, le decorazioni si compenetrano perfettamente, secondo un gusto

tipicamente cinquecentesco ancora intriso di quella cultura degli emblemi di Achille Bocchi e creando una rete sottile e sofisticata di rimandi e di significati. Questi riguardano l'elogio della *fides*, della *continentia* e della *temperantia*. Non è possibile pensare che questa decorazione possa essere il frutto di una commissione seicentesca, tra gli anni 1610-1615: anche l'uso del fregio pittorico era ormai fuori moda (l'ultimo si deve a Guercino, ma nella periferica Cento), e gli Albergati, una delle famiglie più illustri di Bologna, non avrebbero mai commissionato un'opera obsoleta in un luogo di rappresentanza così importante.

Lasciata dunque aperta la questione dell'attribuzione delle pitture, sono stati messi in luce i rapporti tra queste e le fonti iconografiche, ed emerge un profilo di un artista dotato di una capacità autonoma nel creare le scene, spesso ideando immagini del tutto nuove.

In ultimo, lo studio della famiglia Albergati ha permesso di sottolineare come il tema annibalico, di cui alcuni storici avevano messo in guardia circa il suo potenziale sovversivo, in polemica con il governo pontificio, appaia in realtà del tutto consona per questo luogo e plasmata secondo i desideri della committenza, fortemente legata al potere papale e intenzionata a compiere, qui, una memorabile impresa di autocelebrazione.

Bibliografia: POLIBIO [2001], II, POLIBIO [2003], V, LIVIO [2019], V e VII, SILIO ITALICO [2001], I, CORNELIO NEPOTE [2012], p. 243, APPIANO [2015], p. 39, cap. 4, 15, PLUTARCO [1991], p. 339, 7, PLUTARCO 1482, pp. 73r, 75, ALBERGATI 1583, p. 73, TIBERTI 1590, p. 138, DOLFI 1670, pp. 28, 33, 122-128, PASQUALI ALIDOSI 1670, pp. 140, 145, 151, 155, 164, 171, MALVASIA 1678 [1841], I, pp. 115, 212, 239-247, 253, 259, 307, e II, pp. 81, 346, BALDINUCCI 1681 [1846], III, p. 199, *Informazione* 1773, p. 115, MALVASIA 1776, p. 147, MALVASIA 1782, p. 159, *Informazione* 1791, p. 144, MALVASIA 1792, p. 174, GATTI 1803, pp. 87-88, BIANCONI 1820, p. 164, BIANCONI 1826, p. 77, BIANCONI 1835, p. 71, GUALANDI 1841, serie II, pp. 14-16, BIANCONI 1844, p. 70, RICCI 1882, p. 173, MALAGUZZI VALERI 1899, pp. 186-188, LELAND HUNTER 1916, pp. 60-66, FASANO GUARINI 1960, s. p., CUPPINI, MATTEUCCI 1969, p. 356, ROVERSI 1974, p. 58, FANTI 1981, pp. 36, MELLINKOFF 1982, pp. 31-46, MARZOCCHI 1983, pp. 257-258, 262, CURTI 1986, pp. 47-51, ROVERSI 1986, pp. 20-25, 361, WINKELMANN 1986a, p. 429, GUERRINI 1987, pp. 84-100, FORTI GRAZZINI 1994, I, pp. 206-207, RICCI 2000, pp. 64-66, 70, CACIORGNA 2001, pp. 313-319, FILIPPINI 2001, pp. 171-172, GUERRINI 2001a, p. 32, GUERRINI 2001b, pp. 101-102, DE JONG 2003, pp. 265-270, DANIELI 2008, pp. 46-47 e 53, GUARINO 2008, pp. 52-63, CACIORGNA 2014, p. 113, DACOS 2014, pp. 81-94, DELMARCEL 2014, pp. 67-78, GUERRINI 2014, p. 29, XVa, PELLINGHELLI DEL MONTICELLO 2014, p. 23, DANIELI 2015, p. 150, DACOS 2016, p. 43, PASTOUREAU 2016, pp. 102-107, CAVICCHIOLI 2018, pp. 105-116, MAZZA 2021, pp. 220-224.

Fonti: MALVASIA B 16, c. 208r, CARRATI B 698/II, n. 1, ORETTI B 104, parte II, cc. 110-111, ORETTI B 122, c. 537, ORETTI B 124, c. 124.

Sitografia:

[http://tapestries.flandesenhispania.org/The_History_of_Hannibal_Series_\(La_Historia_de_An%C3%ADbal\)](http://tapestries.flandesenhispania.org/The_History_of_Hannibal_Series_(La_Historia_de_An%C3%ADbal))

<https://collections.mfa.org/objects/37390/tapestry-scipio-upbraiding-masinissa-from-the-series-the-s?ctx=2a46c49a-e8bc-44b7-9e4c-c0ba6c481ae1&idx=1>

<https://collections.mfa.org/objects/37370/conference-between-scipio-and-hannibal-before-the-battle-of?ctx=c181c6cf-e811-4336-a2f3-e700b39bfa37&idx=1>

Bibliografia

ABBATE, DI GIAMPAOLO 1988

F. Abbate, M. Di Giampaolo, *Bartolomeo Cesi di Alberto Graziani*, Bussero, A. Dalerba, 1988.

AGOSTINI 1988

G. Agostini, *La collezione Codronchi-Torelli*, in C. Pedrini, a cura di, *La Pinacoteca di Imola* Bologna, Analisi, 1988, pp. 190-205.

AGOSTINI, PEDRINI 1985

G. Agostini, C. Pedrini, *Il museo come programma. Restauri del patrimonio artistico della città e della Diocesi di Imola*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985.

ALBERGATI 1583

F. Albergati, *Trattato di Fabio Albergati gentilhuomo bolognese del modo di ridurre a pace l'inimicitie private*, Roma, Francesco Zannetti, 1583.

ALCE 1969

V. Alce, *Il coro di San Domenico in Bologna*, a cura di R. Renzi, Bologna, Edizioni L. Parma s. p. a., 1969.

ALCE 1976

V. Alce, *La cappella del Rosario in San Domenico di Bologna*, in "Il carrobbio. Rivista di studi bolognesi", 1976, 2, pp. 1-28.

ALCE 1997

V. Alce, *La basilica di San Domenico in Bologna*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1997.

ALCIATO 1551

A. Alciato, *Emblemata*, Lione, Roville e Bonhomme, 1551.

ALFONSI 1928

T. M. Alfonsi, *La basilica di S. Domenico in Bologna*, in "Italia sacra. Le chiese d'Italia illustrate", 1928, anno 1, fasc. 3-4, pp. 145-219.

ALFONSI 1934

T. M. Alfonsi, *Guida storico-artistica della Basilica di San Domenico in Bologna*, Bologna, Comitato provinciale del turismo, 1934.

AMADI 1588

F. Amadi, *Della nobiltà di Bologna*, Cremona, Cristoforo Draconi, 1588.

ANGELINI 2012

A. Angelini, *Dipinti e sculture nell'Oratorio della Santissima Trinità. Un ciclo decorativo all'insegna della lotta all'eresia*, in *Una gemma preziosa. L'Oratorio della Santissima Trinità in Siena e la sua decorazione artistica*, Poggibonsi, Carlo Cambi Editore, 2012, pp. 23-37.

ANTAL 1948

F. Antal, *Observations on Girolamo da Carpi*, in "The Art Bulletin", 30, 2, 1948, pp. 81-103.

ARCANGELI 1958

F. Arcangeli, *Una gloriosa gara*, in "Arte antica e moderna", 1958, 3-4, pp. 236-245 e 354-372.

ARCANGELI 1959

F. Arcangeli, *Bartolomeo Cesi*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G. C. Cavalli, A. Emiliani, C. Volpe, svoltasi a Bologna, Archiginnasio, 26 aprile – 5 luglio 1959, Bologna, Alfa, 1959, pp. 50-55.

ARCANGELI 1963

F. Arcangeli, *Il Bastianino*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1963.

ASTENGO 1923

S. L. Astengo, *Gli Agostiniani in Bologna e il tempio di S. Giacomo*, Bologna, Tipografia L. Parma, 1923.

BACCI 1939

P. Bacci, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII*, in "Bullettino senese di storia patria", X, IV, 1939, pp. 297-337.

BAGNOLI 1978a

A. Bagnoli, *Aggiornamento di Rutilio Manetti*, in "Prospettiva", 13, 1978, pp. 23-42.

BAGNOLI 1978b

A. Bagnoli, a cura di, *Rutilio Manetti, 1571-1639*, Firenze, Centro Di, 1978.

BAGNOLI 1981

A. Bagnoli, *Alcuni disegni sicuri di Sebastiano Folli*, in *Per A. E. Popham*, Parma, Consigli arte, 1981, pp. 97-105.

BAGNOLI 1985

A. Bagnoli, *Sant'Agostino*, in *Die Kirchen von Siena, I, Abbadia all'Arco-San Biagio*, Monaco, Brückmann, 1985, pp. 121-122.

BALDINUCCI 1681 [1846]

F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, III, Firenze, V. Batelli e compagni, 1846.

BALZAROTTI 2021

V. Balzarotti, *Lorenzo Sabatini. La grazia nella pittura della Controriforma*, Bologna, Bononia University Press, 2021.

BARBACCI 1957

A. Barbacci, *Il restauro dell'Archiginnasio in Bologna*, in "Bollettino d'Arte", XLII, serie IV, 1957, pp. 341-344.

BARBIERI 1993

C. Barbieri, *"Sicut nebula": il tema dell'Immacolata concezione nel ciclo del Pordenone a Cortemaggiore*, in "Venezia Cinquecento", III, 6, 1993, pp. 53-98.

BARBIERI 2020

C. Barbieri, *L'Immacolata Concezione di Capodimonte e alcuni spunti sul soggiorno romano di Pordenone*, in A. Còccioli Mastroviti, A. Gigli, a cura di, *Forza, terribilità e rilievo*, Piacenza, Edizioni Tip. Le. Co., 2020, pp. 265-291.

BAROCELLI 1996

F. Barocelli, *La Pinacoteca Stuard di Parma*, Milano, Electa, 1996.

BARONCINI 2011

C. Baroncini, a cura di, *Musei civici di Imola. Museo di San Domenico. Collezioni d'arte della città, guida percorso di visita*, Imola, Musei civici di Imola, 2011.

BARUFFALDI 1844

G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, I, Bologna, Forni, 1844.

BASEVI 2009

B. Basevi, *Lelio Orsi, Denis Calvaert e Bartolomeo Cesi: alcuni disegni inediti*, in "Paragone. Arte", 60, 2009, pp. 26-34.

BASSANI 1816

P. Bassani, *Guida agli amatori delle belle arti, architettura, pittura e scultura per la città di Bologna, suoi sobborghi e circondario*, Bologna, Sassi, 1816.

BASTELLI 1934

A. Bastelli, *Cenni storici della Certosa di Bologna*, Bologna, L. Parma, 1934.

BAVIERA, BENTINI 1988

S. Baviera e J. Bentini, a cura di, *La candida rosa: il rosario nell'arte centese ed emiliana dal XVI. al XVIII. secolo*, catalogo della mostra svoltasi a Cento, Pinacoteca Civica e chiesa di S. Filippo, 8 ottobre – 20 novembre 1988, Bologna, Nuova Alfa, 1988.

BEGNI REDONA 1988

P. V. Begni Redona, *Ritratto funebre di Sant'Angela Merici*, in G. A. Dell'Acqua, a cura di, *Alessandro Bonvicino, "Il Moretto"*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 127-128.

BELLORI 1672 [1976]

G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, II, Torino, Einaudi, 1976.

BELVISI 1925

F. Belvisi, *Elogio storico del pittore Lodovico Carracci*, Bologna, Tipografia Nobili e Comp., 1825.

BENATI 1980

D. Benati, *Per il percorso iniziale di Bartolomeo Cesi*, in "Paragone", 31, 369, 1980, pp. 3-28.

BENATI 1982

D. Benati, *L'attività bolognese di Cesare Aretusi (1549-1612)*, in "Il Carrobbio", 8, 1982, pp. 37-50.

BENATI 1986

D. Benati, *Fava «dalla Madonna di Galliera» (Fava-Ghisilieri)*, in G. Roversi, a cura di, *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna: la storia, le famiglie, le opere d'arte*, Bologna, Grafis, 1986, pp. 99-106.

BENATI 1987

D. Benati, *La decorazione pittorica di S. Maria dei Bulgari*, in G. Roversi, a cura di, *L'Archiginnasio: il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, I, 1987, pp. 177-200.

BENATI 1991

D. Benati, *Con pari tenerezza e miglior disegno*, in "Arte Cristiana", 742-743, 1991, pp. 23-38 e 99-110.

BENATI 1997

D. Benati, *La consegna delle chiavi a San Pietro*, in R. Terra, a cura di, *La cattedrale di San Pietro in Bologna*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1997, pp. 102-111.

BENATI 1998a

D. Benati, *Apporti al catalogo di Bartolomeo Cesi. Gli appunti per Carlo Cesare Malvasia*, in M. Censi, a cura di, *Restauro e scoperte tra Ferrara e Bologna: dipinti sacri dal XV al XVIII secolo*, Milano, Skira, 1998, pp. 161-166.

BENATI 1998b

D. Benati, a cura di, *Aspetti dell'arte emiliana dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della Galleria Fondantico della mostra svoltasi a Bologna, Galleria Cavour, Bologna, Fondantico, 1998.

BENATI 1999

D. Benati, *Bartolomeo Cesi. Ritratto di frate*, in R. Grandi, a cura di, *Museo civico d'arte industriale e galleria Davia Bargellini*, Bologna, Comune di Bologna, 1999, p. 95.

BENATI 2001

D. Benati, *Alessandro Tiarini, l'opera pittorica completa e i disegni*, I-II, Milano, Motta, 2001.

BENATI 2017

D. Benati, *Bartolomeo Cesi. La Sacra Famiglia con i Santi Francesco, Anna e Caterina*, in D. Benati, a cura di, *25 anni di Fondantico. Dipinti dal XIV al XVIII secolo*, Bologna, Fondantico, 2017, pp. 28-30.

BENTINI, MAZZA 1990

J. Bentini, A. Mazza, a cura di, *Disegni emiliani del Sei-Settecento: i grandi cicli di affreschi*, Modena, Cassa di risparmio, 1990.

BENVENUTI 2008

A. Benvenuti, a cura di, *La soppressione degli enti ecclesiastici in Toscana, secoli 18-19. Censimento dei conventi e dei monasteri soppressi in età leopoldina*, Firenze, Regione Toscana, Consiglio Regionale, 2008.

BERNABEI 1995

G. Bernabei, a cura di, *Bologna e provincia*, Bologna, Santarini, 1995.

BERNARDINI 1982

C. Bernardini, *Raffaello a Bologna, appunti per la «posterità» visiva della Santa Cecilia*, in A. Emiliani, a cura di, *4. Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 17-33.

BETTINI 2009

S. Bettini, a cura di, *Palazzo Magnani in Bologna*, Milano, Motta, 2009.

BETTINI 2019

S. Bettini, *I nobili Fava e il Palazzo di via Manzoni*, in A. Mazza, a cura di, *Palazzo Fava, Palazzo delle Esposizioni: gli affreschi*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Musei, 2019, pp. 9-18.

BIAGI 1983

D. Biagi, *Un dipinto inedito di Bartolomeo Cesi*, in "Bollettino d'arte", 68, 1983, pp. 77-78.

BIANCHI 1997

I. Bianchi, *Cesi e la Cappella dell'Università. Un ciclo decorativo di destinazione elitaria*, in V. Fortunati e V. Musumeci, a cura di, *Bartolomeo Cesi e l'affresco dei Canonici Lateranensi*, Fiesole, Nardini, 1997, pp. 190-203.

BIANCHI 2008

I. Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma*, Bologna, Editrice Compositori, 2008.

BIANCONI 1820

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, Annesio Nobili, 1820.

BIANCONI 1826

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, Riccardo Masi, 1826.

BIANCONI 1835

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1835.

BIANCONI 1844

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1844.

BIANCONI, DONATI 1839

G. Bianconi, G. Donati, *Descrizione della chiesa parrocchiale di S. Martino Maggiore e luoghi annessi, pubblicata all'occasione dell'Augustissimo Sacramento caduta il 23 giugno 1839*, Bologna, Dall'Olmo e Tocchi, 1839.

BIAVATI 1997

E. Biavati, *Dilige decorem domus tuae*, in R. Terra, a cura di, *La cattedrale di San Pietro in Bologna*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1997, pp. 156-163.

BLUNT 1971

A. Blunt, *Supplements to the catalogues of Italian and French drawings*, in E. Schilling, *German Drawings at Windsor Castle*, Londra, New York, Phaidon, 1971.

BOCCARDO 1990

P. Boccardo, a cura di, *Maestri del disegno nelle civiche collezioni genovesi*, catalogo della mostra svoltasi a Genova, Palazzo Rosso, 15 giugno – 15 settembre 1990, Genova, Marietti, 1990.

Bologna illustrata 1904

Bologna illustrata, compilata a cura del Comitato Internazionale dei Pellegrinaggi in Italia, Udine, Premiata Tip. Pontificia del Patronato, 1904.

BOLOGNINI AMORINI 1843

A. Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, II, Bologna, Tipi governativi alla Volpe, 1843.

BOLZONI 2017

M. S. Bolzoni, *Dall'Emilia agli Stati Uniti: vicende di un'Annunciazione bolognese*, in M. Riccomini, a cura di, *Scritti per Eugenio. 27 testi per Eugenio Riccomini*, Modigliana, Tipografia Fabbri, 2017, pp. 69-76.

BOSI 1855

G. Bosi, *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee*, Bologna, Antonio Chierici da S. Domenico, 1855.

BOSSI 1575 [2018]

F. Bossi, *Visita apostolica alla diocesi di Siena, 1575*, I, *Ecclesiae*, trascrizione di G. Catoni e S. Fineschi, Siena, Accademia senese degli Intronati, 2018.

BRAMBILLA RANISE 2007

G. Brambilla Ranise, *La raccolta dimezzata: storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis, 1789-1859*, Bergamo, Lubrina, 2007.

BRIGIDI 1902

E. A. Brigidi, *La nuova guida di Siena e dei suoi dintorni*, Siena, Torrini, 1901.

BRISIGHELLA XVII-XVIII [1991]

C. Brisighella, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara*, a cura di M. A. Novelli, Ferrara, Spazio libri, 1991.

BROGI 1897

F. Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Siena, Carlo Nava, 1897.

BROGI 2001

A. Brogi, *Ludovico Carracci: 1555-1619*, I-II, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001.

BROGI 2011

A. Brogi, *Un Lucio Massari ritrovato*, in "Arte a Bologna", 7/8, 2010-2011, pp. 309-311.

BUSCAROLI 1939

R. Buscaroli, *Imola: città, dintorni. Guida artistica*, Bologna, Ente provinciale del turismo, 1939.

BUSCAROLI 1949

R. Buscaroli, *Imola: città, dintorni. Guida di informazione turistica, commerciale, artistica*, Bologna, Ente provinciale del Turismo, 1949.

BYAM SHAW 1983

J. Byam Shaw, *The Italian drawings of the Frits Lugt Collection*, I, Parigi, Institut neerlandais, 1983.

CACIORGNA 2001

M. Caciorgna, *Immagini di eroi ed eroine nell'arte del Rinascimento. Moduli plutarchei in fronti di cassone e spalliere*, in R. Guerrini, a cura di, *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento, 1400 1550*, La Spezia, Agorà, 2001, pp. 209-324.

CACIORGNA 2014

M. Caciorgna, *Trionfo e ingratitudine nell'iconografia di Scipione Africano tra Quattro e Cinquecento: fonti classiche, riprese medievali e umanistiche*, in W. Geerts, M. Caciorgna, C. Bossu, a cura di, *Scipione l'Africano. Un eroe tra Rinascimento e Barocco*, Milano, Jaca book, 2014, pp. 111-128.

CAIROLA 1956

A. Cairola, *Sebastiano Folli, 1568-1621. Dalla crisi del manierismo al seicento senese*, Siena, La Diana, 1956.

CALINDRI 1781

S. Calindri, *Dizionario corografico, georgico, orittologico, storico della Italia. Montagna e collina del territorio bolognese*, Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1781.

CALVESI 1956

M. Calvesi, *Note ai Carracci*, in "Commentari", VII, 1956, pp. 263-276.

CAMMAROTA 1992

G. Cammarota, *I luoghi dell'arte*, in R. A. Barnabeo, a cura di, *Il Sant'Orsola di Bologna, 1592-1992*, Bologna, Nuova Alfa, pp. 183-211.

CAMMAROTA 1995

G. Cammarota, *I. Bartolomeo Cesi*, in D. Pescarmona, a cura di, *Disegni emiliani dei secoli XVII-XVIII della Pinacoteca di Brera*, catalogo della mostra svoltasi a Bologna, Chiesa di San Giorgio in Poggiale, 15 gennaio – 26 febbraio 1995, Milano, Mazzotta, 1995, pp. 64-65.

CAMMAROTA 1997

G. Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna: una raccolta di fonti*, I, 1797-1815, Bologna, Minerva, 1997.

CAMMAROTA 2000

G. Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna: una raccolta di fonti*, III, *La collezione Zambeccari*, Bologna, Minerva, 2000.

CAMMAROTA 2004

G. Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna: una raccolta di fonti*, II, *Dalla rifondazione all'autonomia (1815-1907)*, Bologna, Minerva, 2004.

CAMMAROTA, PIGOZZI, MAINI 2013

G. Cammarota, M. Pigozzi, S. Maini, a cura di, *L'eredità dei Bastardini, dall'assistenza all'arte, opere scelte del patrimonio della Provincia di Bologna*, catalogo della mostra svoltasi a Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 19 gennaio – 2 marzo 2014, Bologna, Edizioni Provincia di Bologna, 2013.

CAMPBELL 2015

E. J. Campbell, *Old Women and Art in the Early Modern Italian Domestic Interior*, Londra e New York, Routledge, 2015.

CAMPORI 1855

G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena, Regia Ducal Camera, 1855.

CANTARO 1989

M. T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese*, Milano, Jandi Sapi Editori, 1989.

CANUTI 1832

G. Canuti, *Pitture di Bartolommeo Cesi esistenti nella cappella di S. Maria Nunziata detta de' Bulgari in Bologna disegnate e pubblicate per la prima volta da Gaetano Canuti bolognese, dedicata agli amici delle Belle Arti*, Bologna, Atesa, 1832.

Capitoli dell'Accademia 1610

Capitoli dell'Accademia degli Ardenti di Bologna nuovamente riformati, Bologna, 1610.

CAPRARA 2006

F. Caprara, *Budrio e Heinrich Bodmer: ricostruzione di un incontro nel segno della storia dell'arte*, in E. Rossoni, a cura di, *Splendori riscoperti a Budrio*, catalogo della mostra svoltasi a Budrio, chiesa di Sant'Agata, 14 ottobre – 3 dicembre 2006, Bologna, Compositori, 2006 pp. 67-69.

CARBONI 2008

M. Carboni, *The Economics of Marriage: Dotal Strategies in Bologna in the Age of Catholic Reform*, in "The Sixteenth Century Journal", 2008, 39, 2, pp. 371-387.

CARTARI 1571 [1996]

V. Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi*, a cura di G. Auzzas, Vicenza, N. Pozza, 1996.

CASULA, ZELLI 2009

L. Casula, M. Zelli, *Leonessa sacra. Storia, arte e architettura religiosa del territorio*, Roma, Edizioni Kappa, 2009.

Catalogo 1881

Catalogo dei quadri esistenti nelle Gallerie della Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo, Bergamo, F. e P. Fratelli Bolis, 1881.

Catalogo dei quadri 1841

Catalogo dei quadri, ed altri oggetti d'arte esistenti nella Galleria Sampieri posta in Bologna, Strada Maggiore, n. 244, Bologna, Tipografia governativa alla Volpe, 1841.

CAVALIERI, GAROFALI 1836

P. Cavalieri, V. Garofali, *Biblioteca compendiosa degli uomini illustri della congregazione de' Canonici regolari del SS. Salvatore Lateranensi nelle scienze e belle arti*, I, Velletri, Domenico Ercole, 1836.

CAVALLI 1959

G. C. Cavalli, *Il restauro dei quindici Misteri del Rosario*, in *La biblioteca di San Domenico in Bologna*, Bologna, Arti Grafiche Tamari, 1959, pp. 117-122.

CAVAZZONI 1603 [1999]

F. Cavazzoni, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, CLUEB, 1999.

CAVICCHIOLI 2004

S. Cavicchioli, *L'Odissea di Enea. I fregi virgiliani dei Carracci e degli allievi in Palazzo Fava a Bologna*, in R. Guerrini, M. Sanfilippo, P. Torriti, a cura di, *Ritratto e biografia*, La Spezia, Agorà Edizioni, 2004, pp. 43-73.

CAVICCHIOLI 2016

S. Cavicchioli, *Le historiae affrescate dai Carracci in Palazzo Fava a Bologna, "seconda Roma" (1583-1593)*, in A. Fenech Kroke e A. Lemoine, a cura di, *Frises peintes: les décors des villas et palais au Cinquecento*, Roma, Accademia di Francia e Parigi, Somogy, 2016, pp. 234-254.

CAVICCHIOLI 2018

S. Cavicchioli, «*Dilettevoli immaginazioni*». *I sostegni antropomorfi nelle decorazioni dei Carracci a Bologna e Roma*, in *Construire avec le corps humain: les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du 16. siècle*, II, Roma, 2018, pp. 105-116.

CAVICCHIOLI 2019

S. Cavicchioli, *I fregi dipinti in Palazzo Leoni: Lorenzo Sabatini e il mito di Enea nella Bologna del Cinquecento*, in "Studi di Storia dell'Arte", 30, 2019, pp. 183-196.

CECCONI 2010

I. Cecconi, *Bartolomeo Cesi, pittore a Maggiano*, in "Artista", 2010, pp. 46-77.

CENSI 1994

M. Censi, *Esempio di lettura iconologica di un obliato dipinto secentesco*, in *Il sacro nella città secolare: l'apporto dell'arte*, Cento, Centro Studi «Ghirolamo Baruffaldi», 1994, pp. 57-71.

CENSI 1995

M. Censi, *Una inedita "Natività della Vergine" di Bartolomeo Cesi*, in "Arte Cristiana", 771, LXXXIII, 1995, pp. 431-434.

CENSI 1997

M. Censi, *Aggiunta al catalogo di Bartolomeo Cesi*, in "Arte cristiana", LXXXV, 780, maggio-giugno 1997, pp. 233-235.

CENSI 1998

M. Censi, a cura di, *Restauro e scoperte tra Ferrara e Bologna: dipinti sacri dal XV al XVIII secolo*, Milano, Skira, 1998.

CERCHIARI 1847

G. C. Cerchiari, *Ristretto storico della città d'Imola*, Bologna, Tipi delle Muse, 1847.

CHIODINI 2011

F. Chiodini, *Appunti per la storia dell'edificio oggi «Liceo Laura Bassi», la «Certosa di città», l'oratorio di Sant'Anna: Cesi, Pizzoli, Graziani*, in "Il Carrobbio", XXXVII, 2011, pp. 29-45.

CIAMPOLINI 2010

M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, I-III, Siena, Nuova Immagine, 2010.

CIANCABILLA, SPADONI 2014

L. Ciancabilla, C. Spadoni, a cura di, *L'incanto dell'affresco: capolavori strappati*, I, Ravenna, MAR e Cinisello Balsamo, Silvana, 2014.

CIRILLO, GODI 1987

G. Cirillo, G. Godi, a cura di, *La Pinacoteca Stuard di Parma*, Parma, Sagea, 1987.

CIRILLO, GODI 1995

G. Cirillo, G. Godi, *Decorazioni*, in *La Rocca dei Rossi a San Secondo*, Parma, PPS, 1995, pp. 127-202.

COCCIOLI MASTROVITI 1998

A. Coccioli Mastroviti, *Franchi, Lorenzo* in *Dizionario biografico degli italiani*, L, 1998, s. p.

COCHIN 1758

C. N. Cochin, *Voyage d'Italie*, II, 4, Parigi, Charles Antoine Jombert, 1758.

COCHIN 1769

C. N. Cochin, *Voyage d'Italie*, II, 4, Parigi, Charles Antoine Jombert, 1769.

COCHIN 1773

C. N. Cochin, *Voyage d'Italie*, II, 4, Losanna, Pierre Heubach, 1773.

COLITTA 1980

C. Colitta, *Il Palazzo comunale detto d'Accursio con le Collezioni Comunali d'Arte*, Bologna, Officina grafica bolognese, 1980.

COLLARETA 1989

M. Collareta, *Controriforma, pittura della*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, I, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1989, pp. 722-727.

CONSADORI 2007

M. Consadori, *Pittore lombardo, 719. Nicolò Albergati*, in *Pinacoteca Ambrosiana. 3. Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento: ritratti*, Milano, Electa, 2007, pp. 284-285.

CONTARINI 1908

E. Contarini, *Scipione Ramenghi seniore soprannominato Bagnacavallo. Pittore del Cinquecento*, Bagnacavallo, Scuola Tipografica del Ricreatorio, 1908.

CONTI 1988

A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 1988.

COPERTINI 1926

G. Copertini, *La Pinacoteca Stuard di Parma*, Parma, Congregazione di San Filippo Neri di Parma, 1926.

CORNELIO NEPOTE [2012]

C. Nepote, *XXIII. Annibale*, in *Vite dei massimi condottieri*, traduzione e note di A. Sebastiani, Siena, Barbera, 2012, pp. 238-259.

CORRADINI 2006

E. Corradini, a cura di, *La chiesa di San Pietro a Modena*, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, 2006.

COSTA 2011

V. Costa, *Sulle prime traduzioni italiane a stampa delle opere di Plutarco (secc. XV-XVI)*, in M. Accame, *Volgarizzare e tradurre dall'Umanesimo all'Età contemporanea*, atti della Giornata di Studi, 7 dicembre 2011, Università di Roma «Sapienza», Tivoli, Tored, 2013, pp. 83-107.

