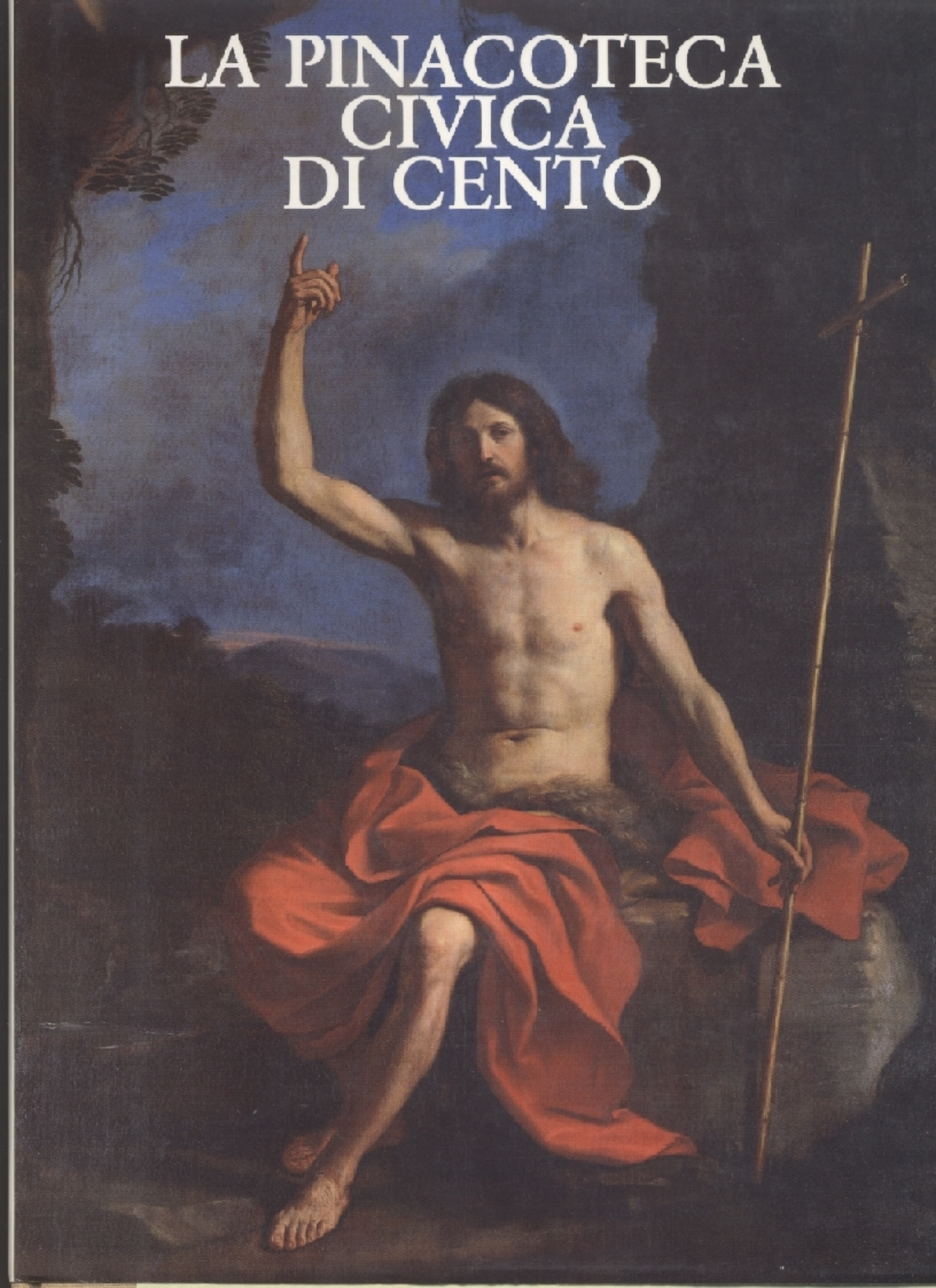
LA PINACOTECA CIVICA DI CENTO





La pubblicazione del catalogo generale della Pinacoteca civica di Cento è il coronamento di una vasta ed articolata azione che la Cassa di Risparmio di Cento e il Comune hanno voluto promuovere, a partire dai primi anni ottanta, per realizzare una più adeguata conoscenza e valorizzazione del prezioso patrimonio artistico, del tutto singolare per una così piccola città, costituito dall'opera della Scuola pittorica centese del Seicento, che ha avuto il suo più prestigioso esponente nel Guercino ma che annovera tanti altri valenti artisti.

Poiché la Pinacoteca di Cento raccoglie un'ampia testimonianza della vitalità e validità di questa scuola, è sembrato necessario presentarne i contenuti in un completo catalogo.

La realizzazione di questa opera è stata resa possibile dall'incondizionato appoggio della Soprintendenza ai Beni artistici di Bologna e dalla disinteressata collaborazione di tanti studiosi: da Denis Mahon a Prisco Bagni, da Andrea Emiliani a Jadranka Bentini, i quali ultimi hanno largamente coinvolto i loro giovani assistenti.

Il catalogo della Pinacoteca costituisce certamente un punto fermo della politica di valorizzazione della scuola pittorica centese promossa dalla Cassa di Risparmio di Cento e dal Comune di Cento. Non deve però essere ritenuto un punto di arrivo, bensì un punto di partenza per ulteriori iniziative intese alla piena valorizzazione dello straordinario patrimonio artistico centese.

IL SINDACO
DI CENTO
Giuseppe Albertini

IL PRESIDENTE
DELLA CASSA DI RISPARMIO DI CENTO
Vincenzo Giberti

Introduzione

La realizzazione di un catalogo, sia esso lussuoso o modesto, non è mai cosa ovvia poiché istituisce conoscenze destinate ad accrescere non solo la storia dell'arte ma l'intero mondo delle forme, per nulla limitato a quel cerchio ristretto di intenditori e degustatori di icone che sono gli specialisti, ma allargato al più vasto mondo dei comuni lettori. Al momento della sua divulgazione esso sollecita ulteriori studi e più approfondite ricerche su opere che entrano immediatamente nel circuito della attenzione di tutti, strumento di indagine e insieme messaggio di nuove ritrovate storie di oggetti nei quali è condensata la vicenda dei luoghi e degli uomini che li hanno voluti e prodotti.

Si tratta in questo caso del catalogo delle raccolte centesi, certamente non definibili minori nel vasto panorama delle istituzioni museografiche dell'Emilia e della Romagna, questa regione così ricca di luoghi rappresentativi e di modelli di diversa aggregazione culturale.

Cento, a ridosso del Reno, è città storicamente di confine ma non di frontiera, fra il ducato estense e la legazione bolognese, in una posizione che ne ha avvantaggiato l'autonomia e la crescita economica. Improprio sarebbe attribuirle la dimensione di città di provincia e un ruolo secondario nella produzione della cultura, insomma una condizione di subalternità rispetto alle capitali limitrofe Bologna e Ferrara. Lo stretto rapporto che lega in essa strutture urbane e campagna le conferisce sì una dimensione intermedia, ma registrabile in termini dinamici e produttivi. Basti pensare nei secoli moderni alla nascita precoce delle Accademie – la Notte, l'Aurora, *il* Sole *– fino a quella famosissima dei Rinvigoriti capeggiata da Gerolamo Baruffaldi – che costituiscono una spontanea e diffusa ricerca di identità sociale e di tutela culturale; e prima ancora al caso singolarissimo di Alberto Accarisio, linguista volgare, fino al fortunatissimo Guercino, uno dei protagonisti della grande pittura padana.*

Una comunità del resto, quella centese, sensibile sotto il profilo della coscienza del proprio patrimonio artistico, se nel 1588 è operante una delibera che stabilisce un contributo annuale delle autorità comunali al pittore Lorenzo Zucchetta al fine di istituire una scuola di pittura; l'avvio della bottega dei Gennari, attivi per quasi due secoli, e quello dell'Accademia del Nudo diretta dal giovane Guercino a partire dal 1616, testimoniano di una attenzione verso le cose dell'arte alimentate dai mecenati del luogo, i Provenzali, i Pannini, i Chiarelli, i Benatti fino al priore Biagio Bagni.

Gli effetti di quella che a buon diritto può essere definita la «scuola centese», stretta attorno a personalità emergenti eppure fortemente radicate al microcosmo della società di una città minore – atto d'orgogliosa difesa della propria verità non riducibile ai modelli urbani – hanno il loro spazio di memoria nella Civica Pinacoteca.

Al suo catalogo è affidata una parte assai importante dell'opera di ricongiunzione fra Museo e città attraverso l'esaltazione di quel luogo quale massimo documento di identità per la ricostruzione di una storia che non sia solo rievocazione, una espressione vera di una cultura e di un costume culturale non retorico e separato.



29



47

L'organizzazione di questo lavoro, dovuto a giovani ma stimati studiosi non senza il prezioso supporto di chi ha dedicato anni all'impostazione critica dei fatti artistici emergenti, in primis di Denis Mahon, si avvale di studi di un passato recente, quelli di Prisco Bagni, che hanno restituito una quantità davvero singolare di informazione e di aggiornamenti non solo sui protagonisti della scena artistica, il Guercino e i Gennari, ma anche sui collaboratori e imprenditori delle botteghe, dallo Zucchetta al Battistelli. In poco tempo, sulle risultanze ancora insuperate delle vicende guercinesche edite negli anni '60, numerose sono state le opere restituite ai loro legittimi autori, riconosciute nella loro sede d'origine, riferite alle loro vere ispirazioni iconografiche e narrative e rimesse al reale committente, secondo una penetrazione esemplare che intreccia ricerca documentaria e archivistica, verifica dei luoghi e acquisizione critica internazionale.

Come le comunità maggiori dell'Italia padana, anche Cento vanta una tradizione storiografica di primo ordine, quella letteratura artistica locale che nell'opera tenace e attenta dei ricercatori del Settecento condensò significati e verità fisiche ben oltre i limiti dell'accademismo di pensiero, inventariale e tassonomico, che sosteneva l'azione della visita come la stesura delle memorie. *A quella esperienza letteraria tradizionale, come agli approfondimenti moderni, si lega obbligatoriamente anche questo catalogo nel momento in cui viene istituzionalmente sollevata la questione di una riorganizzazione della civica Pinacoteca: esso vale quindi anche come verifica di un nucleo patrimoniale – espressivo e non solo giuridica – sul quale lavorare per immaginare un modello culturale e gestionale appropriato e corretto.*

Questo modello non può astrarre dalla storia della formazione del museo quale si evince dalle schede dei compilatori che hanno segnalato, caso per caso, ascendenze, provenienze, alienazioni e avventurosi ritorni. Sono vicende che accomunano Cento ai cantieri napoleonici, nati sulle soppressioni, in una sorte comune con Bologna alla quale si intreccia la storia del recupero di quelle otto tele del Guercino, del Gennari e di Lodovico Carracci partite nel 1796 per Parigi. Su di esse viene fondata nel 1839 la Pinacoteca Civica, stabilizzata nel Palazzo del Monte di Pietà. Da allora il lavoro di aggregazione ha proseguito nell'opera del Comune con il deposito dei quadri dell'Ospedale Civile e di numerosi privati e con la donazione di nuclei alla comunità da parte di famiglie del luogo. La consapevolezza di avere istituito uno spazio di grande rilevanza è registrata dapprima nel Sunto storico della città di Cento *dell'Atti del 1853; sulla sua scia, con il supporto dei testi e dei manoscritti settecenteschi del Baruffaldi, del Monteforti, del Righetti Dondini, del Tosi, ecco il canonico Alessandro Rusconi, segretario Capo del Municipio, compilare nel 1861 la prima guida della Pinacoteca, dalle cui pagine emerge integra la volontà di fornire uno strumento indispensabile per la migliore identificazione della storia locale. Da allora studi ed aggiornamenti hanno contraddistinto per contenuto e qualità la raccolta centese, costantemente tenuta nella considerazione che necessita dagli stessi Uffici di tutela che, con un pressante lavoro di catalogazione e restauro, hanno di volta in volta collegato recupero e conoscenza con la volontà di restituire organicamente interi brani della storia dell'arte e del territorio.*

Il numero dei dipinti esposti rasenta il centinaio per il solo Guercino e la sua scuola; 37 i disegni del Barbieri e del suo imitatore; 90 i dipinti di antichi maestri fra il XV e il XIX secolo, visibili nelle sale e raccolti nel deposito; e ancora sculture, disegni e arredi sono annoverati nel percorso del Museo.

La identificazione del Museo con un luogo guercinesco, per antonasia è dunque troppo scontata e restrittiva, trattandosi di raccolta esemplare nel panorama emiliano, sedimentata attraverso acquisizioni progressive che pur previlegiando la scuola locale, spaziano dalle pitture sacre alla profana, dalla decorazione d'ambiente alla grafica con presenze assolutamente eterogenee.