CRESPI 1769

L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, Roma, Stamperia di M. Pagliarini, 1769.

CRESPI 1772

L. Crespi, *La Certosa di Bologna descritta nelle sue pitture*, Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1772.

CRESPI 1793

L. Crespi, *La Certosa di Bologna descritta nelle sue pitture*, Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1793.

CROPPER, PERICOLO 2019

E. Cropper, L. Pericolo, *Life of Guido Reni*, in *Carlo Cesare Malvasia's Felsina pittrice. Lives of the Bolognese Painters*, IX, 1, Londra, Turnhout, Harvey Miller, 2019.

CUPPINI, MATTEUCCI 1969

G. Cuppini, A. M. Matteucci, *Ville del bolognese*, Bologna, Zanichelli, 1969.

CURTI 1986

P. Curti, *La decorazione del castello nella prima metà del XVII secolo*, in A. Capelli, a cura di, *Il castello di Panzano, vicende storiche ed architettura*, Modena, SIGEM, 1986, pp. 47-51.

CZÉRE 1978

A. Czére, *A newly discovered drawing by Bartolomeo Cesi*, in "Acta Historiae Artium", 1-4, XXIV, pp. 261-265.

D'AMICO 1994

R. D'Amico, *Vitale in Santa Maria dei Servi e la cultura figurativa della metà del Trecento a Bologna*, in "Strenna storica bolognese", XLIV, 1994, pp. 181-193.

Da Raffaello ai Carracci 2006

Da Raffaello ai Carracci, in J. Bentini, a cura di, *Pinacoteca nazionale di Bologna, catalogo generale*, II, Venezia, Marsilio, 2006.

DACOS 2014

N. Dacos, *Il fregio delle storie di Scipione a Palazzo dei Conservatori: Jean Cousin il Giovane a Roma*, in W. Geerts, M. Caciorgna, C. Bossu, a cura di, *Scipione l'Africano. Un eroe tra Rinascimento e Barocco*, Milano, Jaca book, 2014, pp. 79-95.

DACOS 2016

N. Dacos, *Artisti stranieri a Roma nel '500. Il decoro di Palazzo Ricci-Sacchetti*, Milano, Jaca book, 2016.

DANIELI 1998

M. Danieli, *Bartolomeo Cesi. 7. San Carlo Borromeo in preghiera*, in M. Censi, a cura di, *Restauro e scoperte tra Ferrara e Bologna, dipinti sacri dal XV al XVIII secolo*, Milano, Skira, 1998, pp. 122-123.

DANIELI 2001

M. Danieli, *Precisazioni su Giovan Battista Ramenghi detto il "Bagnacavallo Junior"*, in "Storia e critica delle arti", 2, 2001, pp. 163-185.

DANIELI 2004

M. Danieli, *Bartolomeo Cesi, San Cassiano*, in *Divo Cassiano. Il culto del santo martire patrono di Imola*, Imola, Diocesi di Imola, 2004, pp. 358-361.

DANIELI 2005a

M. Danieli, *Bartolomeo Cesi. La Trinità con la Vergine e i Santi Bernardino e Sebastiano*, in G. Campanini, M. Guarino, G. Lippi, a cura di, *Le arti della salute: il patrimonio culturale e scientifico della sanità pubblica in Emilia Romagna*, catalogo della mostra svoltasi tra il 18 maggio e il 17 luglio 2005 presso il Museo Archeologico ed il Museo della Sanità e dell'Assistenza di Bologna, Milano, Skira, 2005, p. 304.

DANIELI 2005b

M. Danieli, *Pittura e scultura nel comune di Castelfranco*, in *Ecclesia. I beni ecclesiastici del territorio di Castelfranco Emilia*, Castelfranco Emilia, Comune, 2005, pp. 66-67.

DANIELI 2006

M. Danieli, *Bartolomeo Cesi (Bologna 1556-1629). Natività della Vergine*, in E. Rossoni, a cura di, *Splendori riscoperti a Budrio*, catalogo della mostra svoltasi a Budrio, chiesa di Sant'Agata, 14 ottobre – 3 dicembre 2006, Bologna, Compositori, 2006, pp. 96-99.

DANIELI 2008

M. Danieli, *La decorazione pittorica*, in M. Danieli, D. Ravaioli, a cura di, *Palazzo Fava da San Domenico*, Argelato, Minerva, 2008, pp. 47-129.

DANIELI 2010a

M. Danieli, *I secoli XVI-XIX*, in A. Ferri, M. Giberti, C. Pedrini, O. Orsi, a cura di, *L'abbazia benedettina di Santa Maria in Regola. Quindici secoli di storia imolese. Studi e ricerche*, I, Imola, La mandragora, pp. 749-783.

DANIELI 2010b

M. Danieli, *Il primo decennio di attività di Bartolomeo Cesi*, in "Paragone", 61, 2010, 3, 91, pp. 5-25.

DANIELI 2015

M. Danieli, *45. Annibale giura odio eterno ai romani*, in V. Sgarbi, a cura di, *Da Cimabue a Morandi*, catalogo della mostra svoltasi a Bologna, Palazzo Fava delle Esposizioni e Pinacoteca Nazionale, 14 febbraio – 17 maggio 2015, Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 150-151.

DANIELI 2017

M. Danieli, *Un disegno per l'Adorazione dei pastori di Camillo Procaccini*, in "Taccuini d'arte", 10, 2017, pp. 34-41.

DANIELI 2019

M. Danieli, *La pala di Viadana e la tarda attività di Bartolomeo Cesi*, in S. L'Occaso, a cura di, «*Nate di un padre che è il disegno*», *raccolta di studi dal disegno all'opera finita*, Mantova, Il Rio, 2019, pp. 27-37.

DE BONI 1840

F. De Boni, *Emporeo Biografico metodico, ovvero biografia universale ordinata per classi. Classe decima. Biografia degli artisti*, Venezia, Tipi del Gondoliere, 1840.

DE MARTINO 2006

F. De Martino, *Anastasio Fontebuoni (1571-1626)*, Roma, Quasar, 2006.

DE JONG 2003

J.L. de Jong, *Word processing in the Italian Renaissance: action and reaction with pen and paintbrush*, in "Visual resources", XIX, 2003, pp. 259-281.

DE' BIANCHI 1589

F. De' Bianchi, *Thesoro delle indulgenze di Bologna*, Bologna, Gio. Rossi, 1589.

DEGLI ESPOSTI 1998

C. Degli Esposti, *Visita alla chiesa*, in M. Fanti, C. Degli Esposti, a cura di, *La chiesa di San Giacomo Maggiore in Bologna, guida a vedere e a comprendere*, Bologna, Inchiostri associati, 1998, pp. 35-101.

DEGRAZIA 1984

D. DeGrazia, a cura di, *Correggio e il suo lascito: disegni del Cinquecento emiliano*, catalogo della mostra svoltasi a Parma, Palazzo della Pilotta, 6 giugno – 15 luglio 1984, Parma Artegrafica Silva, 1984.

DELMARCEL 2014

G. Delmarcel, *Gli arazzi del Grand Scipion nell'Accademia Belgica. Antecedenti e posterità*, in W. Geerts, M. Caciorgna, C. Bossu, a cura di, *Scipione l'Africano. Un eroe tra Rinascimento e Barocco*, Milano, Jaca book, 2014, pp. 67-78.

DEMPSEY 1980

C. Dempsey, *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Sixteenth Century*, in "The Art Bulletin", 1980, 62, pp. 552-569.

Descriptive catalogue 1902

Descriptive catalogue of drawings by the old masters in the possession of Hon. A. E. Gathorne-Hardy, 77 Cadogan Square, Londra, Ballantyne Press, 1902.

Descrittione 1599

Descrittione degli apparati fatti in Bologna per la venuta di n. s. papa Clemente VIII, Bologna, Vittorio Benacci, 1599.

DESEINE 1699

F. J. Deseine, *Nouveau voyage d'Italie*, Lione, Jean Thioly, 1699..

DI GIAMPAOLO 1989

M. Di Giampaolo, a cura di, *Disegni emiliani del Rinascimento*, Modena, Cassa di Risparmio di Modena, 1989.

DI GIAMPAOLO 2000

M. Di Giampaolo, *Un nuovo disegno di Bartolomeo Cesi per Santa Maria de' Bulgari*, in A. Gnann e H. Widauer, a cura di, *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milano, Electa, 2000, pp. 180-182.

DOLFI 1670

P. S. Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, Ferroni, 1670.

DONATI 2019

G. Donati, *La Comunità di S. Nicolò di Calcara e la sua Chiesa*, Savignano sul Panaro, Gruppo Industriale FG, 2019.

Drawings by Old Masters 1953

Drawings by Old Masters, Londra, Royal Academy of Arts Diploma Galley, 1953.

EKSERDJIAN 2021

D. Ekserdjian, *Trent'anni dopo: aggiunte al corpus di Nosadella in seguito al libro di Vittoria Romani (1988)*, in A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, a cura di, *Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno, Pellegrino Tibaldi e le Marche*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2021, pp. 131-139.

EMILIANI 1959

A. Emiliani, a cura di, *Mostra dei disegni del Seicento emiliano nella Pinacoteca di Brera*, catalogo della mostra svoltasi a Milano, Pinacoteca di Brera, 19 giugno – 31 luglio 1959, Milano, Silvana editoriale d'arte, 1959.

EMILIANI 1967

A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Edizioni Alfa, 1967.

EMILIANI 1969

A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Labanti & Nanni, 1969.

EMILIANI 1988

A. Emiliani, a cura di, *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco: Bologna 1580-1600*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa, 1988.

EMILIANI 1990

A. Emiliani, *Per Guido Reni*, in "Atti e Memorie. Accademia Clementina", 25, 1990, pp. 87-109.

EMILIANI 1993

A. Emiliani, *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra svoltasi a Bologna, Museo Civico Archeologico e Pinacoteca Nazionale e in Texas, museo Kimbell di Forth Worth, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993.

EMILIANI 1997

A. Emiliani, *Beni culturali staccati, salvati, ammirati*, in V. Fortunati e V. Musumeci, a cura di, *Bartolomeo Cesi e l'affresco dei Canonici Lateranensi*, Fiesole, Nardini, 1997, pp. 22-29.

EWALD 1967

G. Ewald, *N. 6-7*, in *Unbekannte Handzeichnungen alter Meister 15-18. Jahrhundert*, Sammlung Freiher Konig-Fachsenfeld, Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, 1967, p. 18.

FAGIOLO 1981

M. Fagiolo, a cura di, *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, catalogo della mostra svoltasi a Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 24 settembre-24 novembre, Roma, De Luca, 1981.

FAIETTI 2002

M. Faietti, a cura di, *I grandi disegni italiani della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002.

FAIETTI 2021

M. Faietti, «Nato per intagliare»? *Le opinioni di Malvasia e le penne di Passerotti*, in *Ead.*, a cura di, *Il pittore, il poeta e i pidocchi. Bartolomeo Passerotti e l'Omero di Giovan Battista Deti*, Livorno, Sillabe, Firenze, Firenze Musei, 2021, pp. 153-183.

FALUSCHI 1815

G. Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena ampliata e corretta*, Siena, Mucci, 1815.

FANTI 1883

I. Fanti, *Sguardo retrospettivo all'arte in Imola*, Imola, Galeati, 1883.

FANTI 1963

M. Fanti, *San Procolo, la chiesa, l'abbazia, leggenda e storia*, Bologna, Cappelli, 1963.

FANTI 1967

M. Fanti, *Frammenti degli archivi Calderini e Ghisilieri nella Biblioteca comunale dell'Archiginnasio*, in "L'Archiginnasio", LXII, 1967, pp. 354-367.

FANTI 1981

M. Fanti, *S. Stefano di Bologna*, Cinisello Balsamo, A. Pizzi, 1981.

FANTI, PERAZZINI 2015

M. Fanti, P. L. Perazzini, *La schedatura delle opere d'arte a Bologna e nel suo territorio nel 1820: il primo tentativo di censimento a salvaguardia del patrimonio artistico*, Bologna, Bononia University Press, 2015.

FANTUZZI 1786

G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, V, Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1786.

FANTUZZI 1788

G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, VI, Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1788.

FANTUZZI 1790

G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, VIII, Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1790.

FARINELLA 1992

V. Farinella, *Intorno al Palazzo dei Conservatori: revisioni e verifiche*, in *Id.*, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1992, pp. 80-99.

FARINELLA 2007

V. Farinella, *L'Eneide di Dosso per Alfonso d'Este (e altre mitologie), un esercizio di filologia ricostruttiva*, in A. Ballarin, a cura di, *Il camerino delle pitture di Alfonso d'Este*, VI, Cittadella, Bertoncetto, pp. 299-342.

FARINELLA 2011

V. Farinella, a cura di, *Virgilio, volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra tenutasi a Mantova, Milano, Skira, 2011.

FASANO GUARINI 1960

E. Fasano Guarini, *Albergati, Fabio, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, s. p.

FEINBLATT 1958

E. Feinblatt, *Recent Purchases of North Italian Drawings*, in "Bulletin Los Angeles County Museum of Art", X, 5, 1958, pp. 10-18.

FILIPPINI 2001

C. Filippini, *Plutarco istoriato: le Vite parallele nella miniatura italiana del Quattrocento e la morte di Cesare nei cassoni fiorentini*, in R. Guerrini, a cura di, *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento, 1400 1550*, La Spezia, Agorà, 2001, pp. 155-206.

FIORAVANTI BARALDI 1997

A. M. Fioravanti Baraldi, *Il beato Niccolò Albergati di Bartolomeo Cesi nella certosa di Ferrara*, in V. Fortunati e V. Musumeci, a cura di, *Bartolomeo Cesi e l'affresco dei Canonici Lateranensi*, Fiesole, Nardini, 1997, pp. 216-225.

FIORI 1985

E. Fiori, *Bartolomeo Cesi*, in G. Agostini, C. Pedrini, *Il museo come programma. Restauri del patrimonio artistico della città e della Diocesi di Imola*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 63-66.

FIORI 1988

E. Fiori, *30. Bartolomeo Cesi. La Vergine in gloria con tre Santi*, in A. Emiliani, a cura di, *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco: Bologna 1580-1600*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 202-203.

FORATTI 1913

A. Foratti, *I Carracci nella teoria e nella pratica*, Città di Castello, S. Lapi, 1913.

FORLAI 2005

M. Forlai, *Ritratti coi libri: opere dalle Collezioni Comunali d'Arte e dal Museo Davia Bargellini*, catalogo della mostra svoltasi a Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, 23 settembre – 6 gennaio 2006, Bologna, Centro stampa, 2005.

FORLANI TEMPESTI 1977

A. Forlani Tempesti, *Trentotto disegni del Cesi comprati da Leopoldo de' Medici*, in M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto e P. Dal Poggetto, a cura di, *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, II, Milano, Electa, 1977, pp. 486-498.

FORLANI TEMPESTI 1996

A. Forlani Tempesti, *Altari e immagini nello spazio ecclesiale. Progetti e realizzazioni fra Firenze e Bologna nell'età della Controriforma*, Firenze, Pontecorboli, 1996.

FORLANI TEMPESTI, PETRIOLI TOFANI 1976

A. Forlani Tempesti, A. M. Petrioli Tofani, a cura di, *Omaggio a Leopoldo de' Medici, I, Disegni*, Firenze, L. S. Olschki, 1976.

FORTI GRAZZINI 1994

N. Forti Grazzini, *Gli arazzi*, in *Id.*, a cura di, *Il patrimonio artistico del Quirinale, I*, Roma, Editoriale lavoro Gruppo BNL, 1994.

FORTUNATI 1997

V. Fortunati, *Arte come «contemplazione visiva» (Ignazio di Loyola): Bartolomeo Cesi nell'età della Controriforma*, in V. Fortunati e V. Musumeci, a cura di, *Bartolomeo Cesi e l'affresco dei Canonici Lateranensi*, Fiesole, Nardini, 1997, pp. 30-57.

FORTUNATI 2002

V. Fortunati, *Le pitture "fiere et orrende" nel teatro sacro di Gabriele Paleotti*, in R. Terra, a cura di, *Domus Episcopi. Il palazzo Arcivescovile di Bologna*, San Giorgio di Piano, Minerva, 2002, pp. 83-88.

FORTUNATI, MUSUMECI 1997

V. Fortunati e V. Musumeci, a cura di, *Bartolomeo Cesi e l'affresco dei Canonici Lateranensi*, Fiesole, Nardini, 1997.

FORTUNATI PIETRANTONIO 1986a

V. Fortunati Pietrantonio, *Bartolomeo Cesi*, in *Nell'età del Correggio e dei Carracci, pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra svoltasi a Bologna, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti e Museo civico archeologico, 10 settembre – 10 novembre 1986, Bologna, Nuova Alfa, 1986, pp. 90-93.

FORTUNATI PIETRANTONIO 1986b

V. Fortunati Pietrantonio, *Bartolomeo Cesi*, in V. Fortunati Pietrantonio, a cura di, *Pittura bolognese del '500*, II, Bologna, Cassa di risparmio di Bologna, 1986, pp. 803-844.

FOSCHI 1992

P. Foschi, *Gli affreschi di Bartolomeo Cesi nel refettorio*, in R. Scannavini, a cura di, *San Giovanni in Monte. Fra storia e progetto*, Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni, 1992, pp. 30-34.

FREEDBERG 1983

S. J. Freedberg, *Circa 1600. A revolution of style in Italian painting*, Londra, The Belknap Press of Harvard University Press, 1983.

GADDONI 1920

S. Gaddoni, *La nuova sede del Credito romagnolo in Imola, Palazzo Pighini e Casa Tartagni*, Imola, Tipografia del Collegio di S. Bonaventura, 1920.

GAETA BERTELÀ 1976

G. Gaeta Bertelà, a cura di, *Artisti italiani dal 16. al 19. secolo. Mostra di 200 disegni dalla raccolta della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Grafis, 1976.

GALEOTTI 1590

B. Galeotti, *Trattato degli huomini illustri di Bologna*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1590.

GALIZZI 1993

A. Galizzi, *Flying babies in Emilian painting: iconographies of the Immaculate Conception circa 1500*, tesi dottorale discussa presso The Johns Hopkins University, 1993.

GALIZZI KROEGEL 1999

A. Galizzi Kroegel, *Una sant'Anna problematica: l'invenzione immacolista per la pala del Pordenone a Cortemaggiore*, in M. Rossi e A. Rovetta, *Studi di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, Milano, Vita e Pensiero, 1999, pp. 223-232.

GALIZZI KROEGEL 2005

A. Galizzi Kroegel, *Quando il centro usa prudenza e la periferia osa: l'iconografia dell'Immacolata Concezione in Emilia e nelle Marche (con una postilla sulla Vergine delle Rocce di Leonardo)*, in G. Periti, a cura di, *Emilia e Marche nel Rinascimento. L'Identità Visiva della 'Periferia'*, Azzano San Paolo, Bolis Edizioni, 2005, pp. 215-252.

GALLI 1939

R. Galli, *La raccolta d'arte del comune di Imola*, Imola, Cooperativa tip. edit. Paolo Geleati, 1939.

GAROFALO 2008

C. Garofalo, *Bartolomeo Cesi*, in G. Ericani, F. Millozzi, a cura di, *Il piacere del collezionista. Disegni e dipinti della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, Bassano del Grappa, Comune, 2008, p. 163.

GATTI 1803

G. Gatti, *Descrizione delle più rare cose di Bologna e suoi subborghi*, Bologna, Sassi, 1803.

GATTI 1890

A. Gatti, *Guida del cimitero di Bologna detto la Certosa*, Bologna, L. Andreoli, 1890.

GHIRARDACCI 1596

C. Ghirardacci, *Della historia di Bologna*, I, Bologna, Giovanni Rossi, 1596.

GHIRARDI 1986

A. Ghirardi, *Bernardino Baldi*, in V. Fortunati Pietrantonio, a cura di, *Pittura bolognese del '500*, II, Bologna, Cassa di risparmio di Bologna, 1986, pp. 845-851.

GHIRARDI 1990

A. Ghirardi, a cura di, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592), catalogo generale*, Rimini, Luisè, 1990.

GHIRARDI 1994

A. Ghirardi, *Ritratto e scena di genere: arte, scienza, collezionismo nell'autunno del Rinascimento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, I, *Un'avventura artistica tra natura e idea*, Bologna, Credito romagnolo, 1994, pp. 148-183.

GHIRARDI 1997

A. Ghirardi, *Bartolomeo Cesi ritrattista*, in V. Fortunati e V. Musumeci, a cura di, *Bartolomeo Cesi e l'affresco dei Canonici Lateranensi*, Fiesole, Nardini, 1997, pp. 170-189.

GHIRARDI 2000

A. Ghirardi, *Vite in posa. Raccontando i ritratti bolognesi tra l'autunno della maniera e l'incamminarsi del naturalismo*, in J. Bentini, a cura di, *Il gesto e la memoria. Ritratti a Bologna nella seconda metà del Cinquecento*, Bologna, Compositori, 2000, pp. 8-16.

GHIRARDI 2014

A. Ghirardi, *Passerotti, Bartolomeo, ad vocem*, in Dizionario Biografico degli Italiani, LXXXI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, s. p.

GIACOMELLI 2002

A. Giacomelli, *Ut iucunda sic foecunda: Lorenzo Magnani, gli affreschi dei Carracci delle storie di Roma e la fissazione del patrimonio e della tradizione familiare*, in G. Malvezzi Capeggi, a cura di, *Magnani: storia, genealogia e iconografia*, Bologna, Studio Costa, 2002, pp. 265-413.

GIACOMELLI VEDOVELLO 1992

G. Giacomelli Vedovello, *Pittore emiliano, 94. Cardinale Nicolò Albergati*, in B. Fabjan, P. C. Marani, a cura di, *Il museo della Certosa di Pavia*, Firenze, Cantini, 1992, p. 219.

GIGLI 1723

G. Gigli, *Diario sanese (...), parte seconda*, Lucca, Leonardo Venturini, 1723.

GIORDANI 1826

G. Giordani, *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti in Bologna*, Bologna, Tipi del Nobili e comp., 1826.

GIORDANI 1828

G. Giordani, *Descrizione della Certosa di Bologna ora Cimitero comunale*, Bologna, Giovanni Zecchi, 1828.

GIORDANI 1833

G. Giordani, *Galleria Sampieri*, Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1833.

GIORDANI 1835

G. Giordani, *Relazione di un fregio dipinto a figure da Gio. Battista Cremonini nella sala del palazzo Riario Sforza ora Donzelli in Bologna*, in "Almanacco statistico bolognese per l'anno 1835 dedicato alle donne gentili", VI, Bologna, Natale Salvardi, pp. 133-173.

GIORDANI 1836

G. Giordani, *Indicazione delle cose notabili di Budrio*, in *Almanacco statistico-bolognese per l'anno 1836. Dedicato alle donne gentili, anno 7*, Bologna, Natale Salvardi, 1836.

GIORDANI 1844

G. Giordani, *Pinacothèque de Bologne ou catalogue des tableaux conservés dans la P. Académie de beaux-arts*, Bologna, fratelli Guidi, 1844.

GIORDANI 1845

G. Giordani, *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca della Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna*, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1845.

GIORDANI 1853

G. Giordani, *La Pinacoteca bolognese ovvero catalogo dei quadri che si conservano nella Pontificia Accademia di Belle Arti ed in altri luoghi pubblici di Bologna*, Bologna, Tipografia Chierici da S. Domenico, 1853.

GIORDANI 1860

G. Giordani, *Breve indicazione della galleria de' quadri che si conservano nella centrale Accademia di belle arti dell'Emilia, nelle varie chiese di Bologna e delle pitture murali a fresco più notabili in diversi luoghi della città medesima*, Bologna, Chierici, 1860.

GIORDANI 1869

G. Giordani, *Brevi indicazioni dei quadri che compongono la Pinacoteca, depositati nella Centrale R. Accademia di Belle Arti dell'Emilia in Bologna*, Bologna, Regia Tipografia, 1869.

GIOVANNUCCI VIGI 1988

B. Giovannucci Vigi, *Primi appunti di iconografia rosariana nella diocesi di Bologna e 62. Bartolomeo Cesi; L'Immacolata concezione*, in S. Baviera e J. Bentini, a cura di, *La candida rosa: il rosario nell'arte centese ed emiliana dal XVI. al XVIII. secolo*, catalogo della mostra svoltasi a Cento, Pinacoteca Civica e chiesa di S. Filippo, 8 ottobre – 20 novembre 1988, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 51-62 e 163.

GNACCOLINI 1998

L. P. Gnaccolini, *Bartolomeo Cesi. 306. Sacra Famiglia con San Giovannino, Sant'Anna, San Brunone (?) e devoti certosini*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca, II*, Milano, Electa, 1998, pp. 77-78.

GNUDI 1953

C. Gnudi, *Un affresco di Agostino Carracci acquistato per la Pinacoteca di Bologna*, in "Bollettino d'Arte", XXXVIII, 1953, pp. 174-176.

GNUDI 1957

C. Gnudi, a cura di, *San Domenico, la basilica e l'arca*, Bologna, Nuova Abes, 1957.

GOLINELLI 1720

D. Golinelli, *Memorie storiche antiche e moderne di Budrio*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1720.

GRAMACCINI 1980

N. Gramaccini, *Alfonso Lombardi*, Francoforte sul Meno, Peter D. Lang, 1980

GRANDI 1982

R. Grandi, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna, 1267-1348*, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1982.

GRAZIANI 1939

A. Graziani, *Bartolomeo Cesi*, in "La critica d'arte", aprile-dicembre 1939, pp. 54-95.

GRAZIANI 1993

A. Graziani, *Bartolomeo Cesi*, in T. Graziani Longhi, a cura di, *I. Gli scritti*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, pp. 5-79.

GRECO GRASSILLI 2005

R. Greco Grassilli, *Da Annibale e Ludovico Carracci a Lazzaro Casari. I pagamenti agli artisti della cappella Paleotti nella cattedrale di San Pietro a Bologna*, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 56, 2005 (2006), pp. 331-407.

GRÖTZ 1993

S. Grötz, *La saletta di Enea ed il mito della città ideale*, in *Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta*, atti del convegno, a cura di U. Bazzotti, D. Ferrari, C. Mozzarelli, Mantova, Publi-Paolini, 1993, pp. 153-179.

GUADAGNINI 1900

A. Guadagnini, *R. Pinacoteca di Bologna. Catalogo dei quadri*, Bologna, Succ. Monti, 1900.

GUADAGNINI 1907

A. Guadagnini, *R. Pinacoteca di Bologna, catalogo dei quadri*, Bologna, Zamorani e Albertazzi, 1907.

GUALANDI 1840

M. Gualandi, *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, serie I, Bologna, Jacopo Marsigli, 1840.

GUALANDI 1841

M. Gualandi, *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, serie II, Bologna, Jacopo Marsigli, 1841.

GUALANDI 1850

M. Gualandi, *Tre giorni in Bologna o guida per la città e suoi contorni*, Bologna, Società Tipografica Bolognese, 1850.

GUALANDI 1853

M. Gualandi, *L'adorazione dei Magi. Pittura del XVI secolo*, Bologna, Società Tipografica Bolognese, 1853.

GUALANDI 1860

M. Gualandi, *Guida della città di Bologna e suoi dintorni*, Bologna, Marsigli e Rocchi Librai-Editori, 1860.

GUALANDI 1865

M. Gualandi, *Tre giorni in Bologna, o guida per la città e suoi contorni*, Bologna, Marsigli e Rocchi Librai-Editori, 1865.

GUALDO PRIORATO 1675

G. Gualdo Priorato, *Relationi delle città di Bologna, Fiorenza, Genova e Lucca*, Bologna, Giacomo Monti, 1675.

GUARINI 1621

M. A. Guarini, *Compendio storico dell'origine, accrescimento e prerogative delle chiese e luoghi pii della città e diocesi di Ferrara*, Ferrara, Heredi di Vittorio Baldini, 1621.

GUARINO 2008

S. Guarino, *Sala di Annibale e Sala della Lupa*, in S. Guarino, P. Masini, a cura di, *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, Milano, Electa, 2008, pp. 52-63.

GUERRINI 1987

R. Guerrini, *Cola dell'Amatrice e bottega. 11.1. Storie di Annibale; 11.2. Storie di Scipione*, in *Pinacoteca Comunale di Città di Castello, 1. Dipinti*, Perugia, Electa-Editori umbri associati, 1987, pp. 84-100.

GUERRINI 2001a

R. Guerrini, *Biografia dipinta*, in R. Guerrini, a cura di, *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento, 1400 1550*, La Spezia, Agorà, 2001, pp. 1-78.

GUERRINI 2001b

R. Guerrini, *Icone plutarchee. Illustrazione da stampe delle Vite parallele in latino e in volgare*, in R. Guerrini, a cura di, *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento, 1400 1550*, La Spezia, Agorà, 2001, pp. 99-154.

GUERRINI 2014

R. Guerrini, *Dagli uomini famosi alla biografia dipinta. La figura di Scipione tra Medioevo e Rinascimento*, in W. Geerts, M. Caciorgna, C. Bossu, a cura di, *Scipione l'Africano. Un eroe tra Rinascimento e Barocco*, Milano, Jaca book, 2014, pp. 1-43.

Guida artistica 1863

Guida artistica della città e contorni di Siena, Siena, R. Istituto toscano dei sordo-muti, 1863.

Guida artistica 1883

Guida artistica della città e contorni di Siena, Siena, Tipografia sordo-muti, 1883.

Guida della città 1832

Guida della città di Siena per gli amatori delle belle arti, Siena, Marco Ferri e figlio, 1832.

GUIDICINI 1870

G. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna*, I, Bologna, Società tipografica dei compositori, 1870.

GUIDICINI 1872

G. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna*, IV, Bologna, Società tipografica dei compositori, 1872.

Guido Reni 1954

Mostra di Guido Reni, svoltasi a Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre – 31 ottobre 1954, catalogo a cura di G. C. Cavalli, Bologna, Alfa, 1954.

Informazione 1773

Informazione alli forestieri delle cose più notabili della città e stato di Bologna, Bologna, 1773.

Informazione 1791

Informazione alli forestieri delle cose più notabili della città e stato di Bologna, Bologna, 1791.

JOACHIM, FOLDS McCULLAGH 1979

H. Joachim, S. Folds McCullagh, *Italian Drawings in the Art Institute of Chicago*, Chicago, University of Chicago, 1979.

JOHNSTON 1971

C. Johnston, *Il Seicento e il Settecento a Bologna*, Milano, Fratelli Fabbri, 1971.

JOHNSTON 1973

C. Johnston, *Mostra di disegni bolognesi dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra svoltasi a Firenze, Gallerie degli Uffizi, Firenze, L. S. Olschki, 1973.

JOHNSTON 1982

C. Johnston, n. 18, in M. Cazort, a cura di, *Bolognese drawings in North American collections: 1500-1800*, Ottawa, Friesen Printers, 1982.

KURZ 1951

O. Kurz, 'Gli amori dei Carracci', *four forgotten paintings by Ago Carracci*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XIV, 1951, pp. 221-233.

KURZ 1955

O. Kurz, *Bolognese drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra, Phaidon, 1955.

L'Eterno e il Tempo 2018

A. Paolucci, A. Bacchi, D. Benati, P. Refice, U. Tramonti, a cura di, *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio*, catalogo della mostra svoltasi a Forlì, Musei San Domenico, 10 febbraio – 17 giugno 2018, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018

LANDI 2018

E. Landi, a cura di, *Gli affreschi raccontano: l'Eneide di Palazzo Leoni*, Bologna, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, 2018.

LANDINO 1480 [1980]

C. Landino, *Disputationes Camaldulenses*, a cura di P. Lohe, Firenze, Sansoni, 1980.

LANDOLFI 1998

F. Landolfi, *Un dipinto dimenticato di Bartolomeo Cesi*, in "Antichità viva", 37, 1998 (2002), 2/3, pp. 62-66.

LANZI 1809

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, V, 3, *Scuola bolognese*, a cura di M. Capucci, Firenze, Sansoni, S. P. E. S., 1968-1974, consultato *online* su Memofonte.

LAVAGNINO 1933

E. Lavagnino, *La Galleria Spada in Roma*, Roma, La Libreria dello Stato, 1933.

La Pinacoteca Stuard 1961

La Pinacoteca Stuard di Parma, a cura della Congregazione di S. Filippo Neri, Milano, Arti grafiche Martinelli, 1961.

La pittura in Emilia e in Romagna 1994

La pittura in Emilia e in Romagna, il Cinquecento, I, *Un'avventura artistica tra natura e idea*, Bologna, Credito romagnolo, 1994.

Le chiese di Bologna illustrate 1927

Le chiese di Bologna illustrate con cenni sulle tradizioni religiosi della città, Bologna, Zanichelli, 1927.

LECHENER 1981

G. M. Lechener, *Maria gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, Monaco, Schnell & Steiner, 1981.

LEGRAND 1994

C. Legrand, *La réforme des trois Carracci: le dessin à Bologne, 1580-1620*, Parigi, Réunion des Musées nationaux, 1994.

LELAND HUNTER 1916

G. Leland Hunter, *Scipio Tapestries Now in America*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", 1916, 29, 158, pp. 59-67.

LEONCINI 1989

G. Leoncini, *Le certose della "Provincia Tusciae"*, I-II, Salisburgo, Institut für anglistik und amerikanistik Universität Salzburg, 1989.

LEONCINI 1995

G. Leoncini, *Considerazioni sull'iconografia di san Bruno «prototipo» del Certosino. Un'indagine sulle stampe dal XV al XVII secolo*, in P. De Leo, *San Bruno e la Certosa di Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1995, pp. 165-284.

LEVI D'ANCONA 1957

M. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, in *Monographs on Archeology and Fine Arts*, VII, New York, The College Art Association of America in conjunction with the Art Bulletin, 1957.

LIVIO [2019]

T. Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, vol. V, libri XXI-XXIII e vol. VII, libri XXVIII-XXX, traduzione di B. Ceva, Milano, Bur Rizzoli, 2019.

LLEWELLYN, ROMALLI 1992

E. Llewellyn, C. Romalli, a cura di, *Drawing in Bologna, 1500-1600*, catalogo della mostra svoltasi a Londra, Courtauld Institute Galleries, 18 giugno – 31 agosto 1992, Belmont, Saunders & Williams, 1992.

LOCHIS 1834

G. Lochis, *Cento quadri della Galleria Lochis in Bergamo*, Bergamo, Crescini, 1834.

LOCHIS 1846

G. Lochis, *La Pinacoteca e la Villa alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo, con notizie biografiche degli autori dei quadri*, Milano, Guglielmini, 1846.

LOCHIS 1858

G. Lochis, *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo con notizie biografiche degli autori dei quadri*, Bergamo, Natali, 1858.

LOISEL 1994

C. Loisel, *Le dessin à Bologne, 1580-1620: la réforme des trois Carracci*, Parigi, Réunion des musées nationaux, 1994.

LONGHI 1935 [2011]

R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in *Id.*, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 191-217.

LORENZONI 2018

M. Lorenzoni, *Secante, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, s. p.

LUGLI 1982

A. Lugli, *Le «Symbolicae quaestiones» di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia*, in A. Emiliani, a cura di, *4. Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 87-96.

MAFFEI 2013

S. Maffei, a cura di, *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, Roma, Ginevra Bentivoglio Editori, 2013.

MAGAGNATO 1956

L. Magagnato, a cura di, *Catalogo della mostra di disegni del Museo Civico di Bassano: da Carpaccio a Canova*, Venezia, Neri Pozza, 1956.

MAGNABOSCO 1984

O. Magnabosco, *Bartolomeo Cesi*, in *La raccolta Molinari Pradelli. Dipinti del Sei e Settecento*, catalogo della mostra svoltasi a Bologna, Palazzo del Podestà, 26 maggio – 29 agosto 1984, Firenze, Centro Di, 1984, p. 43.

MAGNABOSCO 1995

O. Magnabosco, *Bartolomeo Cesi*, in *Barocco italiano. Due secoli di pittura nella collezione Molinari Pradelli*, Milano, Electa, 1995, pp. 28-29.

MALAGUZZI VALERI 1897

F. Malaguzzi Valeri, *Nuovi documenti, l'arte dei pittori a Bologna nel secolo XVI*, in "Archivio storico dell'arte", 1897, II serie, IV fascicolo, pp. 309-312.

MALAGUZZI VALERI 1899

F. Malaguzzi Valeri, *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli Editore, 1899.

MALAGUZZI VALERI 1919

F. Malaguzzi Valeri, *I migliori dipinti della R. Pinacoteca di Bologna*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1919.

MALAGUZZI VALERI 1924

F. Malaguzzi Valeri, *La giovinezza di Lodovico Carracci*, in "Cronache d'Arte", I, 1924, pp. 15-45.

MALAGUZZI VALERI 1928

F. Malaguzzi Valeri, *Il museo d'arte industriale e la Galleria Davia Bargellini*, Reggio Emilia, Officine grafiche reggiane, 1928.

MALVASIA 1678 [1841]

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, I-II, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841.

MALVASIA 1686

C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, Girolamo Monti, 1686.

MALVASIA 1686 [1969]

C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna. Ristampa anastatica corredata da indici di ricerca, da un commentario di orientamento bibliografico e informativo e da un repertorio illustrato*, a cura di A. Emiliani, Bologna, Alfa, 1969.

MALVASIA 1706

C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, Pier Maria Monti, 1706.

MALVASIA 1732

C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, Longhi, 1732.

MALVASIA 1755

C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, Longhi, 1755.

MALVASIA 1766

C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, Longhi, 1766.

MALVASIA 1776

C. C. Malvasia, *Pitture, sculture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, Longhi, 1776.

MALVASIA 1782

C. C. Malvasia, *Pitture, sculture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, Longhi, 1782.

MALVASIA 1792

C. C. Malvasia, *Pitture, sculture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, Longhi, 1792.

MANCINI 1617-1621 [1956]

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, I, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956.

MANCINI 1967

F. Mancini, *Il palazzo dei musei*, Imola, Grafiche Galeati, 1967.

MANSUETO 2013

L. Mansueto, *Sebastiano Folli e l'eredità romana nella pittura del primo Seicento a Siena*, in P. Agnorelli, a cura di, *Siena, la Toscana, l'Europa. Studi sul patrimonio artistico e la conservazione in onore di Bernardina Sani*, Siena, Betti, 2013, pp. 7-23.

MALVEZZI CAMPEGGI 2002

G. Malvezzi Campeggi, a cura di, *Magnani. Storia, genealogia e iconografia*, Bologna, Studio Costa, 2002.

MARAGI, RAULE, RIVANI 1966

M. Maragi, A. Raule, G. Rivani, *La chiesa parrocchiale di S. Giovanni in Monte in Bologna*, Milano, Stabilimento d'arti grafiche A. Pizzi, 1966.

MARCHESELLI 1754 [1972]

C. F. Marcheselli, *Descrizione delle pitture di Rimini*, a cura di P. G. Pasini, Bologna, Alfa, 1972.

MARCHI 1997

M. Marchi, *Fiorini, Pietro, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, s. p

MARCHI 2011

R. Marchi, *Montalbani, Ovidio, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, s. p.

MARESCALCHI 1819

C. Marescalchi, *I due grandiosi tempj di S. Martino e di S. Paolo di Bologna nobilmente riabelliti dai rispettivi signori parrocchiani l'anno 1819 in occasione delle solenni generali processioni dell'Augustissimo Sacramento, descritti nella loro magnificenza*, Bologna, Annesio Nobili, 1819.

MARZOCCHI 1983

L. Marzocchi, *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice*, Bologna, Edizioni Alfa, 1983.

MARZOCCHI 1998

M. P. Marzocchi, *Il Cinquecento e la decorazione di Bartolomeo Cesi*, in G. Pesci, a cura di, *La Certosa di Bologna. Immortalità della memoria*, Bologna, Compositori, 1998, pp. 47-56.

MASINI 1650

A. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna, Carlo Zenero, 1650.

MASINI 1666

A. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna, erede di Vittorio Benacci, 1666.

MATTEUCCI, LENZI 1977

A. M. Matteucci, D. Lenzi, *Cosimo Morelli e l'architettura delle legazioni pontificie*, Imola, University Press Bologna, 1977.

MATTHIAE 1935

G. Matthiae, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VI. Provincia di Mantova*, Roma, La libreria dello Stato, 1935.

MAUCERI 1935

E. Mauceri, *La Regia Pinacoteca di Bologna*, Roma, La Libreria dello Stato, 1935.

MAZZA 1981

A. Mazza, a cura di, *La collezione di Palazzo Tozzoni a Imola, ipotesi per un catalogo*, Bologna, CLUEB Istituto beni culturali, 1981.

MAZZA 1984

A. Mazza, *Bartolomeo Cesi*, in *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1984, pp. 41-43.

MAZZA 1985

A. Mazza, *Bartolomeo Cesi. Sant'Anna. Profeta*, in G. Agostini, C. Pedrini, a cura di, *Il museo come programma. Restauri del patrimonio artistico della città e della Diocesi di Imola*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 67-69.

MAZZA 1988

A. Mazza, *Cultura figurativa a Imola tra dispersione e tutela (secoli XVIII-XIX)*, in C. Pedrini, a cura di, *La Pinacoteca di Imola*, Bologna, Analisi, 1988, pp. 36-70.

MAZZA 1989

A. Mazza, *Un 'San Nicola' tra Cesi e Fontebuoni*, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 24, 1989, pp. 41-47.

MAZZA 1992

A. Mazza, *Ercole e Cerbero. Un affresco di Creti diciassettenne in Palazzo Fava ed altre opere giovanili*, in "Arte a Bologna", 2, 1992, pp. 97-123.

MAZZA 1996

A. Mazza, *La pittura a Modena e Reggio Emilia nella seconda metà del Cinquecento*, in V. Fortunati, a cura di, *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, II, 1996, pp. 185-202.

MAZZA 1999a

A. Mazza, *Bartolomeo Cesi*, in L. Bedini, J. Bentini, A. Mazza, a cura di, *L'esercizio della tutela. Restauri tra Modena e Reggio Emilia, 1985-1998*, Modena, Soprintendenza per i beni artistici e storici di Modena e Reggio Emilia, 1999, pp. 57-58 e 107-108.

MAZZA 1999b

A. Mazza, *Per gli inizi di Donato Creti in Palazzo Fava*, in "Arte a Bologna", 5, 1999, pp. 183-199.

MAZZA 2001

A. Mazza, *Sul crinale tra Cinque e Seicento: il Martirio di Sant'Orsola di Ludovico Carracci*, in *Ludovico Carracci a Imola. Il Martirio di Sant'Orsola di Ludovico Carracci nella chiesa di San Domenico*, Imola, La Mandragora, 2001, pp. 21-39.

MAZZA 2005

A. Mazza, *Tra classicismo e barocco. Pittori e committenti a Imola nella seconda metà dei Seicento e nel primo Settecento*, in G. Asioli Martini, a cura di, *Giovanni Domenico Valentini alias G. D. V. pittore di interni e di nature morte. Collezioni d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Imola*, Imola, La mandragora, 2005, pp. 45-46.

MAZZA 2007

A. Mazza, *Gli esordi emiliani di Camillo Procaccini tra Bologna e Reggio*, in D. Cassinelli, P. Vanoli, a cura di, *Camillo Procaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, catalogo della mostra svoltasi a Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 14 settembre – 2 dicembre 2007, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 25-41.

MAZZA 2008

A. Mazza, *La Galleria dei dipinti antichi della Fondazione e della Cassa di Risparmio di Cesena*, Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena, 2008.

MAZZA 2011a

A. Mazza, *Antonio Beccadelli, pittore negoziante di quadri: Scena di convito*, Cesena, Fondazione cassa di risparmio di Cesena, 2011.

MAZZA 2011b

A. Mazza, *L'Orazione di Cristo nell'orto del Duomo di Mantova. Pittura di devozione in Emilia tra Jacopo Bambini e Giovan Battista Bertusio*, in D. Ferrari, S. Marinelli, a cura di, *Scritti per Chiara Tellini Perini*, Mantova, Arcari, 2011, pp. 251-264.

MAZZA 2012

A. Mazza, *Bartolomeo Cesi*, in *Id.*, a cura di, *Quadri di un'esposizione: pittura barocca nella collezione del maestro Francesco Molinari Pradelli*, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 185-186.

MAZZA 2014

A. Mazza, *Bartolomeo Cesi*, in *Le stanze delle Muse. Dipinti barocchi dalla collezione di Francesco Molinari Pradelli*, catalogo della mostra svoltasi a Firenze, Galleria degli Uffizi, 11 febbraio – 11 maggio 2014, Firenze, Giunti, 2014, pp. 190-191 e 301.

MAZZA 2015a

A. Mazza, *44. Morte della Vergine*, in V. Sgarbi, a cura di, *Da Cimabue a Morandi*, catalogo della mostra svoltasi a Bologna, Palazzo Fava delle Esposizioni e Pinacoteca Nazionale, 14 febbraio – 17 maggio 2015, Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 148-149.

MAZZA 2015b

A. Mazza, *Immagini di peste e devozione. Dipinti del primo Seicento nell'alta valle del Reno*, in D. Benati e R. Zagnoni, a cura di, *Alessandro Tiarini (1577-1668), dipinti della montagna bolognese*, Porretta Terme, Parrocchia di Santa Maria Maddalena, Gruppo di studi alta valle del Reno, 2015, pp. 130-143.

MAZZA 2017

A. Mazza, *Grizzana Morandi e dintorni. Arte e devozione*, in di A. Mazza e A. Stanzani, a cura di, *Grizzana, Morandi, Arcangeli cinquant'anni dopo*, catalogo della mostra, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 177, 210, n. 18-19.

MAZZA 2018

A. Mazza, *La riscoperta di un'opera di Bartolomeo Cesi: la "Madonna con il Bambino e i santi Giuseppe, Giovanni evangelista e Giovannino"*, in A. Ferri, M. Giberti, M. Violi, a cura di, *Il complesso dell'Annunziata di Imola dal XV al XXI secolo. Da monastero di clausura alla Fondazione Istituzioni Riunite cappuccine, orfane, educande e alunne*, Imola, Il nuovo diario messaggero, 2018, pp. 285-294.

MAZZA 2019

A. Mazza, a cura di, *Palazzo Fava, Palazzo delle Esposizioni: gli affreschi*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Musei, 2019.

MAZZA 2021

A. Mazza, *Bartolomeo Cesi; 40. Annibale fanciullo giura odio eterno contro i romani*, in id., *La collezione Michelangelo Poletti nel castello di San Martino in Soverzano: dipinti emiliani e di confine, secoli XV-XVIII*, I, Bologna, Bononia University Press, 2021, pp. 218-224.

MAZZA, PERAZZINI 2015

M. Fanti, P. L. Perazzini, a cura di, *La schedatura delle opere d'arte a Bologna e nel suo territorio nel 1820: il primo tentativo di censimento a salvaguardia del patrimonio artistico*, Bologna, Bononia University Press, 2015.

MELLINKOFF 1982

R. Mellinkoff, *Juda's red hair and the Jews*, in "Journal of Jewish Art", 9, 1982, pp. 31-46.

MELONI 1834 [1992]

P. A. Meloni, *Memorie delli pittori, scultori ed architetti della città e diocesi d'Imola*, Imola, Grafiche Galeati, 1992.

MENA MARQUES 1983

M. B. Mena Marques, *6. Dibujos italianos del siglo 17.*, Madrid, Ministerio de cultura, 1983.

MERLOTTI *seconda metà XIX* [1995]

G. Merlotti, *Memorie storiche delle parrocchie suburbane della Diocesi di Siena*, a cura di Don Mino Marchetti, Siena, Cantagalli, 1995.

MONTALBANI 1641

O. Montalbani, *Minervalia bononiensis*, Bologna, Vittorio Benazzi, 1641.

MORASSI 1934

A. Morassi, *Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia. La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Roma, La Libreria dello Stato, 1934.

MORÉT 2015

S. Morét, *Two new drawings for Bartolomeo Cesi's fresco in S. Giovanni in Monte, Bologna*, in "Master Drawings", LIII, 2015, 1, pp. 81-88.

MORSELLI 1995

R. Morselli, *Bartolomeo Cesi*, in A. M. Ambrosini, L. Marquez, R. Morselli, *Disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro. La collezione Costa e Silva*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1995, pp. 60-61.

MORSELLI 1998

R. Morselli, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, Los Angeles, The Provenance index of the Getty Information Institute, Torino, Fondazione dell'Istituto bancario San Paolo di Torino, 1998.

MORSELLI 2014

R. Morselli, *Artisti a Bologna nel Seicento: patrimoni personali ed eredità di bottega*, in G. Perini Folesani, A. M. Ambrosini Massari, a cura di, *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, atti del convegno, Firenze, Olschki, 2014, pp. 189-205.

MORSELLI 2016

R. Morselli, *La professione dell'artista a Bologna nel Seicento. Qualche riflessione di ordine generale*, in *Scritti in onore di Enrico Del Colle*, Napoli, Editoriale scientifica, 2016, pp. 371-386.

MOZZETTI 1997

F. Mozzetti, *Folli, Sebastiano, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, s. p.

MUSUMECI 1997

V. Musumeci, *Attorno al restauro dell'affresco*, in V. Fortunati e V. Musumeci, a cura di, *Bartolomeo Cesi e l'affresco dei Canonici Lateranensi*, Fiesole, Nardini, 1997, pp. 58-81.

MUZZI 1844

S. Muzzi, *Annali della città di Bologna dalla sua origine al 1796*, VII, Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1844.

MUZZI 1846

S. Muzzi, *Annali della città di Bologna dalla sua origine al 1796*, VIII, Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1846.

MUZZI 1847

S. Muzzi, *Budrio*, in *Le chiese parrocchiali della Diocesi di Bologna ritratte e descritte*, II, Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1847, numero 26.

MUZZI, GIORDANI 1857

S. Muzzi, G. Giordani, *Bologna e le sue chiese parrocchiali ritratte e descritte*, Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1857.

NEGRI 1922

A. Negri, *Il voltone di via Emilia e gli affreschi di Bartolomeo Cesi*, in "La fêra d'Sen Cassiën", 13-14-15 agosto 1922.

NEGRO, ROIO 1997

E. Negro, N. Roio, *Pietro Faccini, 1575/76-1602*, Modena, Artioli, 1997.

NEGRO, ROIO 2001

E. Negro, N. Roio, *Giacomo Cavedone, pittore 1577-1660*, Modena, Artioli, 2001.

NICOLI 1786

C. Nicoli, *Disegni d'eccellenti pittori italiani incisi in maniere diverse da Clemente Nicoli in Bologna*, Bologna, 1786.

NUNES 2014

M. Nunes, *La cappella privata di Palazzo Barbazzi: una nuova ipotesi per Bartolomeo Cesi*, in "Strenna storica bolognese", anno LXIV, 2014, pp. 271-283.

Nuova guida 1822

Nuova guida della città di Siena per gli amatori delle belle arti, Siena, Mucci, 1822.

Nuova guida 1860

Nuova guida di Bologna divisa in tre giornate a comodo del forestiere, Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1860.

Old Master Drawings 1992

Old Master Drawings from the Woodner Collection, catalogo d'asta svoltasi a Londra presso Christie's, 7 luglio 1992, Londra, Christie's, 1992.

ORETTI B 104 [1984]

Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese: Bologna, Biblioteca comunale, ms. B. 104, con indice di E. Calbi e D. Scaglietti Kelescian, Bologna, IBC, 1984.

Origine delle Santissime Compagnie del Rosario 1619

Origine delle Santissime Compagnie del Rosario et nome di Dio, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi 1619.

ORLANDI 1704

P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico, nel quale compendiosamente sono descritte la patrie, i maestri ed i tempi ne' quali fiorirono circa quattromila professori di pittura, di scultura e d'architettura*, Bologna, Costantino Pisarri, 1704.

ORSI 2000

O. Orsi, *9. Bartolomeo Cesi*, in J. Bentini, a cura di, *Il gesto e la memoria. Ritratti a Bologna nella seconda metà del Cinquecento*, Bologna, Compositori, 2000, p. 60.

OSTROW 1965

S. E. Ostrow, *Diana or Bacchus in the Palazzo Riario?*, in *Essays in Honour of Walter Friedlaender*, New York, Institute of Fine Arts, New York University, pp. 127-134.

OTTANI 1966

A. Ottani, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Bologna, Riccardo Pàtron, 1966.

OTTINO DELLA CHIESA 1964

A. Ottino Della Chiesa, *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo, con 'elenco delle opere*, Milano, Edizioni artistiche Alfieri & Lacroix, 1964.

PAGANI 1770

G. F. Pagani, *Le pitture e sculture di Modena*, Modena, Eredi di Bartolomeo Soliani, 1770.

Palazzo Fava 2006

Palazzo Fava: i Carracci in cantiere, Argelato, Minerva, 2006.

PALEOTTI 1582

G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna, Alessandro Benacci, 1582, in P. Barocchi, a cura di, *Trattati d'arte del Cinquecento*, II, Bari, G. Laterza & Figli, 1961, pp. 117-517.

PALMA 1977

M. Palma, *Cartari, Vincenzo, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, s. p.

PARAZZI 1894

A. Parazzi, *Appendici alle origini e vicende di Viadana e suo distretto*, III, Viadana, Nicodemo Remagni editore, 1894.

PARMA BAUDILLE 1981

R. Parma Baudille, *I cicli dell'Eneide. 7. Bologna, Palazzo Fava, quattro sale con le storie di Enea (fine sec. XVI)*, in M. Fagiolo, a cura di, *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, catalogo della mostra svoltasi a Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 24 settembre-24 novembre, Roma, De Luca, 1981, pp. 152-153.

PASCOLUTTI 2011

F. Pascolutti, *Alfredo Barbacci. Il soprintendente ed il restauratore. Un artefice della ricostruzione postbellica*, Argelato, Minerva edizioni, 2011.

PASINI 1972

P. G. Pasini, *Guida per Rimini*, Vicenza, N. Pozza, 1972.

PASQUALI ALIDOSI 1670

G. N. Pasquali Alidosi, *I signori anziani consoli e gonfalonieri di giustizia della città di Bologna*, Bologna, Manolessi, 1670.

PECCI 1954

G. Pecci, *Rimini, la riviera e i dintorni*, Rimini, Stabilimento Tipografico Garattoni, 1954.

PELLICCIARI 2013

A. Pellicciari, *Visione di San Bruno di Bartolomeo Cesi: un dipinto ritrovato dopo il restauro*, in "Il Carrobbio", 39, 2013, pp. 43-58.

PELLINGHELLI DEL MONTICELLO 2014

G. Pellinghelli del Monticello, *Riscoperto il Cesi perduto. In Palazzo Albergati è stato riportato alla luce il Fregio di Annibale*, in "Il Giornale dell'Arte", 343, giugno 2014, p. 23.

PENONCINI 1994

E. Penoncini, *Il giuspatronato nelle chiese di Santa Maria Assunta del Castelluccio e di S. Prospero di Badi*, in "Nuèter", 20, 1994, pp. 354-384.

PENTIMALLI 1622

M. Pentimalli, *Vita del gran patriarca S. Bruno cartusiano*, Roma, Alessandro Zannetti, 1622.

PEPPER 1985

S. Pepper, *Alessandro Tiarini and the fifteen Mysteries of the Rosary in San Domenico, Bologna*, in "Paragone", 1985, 36, 419/423, pp. 202-208.

PEPPER 1988

S. Pepper, *Guido Reni: l'opera completa*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1988.

PERALDI, NOVELLINI 1880

F. Peraldi, P. Novellini, *Notice des tableaux et des objets d'art exposée dans les galeries du Musée et dans les salons de l'Hôtel-de-Ville d'Ajaccio*, Ajaccio, A. F. Leca, 1880.

PERALDI, NOVELLINI 1892

F. Peraldi, P. Novellini, *Musée d'Ajaccio. Catalogue des tableaux et des statues*, Ajaccio, Joseph Pompeani, 1892.

PÉREZ SÁNCHEZ 1965

- A. E. Pérez Sánchez, *Veintiseis dibujos boloneses y romanos del siglo 17.*, Madrid, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1977
A. E. Pérez Sánchez, a cura di, *I grandi disegni italiani nelle collezioni di Madrid*, Milano, RAS, 1977.
- PICINELLI 1653
F. Picinelli, *Mondo simbolico*, Milano, Stampatore archiepiscopale, 1563.
- PIERGUIDI 2005
S. Pierguidi, *Porta's Illustrations for Cartari*, in "Print Quarterly", XXII, 2005, pp. 431-434.
- Pinacoteca* 1894
R. Pinacoteca di Bologna, elenco dei quadri, Bologna, Succ. Monti, 1894.
- Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2006
Pinacoteca Nazionale di Bologna, catalogo generale, II, Da Raffaello ai Carracci, Venezia, Marsilio, 2006.
- Pinacoteca pontificia bolognese* 1857
Pinacoteca pontificia bolognese, ossia raccolta dei migliori quadri che in essa racchiudonsi incisi in pietra litografica a solo contorno, Bologna, Tipografia all'Ancora, 1857.
- PLUTARCO 1482
Plutarco, *Vitae illustrium virorum. La prima parte delle vite di Plutarco*, traduzione di B. A. Jaconello, L'Aquila, Lodovico Torti, 1482.
- PLUTARCO [1991]
Plutarco, *Pericle, Fabio Massimo*, traduzione a cura di A. Santoni, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1991.
- POLIBIO [2001]
Polibio, *Storie*, a cura di D. Musti, II, libri III-IV, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 2001.
- POLIBIO [2003]
Polibio, *Storie*, a cura di D. Musti, V, libri XII-XVIII, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 2003.
- POPHAM, WILDE 1949
A. E. Popham, J. Wilde, *The Italian drawings of the 15. and 16. centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Londra, The Phaidon Press, 1949.
- PORCELLA 1931
A. Porcella, *La galleria Spada in Roma*, Roma, Giuseppe Felsina editore, 1931.
- Primitice* 2004
Primitice, maître de Fontainebleau, catalogo della mostra svoltasi a Parigi, Musée du Louvre, septembre 2004 – janvier 2005, Parigi, Réunion des musées nationaux, 2004.
- PRODI 1959-1967
P. Prodi, *Il cardinale Gabriele Paleotti*, I-II, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1959-1967.

PRODI 2018

P. Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, in A. Paolucci, A. Bacchi, D. Benati, P. Refice, U. Tramonti, a cura di, *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio*, catalogo della mostra svoltasi a Forlì, Musei San Domenico, 10 febbraio – 17 giugno 2018, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018, pp. 83-101.

RAULE 1955

A. Raule, *S. Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna, Arnaldo Nanni, 1955.

RAULE 1963

A. Raule, *Le chiese di Santo Stefano in Bologna*, Bologna, Nanni Editore, 1963.

REDIGONDA 1960

P. I. Redigonda, *Il compimento dei misteri del Rosario e l'affermazione malvasiana su Bartolomeo Cesi*, in "Arte antica e moderna", 1960, pp. 201-203.

REGGIANI 1914

G. G. Reggiani, *La certosa di Ferrara*, Ferrara, Tip. Ferrariola, 1914.

RICCI 1882

C. Ricci, *Guida di Bologna*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1882.

RICCI 1886

C. Ricci, *Guida di Bologna*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1886.

RICCI 1912

C. Ricci, *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1912.

RICCI 1930

C. Ricci, *Accademia Carrara in Bergamo. Elenco dei quadri*, Bergamo, Tipografia dell'orfanotrofio Maschile, 1930.

RICCI 2000

M. Ricci, *Il Palazzo Albergati di Bologna. Problemi stilistici ed ipotesi attributive*, in *Annali di architettura*, 2000, 10-11, pp. 62-81.