L'auspicata rielaborazione espositiva dell'intero percorso, di imminente attuazione, non potrà certo prescindere da questo catalogo esaustivo delle opere che nasce parallelamente ad una Guida *del Museo, secondo un'ottica di economie differenziate di diffusione culturale e di valorizzazione dell'istituto museografico.*

L'impegno allora è anche quello di promuovere un servizio culturale davvero destinato a trionfare sul grigiore delle resistenze odierne in un momento di decelerazione sul fronte dei musei locali, dopo il dinamismo degli anni Settanta.

Davvero attraverso questa pubblicazione la Pinacoteca Civica comincerà a funzionare superando la barriera della separatezza con l'esterno e avviando al contempo un turismo consapevole e maturo pronto alla ricezione come alla esplorazione delle cose e dei luoghi. Un atto indispensabile per l'avviamento di una vera produttività culturale è così certamente compiuto.

Jadranka Bentini



46

101. 102.
Cesare Gennari (attr.)
(Cento 1637-Bologna 1688)
La Maddalena Penitente
S. Giovanni Battista alla fonte
Olio su tela, cm 27× 39 cad.



101



102

Entrambe le tele sono già citate presso la Pinacoteca Civica nel 1891 da Antonio Orsini, il quale le riferisce in modo generico alla «Bottega del Guercino»; Carlo Ludovico Ragghianti nel 1943 ricorda solo la *Maddalena* confermandone il riferimento precedente, così pure il Sorrentino (1946) e la Grimaldi (1966).

Queste opere sono sicuramente uscite dalla bottega del Guercino e rappresentano una ulteriore prova della fortuna iconografica riscossa da quattro grandi quadri, rappresentanti Santi penitenti, eseguiti dal Guercino fra il 1652 e il 1655 per la propria casa bolognese e più volte ricordati negli inventari di casa Gennari, eredi del patrimonio del Barbieri. Tre di questi quadri sono oggi noti; *S. Paolo eremita* e *La Maddalena Penitente*, dalla quale è tratta questa piccola copia, si trovano nella Pinacoteca di Bologna, presso la quale vennero resi noti da Rosa D'Amico (1979) in occasione delle manifestazioni sul Settecento emiliano. Mentre *S. Giovanni Battista alla fonte*, da cui è tratta quest'altra copia, si trova nella collezione di Lord Farnham (Farnham, Cavan Eire), reso noto da Mahon nel 1968 in occasione della mostra bolognese dedicata al Guercino.

Anche se copie, queste due tele dimostrano una qualità pittorica nettamente superiore alla media della bottega del Guercino, pertanto, sono portato ad individuarvi quella scioltezza di tocco che riconosciamo nelle migliori opere di Cesare Gennari, come la *Sacra Famiglia* alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti dipinta nel 1674.



103

dove troviamo un simile modo d'indugiare, a punta di pennello, le trasparenze cromatiche dei colpi di luce.

Bibl.: Orsini 1891, p. 7; Ragghianti 1943, n. 20; Sorrentino 1946, sala VII, nn. 12, 15; Grimaldi 1966, p. 116; Mahon 1968, p. 205; D'Amico 1979, n. 51.

103.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino (copia da)
Deposizione di Cristo con la Madonna
Olio su tela, cm 160 × 210

La tela non è mai citata dalle fonti e venne alla luce solo nel 1974, in occasione del suo restauro voluto dall'Ospedale della SS. Annunciata di Cento che in seguito provvide (1982) al deposito dell'opera nella Pinacoteca Civica.

Con ogni probabilità il quadro faceva parte degli arredi della chiesa e del convento di Santa Caterina, incorporati, in epoca napoleonica, dall'ente ospedaliero.

Si tratta di una copia coeva, eseguita da un ignoto seguace del Guercino, tratta da un'opera, del periodo tardo del maestro, esistente al Musée des Beaux Arts di Rennes. Una ulteriore copia, analoga pure nelle dimensioni, nella Pinacoteca Sabauda di Torino, dimostra la fortuna iconografica del dipinto.

Bibl.: Parlatore Melega 1975, p. 95; Atto di deposito 1982.



104

104.
Pittore ferrarese del XVII secolo
Testa di Cristo incoronato di spine su drappo bianco
Olio su tela, cm 46 × 43

Il dipinto in questione intende rappresentare l'immagine che miracolosamente si sarebbe impressa su un drappo bianco quando, durante la salita al Calvario, Veronica, una pia donna, avrebbe così asciugato il sudore e il sangue dal volto del Redentore.[1]

L'immagine sacra sarebbe poi stata portata da Veronica stessa a Roma e qui avrebbe operato il miracolo di guarire l'imperatore Tiberio. Viene tradizionalmente identificata con una immagine venerata, a partire dal X secolo, nella Basilica di S. Pietro.

La piccola tela della Pinacoteca di Cento si trovava nella Casa Tiazzi da dove nel 1882 passò poi all'Ospedale civile della città e da qui in Pinacoteca. Nella sua collocazione originaria è citata per la prima volta nell'edizione del 1841 della *Felsina Pittrice* di Malvasia ed è attribuita a Cesare Gennari.[2]

C.L. Ragghianti, schedando il dipinto nel 1943 rifiuta il nome di Cesare, sottolineando la sostanziale mediocrità dell'opera, e propone di collocarla nell'ambito della bottega giovanile del Guercino, intorno al 1615.[3] La qualità assai modesta dell'esecuzione mi pare possa confermare questa ipotesi.

Il dipinto ha subito nel 1942 un intervento di pulitura, ma lo stato di conservazione è oggi mediocre soprattutto perché la tela si presenta assai allentata.

1. Tradizionalmente queste immagini vengono appunto chiamate le «Veroniche».

2. Inv. Tiazzi 1982, n. 65; Malvasia, ed. 1841, v. II, p. 305; Baruffaldi, ed. 1844-46, v. II, p. 483; Atti 1853, p. 98; Sorrentino 1946, sala IV, n. 26; Barbanti Grimaldi 1966, p. 62; Mezzetti-Mattaliano 1980, p. 87, v. II; scheda OA, Gozzi 1982; Cecchelli 1984, p. 73.

3. Scheda OA, Ragghianti 1947, n. 39.

I Disegni

105.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
San Guglielmo d'Aquitania

Carboncino lievemente unto su carta grigiastra, mm 405 × 278

È uno studio della figura del Santo per la più importante commissione ricevuta dal Guercino prima del suo viaggio a Roma: *La vestizione di San Guglielmo* attualmente alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, eseguita nel 1620 per la Chiesa di San Gregorio a Bologna[1]. Questo studio si riferisce alla metà inferiore della composizione. Il Santo è nella posizione inginocchiata come nel dipinto, indossa l'armatura, tiene in mano un'asta e guarda verso sinistra. Nel quadro invece il Santo non tiene l'asta ma si aiuta con una mano ad indossare la veste, mentre l'altra mano è appoggiata all'elsa della spada.

Fu acquistato nel 1891 dal comitato per le celebrazioni del terzo centenario della nascita del Guercino, fece parte della mostra organizzata per tale evento e fu poi donato alla Pinacoteca.[2] Proviene dal gruppo di disegni venduti nel tardo Settecento da Carlo Gennari (1712-1790), discendente di Cesare Gennari, nipote del Guercino, al pittore bolognese Francesco Giusti (1752-1828). Dopo la morte di questi la collezione passò al conte Zorzi che la tenne sino al 1899 quando fu acquistata dal barone Franz Freiherr Koenig-Fachsenfeld. Quindi fu probabilmente dal conte Zorzi che il comitato centese acquistò il disegno. Fu esposto alla mostra della Pinacoteca di Bologna nel 1947 (n. 66) con un'attribuzione a Cavedone. Matteo Marangoni lo pubblicò[3] erroneamente come appartenente agli Uffizi di Firenze, forse dopo aver trovato la riproduzione fotografica, senza indicazione di ubicazione, fatta eseguire da Mahon durante gli anni trenta. Fu esposto alla VII Biennale d'Arte Antica a Bologna nel 1968.[4]

1. Mahon 1968, n. 43, pp. 95 ss.
2. Cento 1891, cat. della mostra a cura di A. Orsini, p. 42, Sala E, Quadro XIII, n. 4.
3. Marangoni 1959, p. 15, tav. 54.
4. Mahon 1969, n. 67, pp. 78 ss.

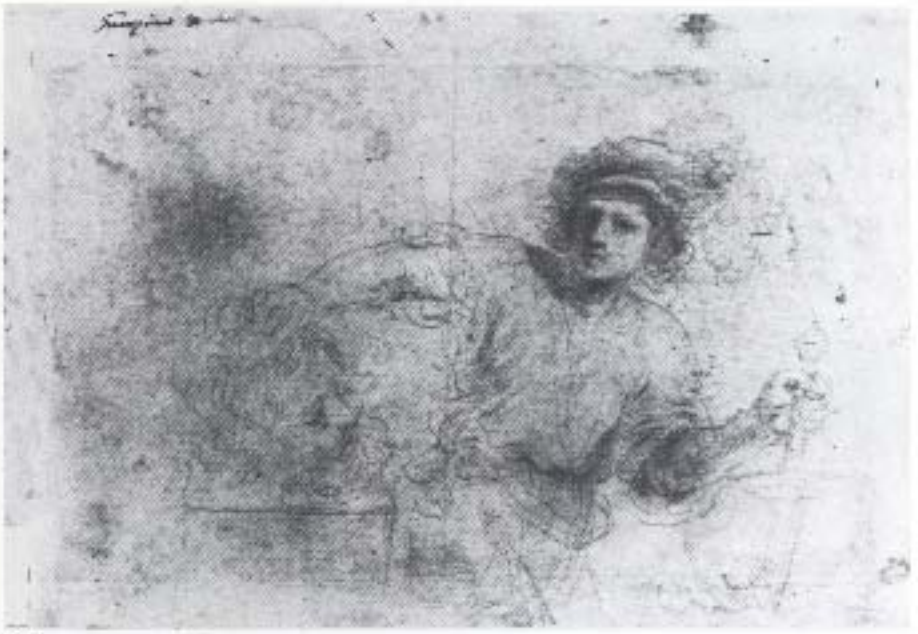
106.106a.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
Santa Teresa
Sanguigna, lumeggiata di bianco, su carta grigia brunastra, mm 402 × 263/266
Sul verso
David con la testa di Golia
Disegno di bottega.

Fu acquistato nel 1891 dal comitato per le celebrazioni del terzo centenario della nascita del Guercino, fece parte della mostra organizzata per tale evento e fu poi donato alla Pinacoteca.[1] Proviene dal gruppo di disegni venduti nel tardo Settecento da Carlo Gennari (1712-1790), discendente di Cesare Gennari, nipote del Guercino, al pittore bolognese Francesco Giusti (1752-1828). Dopo la morte di questi la collezione passò al conte Zorzi che la tenne sino al 1899 quando fu acquistata dal barone Franz Freiherr Koenig-Fachsenfeld. Quindi fu probabilmente dal conte Zorzi che il comitato centese acquistò il disegno.

Matteo Marangoni lo pubblicò[2] erroneamente come appartenente alla Pinacoteca di Bologna, forse dopo aver trovato la riproduzione fotografica, senza indicazione di ubicazione, fatta eseguire da Mahon durante gli anni trenta. Fu esposto alla VII Biennale d'Arte Antica a Bologna nel 1968.[3]

È lo studio per il quadro *Cristo appare a Santa Teresa*, attualmente al Musée des Beaux-Arts di Aix-en-Provence, citato nel *Libro dei conti* del Guercino il 5 gennaio e 18 agosto 1634, eseguito per il *Sig. Bartolomeo Lumago di Lione di Francia*.[4]

Nel dipinto la Santa è raffigurata nella stessa posa del disegno, ai piedi del Cristo che accenna verso l'alto con la mano destra alzata.



106a

1. Cento 1891, cat. della mostra a cura di A. Orsini, p. 42, Sala E, Quadro XIII, n. 6.
2. Marangoni 1959, p. 16, tav. 47.
3. Mahon 1969, n. 138, pp. 132 ss.
4. Malvasia 1678, II, p. 369; 1841, II, p. 263.

107.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
Santa Genoveffa tra gli appestati
Penna, mm 210 × 280
Nell'angolo in basso a destra la scritta
TIZIANO

Proveniente da una donazione privata del 1965, rappresenta una monaca inginocchiata, gli occhi rivolti al cielo, con un cero nella mano destra. Alle sue spalle si intravvedono due figure probabilmente rappresentanti, quella più a sinistra, un demonio che ha spento la candela e l'altra un angelo che lo allontana e la riaccende. Si vede una città in lontananza ed in primo piano dei corpi sdraiati nella tipica raffigurazione degli appestati.