RICCI, ZUCCHINI 1930

C. Ricci, G. Zucchini, *Guida di Bologna*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1930.

RICCI, ZUCCHINI 1968

C. Ricci, G. Zucchini, *Guida di Bologna*, Bologna, Edizioni Alfa, 1968.

RIDOLFI 1648

C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venezia, Giovanni Battista Sgava, 1648.

RINALDI 2011

F. Rinaldi, *Pittore lombardo. Ritratto del cardinale Nicolò Albergati*, in S. Zatti, a cura di, *La Pinacoteca Malaspina*, Milano, Skira, 2011, p. 273.

RIPA 1603 [2012]

C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino, Einaudi, 2012.

ROBERTSON 1993

C. Robertson, *I Carracci e l'invenzione: osservazioni sull'origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava*, in "Atti e memorie. Accademia Clementina", 32, 1993, pp. 271-314.

ROCHE 1993

M. D. Roche, *Le Musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio, Editions Dia, 1993.

RODRIQUEZ 1957

F. Rodriguez, *Guida della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Tipografi Compositori, 1957.

ROLI 1967

R. Roli, *I quadri e i dipinti murali degli altari dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna, studi sulla storia e sulle opere d'arte*, Bologna, Officine grafiche poligrafici il Resto del Carlino, 1967, pp. 122-179.

ROMAGNOLI 1835

E. Romagnoli, *Biografia cronologia de' bellartisti senesi*, VII, Firenze, SPES, 1976.

ROMAGNOLI 1836

E. Romagnoli, *Cenni storico-artistici di Siena e de' suoi suburbi*, Siena, Onorato Porri, 1836.

ROMAGNOLI 1840

E. Romagnoli, *Cenni storico-artistici di Siena e de' suoi suburbi*, Siena, Onorato Porri, 1840.

ROMAGNOLI 1852

E. Romagnoli, *Cenni storico-artistici di Siena e de' suoi suburbi*, Siena, Onorato Porri, 1852.

ROMAGNOLI 1861

E. Romagnoli, *Cenni storico-artistici di Siena e de' suoi suburbi*, Siena, Onorato Porri, 1861.

ROMANI 1988

V. Romani, *Problemi di michelangiolo padano: Tibaldi e Nosadella*, Padova, Editrice Antenore, 1988.

RONCHI, SECONDIN 2010

G. Ronchi, E. Secondin, *Basilica di San Martino Maggiore in Bologna. Santuario della Madonna del Carmine*, Bologna, Costa, 2010.

RONCI 1957

G. Ronci, *Disegni italiani nella Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro: appunti per un catalogo*, in "Bollettino d'arte", 1957, 42, pp. 135-149.

ROSACCIO 1603 [2015]

G. Rosaccio, *Il compendio della nobilissima città di Bologna*, a cura di P. Carofano, E. Negro, N. Roio, Pisa, Felici edizioni, 2015.

ROSINI 1846

G. Rosini, *Storia della pittura italiana, epoca quarta, dai Carracci all'Appiani*, VI, Pisa, Niccolò Capurro, 1846.

ROSSI 1979

F. Rossi, a cura di, *Accademia Carrara, Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo, Grafica Gutenberg, 1979.

ROSSI 1989

F. Rossi, a cura di, *Accademia Carrara, Bergamo. Catalogo dei Dipinti, Secoli XVII-XVIII*, II, Bergamo, Azienda di Promozione Turistica, 1989.

ROSSONI 2006

E. Rossoni, a cura di, *Splendori riscoperti a Budrio*, catalogo della mostra svoltasi a Budrio, chiesa di Sant'Agata, 14 ottobre – 3 dicembre 2006, Bologna, Compositori, 2006.

ROUCHÈS 1913

G. Rouchès, *La peinture bolonaise à la fin du XVIe siècle (1575-1610). Les Carrache*, Parigi, Librairie Félix Alcan, 1913.

ROVERSI 1972a

G. Roversi, *Cenni sulla cappella dei Bulgari e le sue pitture*, Bologna, Atesa, 1972.

ROVERSI 1972b

G. Roversi, *La cappella dei Bulgari nell'Archiginnasio di Bologna*, in "Strenna storica bolognese", XII, 1972, pp. 285-328.

ROVERSI 1974

G. Roversi, *Residenze senatorie bolognesi*, in G. Cuppini, *I palazzi senatorii a Bologna: architettura come immagine del potere*, Bologna, Zanichelli, 1974, pp. 277-321.

ROVERSI 1986

G. Roversi, a cura di, *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna: la storia, le famiglie, le opere d'arte*, Bologna, Grafis, 1986.

RUSSO 1990

L. Russo, *Per Marcello Venusti, pittore lombardo*, in "Bollettino d'arte", 6, 76, 1990, pp. 1-26.

RUSSOLI 1967

F. Russoli, *Accademia Carrara. Catalogo*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arte Grafiche, 1967.

RUSSOLI 1976

F. Russoli, *Accademia Carrara, Catalogo provvisorio della Pinacoteca*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1976.

San Giacomo Maggiore 2006

San Giacomo Maggiore, il tempio degli agostiniani, Bologna, Fondazione del Monte di Bologna e di Ravenna, 2006.

SCAGLIETTI KELESCIAN 1988

D. Scaglietti Kelescian, *I misteri del Rosario in S. Domenico*, in A. Emiliani, a cura di, *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco*, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 77-82.

SCANNAVINI 1992

R. Scannavini, a cura di, *San Giovanni in Monte, fra storia e progetto*, Bologna, Grafis Edizioni, 1992.

SCANNELLI 1657

F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, Neri, 1657.

SCARABELLI 1843

L. Scarabelli, *Alcuni quaderni di Michelangelo Gualandi in Bologna*, Piacenza, Antonio Del Majno, 1843.

SCAVIZZI 1980

G. Scavizzi, *Cesi, Bartolomeo, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980, s. p.

SCOLARO 1991

M. Scolaro, *14. Annibale giura odio eterno ai romani*, in A. Emiliani, M. Scolaro, a cura di, *Da Correggio a Crespi. Pittura dal Cinquecento al Settecento in Emilia e in Romagna*, catalogo della mostra svoltasi a Praga, Galleria Nazionale, Palazzo Šternberk, 10 gennaio – 24 febbraio 1991, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, pp. 28-29.

SCHLEIER 1972

E. Schleier, *More drawings by Carlo Bononi*, in "Master Drawings", 1972, 10, 4, pp. 363-378.

SERGARDI 1679 [2008]

E. Toti, a cura di, *La descrizione della città di Siena di Curzio Sergardi*, Siena, Protagon, 2008.

SERRA 1934

L. Serra, a cura di, *III. Provincia di Parma*, in *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, Roma, Libreria dello stato, 1934.

Sette secoli 1960

Sette secoli di vita ospitaliera in Bologna, Bologna, L. Cappelli, 1960.

Siena 1862

Siena e il suo territorio, Siena, R. Istituto dei sordo-muti L. Lazzeri, 1862.

SIGHINOLFI 1912

L. Sighinolfi, *I palazzi Fava di via Manzoni*, Bologna, Tipografia di Paolo Neri, 1912.

SILIO ITALICO [2001]

Silio Italico, *Le guerre puniche*, I-II, a cura di M. A. Vinchesi, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 2001.

SORBELLI 1916

A. Sorbelli, *Le iscrizioni e gli stemmi dell'Archiginnasio*, I, Bologna, N. Zanichelli, 1916.

SPEZZAFERRO 1984

L. Spezzaferro, *I Carracci e i Fava: alcune ipotesi*, in *Bologna 1584: gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Bologna, Nuova Alfa, 1984, pp. 275-292.

Spiegazione 1715

Spiegazione di quanto si rappresenta in pittura nel nuovo ornato della cappella consecrata alla gloriosa Sant'Anna entro la chiesa a di lei onore dalli RR. PP. Cartusiani eretta in Bologna nella strada di S. Isaia, Bologna, Giulio Rossi, 1715.

STAGNO 2008

L. Stagno, *Modelli iconografici per l'Immacolata a Genova nel Cinquecento*, in A. Anselmi, a cura di, *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, Roma, De Luca Editore d'Arte, 2008, pp. 303-326.

STANZANI 1990

A. Stanzani, *Il restauro, intelligenza e progetto*, Bologna, Nuova Alfa, 1990.

STANZANI 1993

A. Stanzani, *Regesto della vita e delle opere*, in A. Emiliani, a cura di, *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra svoltasi a Bologna, Museo Archeologico e Pinacoteca Nazionale e a Forth Worth, Texas, Kimbell Art Museum, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993, pp. 199-268.

STANZANI 2006

A. Stanzani, *Il viaggio di Enea*, in *Palazzo Fava: i Carracci in cantiere*, Argelato, Minerva, 2006, pp. 35-44.

SUPINO 1921

I. B. Supino, *L'antico Studio di Bologna e l'Archiginnasio*, Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, 1921.

SUPINO 1926

I. B. Supino, *La chiesa di Santa Maria dei Bulgari*, in "Il Comune di Bologna", 1926, 9, settembre, pp. 645-650.

SUPINO 1932

I. B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna, secoli XV-XVI*, II, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1990.

TERRA 1997

R. Terra, *La fabbrica cinquecentesca*, in R. Terra, a cura di, *La cattedrale di San Pietro in Bologna*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1997, pp. 44-55.

TERRA, BARTON THURBER 2003

R. Terra, T. Barton Thurber, *Continuità e rinnovamento della cattedrale di Bologna nell'epoca della Controriforma*, in M. Medica, S. Battistini, *La cattedrale scolpita. Il romanico in San Pietro a Bologna*, Ferrara, Edisai, 2003, pp. 201-221.

TESTI 1908

L. Testi, *Una grande pala di Girolamo Mazzola alias Bedoli detto anche Mazzolino*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione" anno 2, fasc. 10, ottobre 1908, pp. 369-385.

TESTI, COPERTINI 1934

L. Testi, G. Copertini, *Inventario degli Oggetti d'Arte d'Italia, III. Provincia di Parma*, Roma, La Libreria dello Stato, 1934.

THAU 2008

M. V. Thau, *Mazzuoli, Bernardino, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008, s. p.

The Katalan Collection 1995

The Katalan collection of Italian drawings, New York, Poughkeepsie, Trustees of Vassar College, 1995.

THIEM 1983

C. Thiem, *Disegni di artisti bolognesi dal Seicento all'Ottocento della Collezione Schloss Fachsenfeld e della Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart*, Bologna, Associazione per le Arti Francesco Francia, 1983.

TIBERTI 1590

D. Tiberti, *Vitarum Plutarchi epitome*, Ginevra, Giacomo Stoer, 1590.

TICOZZI 1830

S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, I, Milano, Gaetano Schiepatti, 1830.

TONINI 1926

L. e C. Tonini, *Guida storico artistica di Rimini*, Rimini, Tipografia commerciale, 1926.

TUMIDEI 2002

S. Tumidei, *Alessandro Menganti e le arti a Bologna nella seconda metà del Cinquecento: alla ricerca di un contesto*, in A. Bacchi, S. Tumidei, a cura di, *Il Michelangelo incognito: Alessandro Menganti e le arti a Bologna nell'età della Controriforma*, Ferrara, Edisai, 2002, pp. 55-110.

TUTTLE 2009

R. J. Tuttle, *I camini*, in S. Bettini, a cura di, *Palazzo Magnani in Bologna*, Milano, F. Motta, 2009, pp. 137-151.

UGURGIERI AZZOLINI 1649

I. Ugurgieri Azzolini, *Le pompe sanesi, o' vero relazione delli huomini e donne illustri di Siena e suo Stato*, II, Pistoia, Pietro Antonio Fortunati, 1649.

VALERIANO 1575

P. Valeriano, *Hieroglyphica*, Basilea, Tommaso Guarini, 1575.

VASARI 1568 [1966-1987]

G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, S. P. E. S., 1966-1987.

VENTURI 1895

A. Venturi, *I Carracci e la loro scuola*, in *La vita italiana nel Seicento. Conferenze tenute a Firenze nel 1894. III. Arte*, Milano, Fratelli Treves, 1895, pp. 351-379.

VENTURI 1933

A. Venturi, *Bartolomeo Cesi*, in *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*, 1933, 6, Milano, Hoepli, pp. 705-717.

VENTURINO ALCE 1997

P. Venturino Alce, *La Basilica di San Domenico in Bologna*, Bologna, Edizioni Studio San Domenico, 1997.

VEZZOSI 1999

M. Vezzosi, *Bartolomeo Cesi: un disegno del 1619*, in S. Béguin, M. Di Giampaolo, P. Narcisi, a cura di, *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, Napoli, Paparo, 1999, pp. 367-371.

VIATTE 1974

F. Viatte, *Postilla ai Disegni bolognesi agli Uffizi*, in "Arte illustrata", 7, 1974, pp. 389-391.

VICINI 1990

S. Vicini, *Bartolomeo Cesi nella Certosa di S. Girolamo: nuove precisazioni*, in "Accademia clementina, atti e memorie", 27, 1990, pp. 17-36.

VICINI 1998

M. L. Vicini, *Guida alla Galleria Spada*, Roma, De Luca, 1998.

VILLA 1794-1814 [1925]

G. Villa, *Guida pittorica d'Imola*, a cura di G. Gambetti, in "R. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna", V, 1925, pp. 1-96.

VILLA 2001

C. Pedrini, a cura di, *Giovanni Nicolò Villa, Pitture della città d'Imola*, Imola, La mandragora, 2001.

VIRGILIO 1970

P. V. Marone, *Eneide*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi Editore, 1970.

VITALI 2009

S. Vitali, *Lorenzo Magnani «nobile et uno de' senatori della città di Bologna»: tasselli per un ritratto, e Id., Palazzo Magnani: le decorazioni pittoriche e scultoree del Cinquecento* in S. Bettini, a cura di, *Palazzo Magnani in Bologna*, Milano, F. Motta, 2009, pp. 13-32 e 91-138.

VITALI 2011

S. Vitali, *Tommaso Laureti e Bartolomeo Cesi: precisazioni sulla decorazione dell'"altra" cappella Magnani in San Giacomo Maggiore*, in "Arte a Bologna", 7-8, 2011, pp. 23-36.

VITZTHUM 1970

W. Vitzthum, *A Selection of Italian Drawings from North American Collections*, 1970

VIZZANI 1602

P. Vizzani, *Descrittione della città, contato, governo et altre cose notabili di Bologna*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1602.

VOLLE, BREJON DE LAVERGNÉE 1988

N. Volle, A. Brejon de Lavergnée, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, Parigi, Reunion des Musées Nationaux, 1988.

VOLPE 1954

C. Volpe, *Guido e un'impresa degli Incamminati*, in "Paragone", 57, 1954, pp. 3-12.

VOLPE 1976

C. Volpe, *Il fregio dei Carracci e i dipinti di Palazzo Magnani in Bologna*, Bologna, Credito romagnolo, 1976.

VON MANTEUFFEL 1912

K. Z. von Manteuffel, *Cesi, Bartolomeo, ad vocem*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, VI, Lipsia, E. A. Seemann, 1912, pp. 314-315.

WARD NEILSON 1973

N. Ward Neilson, *Bologna, not Rome*, in "Master Drawings", 11, 1973, pp. 269-271.

WINKELMANN 1986a

J. Winkelmann, *Giovanni Battista Ramenghi detto il Bagnacavallo Junior*, in V. Fortunati Pietrantonio, a cura di, *Pittura bolognese del '500*, II, Bologna, Cassa di risparmio di Bologna, 1986, pp. 429-437.

WINKELMANN 1986b

J. Winkelmann, *Giovanni Francesco Bezzi detto il Nosadella*, in V. Fortunati Pietrantonio, a cura di, *Pittura bolognese del '500*, II, Bologna, Cassa di risparmio di Bologna, 1986, pp. 457-474.

WINKELMANN 1989

J. Winkelmann, *Bartolomeo Cesi*, in G. Manni, E. Negro, M. Pirondini, a cura di, *Arte emiliana. Dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, Modena, Artioli, 1989, pp. 62-64.

WINKELMANN 1990

J. Winkelmann, *Cesi e Reni. Nuove proposte per un dipinto problematico*, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 25, 1990, pp. 119-125.

ZACCHI 1991

A. Zacchi, *Bartolomeo Cesi tra tarda maniera e riforma carraccesca: nuove proposte per il catalogo dei disegni*, in "Arte cristiana", fascicolo 743, volume LXXIX, marzo-aprile 1991, pp. 111-125.

ZACCHI 1993a

A. Zacchi, *Un disegno di Bartolomeo Cesi per gli affreschi di Santa Maria dei Bulgari*, in "Arte a Bologna", 3, 1993, pp. 180-182.

ZACCHI 1993b

A. Zacchi, *Cinque disegni inediti di Bartolomeo Cesi nella Galleria di Palazzo Rosso a Genova*, in "Grafica d'arte", 4, 1993, 16, pp. 29-33.

ZACCHI 1994a

A. Zacchi, *Ancora due disegni inediti nella Galleria di Palazzo Rosso a Genova*, in "Grafica d'arte", V, luglio-settembre 1994, pp. 34-37.

ZACCHI 1994b

A. Zacchi, *La pittura nell'età post-tridentina: osservanza religiosa e osservazione della realtà in Bartolomeo Cesi*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, I, *Un'avventura artistica tra natura e idea*, Bologna, Credito romagnolo, 1994, pp. 244-279.

ZACCHI 1997

A. Zacchi, *Bartolomeo Cesi disegnatore*, in V. Fortunati e V. Musumeci, a cura di, *Bartolomeo Cesi e l'affresco dei Canonici Lateranensi*, Fiesole, Nardini, 1997, pp. 130-157.

ZACCHI 1998a

A. Zacchi, *Cesi, Bartolomeo*, in M. Faietti, A. Zacchi, a cura di, *Figure: disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca nazionale di Bologna*, Milano, Electa, pp. 114-117.

ZACCHI 1998b

A. Zacchi, *Cesi, Bartolomeo*, in *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XVIII, Monaco, K. G. Saur, 1998, pp. 12-13.

ZACCHI 2000

A. Zacchi, *Sala di Susanna*, in V. Fortunati, V. Musumeci, a cura di, *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, Bologna, Editrici compositori, 2000, pp. 131-139.

ZACCHI 2002

A. Zacchi, *14. Adorazione dei Magi*, in M. Faietti, a cura di, *I grandi disegni italiani della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, tav. 14.

ZANI 1821

P. Zani, *Ceso Bartolommeo*, in *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, VI, 1, Parma, Tipografia ducale, 1821, p. 143.

ZANTI 1583

G. Zanti, *Nomi et cognomi di tutte le strade, contrade et borghi di Bologna*, Bologna, Pellegrino Bonardo, 1583.

ZAPPERI 1989

R. Zapperi, *Annibale Carracci*, Torino, Einaudi, 1989.

ZERI 1951

F. Zeri, a cura di, *La Galleria Spada in Roma*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1951.

ZERI 1952

F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma*, Roma, La libreria dello Stato, 1952.

ZERI 1954

F. Zeri, a cura di, *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze, Sansoni, 1954.

ZERI, MORTARI 1970

F. Zeri, L. Mortari, *La Galleria Spada in Roma*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1970.

ZUCCHINI 1938

G. Zucchini, *Catalogo delle Collezioni Comunali d'arte di Bologna*, Bologna, Grafiche Nerozzi, 1938.

Fonti

AAB: Archivio Arcivescovile di Bologna

ASB: Archivio di Stato di Bologna

ASS: Archivio di Stato di Siena

BCA: Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna

AAB, *Parrocchie soppresse, S. Michele dei Leprosetti, 32/2, Matrimoniorum Liber II, ab anno 1592 usque ad an(no) 1649, c. 4r, numero 20.*

AAB, *Registri battesimali della cattedrale, vol. 19, c. 184v.*

AAB, *Visite di Gabriele Paleotti, 110, fascicolo 2, anno 1587.*

AAB, *Visite pastorali, 26, 31 gennaio 1613, c. 204.*

ASB, Demaniale, *Certosini, ms. 387/5883, [1678].*

ASB, Demaniale, *Certosini, Catalogo de' priori della Certosa di Bologna, ms. 24/5869, [1777 post].*

ASS, *Patrimonio Resti 1960.*

BCA, Baldassare Antonio Maria Carrati, *Estratti battesimali, ms. B 851; B 854; B 856; B 857; B 858; B 859.*

BCA, Baldassare Antonio Maria Carrati, *Alberi genealogici, ms. B 698/II (anno 1778) e ms. B 713, volume 16, n. 109.*

BCA, *Miscellanea storica bolognese. 17. Della famiglia Albergati, ms. B 3620.*

BALDASSARRI 1660-1690

D. M. Baldassarri, *Memorie antiche di Budrio, 1660-1690, Budrio, Archivio della parrocchia di S. Lorenzo.*

BODMER 1940c.

H. Bodmer, *Chiese di Budrio capoluogo, titolo 21, cartella 1, fascicolo 2/b, Budrio, Biblioteca Comunale.*

FALUSCHI

G. Faluschi, *Miscellanea, Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, ms. E. VI. 20.*

ORETTI B 30

M. Oretti, *Le pitture nelle chiese della città di Bologna, parte I, 1767; Delle Pitture che esistevano nelle chiese della città di Bologna che comprova li abusi nati per tale mancanza, parte II, 1775; Indice di pitture pulite nelle chiese della città di Bologna e di villa, Bologna, BCA, ms. B 30.*

ORETTI B 104

M. Oretti, *Le pitture che si ammirano nelli palaggi e case de' nobili della città di Bologna e di altri edificii in d(ett)a città, BCA, ms. B 104.*

ORETTI B 105

M. Oretti, *Descrizione delle pitture che sono state esposte nelle strade di Bologna in occasione delli apparati fatti per le processioni generali del SS.mo sacramento che si fanno ogni dieci anni in Bologna*, BCA, ms. B 105.

ORETTI B 107

M. Oretti, *Descrizione delle pitture (...) nella Toscana, raccolte e scritte da M. Oretti*, BCA, ms. B 107.

ORETTI B 110

M. Oretti, *Pitture delle chiese fuori della città di Bologna ne' suburbi e nelli castelli, ed altre chiese nel territorio bolognese*, BCA, ms. B 110.

ORETTI B 114

M. Oretti, *Sepolcri nelle chiese di Bologna e loro iscrizioni*, BCA, ms. B 114.

ORETTI B 122

M. Oretti, *Notizie sulla vita di artisti bolognesi raccolte da M. Oretti*, BCA, ms. B 122.

ORETTI B 124

M. Oretti, *Notizie dei porfessori del disegno*, Bologna, BCA, ms. B 124.

ORETTI B 133

M. Oretti, *Inventario e stima delle pitture nel Palazzo Rizzardi di via S. Felice in Bologna, 1773*, BCA, ms. B 133.

ORETTI B 165 bis

M. Oretti, *Le pitture della città d'Imola descritte da Marcello Oretti nell'anno 1777*, BCA, ms. B 165 bis.

ORLANDI B 996

P. A. Orlandi, *Ecclesiae et conventus pp. Carmelitanorum S. Martini Majoris civitatis Monumenta*, 1723, BCA, ms. B 996.

VILLA 1794-1814

G. N. Villa, *Zibaldone artistico compilato e scritto dal fu canonico Gian Nicolò Villa intelligente delle belle arti*, Roma, Congregazione per l'Evangelizzazione dei Popoli.

Sitografia

<https://auctions.bertolamifinearts.com/it/lot/40516/bartolomeo-cesi-bologna-1556-/>

<https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/143869/Cesi+B.+%281624%29%2C+Dipinto+S.+Prospero#action=ricerca%2Frisultati&view=griglia&locale=it&ordine=&liberadescri=barolomeo+cesi&liberaluogo=&ambito=XD&highlight=Cesi&highlight=Bartolomeo>

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5227-17

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Ff-4-57

<http://www.galassiaariosto.sns.it/>

<https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/bartolomeo-cesi/sitzender-juengling-aufwaerts-blickend>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338503?ft=barolomeo+cesi&offset=0&pp:pp=40&pos=2>

<https://www.mutualart.com/Artwork/Holy-Family-with-Saint-John-the-Baptist-/A4D161906A883095>

<https://www.themorgan.org/drawings/item/141156>

Ringraziamenti

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza la guida costante e attenta del professor Vincenzo Farinella, il mio relatore, a cui va il mio più sentito ringraziamento. Egli non solo mi ha consigliata e mi ha indirizzata a dirimere le questioni complesse che ponevano le opere di Cesi, ma è stato anche di grande aiuto per facilitare il mio rapporto con i proprietari delle opere d'arte e con le istituzioni culturali. Oltre a lui, ringrazio molto anche il professor Massimo Ferretti, già mio relatore, insieme a Farinella, per la mia tesi magistrale: egli non ha smesso di guardare con interesse alla mia ricerca ed è stato costantemente in dialogo con me. Ancora, sono stati fondamentali anche gli scambi avuti con i professori Daniele Benati, Giacomo Alberto Calogero e Andrea De Marchi. Tutti loro sono stati così gentili da condividere con me le loro opinioni su questioni molto spinose, come il *Fregio di Annibale* di Palazzo Albergati. Il dottor Angelo Mazza è stato anch'egli un punto di riferimento imprescindibile, non solo per il generoso scambio di pareri, ma anche per avermi messa prontamente in contatto con i collezionisti, come Cristina Bersani, Michelangelo Poletti e Bianca Maria Molinari Pradelli; tutti loro, tra l'altro, mi hanno accolta con una rara gentilezza e partecipazione. Ricordo in particolare Bianca Maria Molinari Pradelli, da poco scomparsa, e sua figlia Carla Bonfichi, che non si sono fatte scrupoli a farmi studiare il quadro di Cesi da loro posseduto (la bellissima tela della *Morte della Vergine*), in tempi di piena pandemia. Sono però tantissime le persone che mi hanno aiutata in questa ricerca, ognuna in modo diverso ma sempre importante. Dal territorio emiliano, ringrazio in particolare: Silvia Battistini, Fabio Cristalli, Alessandra Curti, Mark Gregory D'Apuzzo, Michele Danieli, Alessandra De Palma, Vera Fortunati, Franco Gatti, Thiago Giusti, Guido Lipparini, Anna Manfron, Simone Marchesani, Massimo Medica, Oriana Orsi, Maria Luisa Pacelli, Sergio Pasquesi, Alessandro Pisa, Patrizia Rossi, Anna Selleri, Tarcisio Zanette. Ringrazio molto anche il personale delle biblioteche bolognesi, e specialmente quello della Biblioteca dell'Archiginnasio, dove ho svolto gran parte delle mie ricerche. Le archiviste di quella biblioteca sono state per me di grande aiuto per trovare le fonti giuste e per comprenderle nel modo più corretto. Ringrazio anche il personale dell'Opera Pia Davia Bargellini. Dal territorio senese, la mia gratitudine va a: Maddalena Ammattelli, Alessandro Angelini, Alessandro Bagnoli, Rosanna Bogo, Marco Fagiani e, in modo particolare, a padre Stefano Mazzoni, che tante volte mi ha portata a visitare l'ex chiesa di San Nicolò presso Maggiano, anche se riteneva che le opere della sua chiesa, quella dei Servi, fossero più belle. Un grande grazie va anche alle bibliotecarie della Biblioteca degli Intronati ed alle archiviste dell'Archivio di Stato di Siena. Nell'area lombarda, sono riconoscente a: Elena Fontana, Paolo Plebani, Elena Ottina, monsignor Alberto Rocca e Francesca Tasso. Infine, dal territorio romano, sono grata alla restauratrice Chiara Merucci, delle Gallerie Barberini Corsini a Roma, a Costanza Barbieri e a Francesca Cappelletti.

Non è inutile dire, infine, che questa tesi non sarebbe stata probabilmente la stessa senza la presenza delle persone e me care, dei miei amici e delle mie amiche che mi hanno accompagnata in questo percorso a volte così lungo e così difficile, a volte sorprendente: a loro va il mio affettuoso e commosso ringraziamento. Vorrei dedicare questo lavoro a mia sorella Claudia.