Denis Mahon lo ritiene un originale del Guercino, riferibile ad un altro disegno dello stesso soggetto nella Collezione Reale di Windsor (inv. 2675) sul quale è raffigurato anche un angelo che rinfodera la spada. L'identificazione della monaca inginocchiata è stata fatta da Jennifer Montagu durante la stesura del catalogo, in corso di pubblicazione, dei disegni del Guercino nella Collezione Reale, a cura di Denis Mahon e Nicholas Turner, i quali hanno gentilmente comunicato ulteriori informazioni in merito al disegno di Windsor. Essi ritengono (cat. n. 168) che per gli elementi che vi sono raffigurati e per lo stile e tecnica usati, si possa fissare la datazione del foglio intorno al 1630/31, anni in cui la peste infierì nel Nord Italia. A quell'epoca era Legato di Bologna il Cardinale Spada, il quale essendo stato Nunzio Apostolico a Parigi tra il 1624 e 1627 e godendo perciò di molte conoscenze in Francia, avrebbe potuto essere stato il *trait d'union* fra il Guercino e Maria de' Medici per un possibile progetto di una pala d'altare, destinata ad una chiesa di Parigi, per ringraziare la Santa di avere evitato alla città il flagello della peste che aveva colpito Lione nel 1628 e Montpellier nel 1629. Evidentemente il progetto non fu realizzato per gli eventi politici maturati nel frattempo che costrinsero la Regina all'esilio nel luglio del 1631. Entrambi i fogli, quello di Windsor e quello di Cento, avrebbero potuto benissimo far parte di un gruppo di studi preparatori per un quadro di questo soggetto.



115



108

108.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
Busto di vecchio (Giacobbe?)
Penna e acquerello, mm 130 × 130

È montato su un cartone sul quale è segnato il numero 260.

Denis Mahon ha identificato il disegno come originale del Guercino, del periodo giovanile e molto probabilmente è da porre in relazione a un dipinto della sua collezione: *Giacobbe che benedice i figli di Giuseppe*, eseguito dal Guercino nel 1620 per il Cardinale Jacopo Serra, Legato di Ferrara, che fu esposto alla VII Biennale d'Arte Antica a Bologna nel 1968.[1]

La testa di Giacobbe è rivolta verso sinistra, in senso contrario al dipinto, quindi dovrebbe trattarsi di uno studio preliminare, avendo il Guercino molto spesso l'abitudine di tracciare la composizione in senso rovesciato alla soluzione finale del quadro, come d'altronde si può constatare esaminando un altro disegno preparatorio per lo stesso soggetto, anch'esso esposto alla VII Biennale d'Arte Antica a Bologna nel 1968.[2]

1. Mahon 1968, n. 42.
2. Mahon 1969, n. 55.

109.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
San Girolamo
Matita, mm 180 × 260

Denis Mahon ritiene che questo disegno si possa collegare ad un dipinto eseguito in serie con altri quattro per la casa del maestro a Bologna, verso gli anni 1652-55, purtroppo a differenza degli altri andato disperso.

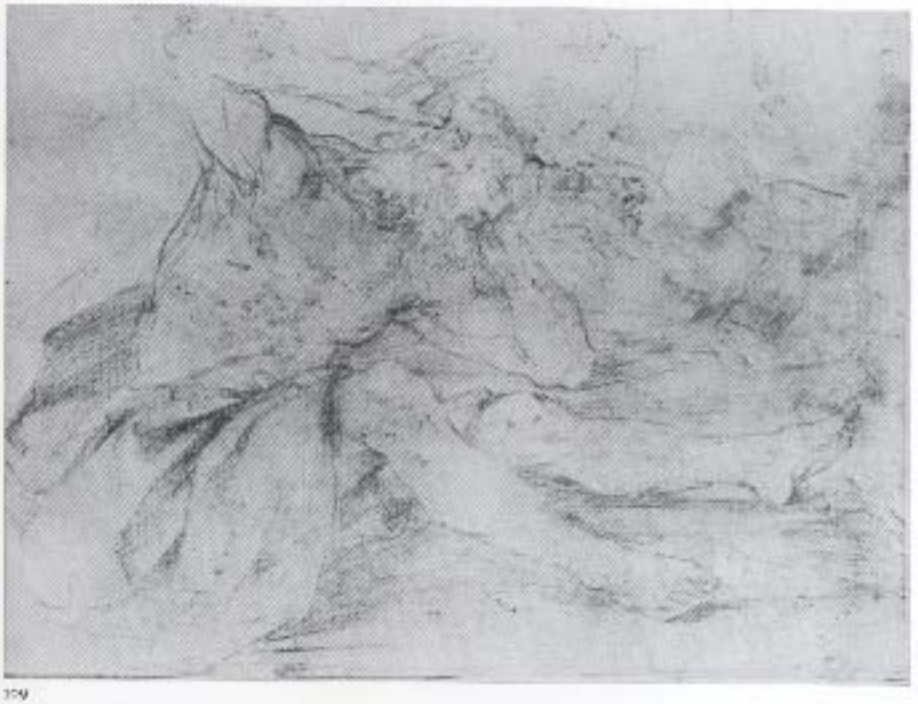
Esiste però una copia ridotta nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Palazzo Pepoli Campogrande.

Nel disegno di Cento la posizione del busto e delle braccia del santo corrispondono sufficientemente bene a quelle del quadro, nel quale però è stato raffigurato seduto su una pietra invece che sulla terra, di modo che le gambe risultano rivolte verso sinistra invece che a destra come nel disegno.

110.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
Salvator Mundi
Penna, mm 100 × 85

Sul cartone di supporto porta il n. 347.

Questo disegno è stato schizzato sul foglio con uno slancio che identifica la mano del maestro. La sua datazione può essere stabilita intorno agli anni quaranta. Purtroppo non si conosce un dipinto col quale possa essere messo in relazione.



109



110

III.
Scuola del Guercino
Santa con un angelo
Sanguigna, mm 270 × 200

Questo disegno di scuola è da collegarsi al quadro della Galleria Sabauda di Torino, commissionato al Guercino nel 1656 e raffigurante *Santa Francesca Romana*,[1] dove l'angelo si trova però sulla destra della santa invece che sulla sinistra, come nel disegno. Il foglio di Cento è una probabile copia da uno studio originale del Guercino per la pala.

Esiste un disegno del maestro in collezione privata, precedentemente venduto da Sotheby di Londra per il *Seppellimento di Cristo*, che si trova all'Art Institute di Chicago, eseguito dal Guercino nello stesso anno della pala di Torino, sul verso del quale è tracciato un rapido schizzo della sola santa senza l'angelo. A tale riguardo è interessante notare che gli studi per i due quadri, di esecuzione così vicina, sono stati eseguiti sulle facciate opposte dello stesso foglio.

Il confronto fra il disegno originale per la santa e la copia di Cento mette in chiara evidenza la loro differenza qualitativa.

1. Grimaldi 1968, tav. 236.



116



117



15



112.
Bottega del Guercino
San Giuseppe
Sanguigna, mm 215 × 170



114.
Scuola del Guercino
San Girolamo
Penna, mm 200 × 170



116.
Scuola del Guercino
San Biagio con il plastico della città di Cento
Carboncino, mm 280 × 230



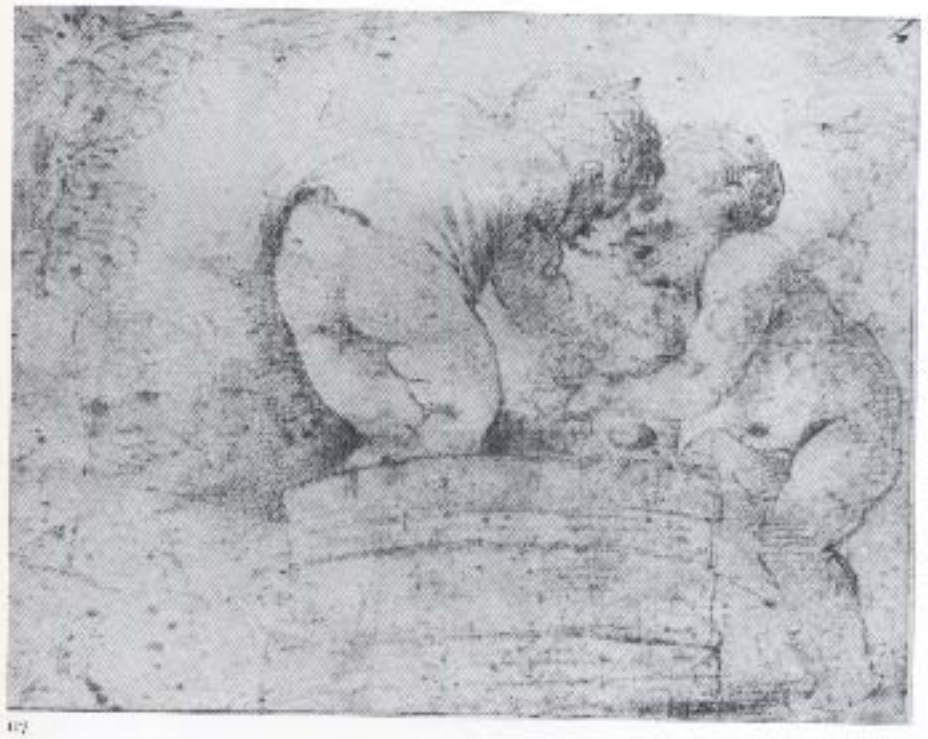
113.
Bottega del Guercino
San Pietro con altra figura che scrive
Sanguigna, mm 310 × 240



115.
Scuola del Guercino
Profeta Isaia
Sanguigna, mm 250 × 221



119.
Imitatore del Guercino
Uomo seduto ad un tavolo
Penna, mm 230 × 185



117

117.
Scuola del Guercino
Putti che pigiano l'uva entro un tino
Carboncino, mm 185 × 210



118

118.
Imitatore del Guercino
San Sebastiano
Penna, mm 115 × 210

120.
Copia da G.B. Pasqualini (da Guercino)
Cena in Emmaus
Penna, mm 160 × 240

Bibl.: Bertelà, n. 800.

121.
Copia da Francesco Curti (da Guercino)
Testa di fanciullo
Penna, mm 135 × 160

Bibl.: Bertelà, n. 506.

122.
Copia da un originale del Guercino inciso da Francesco Curti
Figura di giovane
Penna, mm 190 × 230

Bibl.: Bertelà, n. 509.

123.
Imitatore del Guercino
Figura di vecchio
Penna, mm 200 × 175

124.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino (attr.)
(Cento 1591-Bologna 1666)
Paesaggio con figure
Penna, mm 230 × 390