Illustrazioni

Vita di Bartolomeo Cesi, pp. 434-442; Fortuna critica, pp. 443-446; Opere certe pp. 447-553; Opere disperse o perdute, pp. 554-556; Opere incerte, pp. 557-558; Opere rifiutate, pp. 559-562; Appendice 1, pp. 563-564; Appendice 2, pp. 565-584

Vita di Bartolomeo Cesi



1. G. F. Bezzi detto il Nosadella, *Madonna con il Bambino, il beato Ranieri e i Santi Giacomo Maggiore, Pietro, Paolo e Girolamo*, 1563, Bologna, Oratorio di S. Maria della Vita



2. P. Tibaldi, *Cerere e Proserpina*, Washington NGA, inv. 1994.60.62,



3. B. Cesi, *Sibilla*, 1574, Bologna, volta della cappella Veza nella chiesa di S. Stefano



4. B. Peruzzi, *Adorazione dei Magi*, 1522-1523, Londra, British Museum, inv. 1994,0514.49



5. B. Passerotti, *Pala Brigola*, 1564-1565, Bologna, chiesa di S. Giacomo Maggiore (la parte alta del quadro è stata tagliata)



6. O. Samacchini, *Crocifissione Gozzadini*, 1568, Bologna, chiesa di S. Maria dei Servi



7. L. Sabatini, *Assunzione della Vergine*, 1570, olio su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale



8. G. Canuti da B. Cesi, *Incoronazione della Vergine*, incisione, 1833, volta della cappella di S. Maria dei Bulgari a Bologna



9. E. Procaccini, *Dilemma mistico di Sant'Agostino*, 1570c., Olio su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale



10. P. Fontana, *L'elemosina di Sant'Alessio*, 1573, olio su tela, Bologna, chiesa di S. Giacomo Maggiore



11. Raffaello, *L'estasi di Santa Cecilia*, 1514-1516c., olio su tavola trasportato su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale



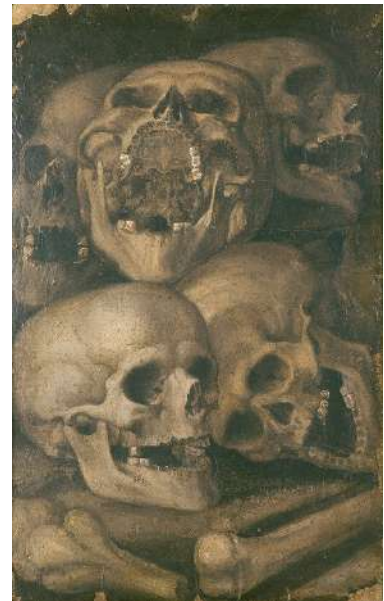
12. C. Aretusi, *San Bartolomeo in adorazione della Madonna con il Bambino*, 1570c., Olio su tela, Bologna, chiesa di S. Bartolomeo e Gaetano, canonica



13. B. Cesi, *Teschio e libro*, particolari dalla *Pala Paleotti*, 1590c., Bologna, chiesa di S. Giacomo Maggiore



14. Annibale Carracci, *Teschio e libro*, particolari dalla *Crocifissione*, 1583, Bologna, chiesa della Carità



15. B. Passerotti (attr.), *Studio di teschi*, 1585c., Olio su carta incollata su tela, Bologna, Accademia di Belle Arti



16. B. Cesi, *Morte della Vergine*, part., 1594c., Olio su tela, 102 x 138 cm, Marano di Castenaso (Bologna), collezione Molinari Pradelli



17. S. Pulzone, *Assunzione della Vergine*, part., Olio su lavagna, 1585, Roma, chiesa di S. Silvestro al Quirinale



18. Santi di Tito, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, part., 1592, olio su tela, Firenze, chiesa dei Santi Gervasio e Protasio



19. B. Cesi, *Studio per l'Assunzione della Vergine*, già New York, mercato antiquario



20. Annibale Carracci, *Assunzione della Vergine*, 1592., Olio su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale



21. L. Carracci, *Trasfigurazione*, 1595-1596c.,
Olio su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale



22. B. Cesi, *Orazione nell'Orto*, 1595-
1597, olio su tela, Bologna, chiesa della
Certosa (la parte alta è stata tagliata)



23. P. A. Meloni, G. Meloni, G. Bertazzoni,
L'entrata di Clemente VIII a Ferrara,
acquaforte, 1826, dagli affreschi distrutti di
B. Cesi per la Torre dell'Orologio di Imola,
1598



24. D. Cresti detto il Passignano, *Processione
funebre in onore di Sant'Antonino*, 1590c.,
Affresco, Firenze, chiesa di S. Marco



25. L. Fontana, *Apparizione della Madonna con il Bambino a cinque sante*, 1601, olio su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale



26. B. Baldi, *Annunciazione*, 1600, olio su tela, Forlì, Pinacoteca Civica



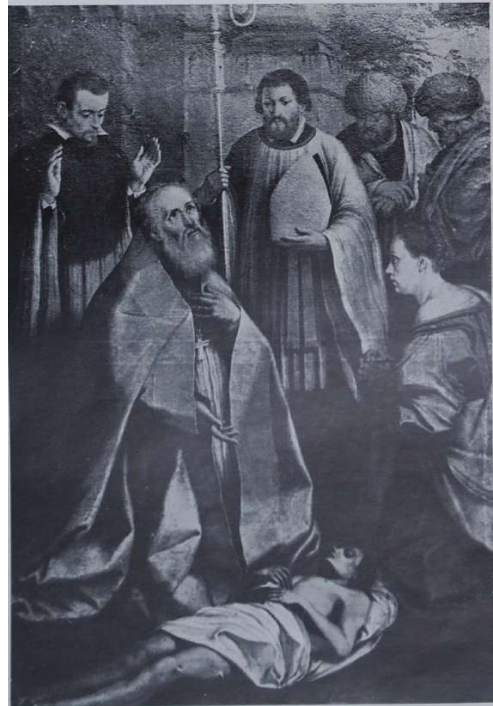
27. B. Cesi, *Il beato Niccolò Albergati mostra il reliquiario della testa di Sant'Anna ai monaci certosini*, 1620, olio su tela, 560 x 240 cm, Ferrara, chiesa di San Cristoforo alla certosa



28. Agostino Carracci, *La comunione di San Girolamo*, 1592-1597c., Olio su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale



29. G. Reni, *San Petronio*, part. dalla *Pala dei Mendicanti*, 1613-1616, olio su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale



30. B. Cesi, *Miracolo di San Martino*, 1621, dimensioni non conosciute, San Martino in Pedriolo (dispersa dopo il 1939)



31. B. Cesi, *San Prospero in adorazione della Madonna con il Bambino*, 1624, olio su tela, 263 x 190 cm, Badi (Castel di Casio), chiesa di San Prospero



32. G. B. Bertusio, *Madonna con il Bambino e Sant'Antonio Abate, un vescovo, San Rocco e San Sebastiano*, olio su tela, Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte

Fortuna critica



1. B. Cesi, *Crocifissione*, 1584-1585, olio su tela, Bologna, chiesa di San Martino Maggiore

2. C. Tomaselli e O. Zanotti, *La cappella di Santa Maria dei Bulgari dipinta da Bartolomeo Cesi*, 1849, acquerello, Bologna, Biblioteca dell' Archiginnasio

3. B. Cesi, *Trittico dell' Adorazione dei Magi*, 1595, olio su tela, Bologna, chiesa di San Domenico



4. B. Cesi, *San Benedetto in ascolto della celeste armonia*, 1588-1590c., Bologna, chiesa di San Procolo

5. B. Cesi, *Pala Paleotti*, 1590c., Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore



6. B. Cesi, *Giovane panneggiato che regge una spada*, Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1934. Attribuito a Cesi da C. Johnston nel 1967 e precedentemente assegnato ad Agostino Carracci



7. B. Cesi, *Ragazzo che suona la viola da gamba*, coll. priv., attribuito a Cesi da A. E. Popham nel 1953 e precedentemente assegnato ad Agostino Carracci



8. B. Cesi, *Uomo in piedi con un'urna*, Ottawa, inv. 41142, attribuito fino al 1988 ad Annibale Carracci



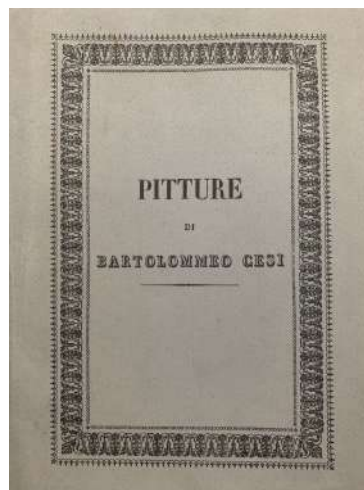
9. B. Cesi, *Bacco e Arianna*, affresco staccato, 196x287,5 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Attribuito a Cesi da S. E. Ostrow nel 1965 e precedentemente creduto di Agostino Carracci



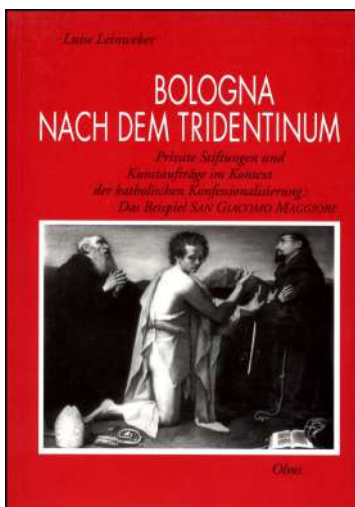
10. G. Benedetti, *Sant'Anna adora l'Immacolata concezione*, incisione del 1780 dal quadro di Cesi oggi in Pinacoteca Nazionale



11. C. Nicoli, *Nascita della Vergine*, incisione del 1789 dalla tela di Cesi a Budrio



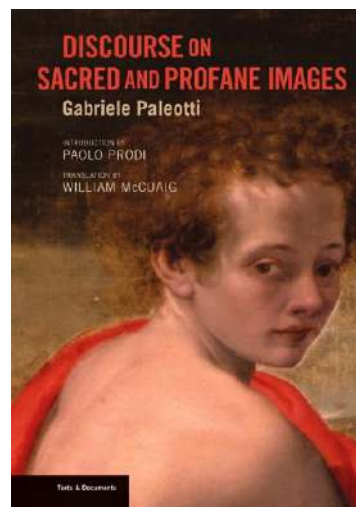
12. G. Canuti, *Pitture di Bartolommeo Cesi (...)*, Bologna, Atesa, 1833.



13. L. Leinweber, *Bologna nach dem Tridentinum*, Hildesheim, G. Olms, 2000



14. I. Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma*, Bologna, Editrice Compositori, 2008



15. *Discourse on sacred and profane images*, traduzione del testo di Gabriele Paleotti da parte di W. McCuaig, Los Angeles, Getty Museum, 2012

Opere certe



1. B. Cesi, *L'incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea*, 1575c., affresco trasportato su tela, 74 x 95 cm, Bologna, Collezioni Comunali



2. B. Cesi, *Nascita della Vergine*, 1575c., affresco trasportato su tela, 74 x 95 cm, Bologna, Collezioni Comunali



3. B. Cesi, *Presentazione al Tempio*, 1575c., affresco trasportato su tela, 74 x 95 cm, Bologna, Collezioni Comunali



4. B. Cesi, *Sposalizio della Vergine*, 1575c., affresco trasportato su tela, 74 x 95 cm, Bologna, Collezioni Comunali



5. B. Cesi, *Annunciazione*, 1575c., affresco trasportato su tela, 74 x 95 cm, Bologna, Collezioni Comunali



6. B. Cesi, *Visitazione*, 1575c., affresco trasportato su tela, 74 x 95 cm, Bologna, Collezioni Comunali



7. B. Cesi, *Natività*, 1575c., affresco trasportato su tela, 74 x 95 cm, Bologna, Collezioni Comunali



8. B. Cesi, *Dormitio Virginis*, 1575c., affresco trasportato su tela, 74 x 160 cm, Bologna, Collezioni Comunali



9. B. Cesi, *Assunzione della Vergine*, 1575c., affresco trasportato su tela, 74 x 95 cm, Bologna, Collezioni Comunali



1. B. Cesi, *Sposalizio della Vergine*, 1575c., olio su tela, 36 x 29 cm, Bologna, Opera Pia Davia Bargellini



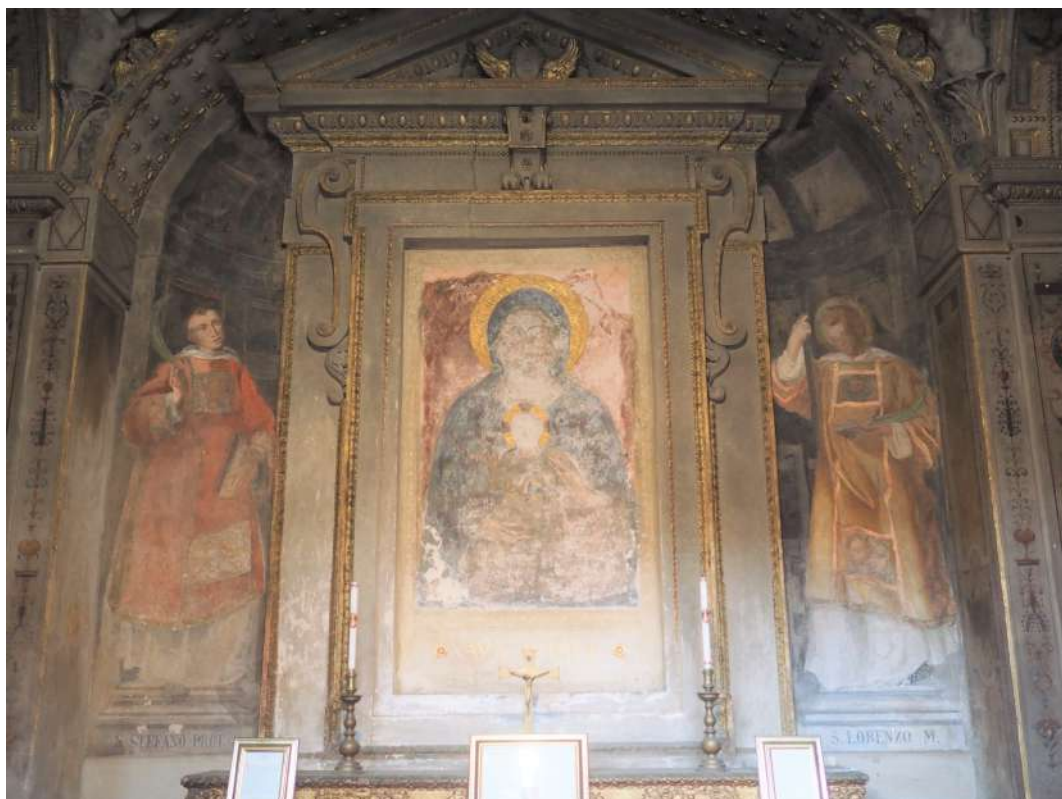
2. Anonimo artista, *Sposalizio della Vergine*, 1575c., olio su tavola trasportato su tela, 58 x 44 cm, Hampton Court, Collezione di Sua Maestà la Regina, inv. 574



3. L. Sabatini?, *Sposalizio della Vergine*, già Londra, Sotheby's, 21 marzo e 24 ottobre 1973



1. B. Cesi, *Profeti e Sibilla*, 1574, Bologna, chiesa di S. Stefano, cappella Veza



2. B. Cesi, *Santi Stefano e Lorenzo*, 1574, Bologna, chiesa di S. Stefano, cappella Veza



3. B. Cesi, *Annuncio dell'angelo ad Anna e Gioacchino*, 1574, Bologna, chiesa di S. Stefano, cappella Vezza



6. B. Cesi, *Sant'Anna adora l'Immacolata concezione*, 1574, Bologna, chiesa di S. Stefano, cappella Vezza



4 e 7. B. Cesi, *Gloria d'angeli*, 1574, Bologna, chiesa di S. Stefano, cappella Vezza



5. B. Cesi, *Nascita della Vergine*, 1574, Bologna, chiesa di S. Stefano, cappella Vezza



8. B. Cesi, *Presentazione al Tempio*, 1574, Bologna, chiesa di S. Stefano, cappella Vezza



9-10. Alberto da Castello, *Rosario della gloriosa Vergine Maria: Annuncio dell'Angelo ad Anna e Gioacchino; Santificatio in utero*, Venezia, 1522



B. Cesi, *Tre fanciulli nella fornace*, 1582-1583c., Bologna, Collezioni Comunali, affresco trasportato su tela, 205 x 192 cm



B. Cesi, *Madonna con il Bambino*, 1583-1584c., Affresco strappato e frammentario, 80 x 70 cm (senza cornice), Bologna, chiesa di San Girolamo della Certosa



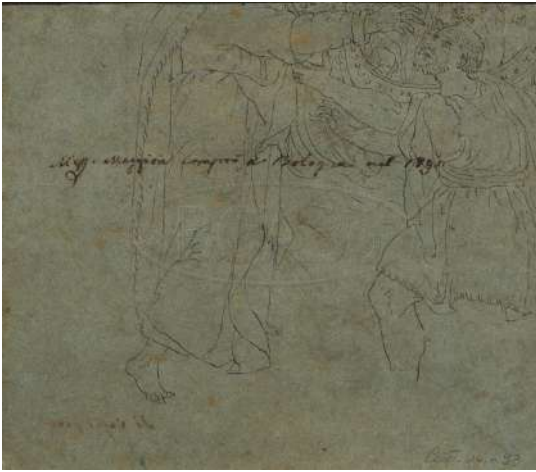
1. B. Cesi, *Madonna con il Bambino e i Santi Giovanni, Gerolamo e Bruno*, 1584c., affresco, 200 x 330 cm, Bologna, ex Certosa, Sala Weber



2. B. Cesi, *Sacra famiglia con San Giovanni e un monaco*, Malibu, Getty Villa Museum



3. O. Samacchini, *La Madonna con il Bambino e i Santi Maddalena e Girolamo*, Parigi, École des Beaux-Arts



1. Anonimo artista, *La chiamata di San Pietro*, XVII secolo?, Bologna, BCA, Autori vari, cart. 14, n. 93 verso



2-3. B. Cesi, *San Francesco*; *San Brunone*, 1584-1585, affresco, Bologna, cripta della cattedrale di S. Pietro



5. B. Cesi, *Martirio di S. Giacomo Interciso*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12741 F



4. B. Cesi, *Sant'Agostino*, 1584-1585, affresco, Bologna, cripta della cattedrale di S. Pietro



6. B. Cesi, *Martirio di S. Artemio*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12739 F



7. C. Procaccini?, *Martirio di Sant'Eufemia*, collezione privata



8. B. Cesi, *Uomo a torso nudo con un bastone*, Stoccarda, coll. Schloss Fachsenfeld, inv. III-591



9. B. Cesi, *Uomo di spalle con un bastone*, S. Barbara, Art, Design & Architecture Museum, inv. 1985.130



10. B. Cesi, *Ragazzo che porta delle fascine in spalla*, collezione privata



11. B. Cesi, *Ragazzo che porta un fascio di legna sulle spalle*, New York, Morgan Library, inv. 2008.41 recto

12. B. Cesi, *Giovane in piedi che con il panneggio si copre il volto*, Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, inv. Hz 8150



13. B. Cesi, *Annunciazione*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12736 F



14. B. Cesi, *Studio per Cristo che incorona la Vergine*, Bologna, Archiginnasio, Gabinetto disegni e stampe, cart. 14, n. 99 recto



1. B. Cesi, *Crocifissione con i Santi Andrea, un vescovo e Paolo*, 1584-1585, Bologna, chiesa di S. Martino Maggiore



2. B. Cesi, *Studio di monaco inginocchiato*, ubicazione sconosciuta

3. B. Cesi, *Crocifissione con i Santi Andrea, un vescovo e Paolo*, Windsor Castle, Royal Library, inv. 905075



1. B. Cesi e ridipinture, *Madonna gravida*, 1585-1590c., Affresco strappato, 138 x 115 cm, Bologna, Certosa, chiostro delle Madonne



2. B. Cesi, *Madonna gravida*, New York, MET, inv. 1976.187.1



3. Ambito di Cornelis Galle il Giovane, *Madonna del Magnificat*, Göttingen, Graphisches Kabinett, inv. NS XLIV-65



I. B. Cesi, *Ritratto di gentiluomo venticinquenne*, 1585c., Olio su tela, 78 x 63 cm, Imola, Pinacoteca Civica, inv. 36



2. B. Cesi, *Ritratto di gentiluomo*, 1585c., Olio su tela, 62 x 49 cm, Parma, Pinacoteca Stuard, inv. 28



3. B. Cesi, *Ritratto di gentiluomo con una croce al collo*, 1585-1590c., Olio su tela, Bologna, collezione privata



4. B. Cesi, *Ritratto di giovane dama*, 1585-1590c., Olio su tela, 48 x 41,5 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Palazzo Pepoli Campogrande, inv. 4



5. B. Cesi, *Ritratto di giovane dama*, 1585-1590c., Olio su tela, Bologna, collezione privata



1. B. Cesi, *San Benedetto ascolta la celeste armonia*, 1588-1590c. olio su tela, 290 x 186 cm, Bologna, chiesa di S. Procolo



2. B. Cesi, *Monaco con libro e bastone*, Chicago Art Institute, inv. 1922.23



3. B. Cesi, *Studio di mano*, Bologna, coll. priv.



4. Santi di Tito, *San Nicola da Tolentino vincitore delle tentazioni del demonio*, 1588, olio su tela, Sansepolcro, Museo civico



5. G. Muziano, *Sant'Alberto carmelitano*, 1585-1590, olio su tela, Roma, chiesa di San Martino ai Monti



1. B. Cesi, *San Benedetto seduto*, 1590, Olio su tela, 133 x 89 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, in deposito dall'Amministrazione Provinciale



2. B. Cesi, *Giovane seduto*, Chicago, Art Institute, inv. 1922.5404



1. B. Cesi, *La Madonna con il Bambino in gloria con i Santi Benedetto, Giovanni Battista e Francesco*, 1590c., Olio su tela, 288 x 191 cm, Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore



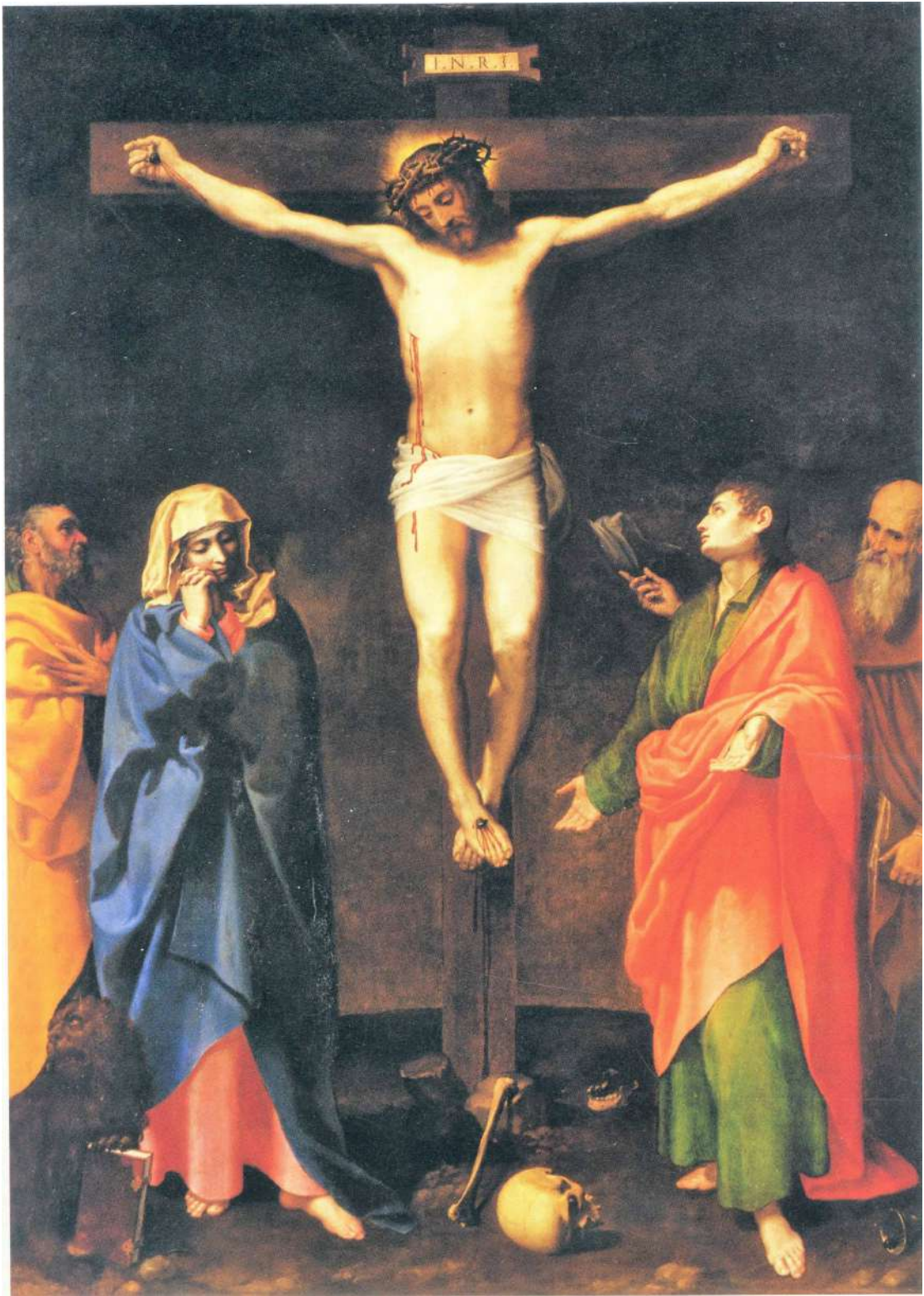
2. B. Cesi, *La Madonna con il Bambino adorata da tre santi*, Los Angeles, County Museum, inv. 59.25.3



3. B. Cesi, *San Francesco*, New York, Morgan, inv. 1992.84



4. B. Cesi, *Madonna con il Bambino*, Stoccarda, Schloss Fachsenfeld, collezione Koenig-Fachsenfeld, inv. I-1596



1. B. Cesi, *Cristo crocifisso con la Madonna, San Giovanni Evangelista e i Santi Marco e Antonio Abate*, 1590c., Olio su tela, 218 x 160 cm, Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio, inv. 569



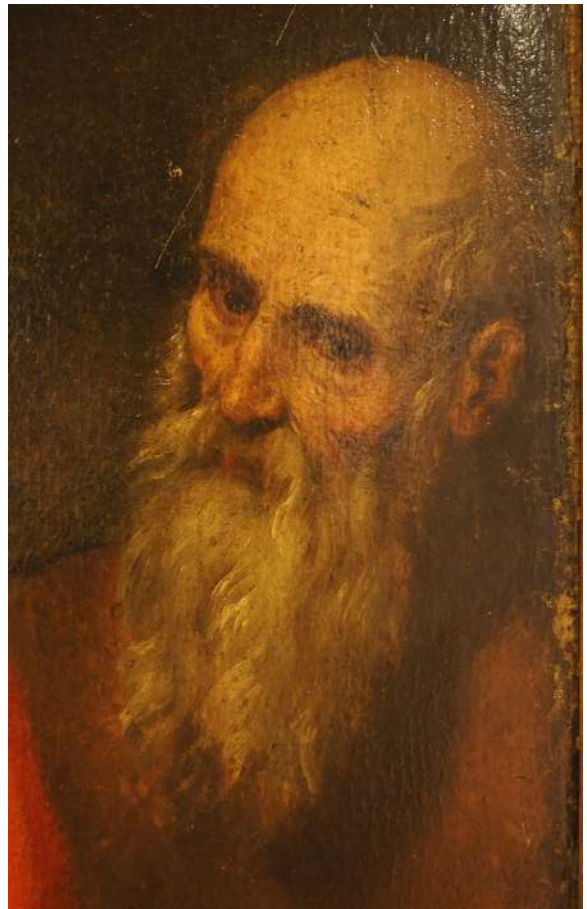
2



3



4



5



6

2-6. B. Cesi, *Volti di S. Marco, Maria, S. Giovanni Evangelista e S. Antonio Abate*; *Teschio*, particolari della *Crocifissione*, 1590c., Olio su tela, 218 x 160 cm, Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio, inv. 569



7. B. Cesi, *Maria Vergine dolente a figura intera*,
ubicazione sconosciuta



8. B. Cesi?, *Maria Vergine dolente a mezzobusto*,
ubicazione sconosciuta



B. Cesi, *Sant'Antonio Abate*, 1590-1592c., olio su tela, 158 x 126 cm, San Pietro in Casale (Bologna), chiesa dei Santi Pietro e Paolo



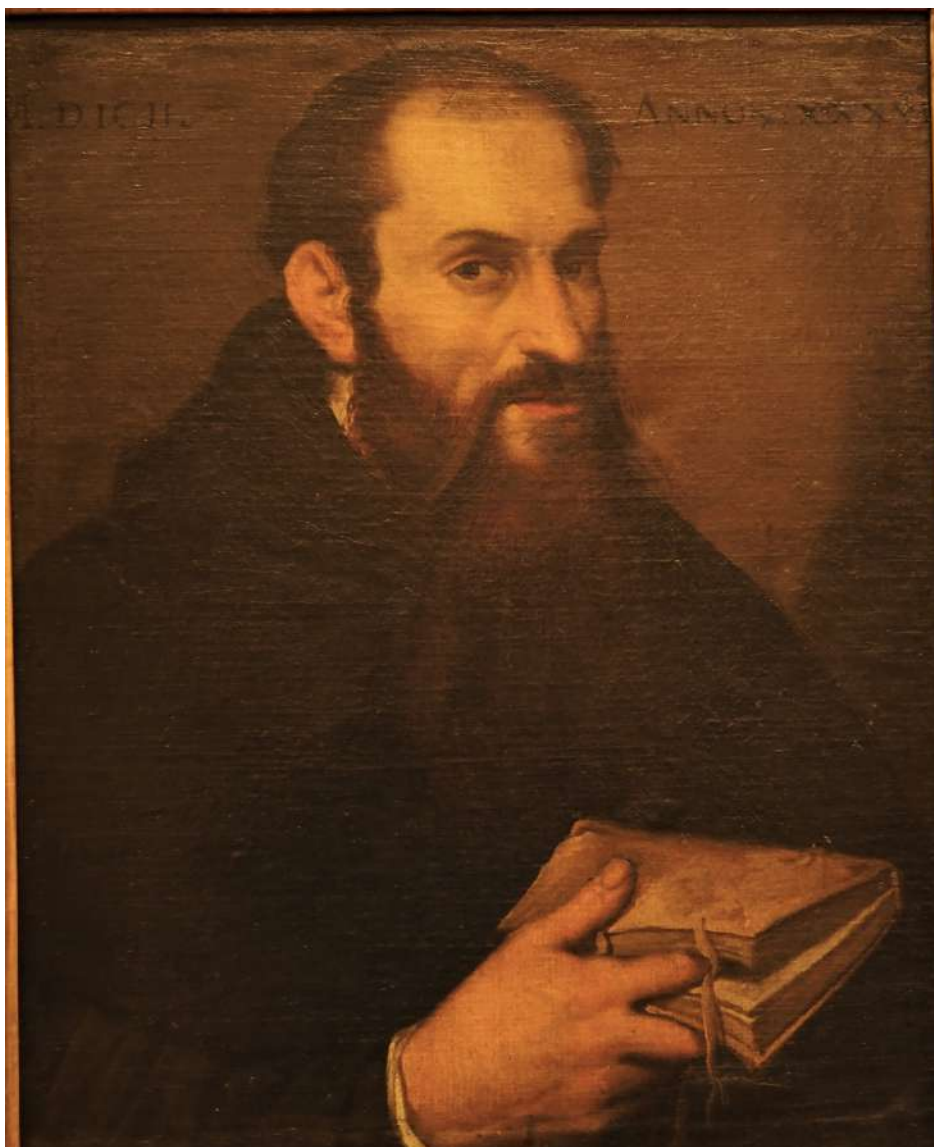
1. B. Cesi,
*Madonna con il
 Bambino in gloria
 adorata da San
 Domenico o San
 Giacinto, San
 Procolo (?) e San
 Filippo Benizzi
 (Pala di
 Sant'Omobono)*,
 1592c., Olio su
 tela, 265 x 190 cm,
 Bologna,
 Pinacoteca
 Nazionale, inv.
 6304