111



124



121



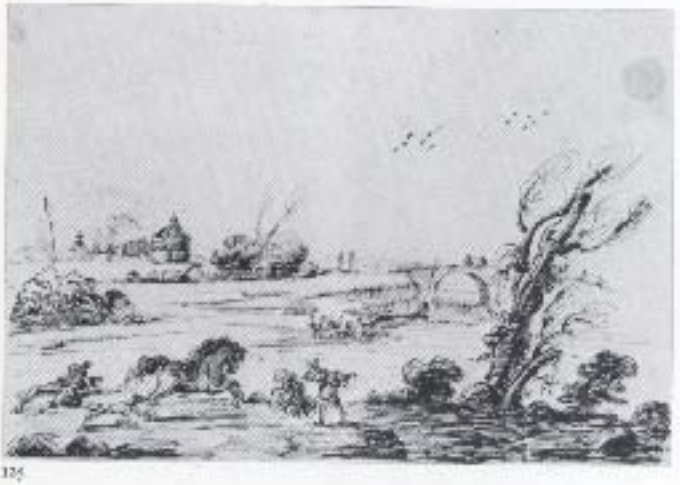
122



120



123



125



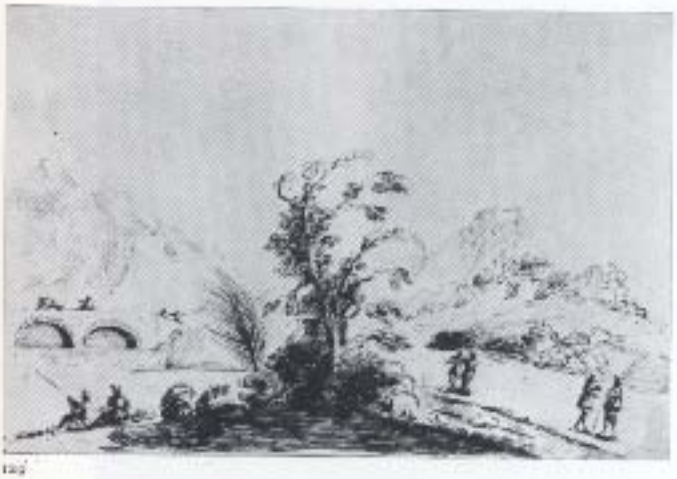
126



127



128



129



130

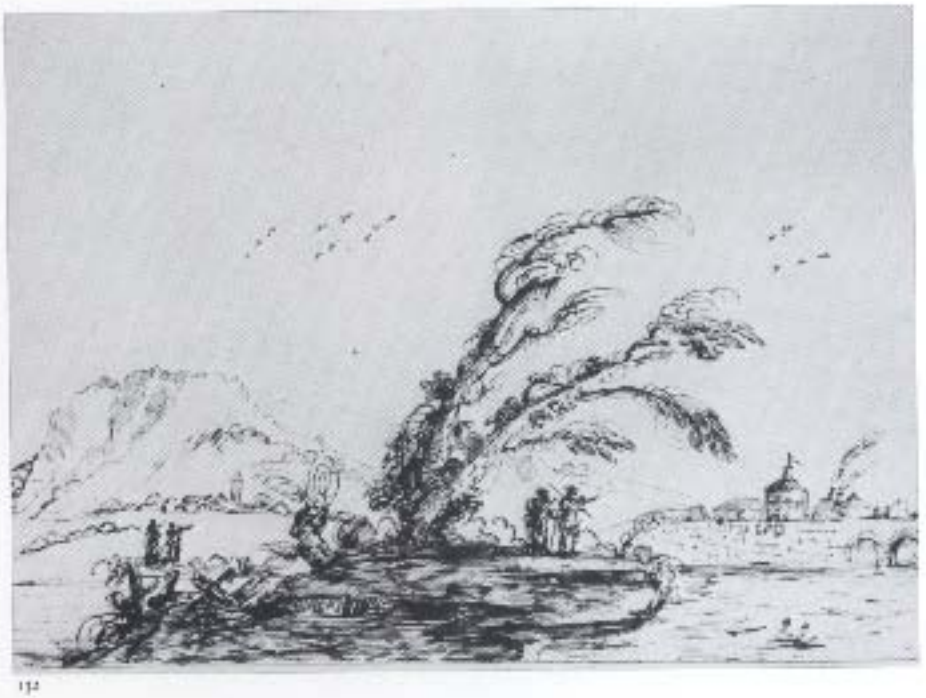


76





131



132

125.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con cavallo imbizzarrito
Penna, mm 270 × 395

Disegno derivato dall'incisione n. 3 di Ludovico Mattioli.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 138.

126.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con due pescatori ed un ponte sulla destra
Penna, mm 280 × 400

Disegno composto da particolari di diverse incisioni.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 154.

127.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con figure, strada al centro e costruzioni a destra
Penna, mm 270 × 400

Disegno derivato dall'incisione n. 9 di Ludovico Mattioli.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 97.

128.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con figure
Penna, mm 275 × 401

Disegno di libera invenzione guercinesca.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 171.

129.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con figure e sulla sinistra pescatori ed un ponte
Penna, mm 290 × 400

Disegno composto da particolari di diverse incisioni.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 153.

130.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con pescatori, ponte e costruzioni sulla destra
Penna, mm 280 × 425

Disegno derivato dall'incisione n. 9 di Ludovico Mattioli.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 94.

131.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con figure e strade in salita
Penna, mm 250 × 355

Disegno di libera invenzione guercinesca.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 169.

132.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con figure ed alberi al centro
Penna, mm 310 × 415
Disegno derivato dall'incisione n. 9 di Ludovico Mattioli.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 95.

133.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con cacciatori
Penna, mm 290 × 410

Disegno di libera invenzione guercinesca.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 170.

134.
Imitatore del Guercino
Paesaggio fluviale con figure
Penna, mm 290 × 410

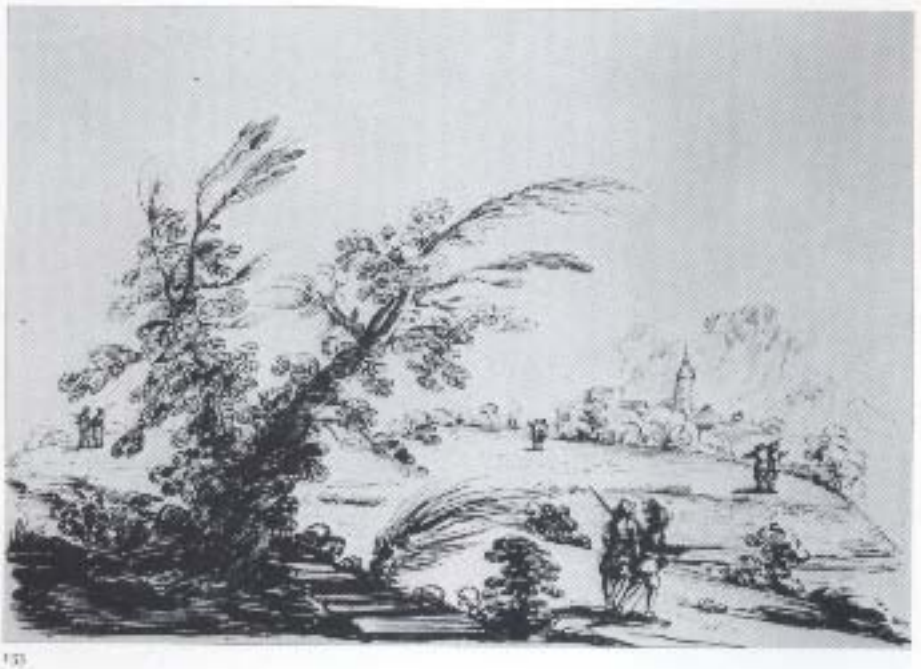
Disegno composto da particolari di diverse incisioni.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 155.

135.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con figure in coppia
Penna, mm 300 × 410

Disegno di libera invenzione guercinesca.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 164.



133



134

Gli affreschi di Casa Pannini



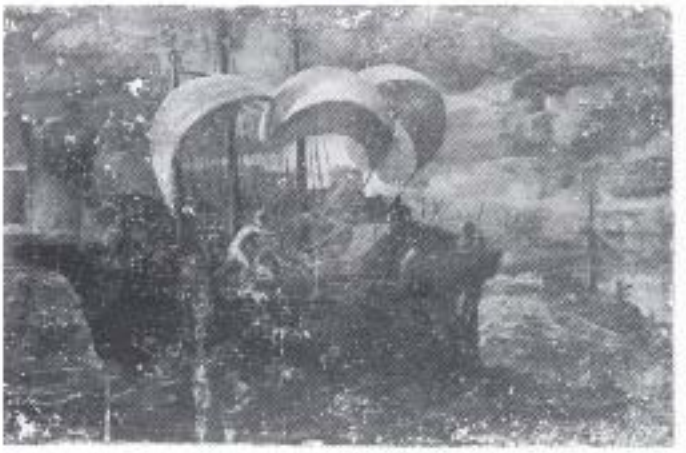
3



4



5



6



7



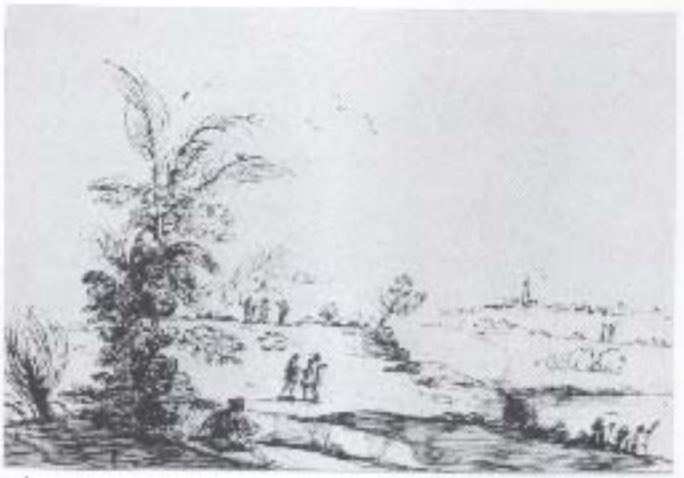
8



90



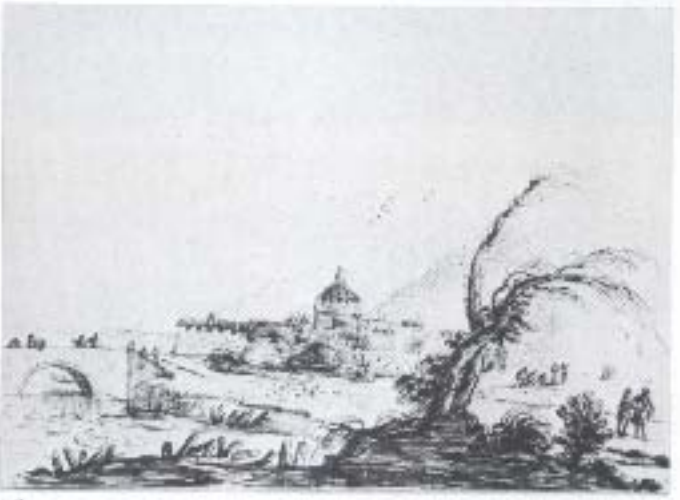
135



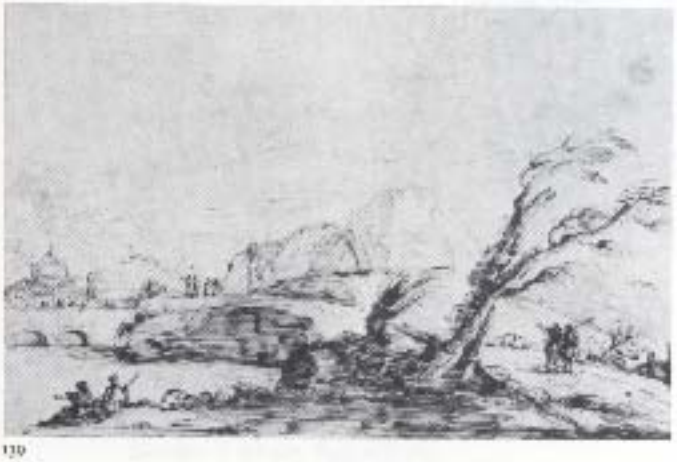
136



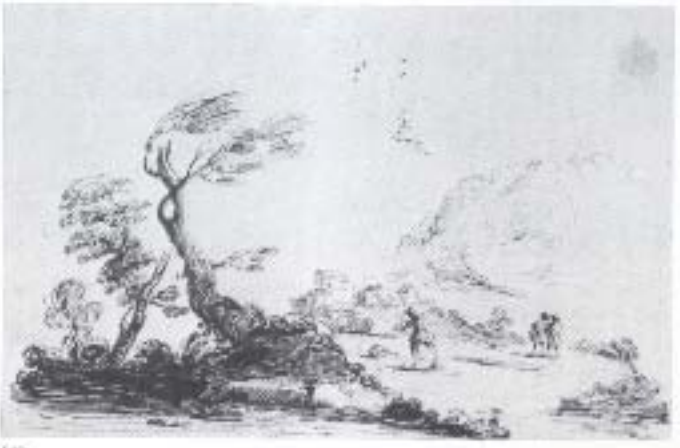
137



138



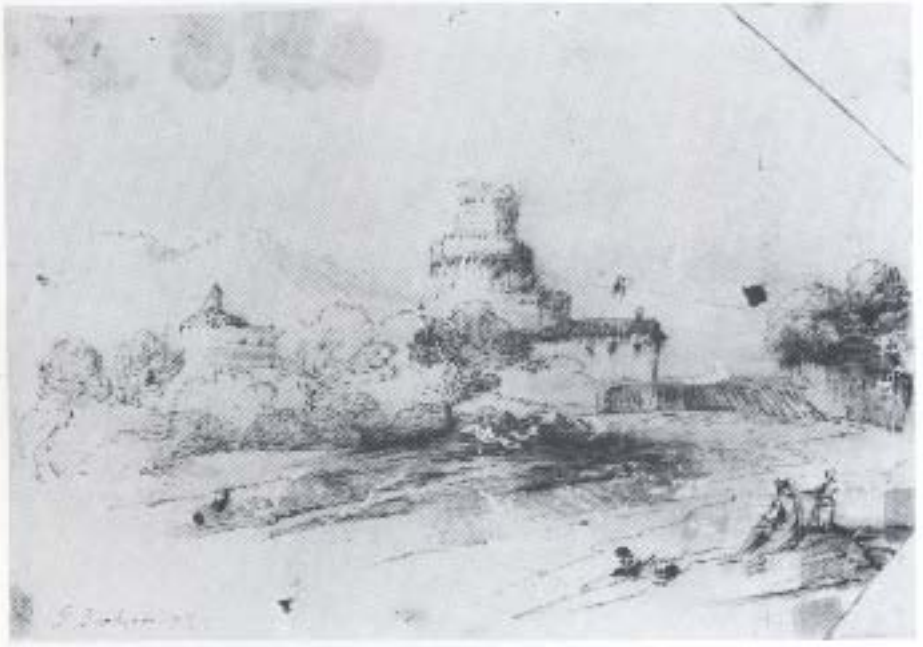
139



140



141



142

136.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con figure e centro abitato sullo sfondo a destra
Penna, mm 290 × 415

Disegno di libera invenzione guercinesca.