2. B. Cesi, *Studio di tre santi
 genuflessi*, Stoccarda, collezione
 Schloss Fachsenfeld, inv. III-601



B. Cesi, *Ritratto di monaco in veste di Dionigi il Certosino*, 1592c., Olio su tela incollata su rame, 25 x 20 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 365 (depositi)



1. B. Cesi, *Ritratto di frate*, 1592, olio su tela, 65 x 54 cm, Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. 410



2 B. Cesi, *Abramo*, part.,
1593-1594, affresco,
Bologna, cappella di S.
Maria dei Bulgari



1-2. B. Cesi, *Allegoria dell'Amore virtuoso* e *Allegoria del silenzio*, 1592c., Affreschi, 195 x 150 cm e 213 x 147 cm, Bologna, Palazzo Magnani, sede della banca Unicredit

3. B. Cesi, *Schizzo per l'Allegoria dell'Amore virtuoso*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12163 F



4. B. Cesi, *Studio per l'Allegoria del Silenzio*, Chicago Art Institute, inv. 1922.243



5. B. Cesi, *Giovane drappeggiato con braccia aperte*, ubicazione sconosciuta, già Milano, Galleria Stanza del Borgo



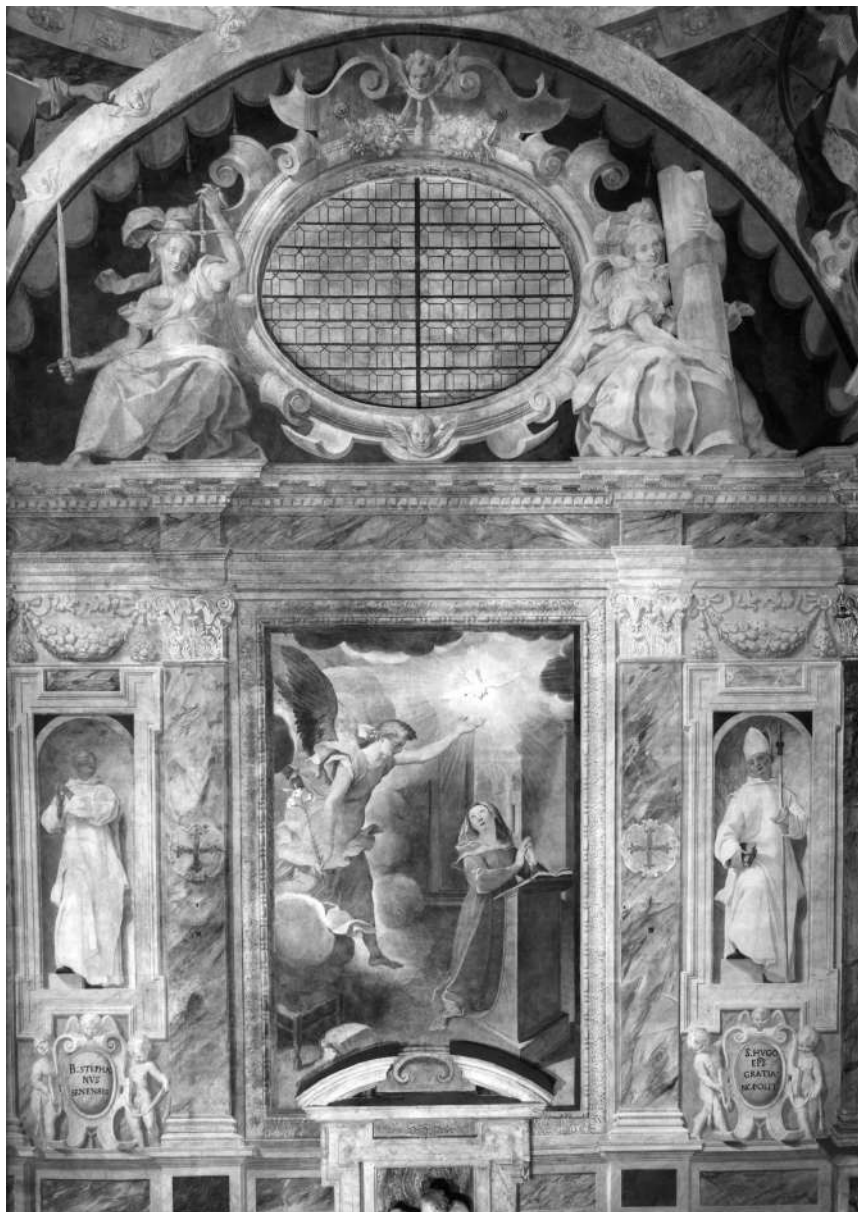
1. B. Cesi, *Decorazione della cappella maggiore*, 1593-1594, proposta per la decorazione originaria con le due tele ad olio dell'*Assunzione della Vergine* e dei *Santi Giovanni Battista e Brunone*, Maggiano (Siena), chiesa della ex Certosa, cappella maggiore



2. B. Cesi, *Annunciazione*, 1593-1594, affresco sulla parete di sinistra



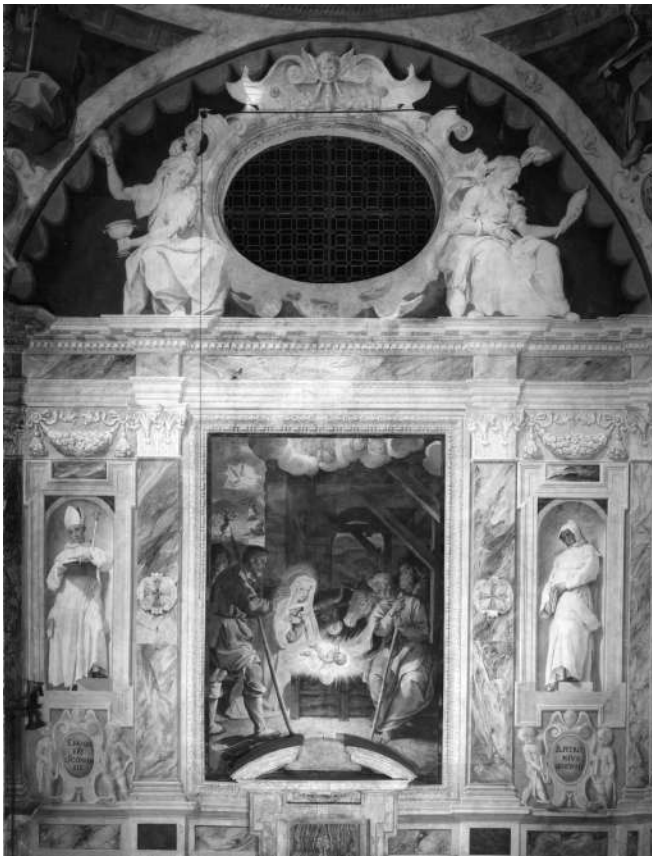
2b. N. Circignani, *Annunciazione*, olio su tela, Ajaccio, Museo Fesch



3. B. Cesi, *Decorazione della parete di sinistra*, 1593-1594, Maggiano (Siena), chiesa della ex Certosa, cappella maggiore



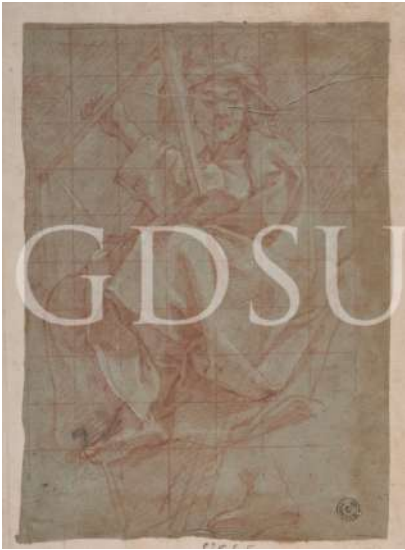
4. B. Cesi, *Studio per Sant'Ugo di Grenoble*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 998



5. B. Cesi, *Decorazione della parete di destra*, 1593-1594, Maggiano (Siena), chiesa della ex Certosa, cappella maggiore



6. B. Cesi, *Decorazione della volta*, 1593-1594, Maggiano (Siena), chiesa della ex Certosa, cappella maggiore



7. B. Cesi, *Studio per il re Davide*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 8751 F



8. B. Cesi, *Davide*, 1593, affresco sul pennacchio della volta della cappella maggiore della ex Certosa di Maggiano



9. B. Cesi, *Studio di ragazzo con un libro*, Louvre, inv. 8035



10. B. Cesi, *Studio per Dio padre*, Londra, British Museum, inv. 1920,1116.23



11. B. Cesi, *Studio di figure, una con strumento musicale*, Pittsburgh, Carneige Institute



12. B. Cesi, *La Trinità circondata da angeli*, Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 905524



13. B. Cesi, *Assunzione della Vergine*, 1593, Siena, Duomo



14. B. Cesi, *Studio per l'Assunzione della Vergine*, già New York, mercato antiquario



15. B. Cesi, *Autoritratto?*, particolare dall'*Assunzione della Vergine*, 1593, Siena, Duomo



16. F. Cesi, *Ritratto di Bartolomeo Cesi*, in apertura della *Vita* di Malvasia dedicata a Bartolomeo Cesi

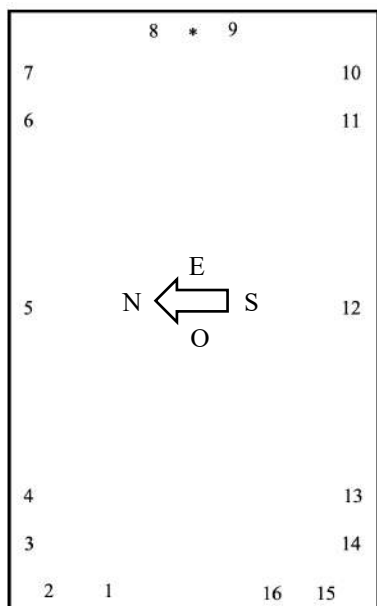


17. B. Cesi, *Ragazzo seduto che guarda in alto*, Amburgo, Kunsthalle, Kupferistichkabinett, inv. 21132



1. C. Tomaselli e O. Zanotti, *La cappella di Santa Maria dei Bulgari dipinta da Bartolomeo Cesi*, 1849, acquerello, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio

2. Schema ricostruttivo della decorazione delle pareti:



1. Abramo
 2. Annunciazione a Gioacchino
 3. Incontro di Anna e Gioacchino
 4. Mosè
 5. Nascita della Vergine
 6. Davide
 7. Presentazione della Vergine al Tempio
 8. Isaia
 9. Ester
 10. Visitazione
 11. Giuditta
 12. Morte della Vergine
 13. Sulamita
 14. Assunzione della Vergine
 15. La Vergine dona la cintola a San Tommaso
 16. Anna
- * Annunciazione, tela di Denijs Calvaert

Le opere sottolineate sono quelle che si sono conservate; la *Nascita della Vergine* si è conservata soltanto per una piccola porzione inferiore

Parete ovest



3. B. Cesi, *Abramo*



4. B. Cesi, *L'annuncio a Gioacchino*



5. G. Canuti, *Anna*,
incisione, 1833



6. G. Canuti, *La Vergine porge a San Tommaso la cintola*,
incisione, 1833

Parete nord



7. B. Cesi, *Incontro tra Anna e Gioacchino*



8. G. Canuti, *Mosè*,
incisione, 1833



9. B. Cesi, *Davide*



10. B. Cesi, *Presentazione della Vergine al Tempio*



11. B. Cesi, *Nascita della Vergine*

Parete est



12. B. Cesi, *Isaia*



13. D. Calvaert, *Annunciazione*,
1582c.



14. B. Cesi, *Ester*

Parete sud



15. G. Canuti, *Visitazione*,
incisione, 1833



16. G. Canuti,
Giuditta, incisione,
1833



17. G. Canuti,
Sulamita,
incisione, 1833



18. G. Canuti, *Assunzione
della Vergine*, incisione, 1833



19. G. Canuti, *Morte della Vergine*, incisione, 1833

Disegni preparatori di figure alle pareti



20. B. Cesi, *Studio per la Presentazione della Vergine al Tempio*, Bologna, collezione privata



21. B. Cesi, *Testa di vecchio con un libro*, New York, Morgan Library, inv. 2008.41 verso



22. B. Cesi, *Studio per San Tommaso che riceve la cintola dalla Vergine*, Oxford, Christ Church Library, inv. 0504

Disegni preparatori per la *Morte della Vergine*

23. B. Cesi, *Morte della Vergine*, Madrid, Academia di San Fernando, inv. D 2259



25. B. Cesi, *Giovane panneggiato rivolto verso lo spettatore*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1935



24. B. Cesi, *Morte della Vergine*, Bassano, Museo Civico, inv. Riva 1.31.50



26. B. Cesi, *Figura virile panneggiata rivolta al cielo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2963

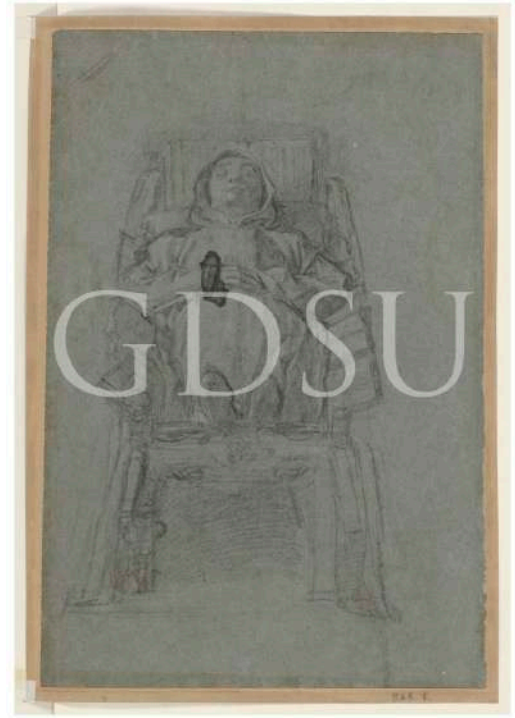


27. B. Cesi, *Figura virile panneggiata rivolta verso sinistra*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 1652

28. B. Cesi, *Studio di un uomo panneggiato, in piedi con le braccia aperte*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 12738 F



29. B. Passerotti, *Morte della Vergine*, 1577c., Windsor Royal Collection, inv. 6037



30. B. Poccetti, *San Bruno sul letto di morte*, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 845 F



31. Nosadella, *Natività della Vergine*, Gottinga, Collezione dell'Università

Affreschi della volta



32. G. Canuti, *Incoronazione della Vergine*, incisione, 1833



33. G. Canuti, *La Pietà e la Verità*, incisione, 1833



34. B. Cesi, *La Giustizia e la Pace*, incisione, 1833



35. G. Canuti, *Carità*, incisione, 1833



36. B. Cesi, *Giustizia*, incisione, 1833



37. G. Canuti, *Verginità*, incisione, 1833



38. G. Canuti, *Fede*, incisione, 1833



39. B. Cesi, *Verità*, incisione, 1833



40. G. Canuti, *Penitenza*, incisione, 1833

Disegni per la volta



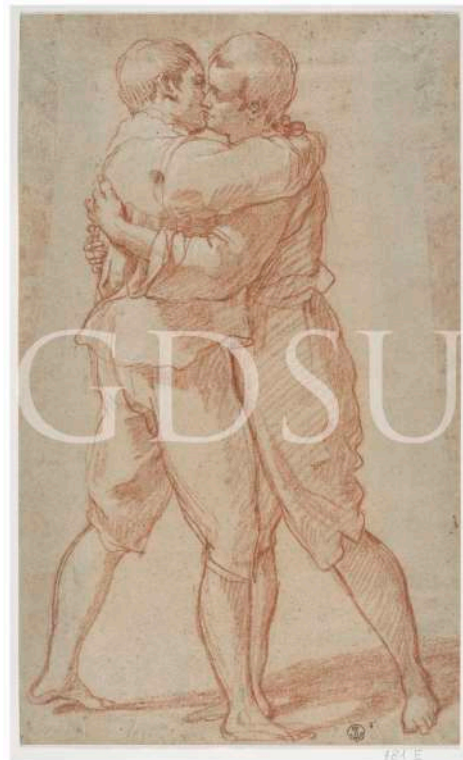
41. B. Cesi, *Studio per l'incoronazione della Vergine*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 7269 F



43. B. Cesi, *Ragazzo con saio in ginocchio*, Verona, collezione Miniscalchi Erizzo



42. B. Cesi, *Studio per Cristo che incorona la Vergine*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, GAD, cart. 14, n. 93r



44. B. Cesi, *Due giovani che si baciano*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 781 E



1. B. Cesi, *Morte della Vergine*, 1594c., Olio su tela, 102 x 138 cm, Marano di Castenaso (Bologna), collezione Molinari Pradelli



2. B. Cesi, *Pala di Sant'Omobono*, part., 1595c., Bologna, Pinacoteca Nazionale



1. B. Cesi e aiuti?, *Visitazione*, 1594-1600c., Bologna, Palazzo Barbazzi, cappellina



2. B. Cesi e aiuti?, *Annunciazione*, 1594-1600c., Bologna, Palazzo Barbazzi, cappellina



3. B. Cesi, *Annunciazione*, Venezia, Fondazione Cini, fondo Fiocco



4. B. Cesi e aiuti?, *Presentazione al Tempio*, 1594-1600c., Bologna, Palazzo Barbazzi, cappellina



5. B. Cesi e aiuti?, *San Giacinto*, 1594-1600c., Bologna, Palazzo Barbazzi, cappellina



6. B. Cesi e aiuti?, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1594-1600c., Bologna, Palazzo Barbazzi, cappellina



7. B. Cesi e aiuti?, *San Pietro*, 1594-1600c., Bologna, Palazzo Barbazzi, cappellina



1. B. Cesi, *Bacco e Arianna*, affresco staccato, 196 x 287,5 cm, 1594c.



3. G. G. Caraglio, *Apollo*, 1530



2. B. Cesi, *Figura femminile nuda, sdraiata e volta di schiena*, Firenze, Uffizi, inv. 12737 F, 192 x 368 mm



4. F. Primaticcio, *Frontone con il busto di Francesco I*, San Pietroburgo, Ermitage, inv. OP-5169, 690 x 210 mm



5. Cerchia di Primaticcio, *Apollo e le Muse sul monte Parnaso*, Louvre, inv. 5856, 231 x 270 mm



6. M. Rochetel, *Cerere e la ninfa Ciane*, New York, The Morgan Library, inv. I, 50a, 350 x 245 mm



1-3. B. Cesi, *L'Immacolata concezione*, 1595c., Olio su tela, 299 x 186 cm; *San Pietro e San Paolo*, 1595-1597c., Olio su tela, 152 x 49,5 cm e 150 x 52,5 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. inv. 504, 59, 56



4. B. Cesi, *L'Immacolata concezione*, Madrid, Prado, inv. FD 1859



5. B. Cesi, *L'Immacolata e Dio padre*, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 344



6. B. Cesi, *Giovane panneggiato con una spada*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1934



7. G. B. Bagnacavallo (Bagnacavallo Junior), *L'Immacolata concezione*, 1575, olio su tela, Bologna, chiesa del Corpus Domini



8. G. B. Bagnacavallo (Bagnacavallo Junior), *Pentecoste*, 1567, olio su tela, Faenza, Pinacoteca comunale



1-3. B. Cesi, *Trittico dell'Adorazione dei Magi*, 1595, olio su tela, ... cm, *Adorazione dei Magi*; 300 x 90 cm, *San Nicola e San Domenico*, Bologna, chiesa di San Domenico



4. B. Cesi, *Bozzetto per l'Adorazione dei Magi*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 6139 F



5. B. Cesi, *L'Adorazione dei Magi*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1909 494



6. B. Cesi, *Padre Eterno con angeli musicanti*, Windsor, Royal Castle, inv. RCIN 903712



7. B. Cesi, *Ragazzo che suona la viola da gamba*, ubicazione sconosciuta



8. B. Cesi, *Ragazzo che suona il liuto*, Londra, British Museum, inv. 1943.7.10.30

9. B. Cesi, *Studio per la Madonna con il Bambino benedicente*, Londra, Courtauld Institute of Art, inv. D. 1952. RW 2417



10. B. Cesi, *Uomo in piedi con un'urna*, Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 41142

11. B. Cesi?, *Ragazzo drappeggiato in piedi e di profilo*, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 18374 bis, recto



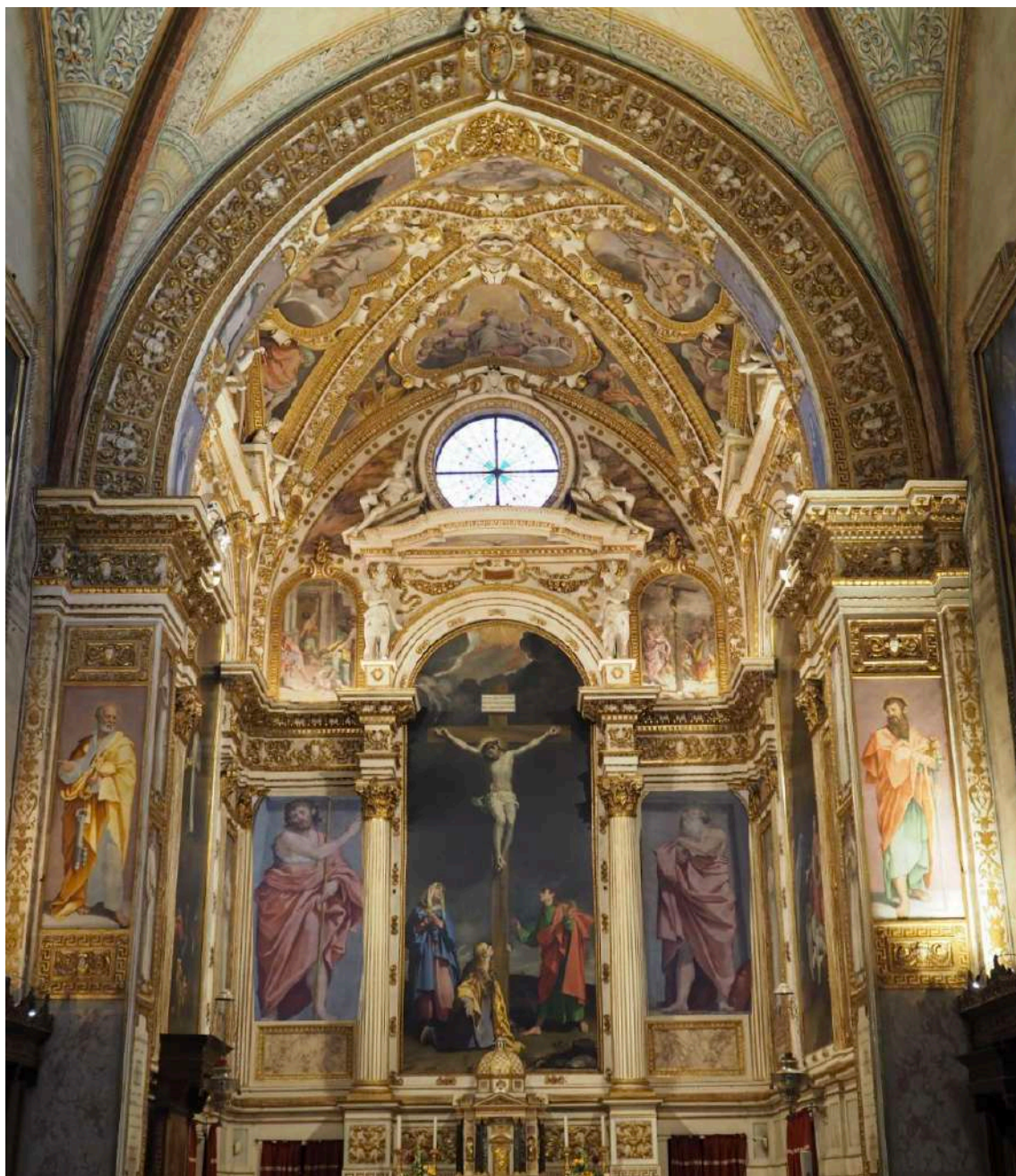
B. Cesi, *Cristo consegna le chiavi a San Pietro*, 1595-1596c., olio su tela, 207 x 147 cm, Milano, collezione privata



1-3. B. Cesi, *San Giovanni della Lana; Spirito Santo; Santa Chiara da Montefalco*, 1596, volta della cappella Magnani, Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore



4-5. B. Cesi, *San Procolo, San Floriano e Profeti* (sopra, in chiaroscuro), 1596, volta della cappella Magnani, Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore



1. B. Cesi, *Decorazione della cappella maggiore della Certosa di Bologna, con i Santi Giovanni Battista e Girolamo dove si trovavano in origine, 1595-1597*



2. B. Cesi, *San Domenico*, sottarco



3. B. Cesi, *Monaco orante*, Norton, Watson Gallery, Wheaton College



4. B. Cesi, *Studio per San Francesco*, Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 903696



5. B. Cesi, *San Francesco*, sottarco



6-8. B. Cesi, *Orazione nell'Orto*; particolari, Olio su tela, 583 x 247 cm, 1595-1597, Bologna, chiesa della Certosa



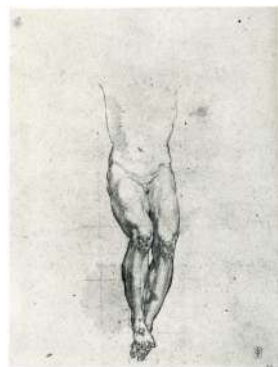
7.



8.



9. B. Cesi, *Crocifissione*, Olio su tela, 583 x 247 cm, 1595-1597, Bologna, chiesa della Certosa



10. B. Cesi, *Studio per il Cristo crocifisso*, Stoccarda, collezione Schloss Fachsenfeld, inv. III-592



11. B. Cesi, *Compianto sul Cristo morto*, olio su tela, 583 x 247 cm, 1595-1597, Bologna, chiesa della Certosa



12. B. Cesi, *Studio per Maria dolente*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 903672



13. B. Cesi, *Ragazzo con saio in ginocchio*, Verona, collezione Miniscalchi Erizzo

14-15. B. Cesi, *Giovane panneggiato con braccia alzate (Studio per Maria Maddalena)*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1967-68, *recto* (in alto) e *verso* (in basso)



14.



15.



16. B. Cesi, *Studio per il Compianto sul Cristo morto*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1226



17. B. Cesi, *Studio di San Giovanni Battista, Girolamo e un altro santo*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. D 1008



18-19. B. Cesi, *San Giovanni Battista e San Girolamo*, oggi in controfacciata della chiesa della Certosa di Bologna, 1595-1597



20. B. Cesi, *Studio di Certosino orante*, Londra, The Courtauld Gallery, inv. D. 1952. RW.1157



21. B. Cesi, *Certosino orante*, parete più esterna della cappella maggiore



22. B. Cesi, *Studio di Certosino che scrive*, Parigi, Fondation Custodia, inv. XXXVIII



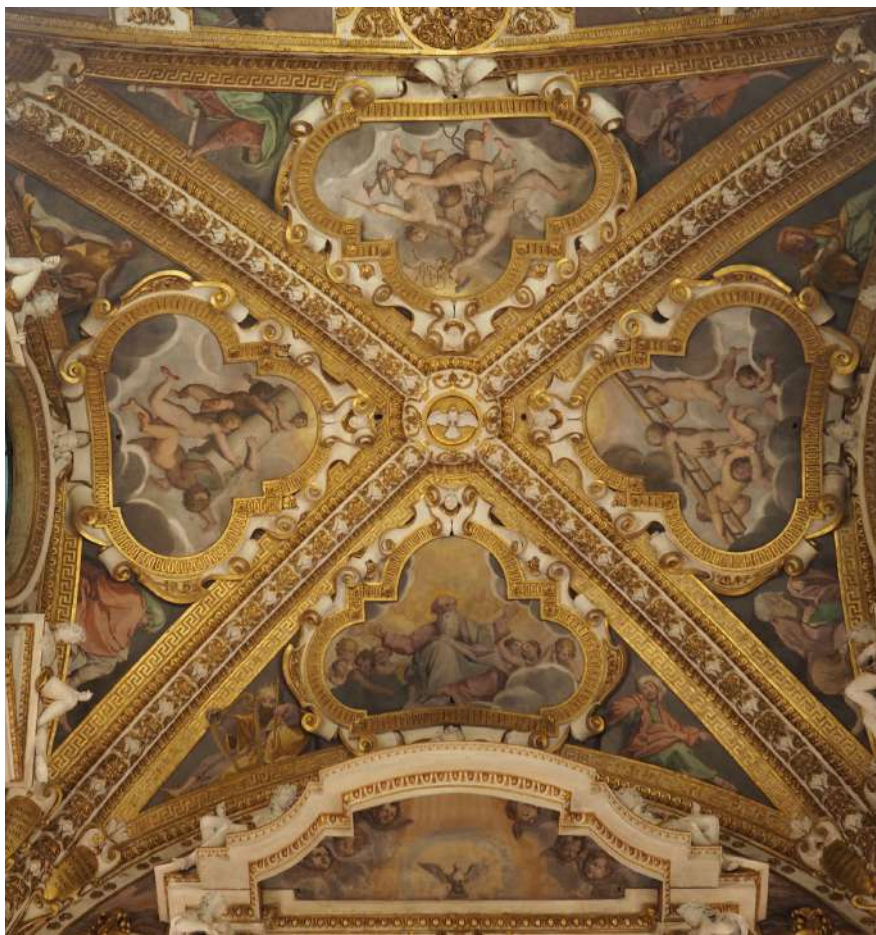
23. B. Cesi, *Certosino che scrive*, parete più esterna della cappella maggiore



24-25. B. Cesi, *Studio per Antelmo di Belley*, Genova, Palazzo Rosso, nv. 2057, e *Antelmo di Belley*



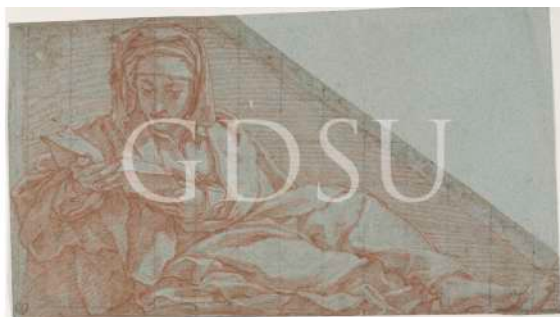
26-27. B. Cesi, *Santi Stefano e Lorenzo*, porta del coro della Certosa



28. B. Cesi, *Volta della cappella maggiore della chiesa della ex Certosa, 1595-1597*



29. B. Cesi, *Studio del profeta Davide, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1552 F*



30. B. Cesi, *Studio per il profeta Isaia, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1553 F*



31. B. Cesi, *Studio per il profeta Zaccaria, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1554 F*



32. B. Cesi, *Studio per i putti che reggono la colonna della flagellazione, Madrid, Museo Nazionale del Prado, inv. D001522*



B. Cesi, *Cristo crocifisso con Maria e San Giovanni Evangelista*, 1597c., Olio su tela, 281x175 cm, Ajaccio, Musée Fesch, Grande Galerie, inv. 852-1-105



1-3. B. Cesi, *La corsa; I cesti; Il tiro con l'arco*, 1598, affreschi, Bologna, Palazzo Fava



ASCANIUS DUCIT TURMAS
ANTE ORA PARENTUM



IBI MIDEAE VESTRAS SEES
VICIUS IN CIVITATE



IN TITREA A NIAS VIREM
DESIGNAT AOSTRO

4-6. B. Cesi, *Il torneo; L'incendio delle navi; La fondazione di Aosta*, 1598, affreschi, Bologna, Palazzo Fava



7-9. B. Cesi, *La partenza delle navi; L'approdo a Cuma; Il ramo d'oro*, 1598, affreschi, Bologna, Palazzo Fava



10. B. Cesi, *Enea e la Sibilla Cumana alle porte dell'Averno*, 1598, affreschi, Bologna, Palazzo Fava



11. B. Cesi, *Enea e la Sibilla alle porte dell'Averno*, collezione privata



12. B. Cesi, *Gruppo terminale dopo i «Cesti»*

13. B. Cesi, *Ragazzo su un cane tiene un bambino sulle spalle*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1625 O



14-15. Confronti tra pittura e architettura nella sala di Bartolomeo Cesi, la quarta, Bologna, Palazzo Fava



16-17. Confronti tra pittura e architettura nella sala dei Carracci, la prima, e in quella degli allievi, la terza, Bologna, Palazzo Fava



18-19. Sebastian Brandt, *La corsa; I cesti*, incisione di anonimo artista tedesco dall'esemplare digitalizzato della Biblioteca di Heidelberg, Strasburgo, 1502



20. Scuola carracesca, *Enea e Didone si rifugiano nella grotta*, part., affresco, Bologna, Palazzo Fava, 1587-1598c



21. Sebastian Brandt, *Il tiro con l'arco*, Strasburgo, 1502



22. Sebastian Brandt, *Torneo dei fanciulli troiani*, Strasburgo, 1502



23. *Orlando Furioso*, incisione di Gerolamo Porro, canto XXXI, edizione de' Franceschi, Venezia, 1584



24. *Orlando Furioso*, incisione di Gerolamo Porro, canto XXXVII, edizione de' Franceschi, Venezia, 1584



25. Sebastian Brandt, *L'incendio delle navi*, Strasburgo, 1502

26-27. *Gerusalemme liberata*, part. dei canti II e XIX, incisioni di Giacomo Franco nell'edizione di Girolamo Bartoli, Genova, 1590



28-29. Sebastian Brandt, *In tempio di Apollo; La discesa di Enea e della Sibilla agli Inferi*, Strasburgo, 1502



B. Cesi, *Annibale bambino giura odio eterno ai Romani*, 1598c., olio su tela, 211,5 x 211,5 cm, San Martino in Soverzano (Minerbio, Bologna), Castello dei Manzoli, collezione di Michelangelo Poletti



1. B. Cesi, *Sacra famiglia con San Giovannino, San Girolamo, San Brunone, Sant'Anna e un certosino*, 1595-1600c., Olio su rame, 14,5 x 11,5 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 599, depositi



2. B. Cesi, *Sacra famiglia con San Giovannino, San Girolamo, San Brunone, Sant'Anna e un certosino*, collezione privata



3. Particolare



4. B. Cesi, *Santo Stefano*, 1595-1597, porta del coro della Certosa



5. B. Cesi, *Sacra Famiglia con Santa Caterina e Sant'Anna o Santa Elisabetta*, 1595-1600c., Olio su rame, 36,3 x 27,9 cm, collezione privata



6. B. Cesi, *Sacra Famiglia con Santa Caterina, San Francesco, Sant'Anna o Santa Elisabetta*, 1595-1600c., Olio su rame, 40 x 30,5 cm, collezione privata



1. P. A. Meloni, *Putti reggistema*, acquaforte, 1836, dagli affreschi distrutti di B. Cesi per la Torre dell'Orologio di Imola, 1598



2. P. A. Meloni, G. Meloni, G. Bertazzoni, *L'incoronazione di papa Clemente VIII*, acquaforte, 1826, dagli affreschi distrutti di B. Cesi per la Torre dell'Orologio di Imola, 1598



3. P. A. Meloni, G. Meloni, G. Bertazzoni, *L'umiliazione di due ambasciatori del re di Francia, Enrico IV, al cospetto del Papa e della Curia*, acquaforte, 1826, dagli affreschi distrutti di B. Cesi per la Torre dell'Orologio di Imola, 1598



4. P. A. Meloni, G. Meloni, G. Bertazzoni, *La pace tra il re di Spagna, Filippo II, e quello di Francia, Enrico IV, con la benedizione del Papa*, acquaforte, 1826, dagli affreschi distrutti di B. Cesi per la Torre dell'Orologio di Imola, 1598



5. P. A. Meloni, G. Meloni, G. Bertazzoni, *L'entrata di Clemente VIII a Ferrara*, acquaforte, 1826, dagli affreschi distrutti di B. Cesi per la Torre dell'Orologio di Imola, 1598



1. B. Cesi, *Ritratto di Lattanzio Graffi, paggio di Clemente VIII*, 1598, olio su tela, 210 x 134 cm, Bologna, CARISBO



2. G. Foschi, *Ritratto di Orazio Verardinio dal perduto dipinto di Lavinia Fontana*, Milano, Collezione Bertarelli, inv. RI. 242.09



1. B. Cesi (e ridipinture), *Madonna gravida*, ultimi anni del XVI?, 160 x 120 cm, Bologna, chiesa di San Martino Maggiore, ufficio del parroco



2. Copia da B. Cesi, *Madonna gravida*, prima metà del XVII secolo?, Olio su tela, dimensioni non conosciute, Leonessa (Rieti), chiesa di San Pietro



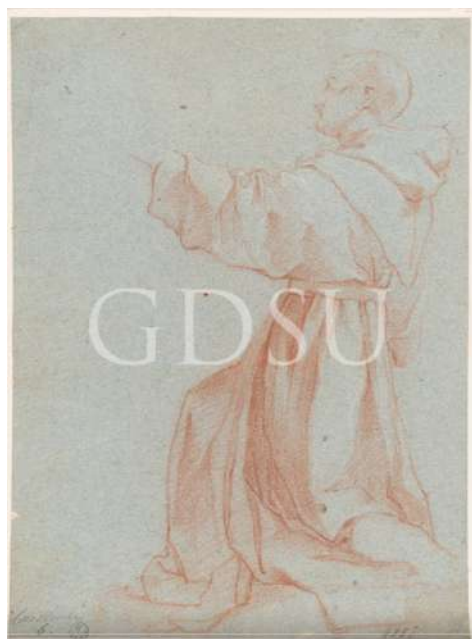
1. B. Cesi,
*L'Immacolata
concezione*, 1600, olio
su tela, 340 x 220 cm,
Bologna, chiesa di
Santa Maria della
Pietà detta dei
Mendicanti



2. B. Cesi, *Studio per Sant'Anna inginocchiata*, Londra,
British Museum, inv. SL,5227.17



1. B. Cesi, *Crocifissione con la Madonna e i Santi Giovanni Evangelista, Francesco, Nicola da Tolentino e Antonio da Padova*, 1601c., Olio su tela, 331 x 198 cm, Bologna, chiesa di Santa Maria della Pietà detta dei Mendicanti



2. B. Cesi, *Monaco inginocchiato rivolto verso sinistra*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 4857 S



1. *Misteri del Rosario*, 1600c., Bologna, chiesa di San Domenico



2.



3.



4.

2-6. B. Cesi, *Misteri del Rosario: Natività, Orazione nell'orto, Incoronazione di spine, Crocifissione e Pentecoste*, 1600c., Olio su tela, 69 x 63 cm (*Natività, Orazione nell'orto, Crocifissione e Pentecoste*) e 69 x 60 cm (*Incoronazione di spine*), Bologna, chiesa di San Domenico, cappella del Rosario



5.



6.



7. B. Cesi, *Autoritratto a trentasette anni?*, particolare dall'*Assunzione della Vergine*, 1593, Siena, Duomo



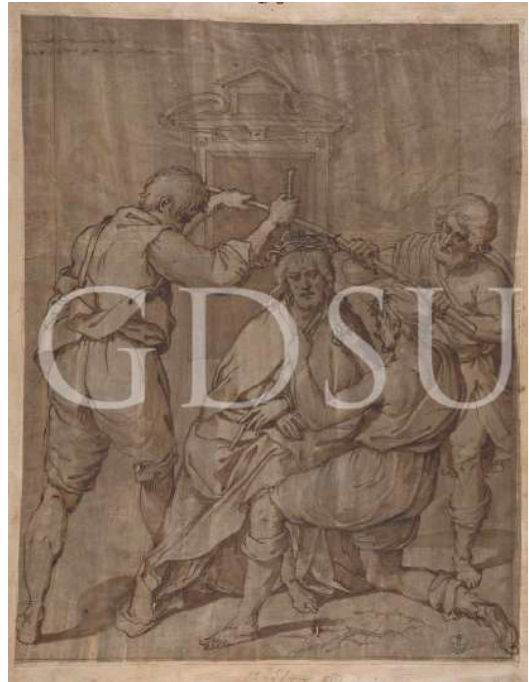
8. B. Cesi, *Autoritratto a quarantaquattro anni circa?*, particolare dalla *Pentecoste*



9. F. Cesi, *Ritratto di Bartolomeo Cesi*, in apertura della *Vita di Malvasia* dedicata a Bartolomeo Cesi



10. B. Cesi, *Incoronazione di spine*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional do Brasil, inv. C. 51; 43,1



11. B. Cesi, *Incoronazione di Spine*, Uffizi, inv. 12751 F



B. Cesi, *Adorazione dei Magi*, 1600-1602c., Olio su tela, 121 x 97 cm, Modena, chiesa di S. Pietro, sacrestia



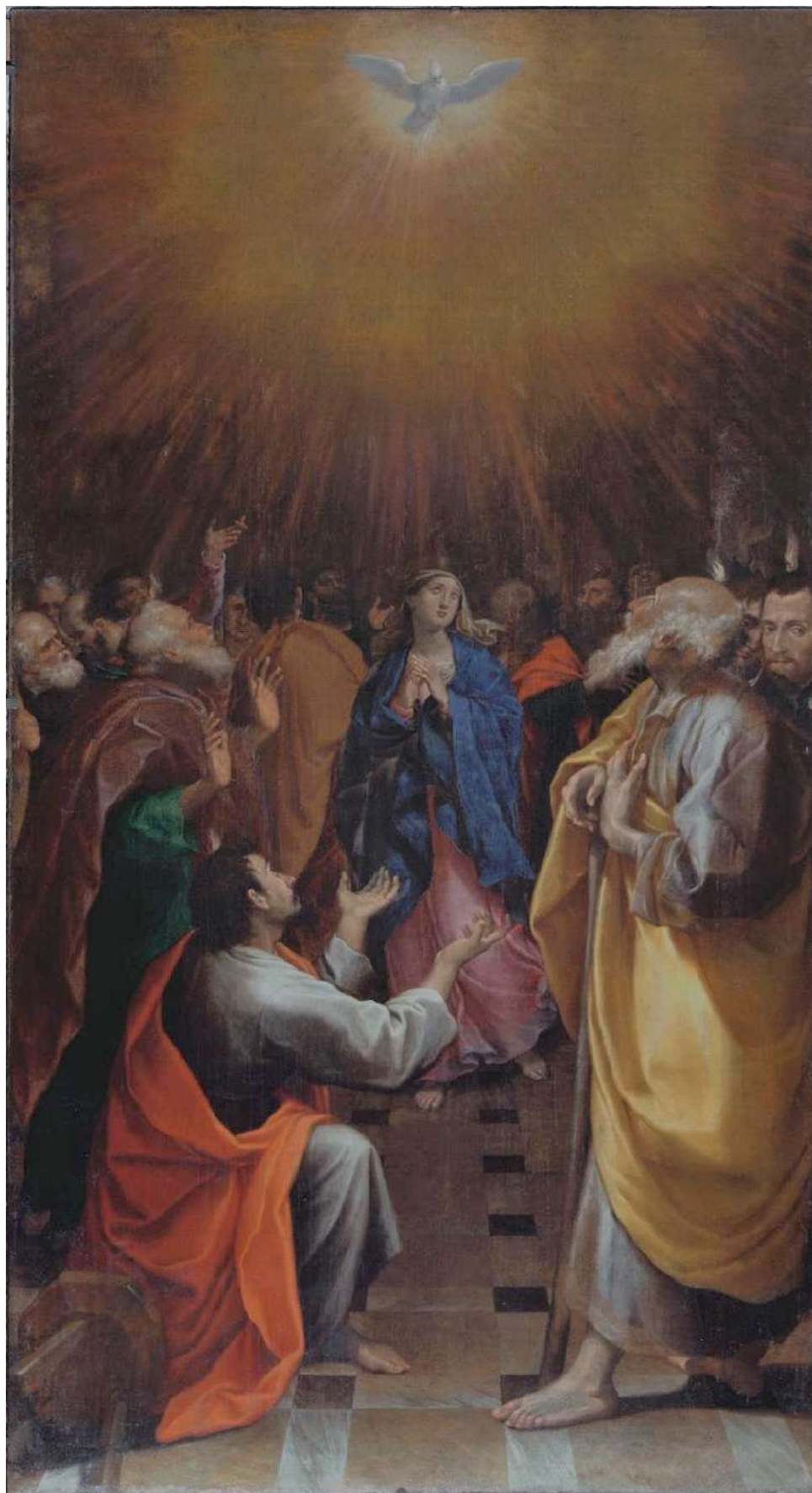
B. Cesi, *San Giovanni Evangelista a Patmos*, 1600c., Olio su tela, 150 x 89 cm, Bologna, Collezione privata



1. B. Cesi, *Incontro di Cristo e Maria*, 1600c., olio su tela, 190 x 186 cm, Bologna, chiesa di Santa Maria della Misericordia



2. A. Dürer, *Cristo davanti a Maria e a San Giovanni Evangelista*, 1509, Londra, British Museum, inv. E,2.59



B. Cesi, *Pentecoste*, 1600-1603c., Olio su tela, 350 x 185 cm, Bologna, chiesa di Santa Maria della Misericordia, sagrestia



1-2. B. Cesi, *Sant'Anna adora l'Immacolata concezione*; *Il profeta Geremia*, 1603, affreschi strappati e riportati su tela, 108 x 49 cm, *Sant'Anna* e 122 x 48 cm *Geremia*, Imola, Museo di San Domenico, Collezioni d'arte della città, in deposito da Palazzo Tozzoni, inv. 529 *Sant'Anna*, inv. 1244 *Geremia*



3. B. Cesi, *Morte della Vergine*, Stoccarda, Staatsgalerie, collezione Fachsenfeld, inv. III/605



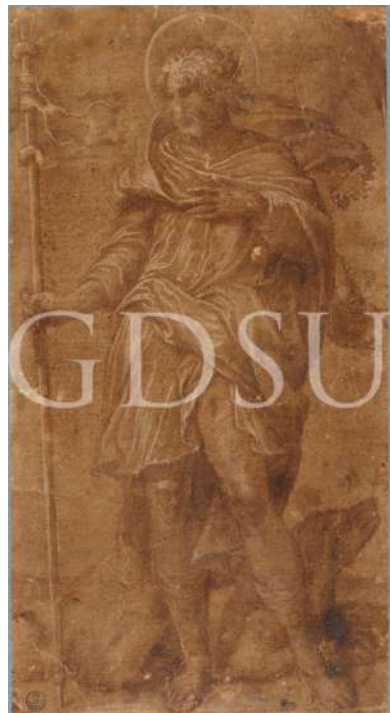
1. B. Cesi, *Ascensione di Cristo*, Imola, chiesa di Santa Maria di Valverde, 1604, olio su rame



2. Bartolomeo Ramenghi (Bagnacavallo Senior), *Trasfigurazione di Cristo*, particolare dell'affresco, 1525-1526, Bologna, S. Michele in Bosco



3-4. B. Cesi, *San Cassiano vescovo*; *San Rocco*, Imola, oratorio della chiesa di Santa Maria di Valverde, 1604, olio su rame, 83 x 39 cm



5. Artista bolognese dei primi anni del XVI sec.?, *San Rocco*, Firenze, Uffizi, inv. 9041 S



1. B. Cesi, *Visione del Trono Celeste*, 1604-1605c., Olio su tela, 128 x 99 cm, Riolo, chiesa di San Pietro, in deposito dalla Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 7091



2. L. Mazzolino, *Disputa dei Dottori*, 1524, olio su tavola, 256 x 182,5 cm, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



1. B. Cesi, *Santa Lucia*,
1605, Olio su tela, 210 x
165 cm, Bologna, chiesa
di Santa Maria delle
Muratelle



2. E. Procaccini, *Santi
Pietro, Paolo e Sigismondo
in adorazione della
Madonna*, 1580c., Bologna,
chiesa di San Giacomo
Maggiore a Bologna



1. B. Cesi,
*Immacolata
concezione*, 1605,
olio su tela, 260 x
167 cm, Cento,
Collegiata di San
Biagio



2. C. Cort, *Immacolata
concezione*, Vienna,
Albertina, Graphische
Sammlung

3. D. Calvaert,
Immacolata concezione,
1600c., Bologna, chiesa
di Sant' Antonio Abate



1. B. Cesi, *San Francesco in preghiera*, 1607, Olio su tela, 196 x 110 cm, Bologna, convento dei Cappuccini, Museo di San Giuseppe



2. In basso: dettaglio dell'iscrizione nel bordo inferiore di destra del dipinto





1. B. Cesi, *I Santi Bernardino da Siena e Sebastiano adorano la Trinità*, 1607c., Olio su tela, 246 x 146 cm, Bologna, Policlinico di Sant'Orsola, sala della direzione dell'Amministrazione degli Ospedali



2.



3.



5.

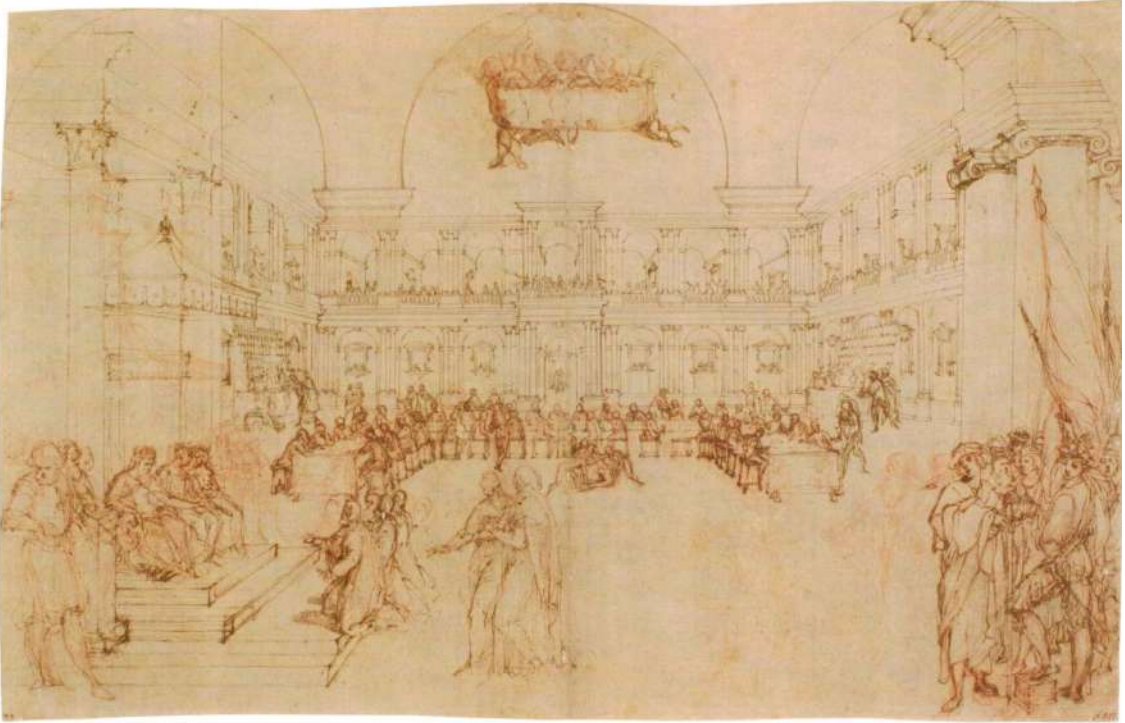


4.

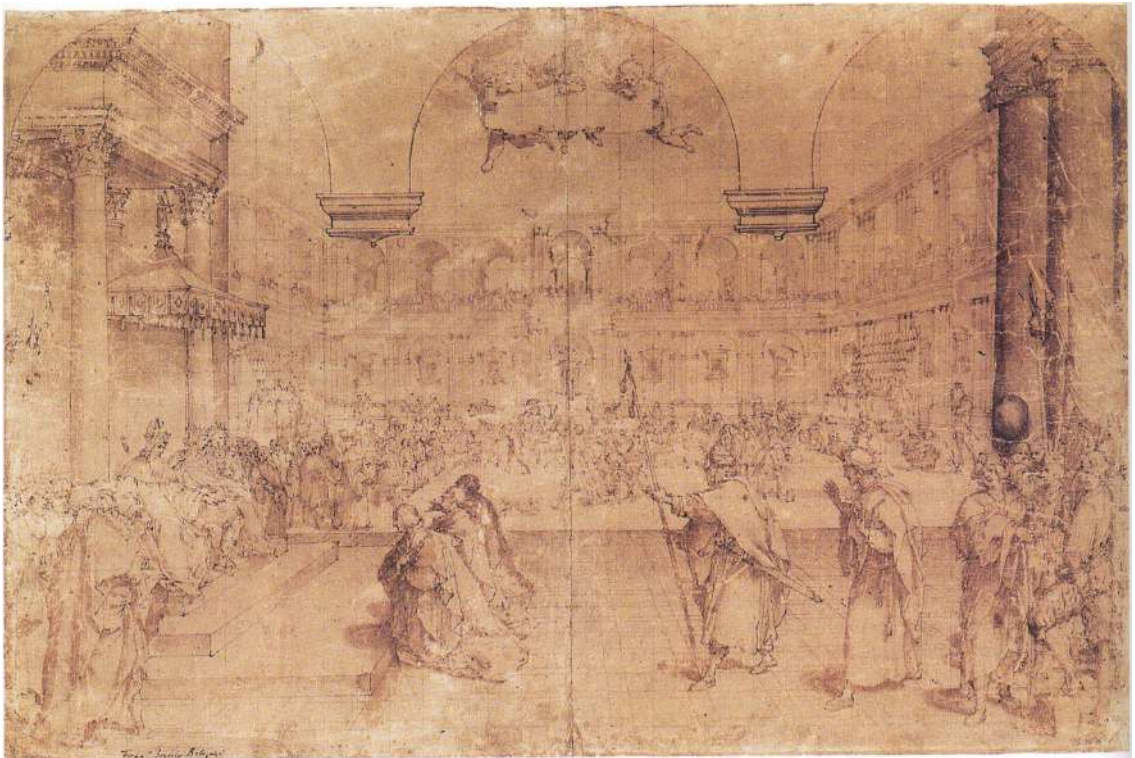
2-5. Particolari e datazione «1622»



1. B. Cesi, *Parabola del banchetto di nozze*, 1600-1610c., Affresco staccato, 900 x 600 cm, Bologna, Università, Dipartimento di Storia, Culture e Civiltà presso l'ex convento di San Giovanni in Monte, aula Giorgio Prodi



2. B. Cesi, *Parabola del banchetto di nozze*, Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, inv. 9186



3. B. Cesi, *Parabola del banchetto di nozze*, Rotterdam, Museo Boijmans Van Beuningen, inv. I-230



4. B. Cesi?, *Parabola del banchetto di nozze*, Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 18333



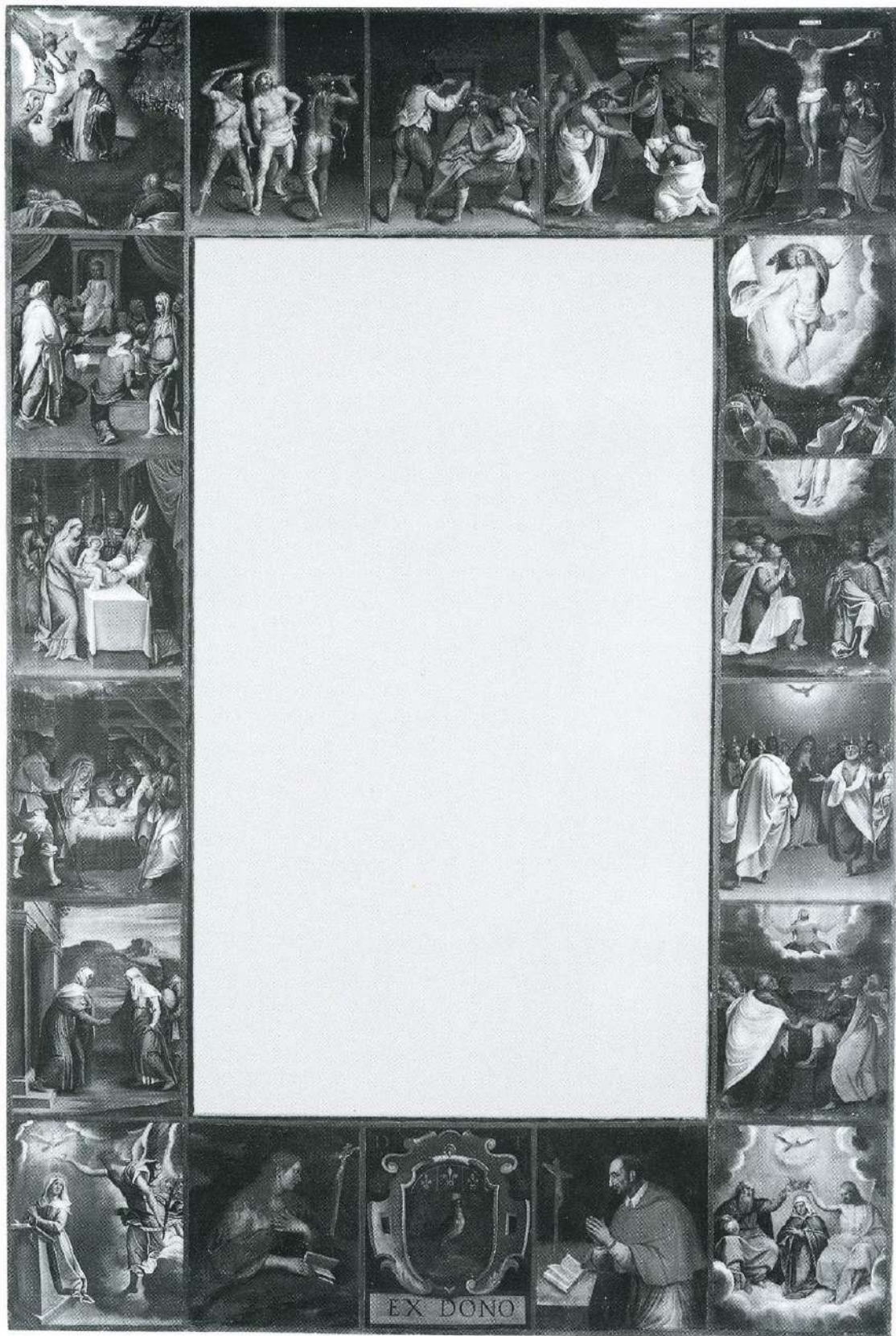
5. B. Cesi, *Studio di figura maschile panneggiata, a mezzo busto, rivolta verso sinistra*, Emilia Romagna, collezione privata