137.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con rovine
Penna, mm 290 × 415

Disegno derivato dall'incisione n. 12 di Ludovico Mattioli.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 81.

138.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con castello e figure
Penna, mm 300 × 410

Disegno di libera invenzione guercinesca.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 166.

139.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con castello, ponte e due pescatori
Penna, cm 280 × 420

Disegno derivato dall'incisione n. 7 di Jean Pesne.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 91.

140.
Imitatore del Guercino
Paesaggio con tre figure
Penna, mm 265 × 410

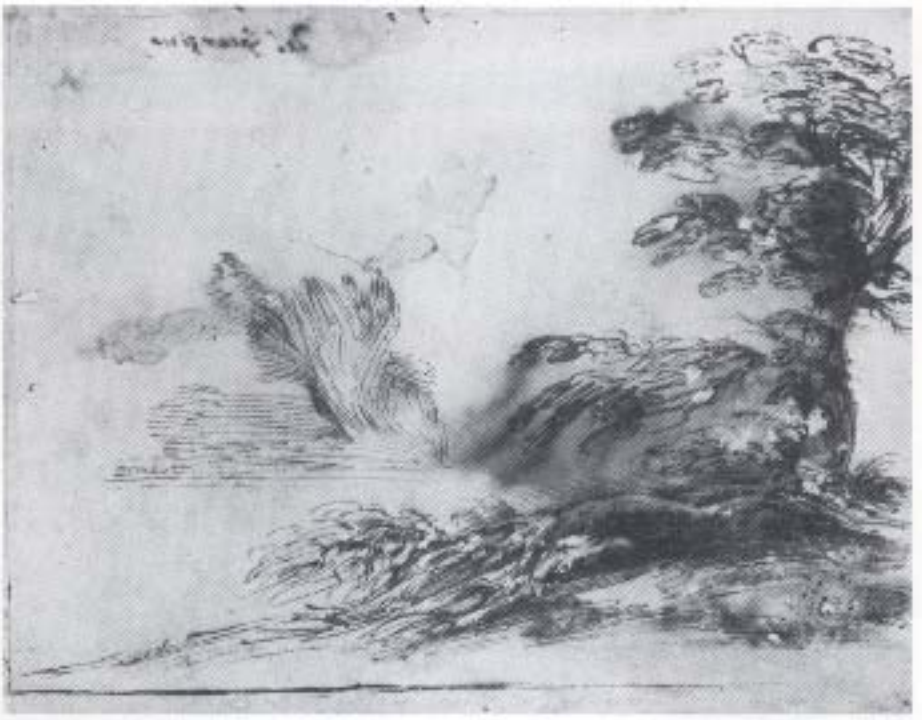
Disegno di libera invenzione guercinesca.

Bibl.: Bagni 1985, tav. 165.

141.
Imitatore del Guercino
Studio per roccia e arbusti
Penna, mm 195 × 260

142.
Seguace del Guercino
Paesaggio con castello e pescatori
Penna, mm 210 × 300

143.
Imitatore del Guercino
Studio per arbusti e roccia
Penna, mm 195 × 260



141

Dipinti dal XV al XIX secolo



144

144.
Maestro bolognese della fine XIV-inizi XV secolo
I Santi Cristoforo e Giacomo Apostolo con un committente
Affresco staccato, cm 96 × 98

Su un cartiglio in mano a S. Cristoforo: EGO SŌN LUX MODI

Questo frammento di affresco, staccato a massello nel secolo scorso, è tuttora inserito nell'imbracatura lignea, inquadrato da una rozza cornice dipinta a fasce. Raffigura i Santi Cristoforo e Giacomo, tra i più cari alla devozione trecentesca in quanto legati al culto dei pellegrini e alla fondazione di quegli ospedali, che nel Medioevo erano luoghi di rifugio e di sosta oltre che di cura lungo i difficili percorsi stradali.

S. Cristoforo, non casualmente invocato anche come protettore contro le malattie e la peste, trasporta sulla spalla il Cristo bambino, avanzando, secondo la sua più consueta iconografia, entro l'acqua del fiume ricca di pesci (cfr. D'Amico 1983; 1986).

S. Giacomo apostolo, pellegrino e viaggiatore per eccellenza nonché titolare di una delle più importanti mete dei pellegrinaggi medioevali, il santuario di Compostela in Spagna, è riconoscibile dai suoi attributi: libro, bastone e conchiglia (di cui restano tracce vicino allo scollo). Il santo presenta un orante inginocchiato, certo il committente o il donatore dell'opera.

La presenza di un culto così vicino alle tendenze devozionali del tempo è particolarmente significativa in un territorio come quello di Cento e di Pieve, posto a metà strada tra Bologna e Ferrara e attraversato da una delle vie privilegiate dei pellegrinaggi medioevali: sarà anche da tener presente l'importante rapporto dei due centri con le Compagnie pellegrinanti dei Battuti, che proprio nel Trecento vi si erano fermate creandovi ospedali dedicati a S. Maria (cfr. D'Amico 1984; Samaritani 1975).

Nel 1853 Gaetano Atti, descrivendo la Pinacoteca di Cento, ricorda nella «prima sala» i due Santi «dipinti su muro, e qui trasportati nel 1844» (p. 17). Erano nella chiesa di S. Pietro sotto il Coro. Provenienti da uno dei più antichi edifici centesi, documentato almeno dal XIV secolo, l'affresco costituisce uno dei pochi frammenti di epoca 'primitiva' sopravvissuti nella zona.

In origine la figurazione di cui l'opera della Pinacoteca faceva parte doveva avere ben più ampio respiro, e ricoprire buona parte dell'abside. Ne esistono conferme nelle fonti contemporanee o di poco successive al distacco, effettuato in occasione del restauro intrapreso nel 1844-45 «per le sollecitudini del guardiano Fr. Bernardino Boni della Porretta» (Atti 1853, p. 83). In seguito ai saggi sull'intera superficie absidale, si giunse allora alla conclusione che un tempo tutto l'intonaco della parete di fondo doveva essere affrescato (Colagiovanni 1970, p. 19). L'ipotesi trova conferma nello splendido frammento con 'Cristo Crocefisso', pure allora riscoperto e riprodotto dal Colagiovanni: immagine di marca tipicamente bolognese, ancora memore della composizione di Vitale in S. Martino a Bologna (D'Amico 1986) e legata a moduli stilistici che sembrano accostabili a maestri tardogotici come Pietro di Giovanni Lianori o Pietro di Giovanni dalle Tovaglie.

La posizione originaria dei due santi «alla base del Coro» fa pensare alla presenza in quella zona di una teoria di figure sacre, secondo una consuetudine figurativa largamente diffusa fin dal Medioevo, che nel Trecento ebbe più di una ripresa nella nostra regione specie in ambito riminese.

Nelle *Informazioni al P. Guardiano di S. Pietro* (ms. conservato presso l'archivio parrocchiale, in Colagiovanni, cit.) Giovanni Carpeggiani riprendeva l'idea, formulata e già discussa all'atto dello scoprimento, tesa a ipotizzare per la decorazione dell'abside una datazione pregiottesca: datazione che, ove accettata, sarebbe valsa ad anticipare l'epoca di costruzione della stessa chiesa ('le pitture del coro oggi ritrovate non lasciano alcun dubbio' circa l'origine duecentesca dell'edificio).

Nell'eccessivo arretramento allora proposto è ancora vivo l'eco di una lunga tradizione critica, riscontrabile fin nella *Felsina pittrice* e nelle *Pitture di Bologna* del Malvasia, ove si tendeva ad identificare i caratteri del gotico avanzato con quelli dell'arte medioevale e duecentesca, basandosi su una solo genericamente vicina interpretazione formale (cfr. D'Amico-Giudici 1987).

Già nella perizia redatta in occasione del restauro, però, trovava espressione l'altra corrente, che definiva i frammenti, in modo tutto sommato ancora valido, come opera di scuola bolognese trecentesca.

Al tardo Trecento, o al massimo agli inizi del secolo successivo, è in effetti possibile assegnare l'opera della Pinacoteca, che viene dunque a costituire rarissima testimonianza figurativa di uno dei momenti più importanti per le vicende del territorio di Cento e Pieve, oltre che della chiesa di S. Pietro. Nel 1374 questa era stata elevata a parrocchia (Colagiovanni 1970) dal vescovo di Bologna Bernardo Bonavalle, che due anni dopo avrebbe decretato la separazione tra le due comunità di Cento e Pieve. Nel 1378 queste terre furono occupate dal Comune di Bologna: l'evento, poi sanzionato dal vescovo, portò negli anni successivi al graduale accorpamento al contado della città, che

finí per realizzarsi nel 1392 (Samaritani 1975, p. 17 ss.). A quell'ultimo decennio del secolo XIV, lo stesso che vide a Bologna l'apertura del cantiere di S. Petronio, risale la presenza, a Pieve e a Cento, di Antonio di Vincenzo, l'architetto che ne aveva fornito il progetto e che ne dirigeva la costruzione. A lui il Comune bolognese affidò, con le due rocche, parte del sistema difensivo della pianura, facendone baluardi verso i vicini territori.

Nello stesso periodo, a conferma delle strette connessioni con il capoluogo, furono presenti nel centopievese artisti legati alla committenza urbana: Simone de' Crocefissi, uno dei principali esponenti della scuola pittorica postvitalesca, eseguí due importanti polittici per le Collegiate di S. Maria e di S. Biagio. Quest'ultimo, ricordato dall'Atti (1853, p. 115), rappresentava al centro «l'immagine della vergine» e sui lati gli apostoli in sei pannelli per parte, mentre nella predella erano storie del santo titolare. Jacopo di Paolo, protagonista del cantiere di S. Petronio, ebbe a Cento un incarico pubblico, quello che lo vide nel 1391 castellano della Rocca (Filippini-Zucchini 1947, p. 136).

Al passaggio del secolo è importantissima per Cento l'influente presenza del cardinale Cossa, che di lí a poco sarebbe diventato papa scismatico col nome di Giovanni XXIII. Anche questo importante protagonista della politica e della cultura bolognese era legato alle vicende del cantiere di S. Petronio, se non altro come protagonista di uno degli affreschi di Giovanni da Modena per la cappella Bolognini (Kloten, in Bologna 1987).

Quando, negli anni che vanno dal 1401 al 1404, si aprí di nuovo la lotta tra Comune e legati per il possesso del territorio, strettissimo rimase il legame politico e culturale con il centro urbano.

Se la decorazione di S. Pietro non è mai citata nelle guide storiche di Cento o nella letteratura sulla chiesa, ciò è dovuto certo ad una scialbatura forse già avvenuta all'epoca della presa di possesso del convento da parte dei francescani osservanti (1460), e comunque non posteriore ai restauri seicenteschi dell'abside, che videro in quella zona anche l'apertura di cappelle (Colagiovanni 1970).

La datazione del frammento ora in Pinacoteca è confermata sia dall'interpretazione iconografica che dai modi dello stile.

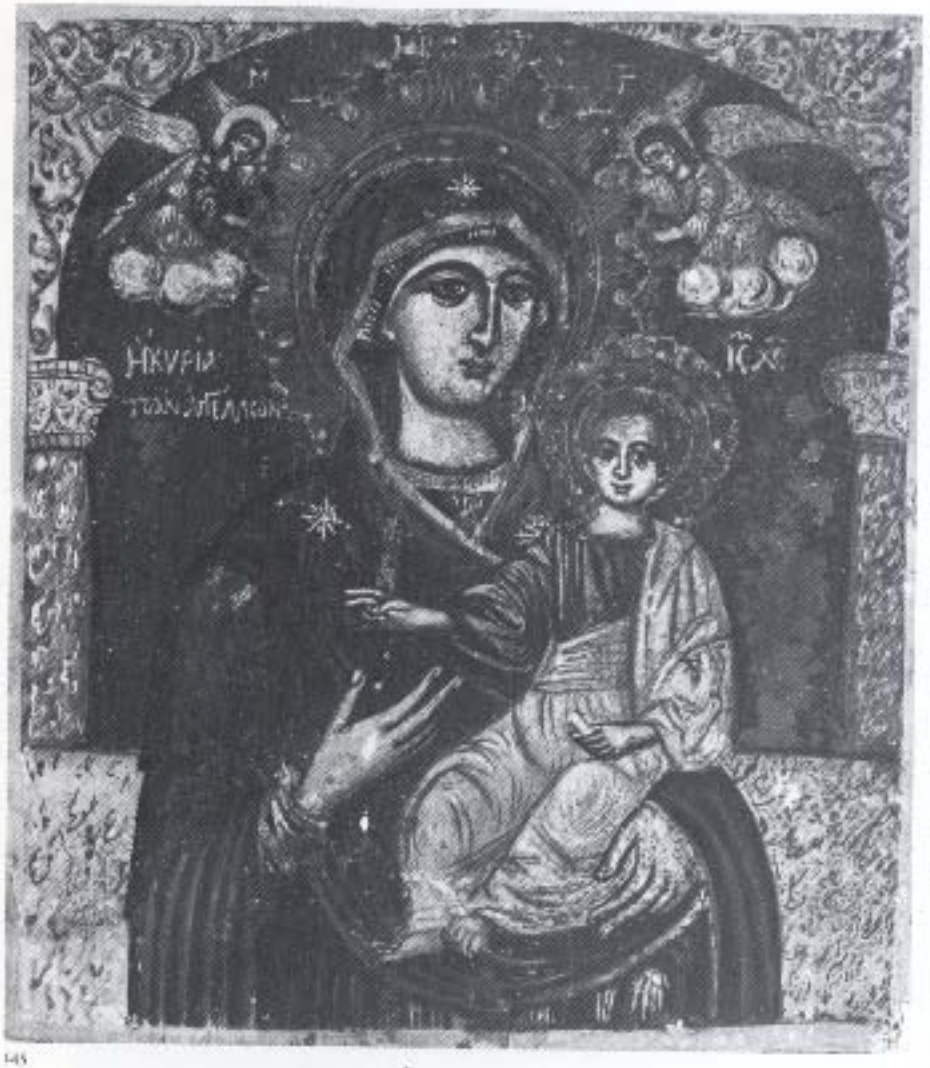
Il *S. Cristoforo* trova numerosi agganci nella cultura veneto-emiliana della seconda metà del Trecento: se ne vedano esempi come il Giovanni da Bologna di Padova (Pallucchini 1966). E si osservi la tela ora a Montemaggiore di Monte S. Pietro, dipinta da Cristoforo da Bologna nel 1394, ove si riscontrano significativi legami tematici con l'affresco di Cento (D'Amico 1986): a quella composizione richiama il rapporto tra il santo e il bambino, l'incedere da sinistra verso il centro della scena, la semplificazione formale di alcuni particolari dell'abito. Il raro dipinto di Cristoforo, che a sua volta trova anticipazioni in opere di Tomaso da Modena e degli artisti veneti che a lui si rifecero, vale da tramite, a Bologna, per la piú tarda e gotica esperienza di Jacopo nel polittico Bolognini, o per l'interpretazione del soggetto, pure a quest'ultimo maestro collegata dell'affresco di S. Francesco a Faenza (Tambini 1982, pp. 130-131). Malgrado la maggiore tenuta stilistica di quell'importante frammento di pittura romagnola, piú di un elemento vale a collegarlo, per generale suggestione, all'opera di Cento, prodotta in un ambiente e in anni prossimi alla presenza nella cittadina dello stesso Jacopo.

Diversa, e basata su canoni di maggiore naturalismo, è la lettura poco piú tarda che dello stesso tema darà Pietro Lianori nell'affresco con la 'Madonna col Bambino e santi' di S. Domenico (D'Amico 1983). È diversa è anche la piú gotica e arrovellata interpretazione dei ferraresi del '400, e prima di Serafino de' Serafini.

Anche l'immagine di S. Giacomo trova agganci nella tradizione bolognese postvitalesca di Simone de' Crocefissi e di Cristoforo, cui richiama sia la tipologia del volto che l'abbigliamento; ma piú di un riscontro se ne può trovare nella tradizione emiliano-veneta di matrice tomasesca, quale si era andata formando nella seconda metà del Trecento.

L'osservazione dei caratteri stilistici conferma i numerosi agganci con la cultura bolognese tardogotica, fin nei riferimenti veneti che trovano ancora una volta riscontro nelle opere padovane di Giusto de' Menabuoi e, poco piú indietro nel tempo, proprio nei rapporti che tali regioni avevano intrattenuto con lo stesso Tomaso. Pur in tono minore, anche il timbro luminoso che pervade la composizione, il modo di lumeggiare in bianco i volumi, di segnare i contorni, trova riferimento in quei grandi modelli, e nelle interpretazioni che ne sarebbero state date alla fine del secolo e ai primi del successivo da maestri come Giovanni di Ottonello e Pietro Lianori (cfr. Volpe 1984; D'Amico in Bologna 1987). L'aggancio con la cultura veneta e padovana dovette forse essere facilitato dalla favorevole posizione geografica di Cento, in necessario rapporto con la vicina Ferrara.

L'affresco della Pinacoteca ben si inquadra dunque nel clima di quella complessa e diramata cultura che vide imporsi i maggiori maestri del tardogotico bolognese, e che vide moltiplicarsi scambi e reciproci influssi resi piú facili lungo le vie dei pellegrini e dei viaggiatori, spesso percorse anche dagli artisti e dagli intellettuali legati alle università.



145

Bibl.: Malvasia 1678, ed. Bologna 1844; Malvasia 1686, ed. Bologna 1967; Erri 1769; Atti 1849; Atti 1853, ed. Bologna 1983, p. 17; Carpeggiani s.d.; Sorrentino 1946; Filippini-Zucchini 1947; Pallucchini 1966; Colagiovanni 1970, Gozzi 1984; Samaritani 1975, p. 15 ss.; Tambini 1982; D'Amico-Gozzi 1984; Volpe 1984; D'Amico 1986; D'Amico-Medica 1986; D'Amico 1987; D'Amico-Giudici 1987.

145.
Scuola greco/dalmata del XV-XVI secolo
Madonna col Bambino detta «Madonna degli angeli»
Tempera ed olio su tavola, cm 32 × 27

Una iscrizione greca sul retro risulta di difficile lettura

Il piccolo dipinto su tavola è stato depositato nella Pinacoteca Civica nel 1985 dal Patrimonio degli Studi di Cento.

Stando alla storiografia locale, l'immagine della *Madonna degli angeli*, detta anche *Madonna greca*, si trovava originariamente a Canea, città dell'isola di Candia, dalla quale venne prelevata nel 1669, in seguito ad una invasione turca, quindi trasferita nell'isola di Corfù e collocata in una chiesa dedicata alla SS. Trinità. Trasportata a Venezia nel 1764 dal padre Salvatore Testoni, venne dotata d'inserzioni metalliche, quindi trasferita a Ferrara dove fu vista dal padre Francesco Tiazzi, il quale «totalmente se ne invaghì che adoperando ogni industria, poté ottenerla in dono per collocarla nella chiesa dei padri Cappuccini, detta della SS. Trinità, a pochi passi dalla sua città natia. In detta chiesa se ne celebrò per la prima volta la festa il 15 agosto 1765, cosa che si continuò a fare, con la massima pompa, fino al 1805, anno in cui, soppressi i PP. Cappuccini, dovendo i medesimi partire da Cento, la sacra immagine passò in proprietà del demanio» (1983).

Il dipinto, fino al 1815, venne gelosamente conservato nella cappella privata di casa Chiarelli, quindi consegnato alla chiesa di S. Maria Maddalena dove rimase fino al 1860, anno in cui fu trasferito sull'altare maggiore della chiesa di S. Lorenzo, dal quale venne prelevato in epoca recente e conservato nel proprio ufficio dal Patrimonio degli Studi di Cento.

Si tratta di un'icona greco/dalmata eseguita da un anonimo madonnaro vissuto fra il XV e il XVI secolo.

Bibl.: Anonimo 1784, pp. 1-8; Lenzi 1861, c. 200; Donato da S. Giovanni in Persiceto 1960, p. 227; Benati-Bulgarelli 1983, p. 42; Atto di deposito 1985.



126



147

Bartolomeo Pannini nel 1615 affidò i lavori per l'abbellimento della sua casa ad un architetto-impresario, Pier Francesco Battistelli, originario di Verona, abitante a Pieve di Cento, morto poi a Parma nel 1625.

A decorare le stanze fu chiamato il Guercino che fece intervenire nell'esecuzione dell'opera anche un suo stretto collaboratore: Lorenzo Gennari (Cento 1595-Rimini 1665/1672). I lavori durarono due anni ed ebbero termine nel luglio del 1617.

I Pannini ebbero un'unica erede che andò sposa nel 1699 al conte Nicolò Chiarelli dando così inizio ad una nuova famiglia, Chiarelli-Pannini, che possedette la casa sino al 1840 quando passò di proprietà a Francesco Diana. Questi per por fine al processo di deterioramento che aveva già provocato la perdita di una parte dei fregi, prese la decisione di far trasportare su tela i numerosi dipinti. Giovanni Rizzoli di Pieve di Cento effettuò il distacco dalle pareti degli affreschi che furono poi restaurati dal pittore bolognese Giuseppe Guizzardi.

Alla fine dei lavori risultarono trasferiti su tela centoquaranta dipinti, divisi in novanta soggetti principali e cinquanta fregi minori che erano serviti solo come completamento decorativo.

Purtroppo con il distacco iniziò anche la dispersione poichè per ragioni ereditarie le opere furono divise fra la famiglia Filipetti di Ferrara e il marchese Rosselli del Turco di Bologna. I discendenti di quest'ultimo donarono nel 1945 i dipinti che ora sono conservati nella Pinacoteca di Cento.

Casa Pannini era una costruzione a due piani. Quello superiore, da dove ebbero inizio le decorazioni eseguite negli anni 1615-16 sotto la guida artistica del Guercino, che intervenne personalmente in più parti, comprendeva: *Sala Grande* sulle cui pareti erano raffigurate le Storie di Ulisse, *Vestibolo delle Cacce* con scene di caccia, *Camera dei Cavalli* con figure di cavalli, *Camera Rossa* con paesaggi e *Camera della Venere* con le Storie di Rinaldo e Armida.



1

Il piano terreno decorato nel 1617 dagli appartenenti alla bottega del Guercino, probabilmente sotto la direzione del solo Battistelli, comprendeva: *Stanza della Primavera* sulle cui pareti erano raffigurate scene campestri e giochi, *Stanza dell'Estate* con scene campestri e di giardino, *Stanza dell'Autunno* con soggetti diversi e *Stanza dell'Inverno* con scene di vita locale.

Nella descrizione che segue, le opere presenti in Pinacoteca sono state poste nello stesso ordine di come si trovavano nella casa prima del distacco, partendo dal piano superiore, dove iniziò la decorazione, per finire al piano terreno dove ebbe termine.

Bibl.: Righetti Dondini 1768, pp. 25-28; Atti 1861, pp. 16-31; Roli 1968, pp. 57-97; Bagni 1984.

146.
Domenico Panetti (attr.)
(Ferrara, 1460-1513)
Madonna in trono
con quattro confratelli adoranti
Affresco, cm 312 × 191

Sulla parasta di destra vi è la scritta « MDXII »

L'opera è generalmente citata dalla storiografia locale sull'altar Maggiore della chiesa di S. Maria Annunciata, detta dei Battuti Bianchi dell'Ospedale. Nel 1777 fu coperto da un dipinto di Ubaldo Gandolfi (commissionatogli nel 1776) e venne distaccato, a massello, e nel 1839 trasferito presso i locali della Pinacoteca dove tuttora si trova (restauro di Ariodante Piella, 1979). Il trasporto a massello è forse la causa della perdita della « Annunciazione » che stava al di sopra del trono della Vergine e della quale oggi restano solo vaghe tracce. Databile, nonostante i recenti suggerimenti cronologici che lo vogliono dipinto sul finire del XVI secolo, attorno al primo decennio del Cinquecento, come per altro è indicato sul dipinto (MDXII), l'affresco reca evidenti le reminiscenze dello schietto rinascimento padano sottolineate dall'introduzione, già avvenuta ed assimilata, delle innovazioni spaziali del Rinascimento umbro-fiorentino, già importate nella Pianura Padana e a Bologna in particolare dal Perugino. A tal proposito basti osservare il brano di paesaggio inserito al di sotto del trono; l'intera composizione rimanda invece a reminiscenze, ben forti e presenti, ancora di Ercole Roberti, dalla cui cerchia il pittore certamente proviene nonostante abbia, già in questo dipinto, assimilato la nuova « maniera » toscana di Lorenzo Costa e Francesco Francia.