6. Adriaen Collaert, *Parabola del banchetto di nozze*, dalle *Evangelicae historiae imagines* di Girolamo Nadal, 1593



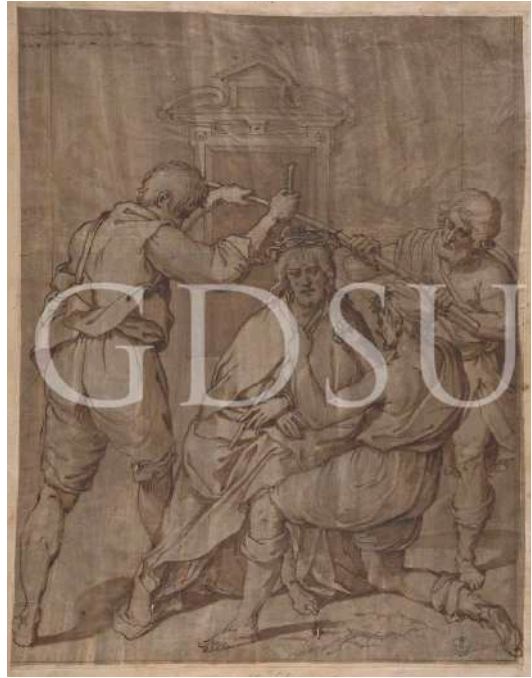
B. Cesi, *Nascita della Vergine*, 1610, olio su tela, 150 x 110 cm, Corporeno di Cento (Ferrara), chiesa di San Giorgio



1. B. Cesi e aiuti?, *Misteri del Rosario*, 1610, olio su tela, 40 x 30 cm per ogni teletta, Calcara (Valsamoggia), chiesa di San Nicolò



2. B. Cesi? O artista della cerchia di O. Samacchini?, *Flagellazione*, Princeton, Art Museum, inv. 1947-142



3. B. Cesi, *Incoronazione di spine*, Uffizi, inv. 12751 F



4. B. Cesi, *Pentecoste*, Firenze, Uffizi, inv. 12750 F



1. B. Cesi, *Santi Giovanni Battista e Bruno*, 1612-1613, olio su tela, 185 x 146 cm, Maggiano (Siena), ex certosa, ambiente laterale della chiesa di San Niccolò



2. L. Sabatini, *San Brunone*, part., 1564-1565, olio su tela, 200 x 97 cm, Bologna, San Girolamo alla Certosa



3. B. Cesi, *Studi di San Giovanni Battista, San Gerolamo e un altro santo*, Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. 1008



4. B. Cesi, *Studio per San Brunone*, Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. 2056



B. Cesi, *San Carlo Borromeo in preghiera*, 1614, olio su tela, 160 x 140 cm, Galliera (Bologna), chiesa di Santa Maria del Carmine



1. B. Cesi e aiuti?, *Compianto sul Cristo morto*, Imola, Palazzo Tozzoni, 1615-1620c., Olio su tela, 98,6 x 129 cm



2. Bartolomeo Cesi e aiuti?, *Compianto sul Cristo morto*, 1615-1620c., coll. priv., olio su tela, 99 x 127 cm



1. B. Cesi, *Nascita della Vergine*, 1617c., Olio su tela, 335 x 212 cm, Budrio, in deposito nella parrocchiale di San Lorenzo



2. B. Cesi, *Studio per la nascita della Vergine*, Stoccarda, collezione Schloss Fachsenfeld, inv. III-604



1. B. Cesi, *Sacra Famiglia con Sant'Anna*, 1617c., Olio su tela, cm ... Viadana, chiesa di Santa Maria Assunta e Cristoforo in Castello



2. B. Cesi o L. Sabatini?, *Madonna con il Bambino e con Sant'Anna* Londra, British Museum, inv. FF. 4.57



B. Cesi, *Sacra Famiglia con Sant'Anna*, 1617c., Olio su tela, 263 x 172 cm, Siena, chiesa di Sant'Agostino



1. B. Cesi, *San Lorenzo*, 1619, olio su tela, cm, Panico (Marzabotto), chiesa di San Lorenzo



2. B. Cesi, *San Lorenzo*, New York, MET, inv. 2000.495



1

1. B. Cesi, *Il beato Niccolò Albergati mostra il reliquiario della testa di Sant'Anna ai monaci certosini*, 1620, olio su tela, 560 x 240 cm, Ferrara, chiesa di San Cristoforo alla certosa

2. B. Cesi, *Gruppo di monaci certosini inginocchiati e rivolti verso destra*, Uffizi, inv. 20108 F

3. B. Cesi, *Monaco certosino inginocchiato e rivolto verso destra*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. D 2053

4. B. Cesi, *Giovane in ginocchio sulla gamba destra*, Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. D 1192



2



3



4



1. B. Cesi e ridipinture, *Visione di San Bruno*, 1620-1621c., Olio su tela, ...cm, Bologna, chiesa della Certosa



2. T. Krüger, *San Bruno e i Certosini in preghiera*, 1621, incisione su disegno di Giovanni Lanfranco



1. B. Cesi, *La Madonna con il Bambino e i Santi Giuseppe, Giovannino e Giovanni Evangelista*, 1622, Olio su tela, 240 x 163 cm, Imola, Sala dell'Annunziata



2. B. Cesi, *Firma*, part. dalla *Sacra famiglia con San Giovannino e San Giovanni Evangelista*, Imola, Sala dell'Annunziata



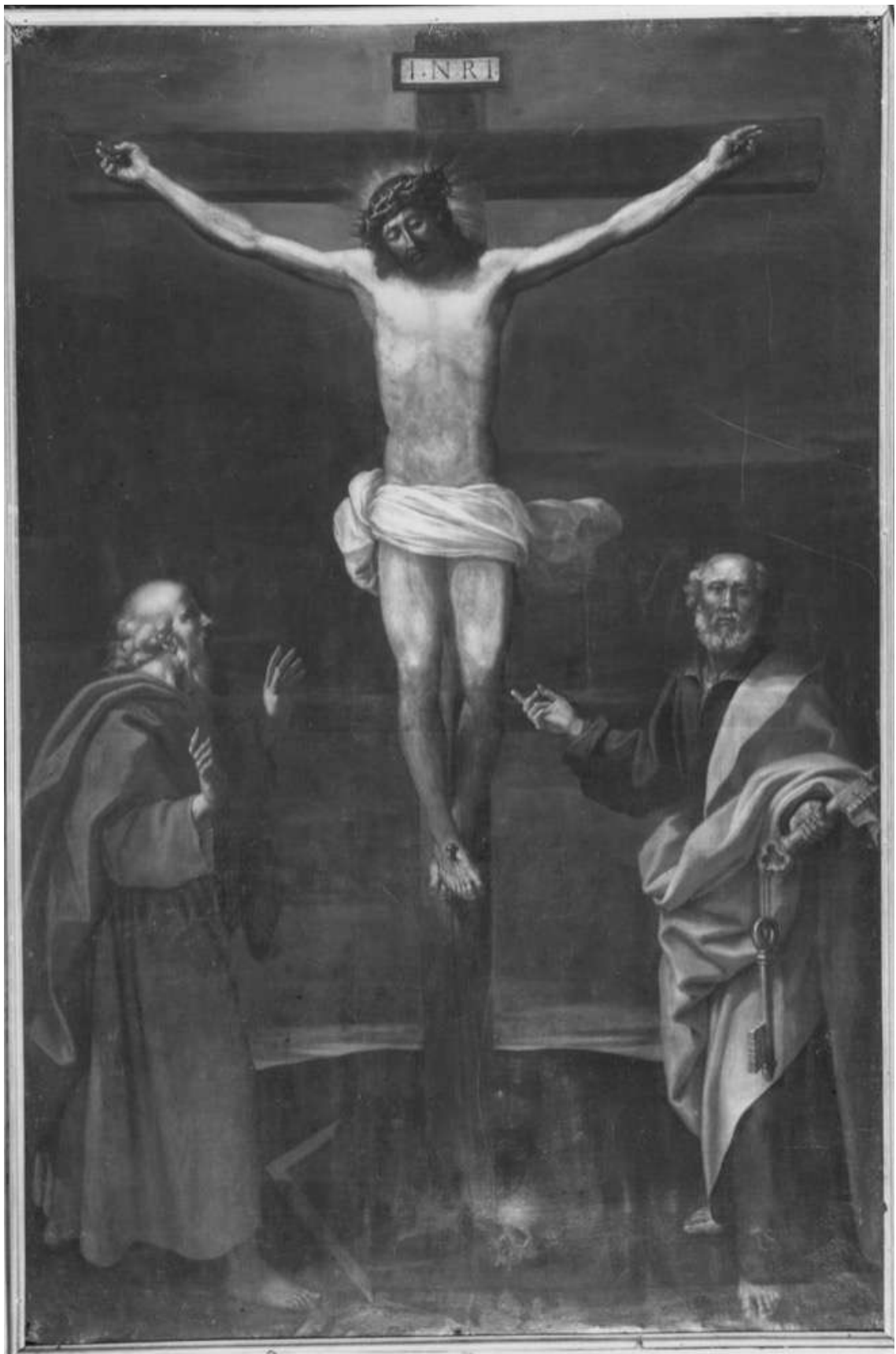
3. B. Cesi, *Studio per la Madonna con il Bambino e i Santi Giuseppe, Giovannino e Giovanni Evangelista*, Chicago, Art Institute, inv. 1922.600



1. B. Cesi, *San Prospero in adorazione della Madonna con il Bambino*, 1624, olio su tela, 263 x 190 cm, Badi (Castel di Casio), chiesa di San Prospero



2. Decorazione della cappella maggiore della chiesa di San Prospero a Badi, con la tela di Cesi al centro



B. Cesi, *Cristo crocifisso tra i Santi Tommaso? e Pietro*, 1625, olio su tela, 200 x 140 cm, Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte

Opere disperse o
perdute



1. B. Cesi, *Ritratto di Nicolò Albergati*, tra la fine del XVI secolo ed il primo decennio del XVII secolo, olio su tela, già a Bologna, Palazzo Albergati



2. Anonimo pittore emiliano?, *Ritratto di Nicolò Albergati*, prima metà del XVII secolo, olio su tela, Pavia, Certosa, inv. 1964.514



3. Anonimo pittore lombardo, *Ritratto di Nicolò Albergati*, 1640-1660c., Olio su tela, Pavia, Certosa, inv. 510



4. Anonimo pittore lombardo, *Ritratto di Nicolò Albergati*, prima metà del XVII secolo, olio su tela, Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 1433



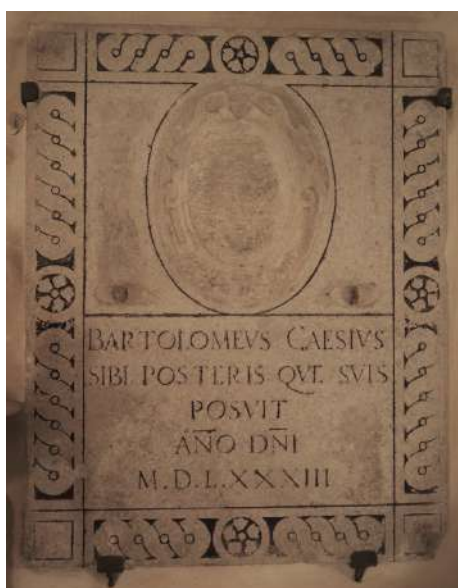
5. B. Cesi, *Miracolo di San Martino*, 1621, olio su tela, già a San Martino in Pedriolo

Opere incerte

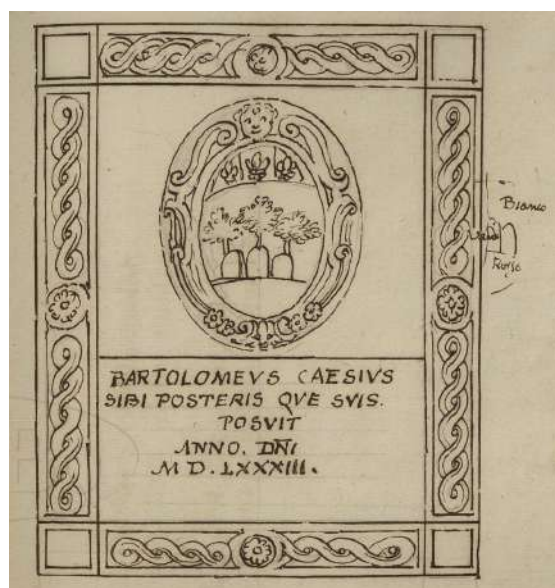


1. G. Zacchi (terracotta) e anonimo artista (pittura), *Adorazione dei Magi*, dipinto murale e sculture in terracotta policroma, 160 x 87 cm
Bologna, chiesa di San Procolo

2. Particolare dello scudo di un soldato con l'iscrizione «R. A. D. / MDCCCXXIX / G. F. M. / P.»



3. Lapide dalla cappella di Bartolomeo Cesi, Bologna, chiesa di S. Procolo

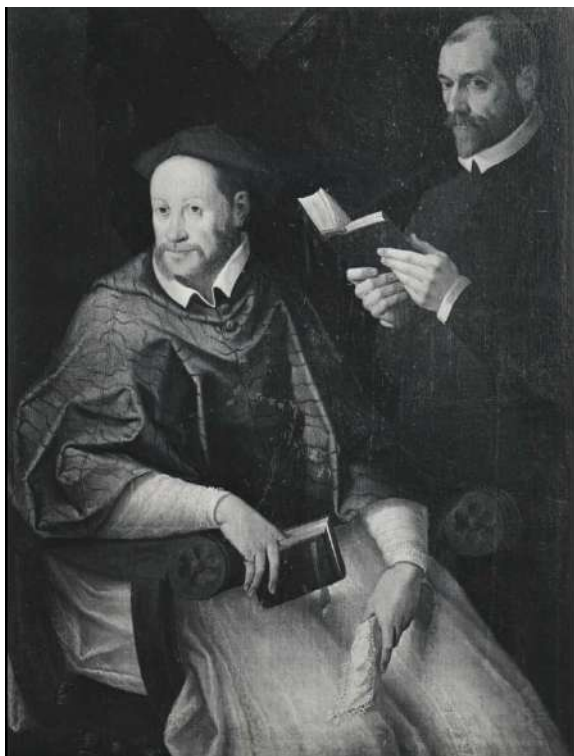


4. M. Oretti, *Lapide di Bartolomeo Cesi* dal ms. B 114, c. 170.

Opere rifiutate



1. Pittore lombardo del Seicento (ambito di D. Crespi?), *Sant'Angela Merici sul letto di morte*, olio su tavola, 34 x 39,8 cm, Bergamo Accademia Carrara, depositi, inv. 685



2. Ambito di S. Pulzone?, *Ritratto del cardinale Nicolò Caetani e di un prelado*, olio su tela, 123 x 95,5 cm, Roma, Galleria Spada



3. M. Venusti, *San Lorenzo*, 1557, 109 x 101 cm, olio su tavola, Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, inv. 2650



4. A. Fontebuoni, *San Nicola*, 1620-1621c., Olio su tela, 260 x 175 cm, Imola, chiesa di S. Maria in Regola



5. Ambito di P. Fontana?,
Annunciazione, 1575c., Olio su
tela, dimensioni non conosciute,
New York, cattedrale di Saint
John the Divine



6. P. Fontana,
Annunciazione, 1576c.,
Olio su tela, Milano,
Pinacoteca di Brera

Appendice 1

La vita di Bartolomeo Cesi nel ms. B 16

Quel bei panni un pezzo grandi, e magnifici quasi ditti alla
 maniera, onde non lo non guardano i modelli grandi del arte sopra
 un bicchiere, e vedendogli ogni una faccenda, si possono
 altri di manni, prothi, e fiammi, potta uorno a' pectus per si cauer
 li, e i coraceli non in cici lo uolano, colendo diti che altro di
 panni grandi et non rauenno. Moribana per in questo ondo con
 se loro un certo ordine, e che l'ultima se vedersi della natura
 per al un banno, e per il pezzo con delle nariche, non haio per-
 tibili, e l'intender lo piu' maestri, e perfetto non e' così faci-
 le, e non l'intender i nudi, e mutoli, e uolano in questi la perfezio-
 ne, e lo regolo, onde se panni in blosse la disordini, e il non
 giudicio. a' l'ortona con grand' honore non un d'ora da qualche
 faora in for quelli, e uolano in lo pecto di cui habito questi, e
 in in lo biao andor, e quasi gonfo di uera, e con talia
 uoti. pp.

1. Una pagina dalla vita di Bartolomeo Cesi scritta da Malvasia, ms. B 16, c. 208r

Appendice 2

La decorazione del salone di Palazzo Albergati a
Bologna

Appendice 2

1	2	3
16	*	4
15		5
14		6
13		7
12		8
11	10	9

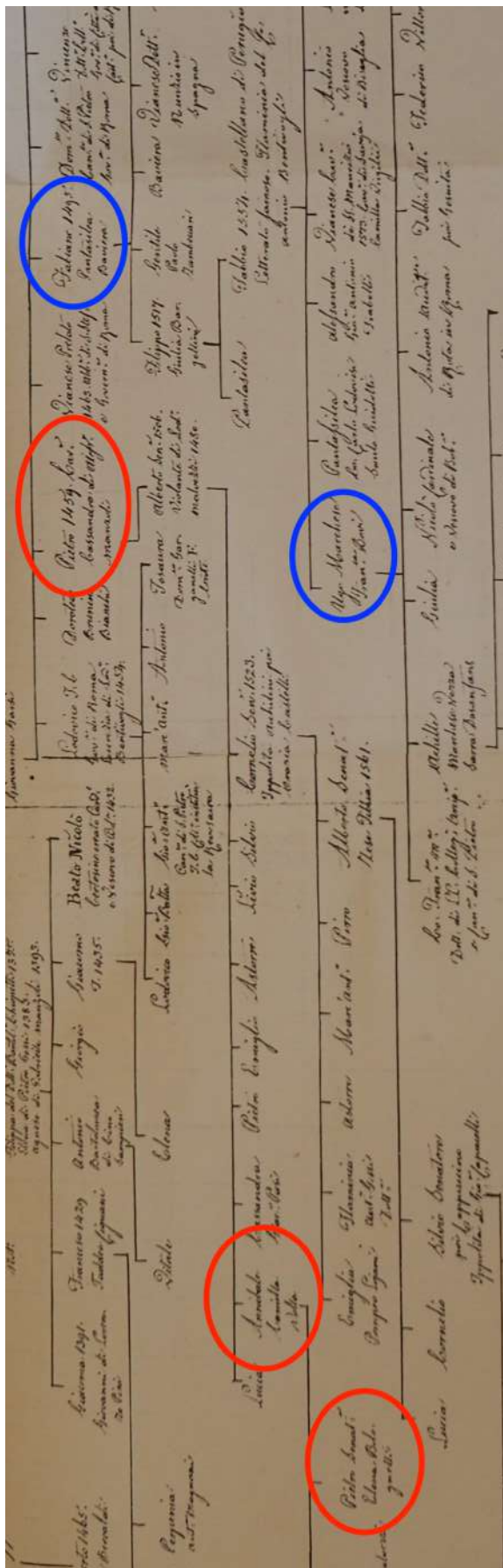
* Sovracamino: *Annibale bambino giura odio eterno ai Romani*

1. *I Romani dichiarano guerra ai Cartaginesi*
2. *Stemma della famiglia Albergati*
3. *Annibale valica le Alpi*
4. *Battaglia del fiume Trebbia*
5. *Marcia dei Cartaginesi verso l'Etruria*
6. *L'inganno dei buoi dalle corna infuocate*
7. *Disputa tra due condottieri romani*
8. *Battaglia di Canne*
9. *Gli anelli d'oro*
10. *Il banchetto in onore di Annibale*
11. *La cattura di Decio Magio*
12. *Gli esploratori cartaginesi visitano il campo di Scipione*
13. *Un messo cartaginese al campo romano*
14. *Scipione rimprovera Massinissa*
15. *Incontro tra Scipione e Annibale*
16. *La battaglia di Zama*

1. Schema ricostruttivo della decorazione del salone



2. B. Cesi, *Annibale bambino giura odio eterno ai Romani*, 1598c., olio su tela, 211,5 x 211,5 cm, San Martino in Soverzano (Minerbio, Bologna), Castello dei Manzoli, collezione di Michelangelo Poletti



3. Albero genealogico della famiglia Albergati nel manoscritto di Baldassarre Antonio Maria Carrati del 1778 (BCA, ms B 698/II). Il cerchio blu segna i principali discendenti dal ramo di Fabiano, abitante nel lato orientale del Palazzo, mentre quello rosso evidenzia i discendenti di Pietro, abitanti del lato occidentale, dove si trova il salone dedicato ad Annibale.



4. Visione generale del fregio. Fascia in alto: scene 1, 2, 3. Fascia in basso, prima fotografia: scene 14 (metà di destra) e 15. Seconda fotografia: scene 4 e 5 (metà di sinistra). Fotografie di Carlo Vannini



4. Visione generale del fregio. Fascia in alto: scene 5 (metà di destra), 6, 7, 8. Fascia mediana: scene 9, 10, 11. Fascia inferiore: scene 12, 13, 14 e 15 (metà di sinistra). Fotografie di Carlo Vannini



5. I Romani dichiarano guerra ai Cartaginesi (scena 1)



6. Stemma della famiglia Albergati (scena 2)



7. Annibale valica le Alpi (scena 3)



8. La battaglia del fiume Trebbia (scena 4)



9. Marcia di Annibale verso l'Etruria (scena 5)



10. *L'inganno dei buoi dalle corna infuocate* (scena 6)
11. *Disputa tra due condottieri romani* (scena 7)



12. *Battaglia di Canne* (scena 8)
13. *Gli anelli d'oro* (scena 9)



14. *Il banchetto in onore di Annibale* (scena 10)
15. *La cattura di Decio Magio* (scena 11)



16. *Gli esploratori cartaginesi visitano il campo di Scipione* (scena 12)



17. *Un messo cartaginese al campo romano* (scena 13)



18. *Scipione rimprovera Massinissa* (scena 14)



19. *Incontro tra Scipione e Annibale* (scena 15)



20. *La battaglia di Zama* (scena 16)



21. Confronto dei cavalieri delle scene 4, 7, 8



22. T. Laureti, *Martirio di Santa Caterina*, Bologna, chiesa di S. Maria Maddalena, 1562c.



23. S. Bagnacavallo e L. Pisanelli, *Dio padre circondato dalla gloria d'angeli*, Castello di Panzano, volta della cappellina, 1612-1614

24. S. Bagnacavallo, *L'arcangelo Michele*, piano nobile del Castello di Panzano, 1612-1614



25. S. Bagnacavallo, *San Petronio*, Castello di Panzano, cappellina, 1612-1614

26. S. Bagnacavallo, *San Domenico*, Castello di Panzano, cappellina, 1612-1614



27. Confronto tra la scena 1 del *Fregio di Annibale* ed i due *Dottori della Chiesa* di L. Sabatini, Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore, cappella Malvasia, 1564c.



28. Confronto tra la scena 3 del *Fregio di Annibale* e le *Nozze di Cana* di L. Sabatini, disegno, Londra, British Museum, inv. 1990,0407.16



29. Confronto tra il volto di un cartaginese nella scena 9 del *Fregio di Annibale* e quello di un cacciatore nella scena di *Un cacciatore consegna a Ciro un messaggio di Arpago* di L. Sabatini per il *Fregio con le storie di Ciro*, Bologna, Palazzo Vizzani, 1562-1564c.



30. Figure terminali nel Fregio di Annibale, Bologna, Palazzo Albergati



31. L. Sabatini, *Madonna con il Bambino e le Sante Lucia ed Agata*, 1570-1575c., part., Bologna, Pinacoteca Nazionale



32. Marcantonio Raimondi da Raffaello, *Profumiera per Francesco I*, Firenze, Biblioteca Marucelliana



33. Germain Pilon e Dominique Florentin su disegno di Primaticcio, *Monument du coeur d'Henri II*, 1561-1564c., Parigi, Musée du Louvre



34. Confronto tra la scena 4 del *Fregio di Annibale* e la *Flagellazione di Cristo* di D. Calvaert, olio su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1575-1580c.



35. Confronto tra la scena 3 del *Fregio di Annibale* ed il *Martirio di S. Lorenzo* di D. Calvaert, olio su tela, chiesa di S. Lorenzo a San Lorenzo, frazione di Castell'Arquato (Piacenza), 1583c.



36. Confronto tra la scena 7 del *Fregio di Annibale* ed *Errori d'altri, errori miei*, disegno di D. Calvaert, New York, The Morgan Library & Museum, inv. 1981.19



37. Confronto tra la scena 11 del *Fregio di Annibale* ed il *Suicidio di Cleopatra* di D. Calvaert, olio su tavola, 144 x 103 cm, Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio



38. C. Baglione,
Mascherone,
Bologna, Palazzo
Fava da San
Domenico, 1579-
1584c.

39. *Mascherone*,
Bologna, Palazzo
Albergati



40. Particolare della scena 6: *L'inganno dei buoi dalle corna infuocate*

41. C. Baglione, *Il faraone lascia liberi Abramo e Sara*, part., Bologna, Palazzo Fava da San Domenico, 1579-1584c.



42. *Gli elefanti*, particolare della scena 3



43. N. dell'Abate, *Camilla uccide Orsiloco e Bute*, part., Bologna, Palazzo Poggi, 1550c.



44. *Maarbale*, part. della scena 5 del fregio di Palazzo Albergati



45. C. Procaccini, *Dio padre*, sottarco dell'abside della chiesa di S. Prospero, Reggio Emilia, 1585-1587

46. C. Procaccini, *Figura dell'Apocalisse*, part. dell'affresco dell'abside della chiesa di S. Prospero, Reggio Emilia, 1585-1587





47a. Confronti tra particolari della tela di B. Cesi, *Annibale bambino giura odio eterno ai Romani*, 1598c., a sinistra, con elementi del fregio di Palazzo Fava a Bologna, 1598, a destra



47b. Confronti tra particolari della tela di B. Cesi, *Annibale bambino giura odio eterno ai Romani*, 1598c., a sinistra, con elementi del fregio di Palazzo Fava a Bologna, 1598, a destra



48. Cola dell'Amatrice e bottega, *Annibale bambino giura odio eterno ai Romani*, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 1543

49. Jost Amman, *Annibale bambino giura odio eterno ai Romani*, illustrazione dalle *Romanæ Historiae* edite a Francoforte da Sigmund Feyerabend e Gearg Raab, 1568



50. Anonimo incisore, *Battaglia del fiume Trebbia*, dalle *Deche di Tito Livio vulgare historiate*, Venezia, Zoane Vercellese, 1493

51. Cola dell'Amatrice e bottega, *Battaglia del fiume Trebbia*, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 1543



52. Anonimo incisore, *Marcia di Annibale*, dalle *Deche di Tito Livio vulgare historiate*, Venezia, Zoane Vercellese, 1493



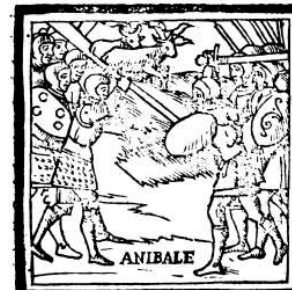
53. J. Ripanda, *Marcia di Annibale*, Roma, Palazzo dei Conservatori, 1507-1508



54. Anonimo incisore, *L'inganno dei buoi dalle corna infuocate*, dalle *Decades cum figures noviter impressae*, Venezia, Filippo Pincio, 1511



55. Anonimo incisore, *L'inganno dei buoi dalle corna infuocate*, dalle *Vitae Plutarchi cheronei novissime post iodocum Badium Ascensium longe diligentius repositae*, Venezia, 1516



56. Anonimo incisore, *L'inganno dei buoi dalle corna infuocate*, dalla *Seconda et ultima parte delle Vite di Plutarcho di greco in latino et di latino in volgare novamente tradotte et historiate*, Iaconello da Rieti, 1525



57. Jean Fouquet, *La battaglia di Canne*, dal *Feuilleton d'une Histoire ancienne jusqu'à César et Faits des Romains*, Louvre, RF 5271 recto, 1470-5



58. Anonimo incisore, *La battaglia di Canne*, dalle *Decades cum figures noviter impressae*, Venezia, Filippo Pincio, 1511



59. Cola dell'Amatrice e bottega, *La battaglia di Canne*, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 1543



60. *I Cartaginesi porgono al senato gli anelli d'oro*, cattedrale di Zamora, 1570c.

61. *Scipione rimprovera Massinissa*, Boston Museum of Fine Arts, inv. 19.59, tra XVI e XVII secolo



62. A. Salamanca, *Incontro di Scipione e Annibale*, da un disegno di Giovan Francesco Penni, Londra, British Museum, inv. 1874,0808.256, 1541

63. Attavante, *Incontro di Scipione e Annibale*, manoscritto già a Firenze, collezione Olschki, 1475-1480c.

64. Anonimo incisore, *Incontro di Scipione e Annibale*, dalla *Seconda et ultima parte delle Vite di Plutarcho di greco in latino et di latino in volgare novamente tradotte et historiate*, Iaconello da Rieti, 1525





65. Anonimo incisore, *Incontro di Scipione e Annibale*, dalle *Decades cum figures noviter impressae*, Venezia, Filippo Pincio, 1511



66. Jost Amman, *Incontro di Scipione e Annibale*, illustrazione dalle *Romanae Historiae* edite a Francoforte da Sigmund Feyerabend e Gearg Raab, 1568



67. Cola dell'Amatrice e bottega, *Incontro di Scipione e Annibale*, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 1543

*Ganz klein am Horizont kann man Dinge sehen
Dinge die wir nicht verstehen
Das Geschehen lässt uns auseinander gehen
Hinein in einen Wald aus Zeichen
Die Weichen sind gestellt
In einer Welt
Deren Umriss uns gefällt*

Tocotronic, Hi Freaks