L'autore è con ogni probabilità Domenico Panetti (Ferrara 1460/70-1513), come sembra dimostrare la vicinanza stilistica con altre sue opere quali la *Madonna in trono e quattro Santi* della Collezione Kaufmann di Berlino e la *Visitazione* della Pinacoteca di Ferrara.

Bibl.: Baruffaldi, ms. n. 159, c. 11, Atti 1853, p. 19; Rusconi 1861, p. 26; Venturi 1914, vol. VII, parte III, p. 738; Ragghianti 1943, n. 3; Sorrentino 1946, sala V, n. 1; Calvesi 1958, p. 319; Salmi 1960, p. 21; Mezzetti 1964, p. 32; Barbanti Grimaldi 1966, p. 38; Mischiati 1975, p. 50; Zamboni 1975, p. 66; Gozzi 1980, schede OA.

147.
Giovanni Battista Ramenghi, detto il Bagnacavallo Junior (attr.)
(Bologna, 1521-1601)
Adorazione dei pastori
Olio su tavola, cm 255 × 169

Ancora al centro di una dibattuta *querelle* attributiva chiusa fra l'area emiliana e quella fiamminga, il quadro costituisce uno dei nodi più problematici ed avvincenti della storia della pittura cinquecentesca tra Bologna, Roma ed il mondo nordico, ancora entro la metà del secolo. Ne è prova la vicenda critica, a partire, nell'ambito della moderna storiografia, da Heinrich Bodmer, che riprese il tradizionale riferimento delle fonti a Pellegrino Tibaldi,[1] poi mantenuto, anni dopo, da Giuliano Briganti.[2] In questo contesto, la tavola faceva parte di un gruppo di tre opere – che anche in seguito sarebbe stato ritenuto compatto – comprendente le due note tavole della Pinacoteca di Bologna raffiguranti rispettivamente una *Sacra conversazione con sei Santi* (dalla soppressa chiesa dei Santi Naborre e Felice in Bologna) ed uno *Sposalizio di Santa Caterina con San Giuseppe* (da Santa Maria della Misericordia): tali opere avrebbero testimoniato la prima attività del Tibaldi prima del suo trasferimento a Roma (circa 1549), ancora inclusa entro le coordinate del più nobile raffaellismo emiliano e della 'maniera' parmense.

Come è noto, la scoperta della firma del Bagnacavallo Junior, in occasione di un restauro, nel primo dei due dipinti bolognesi comportò necessariamente una più vasta revisione attributiva, operata dal Bologna con lo spostamento dell'intero gruppo all'artista,[3] allora soltanto un nome nella storia della pittura emiliana. Anche in base a successivi approfondimenti documentari e ad un primo abbozzo di catalogo del Bagnacavallo Junior – che dagli esordi ancora nell'ambito del raffaellismo bolognese protrasse la sua attività sino agli inizi del nuovo secolo con le massime punte qualitative nei due decenni centrali del Cinquecento – non sembrò del tutto incoerente l'inserimento della tavola di Cento nel suo percorso artistico; la trama dei nessi culturali da essa suggerita sembrava tuttavia presupporre ambiti di riferimento assai più vasti e complessi di quanto non rivelassero le altre opere dell'artista fino ad allora reperite.[4] Rispetto alle due tavole della Pinacoteca, in particolare, il basilare impianto compositivo di fonte classicista e l'approccio evidente con la cultura post-raffaellesca di formazione romana anche nelle sue diramazioni nell'Italia del centro-nord (soprattutto Baldassarre Peruzzi – presente anche a Bologna col cartone per l'*Adorazione dei Magi* per Annibale Bentivoglio del 1522-23 – Perin del Vaga e Giulio Romano) era arricchito da una più complessa e difficilmente decifrabile sedimentazione culturale, che palesemente esprimeva radici assai più 'settentrionali'.[5]

Una fondamentale svolta critica si ebbe con l'inserimento del dipinto – proposto da Fiorella Sricchia Santoro e ripreso da Nicole Dacos – in area

fiamminga nella persona di Peeter de Kempeneer (Pedro de Campaña, Bruxelles 1503-1580).[6] Ne usciva precisato il rapporto con l'area romana nel più specifico riferimento a Polidoro da Caravaggio (in particolare ad alcuni pensieri per una *Adorazione dei Pastori*), ma con una «inclinazione già ben definita ad adattare la colta e ricca antologia degli 'affetti' raffaelleschi a reazioni umanamente più caratterizzate e ad evidenziarle attraverso una stesura pittorica che mentre insiste su rari e accesi accostamenti cromatici, soprattutto nelle vesti dei pastori, si rivela poi sensibile a precisazioni più analitiche, in una parola più 'nordiche' nei volti e soprattutto nell'attento gioco luministico che incide sulle membra nude».[7]

Individuata inoltre una «parentela anche cronologica» con composizioni di soggetto affine realizzate in Bologna all'aprirsi degli anni '30 ad opera di esponenti del più nobile raffaellismo emiliano quali Girolamo da Carpi e Girolamo da Treviso, precisato inoltre il riferimento al Parmigianino negli anni bolognesi subito dopo il Sacco di Roma, ed esclusa peraltro la necessità di ricorrere al più tardo ingresso della 'maniera' tosco-romana in Bologna fra il 1539 e il '40 per spiegare le componenti più 'romanizzanti' e classicheggianti del dipinto, esso venne retrocesso cronologicamente al 1530, quando, per l'incoronazione di Carlo V, Pedro de Campaña era presente a Bologna; l'opera costituirebbe quindi la testimonianza più antica della sua attività,[8] riuscendone così pienamente giustificata quella generale, marcata fisionomia nordicizzante, che rappresenta un fatto singolare nella pittura emiliana proprio per il suo coniugarsi con un'aggiornatissima cultura centroitaliana a date così precoci.

La primaria indicazione cronologica entro il quarto decennio del secolo è invece stata mantenuta da chi ha ripreso anche recentemente la tesi 'italiana'.[9] Ma la soluzione del problema della cronologia sottende e presuppone quello dell'area geografica di appartenenza dell'autore: ancora credibile in ambito bolognese – in un contesto fortemente caratterizzato e lungamente condizionato dalla cultura del classicismo post-raffaellesco – una datazione negli avanzati anni '40 risulterebbe davvero troppo tarda con la larghezza di orizzonti e l'intensa recettività che doveva caratterizzare un artista della portata di Pedro de Campaña all'epoca del suo viaggio in Italia. È un dipinto che va comunque tenuto ben presente nell'ambito di quel nodo culturale 'eccentrico', ancora sfuggente, che proprio a cavallo del quarto e quinto decennio si rivela a Bologna (Nosadella, ad esempio), sia che ne costituisca un episodio a monte, sia che invece vi si inserisca già di fatto all'interno.

È già stato sottolineato in più occasioni come la provenienza più antica dell'opera non offra tracce utili per lo studio dell'attribuzione e l'individuazione della committenza; prima dell'ingresso in Pinacoteca nel 1839 la tavola era collocata all'altar maggiore dell'Oratorio dell'Annunziata dell'Ospedale di Cento, dove le fonti lo citano solo a partire dal 1754, col tradizionale riferimento al Tibaldi.[10]

1. Bodmer 1933, p. 7; cfr. anche Venturi 1933, pp. 522-524.
2. Briganti 1945, pp. 61-62; 106, nota 70.
3. Bologna 1971, pp. 162-163, nota 36.
4. Bernardini 1979, pp. 25-26.
5. Allora il riferimento era soprattutto all'ambito parmense-reggiano in quella particolare congiuntura, carica di umori nordici, in cui si colloca anche la prima attività di Lelio Orsi.
7. Stricchia Santoro 1981, pp. 78-79.
8. Stricchia Santoro 1981; Dacos 1984, pp. 116-117; Dacos 1986, p. 24; Giovannucci Vigi 1985, pp. 13-14.
9. Sambo 1981, p. 5; Sambo 1986, p. 61; Fortunati Pietrantonio 1986, p. XXVIII; Winkelmann 1986a, p. 431.
10. Baruffaldi 1754, p. 12; Monteforti 1765, p. 649; Righetti Dondini 1768, p. 14; Atti 1853, p. 29; Rusconi 1861, p. 54; cfr. Mischiati 1975, p. 61; Gozzi 1978/79 p. 38; Gozzi, 1982; Giovannucci Vigi 1985, pp. 13-14.

148.
Bottega di Lorenzo Sabatini (Felice Pasqualini?)

S. Antonio Abate tra S. Agostino e S. Guglielmo d'Aquitania

Olio su tela, cm 150 × 110

La tela riproduce una sacra conversazione con tre santi: al centro, seduto in cattedra, è S. Antonio Abate, riconoscibile per la lettera tau sul piviale e per i consueti attributi del porcellino, del fuoco e del campanello, collocati ai suoi piedi. Come rara licenza iconografica è da intendersi la raffigurazione del santo in abito vescovile con mitra e pastorale: Antonio infatti non fu mai vescovo ed indossa di consueto un saio monastico. Alla sua sinistra è S. Agostino. Problematica l'identificazione del terzo santo, che è stato genericamente indicato come «santo guerriero» e «santo monaco» oppure, ma è inaccettabile, come S. Paolo. Due circostanze fanno sospettare che si tratti di un santo agostiniano: il saio nero – proprio di quest'ordine – e l'ipotesi di un'antica collocazione della tela nella chiesa centese di S. Antonio Abate dei Padri Agostiniani, ricordata dalle fonti locali ed ubicata nel sec. XVI nei primi dintorni della cittadina, fuori porta della Rocca.[1] Non ci sono dati accertati. Anzi, prima del 1942 è il più completo black-out. Tuttavia la presenza di S. Antonio Abate e di S. Agostino – il legame tra i due santi trova giustificazione in un passo delle *Confessioni* in cui Agostino riconosce come importante per la sua conversione la let-



136



158

tura della « vita di Antonio » scritta da Atanasio –[3] costituisce un concreto argomento a favore di questa ipotesi.

Ristretto il campo ad un santo agostiniano, credo che vi si possa riconoscere l'immagine di S. Guglielmo IX duca d'Aquitania, secondo l'indicazione gentilmente suggeritami da padre Federico Cruciani della chiesa di S. Giacomo Maggiore in Bologna. Gli attributi illustrati nella tela di Cento – elmo, spada, corona – trovano riscontro nella leggenda agiografica di S. Guglielmo d'Aquitania, elaborata nel tardo Medioevo in un'abbazia della Linguadoca e presto diffusasi lungo le vie dei pellegrini diretti a Saint Gilles-du-Gard e a Santiago de Compostela, grazie all'ordine dei Guglielmiti, legati agli Eremitani di S. Agostino. L'iconografia di S. Guglielmo d'Aquitania è molto fluttuante: l'elmo, probabilmente per un gioco di parole sull'ultima parte del nome, è uno degli attributi più ricorrenti. La corona trova facile spiegazione in rapporto al titolo di duca e al prestigio del personaggio, il più potente feudatario della Francia meridionale, signore di un dominio più esteso di quello del re; la spada va intesa come allusione alla sua vita errabonda di guerriero e di crociato.[3]

Il dipinto, non citato dalla storiografia locale sette-ottocentesca, entrò in Pinacoteca nel 1942, proveniente dalla demolita chiesa di S. Lucia e depositato nel coro della chiesa del Rosario.[4]

L'indicazione attributiva dell'atto di consegna (1942) che definisce l'autore del quadro come « manierista bolognese tibaldesco prossimo al Sabatini », è ancora la più precisa.[5] In seguito il dipinto è citato con il più generico riferimento alla scuola bolognese del sec. XVI.[6]

L'orientamento verso Lorenzo Sabatini trova un preciso riscontro: S. Antonio Abate e S. Agostino sono in-



148

fatti esemplati sulle figure dei dottori della Chiesa Girolamo e Gregorio Magno, affrescati da Sabatini nella cappella Malvasia in S. Giacomo Maggiore a Bologna, di cui rimane anche il bel disegno preparatorio (Chatworth, Collezione Devonshire).[7]

Trasferite nella tela centese le due figure ideate da Lorenzino subiscono lievi ritocchi: negli attributi iconografici, delegati a nuove identificazioni, e nel rapporto spaziale. Le separa infatti una distanza maggiore che induce una diversa dinamica nella disposizione dei volti. La struttura piramidale della composizione è completata dall'aggiunta di S. Guglielmo d'Aquitania, che si inserisce in modo un po' forzato, quasi sovrapposto e isolato dal contesto. Non mancano, nell'orchestrazione scenica, altre soluzioni poco convincenti: l'eccessiva lunghezza del manto di S. Antonio Abate, l'inserto, piuttosto goffo, del grugno porcino che si protende dietro il libro.

In ultima analisi credo che il quadro di Cento si possa leggere come un prodotto nato a diretto contatto con l'attività di Lorenzo Sabatini ed eseguito probabilmente nella sua bottega da uno stretto collaboratore che riprende e rielabora disegni del maestro.

Tra gli allievi del pittore bolognese, Malvasia[8] menziona Felice Pasqualini, detto il Lasagna, un artista di cui si hanno scarsissime notizie. Gli è tradizionalmente assegnata l'esecuzione della pala con la *Madonna in trono tra S. Caterina e S. Lucia* (Bologna, S. Bartolomeo di Reno), alla quale J. Winkelmann ha di recente relazionato due studi a penna preparatori per le figure delle sante ai lati della Vergine. I disegni (Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins) recano un'iscrizione che li riferisce a Felice Pinarizzi e con tale attribuzione sono stati pubblicati.[9] Winkelmann suggerisce invece che siano di Lorenzo Sabatini.[10]

Accettata questa indicazione, si avrebbe per la pala di S. Bartolomeo di Reno un caso analogo a quello di Cento: la rielaborazione da parte di uno scolaro di invenzioni del maestro. Il confronto tra le due tele evidenzia inoltre qualche affinità: dallo schema piramidale al trattamento delle vesti in pieghe pesanti e schiacciate.

Felice Pasqualini sembra il nome più probabile da avanzare per il dipinto della Pinacoteca anche sulla base di un altro indizio: per il pittore è infatti testimoniata da Orsini una nascita centese.[11]

La cronologia del quadro, infine, dovrebbe cadere verso il 1570, a ridosso degli affreschi di Lorenzo Sabatini in S. Giacomo Maggiore.[12]

Restaurato negli anni '40,[13] il dipinto presenta discrete condizioni di conservazione.

1. La chiesa, o oratorio, di S. Antonio Abate, annessa al convento degli Eremitani di S. Agostino, fu fondata nel 1516. Nel 1579 la maggior parte dei frati si trasferì a Cento, entro le mura, dove fu eretta nei primi anni del Seicento la chiesa di S. Agostino, soppressa nel 1796 ed in seguito demolita tanto che nel 1849 «non ve ne ha più vestigio» (Atti). Il vecchio convento fuori porta, del tutto abbandonato nel 1604, andò lentamente in rovina e nel 1780 risulta «da gran tempo perito» (Monteforti); la chiesa di S. Antonio Abate perse di importanza e nel 1745 ne rimaneva soltanto una cappella dedicata al Crocifisso.

Le notizie qui esposte sono desunte da: Baruffaldi 1754, mss. 159, c. 37; Monteforti 1780, mss. 155, cc. 651-66v; Atti 1849, n. 54; Atti 1853, ed. 1983, pp. 93, 106.

2. Cfr. Caraffa 1962, coll. 113.

3. Sulla figura di Guglielmo d'Aquitania cfr. Réau 1958, pp. 624-627; Platelle 1966, coll. 479-480.

Il personaggio è più noto nel campo degli studi di filologia romanza come iniziatore del movimento trobadorico; si veda, ad esempio: Viscardi 1967, pp. 103-106.

4. La documentazione relativa a questa vicenda è conservata a Cento, Archivio Parrocchiale della Collegiata di S. Biagio, Oggetti d'arte, cartone I, fascicolo 2. Ringrazio il sig. Marco Cecchelli che, con estrema disponibilità, me ne ha facilitato la consultazione.

5. L'atto di consegna è conservato tra le carte d'archivio sopra citate.

6. Cfr. Ragghianti 1943, n. 122; Sorrentino 1946, sala V, n. 4; Barbanti Grimaldi 1966, p. 43, n. 80; Gozzi 1984, p. 10, n. 73.

7. Reso noto nel 1979, il disegno è pubblicato da J. Winkelmann 1986b, vol. II, p. 603, fig. a p. 625, con bibl.

8. Malvasia 1678, ed. Bologna 1841, vol. I, pp. 184-185.

8. Ragghianti Collobi, 1974, vol. I, p. 174; vol. II, p. 324, nn. 537-538. La pala di S. Bartolomeo di Reno è pubblicata nel «repertorio illustrativo» del volume di Malvasia 1686, ed. a cura di A. Emiliani, Bologna 1969, n. 55/12.

10. Winkelmann 1986b, p. 602. Lo studioso, nell'«Elenco indicativo delle opere» (p. 608), cita però la tela come opera di collaborazione di Sabatini e Pinarizzi.

11. Orsini 1880, p. 117.

12. Per la datazione degli affreschi cfr. J. Winkelmann 1986b, p. 603.

13. Gozzi, scheda OA, 1982.



1761



149

149.
Pittore toscano (?) del XVII secolo
Madonna col Bambino, S. Elisabetta e S. Giovannino
Olio su tela, cm 127 × 102

Di ignota provenienza, il dipinto è studiato nel 1943 da Ragghianti.[1] Dopo averne tentato un'improbabile identificazione con una «*B.V., S. Giuseppe col Bambino* di incerto (di proprietà Chiarelli)» elencata in Pinacoteca da Gaetano Atti,[2] lo studioso sottolinea l'origine sartesca della composizione e suggerisce di riconoscerne l'autore – per la fattura pittorica del paesaggio – in un ferrarese del secolo XVI. È il giudizio critico più approfondito finora espresso sul dipinto, che viene in seguito velocemente elencato come «Ignoto sec. XVI» da Sorrentino,[3] come «Copia da Andrea del Sarto» dalla Barbanti Grimaldi[4] e come «Ignoto pittore toscano del sec. XVI» da Gozzi.[5] In tutti questi interventi il personaggio della vecchia, illustrato sulla tela, è identificato con S. Anna, mentre va più verosimilmente riconosciuto come S. Elisabetta, madre del Battista.

Piuttosto che pensare ad una copia da Andrea del Sarto – di cui peraltro non si rintraccia il prototipo – si deve rilevare l'amalgama di citazioni rielaborate sulla tela secondo i modi del pittore fiorentino. La figura del S. Giovannino è desunta dalla *Madonna dell'impannata* di Raffaello, la S. Elisabetta deriva puntualmente dall'ovale sartesco del Louvre, nella versione incisoria eseguita a Firenze da J. Callot nel 1613,[6] la Vergine riecheggia la perduta *Madonna del Tabernacolo* di Borgo Pinti, una delle opere più celebri e copiate di Andrea del Sarto.[7]

Più difficile definire l'ambito geografico e cronologico di questo *pastiche*, in cui si isola il volto del Bambino, distante dalle astratte fisionomie



150

degli altri tre personaggi sacri per una resa più affettuosa e naturalistica. Non molte indicazioni mi sembrano desumibili dallo squarcio paesistico, definito secondo una tipologia – con casupole seminascoste tra macchie di cespugli ed esili alberelli svettanti – molto divulgata nella pittura del primo Cinquecento.

Per la cronologia può costituirsi come terminus post quem il 1613 dell'incisione di Callot, entro cui si riconosce il modello per la S. Elisabetta di Cento. Il pittore sarà forse da collocare in ambito toscano: per la maggiore accessibilità ai prototipi di Raffaello, Andrea del Sarto, Callot e per l'adozione di una gamma cromatica accesa, dominata dalle note dissonanti del rosso e del blu.

Il dipinto versa in condizioni conservative piuttosto precarie.

1. Ragghianti 1943, citato da Gozzi, *Scheda c.s.*, 1982.

2. Cfr. Atti 1853, ed. 1983, p. 18.

3. Sorrentino 1946, sala V, n. 8.

4. Barbara Grimaldi 1966, p. 42, n. 72.

5. Gozzi 1984, p. 12, n. 85.

6. Dipinto e incisione sono illustrati, a confronto, da Freedberg 1963, figg. 85, 86.

7. Per il problema delle copie si veda il recente saggio in Meloni Trkulja 1986, pp. 69-76.

150.
Pittore ferrarese degli inizi del XVII secolo

Testa di monaca in estasi

Olio su tavola, cm 56 × 41

Perviene alla Pinacoteca intorno al 1970 per lascito testamentario del dr. Luigi Campanini di Cento.[1]

La graziosa tavoletta rappresenta probabilmente una monaca, come sembrano indicare il velo e il soggolo.

Caratterizzato da colori caldi e accesi – dall'abito giallo con fiocco rossiccio, alle righe variopinte che percorrono il velo e il soggolo, al bronzeo incarnato –, il dipinto pare rimandare alla pittura ferrarese, sempre attenta alla tradizione veneta, di Veronese e di Bassano. In particolare l'intonazione devota trova rispondenza in quella « pittura mortificata e genuflessa », coltivata da un gruppo di artisti, operosi nel primo trentennio del Seicento, definito dagli studi di Riccomini.[2] Si tratta di Bambini, Cromer, Naselli, Ricci, Ghirardoni, pittori quasi esclusivamente attivi per conventi e confraternite. In questo contesto spazio-temporale, in una Ferrara ridotta a provincia e languente nel clima repressivo instaurato dalla Chiesa, credo si possa collocare l'autore di questo quadretto.

Mediocre lo stato di conservazione, a causa soprattutto di piccole cadute di colore.

1. Cfr. Cento, Archivio del Comune, Delibera del Consiglio Comunale in data 17 novembre 1970; Gozzi, *scheda c.s.*, 1982.

2. Riccomini 1969, in particolare le pp. 14-16.

151.
Pittore centese tra XVII e XVIII secolo (Gio. Antonio Candi?)

Madonna della Ghiara

Olio su tela, cm 258 × 173

È l'immagine della Madonna della Ghiara, venerata nell'omonimo santuario di Reggio Emilia, una delle iconografie mariane più divulgate in ambito padano, a partire dalla risonanza dei miracoli degli ultimi anni del Cinquecento.[1]

Nell'immediato dopoguerra il quadro entra in Pinacoteca, proveniente dalla cappella interna della Rocca di Cento.[2] È probabile però che questa non fosse l'originaria collocazione della tela. Nelle fonti locali sette-ottocentesche, infatti, un quadro di tale soggetto non è segnalato nella cappella della Rocca. Invece è più volte citata una *Madonna della Ghiara* nella demolita chiesa dei SS. Giacomo e Filippo. Ne parlano nel Settecento Girolamo Baruffaldi, Antonio Tosi e Gian Filippo Monteforti,[3] i primi due indicandone l'autore nel centese Gio. Antonio Candi, il terzo attribuendo il quadro ad « incognito autore ». In seguito ne fa menzione Gaetano Atti, con il riferimento attributivo a Gio. Antonio Candi.[4]

Il pittore è poco più di un nome: Tosi lo elenca tra i « pittori centesi dal 1530 al 1770 », con questa breve didascalia: « Gio. Antonio Figlio di Giulio Candi pittore a secco molto gentile et inventivo dipingeva paesi e figure con molta delicatezza. Fece in S. Giacomo la tavola della Madonna di Reggio ch'è una delle sue prime, et un S. Diego in S. Pietro »,[5] senza tuttavia offrire nessun appiglio cronologico. Malgrado l'intralcio delle cattive condizioni conservative, la lettura formale del quadro vi riconosce una modesta pittura, diligente – il tipo della Madonna della Ghiara è ripreso



152

puntualmente da qualche stampa, di cui esisteva un largo commercio –, contraddistinta da una gamma cromatica monotona e delicata, di verdognoli, pallidi rosa, azzurrini. Sono caratteristiche che sembrano rivelare qualche consonanza con la didascalia di Tosi e con i pochi aspetti noti della pittura centese tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento.[6]

Per questi motivi credo che il quadro possa spettare ad un pittore centese attivo in questo arco di tempo, forse riconoscibile – giusta l'ipotesi di identificazione con la pala d'altare già nella chiesa dei SS. Giacomo e Filippo – nel malnoto Gio. Antonio Candi.

1. Il prototipo è costituito dal disegno di Lelio Orsi, datato 1569, da cui deriva l'affresco del pittore reggiano Bertone, cfr. Romani 1984, p. 82, fig. 63. Per la diffusione dell'immagine attraverso le stampe, cfr. Davoli 1974, pp. 47-75.

2. Queste informazioni derivano da tradizioni orali raccolte da Gozzi, *scheda o.c.*, 1982.

3. Cfr. Baruffaldi 1754, c. 33; Tosi 1770, Monteforti 1780, c. 59v.

4. Atti 1853, ed. 1983, p. 99.

5. Tosi 1770a, n. 15.

6. Cfr. Gozzi 1984, pp. 327-362.



1

152.
Bottega di Denys Calvaert
Cristo e la samaritana al pozzo
Olio su tela, cm 105 × 75

Entrato in Pinacoteca nel 1842 con il deposito Chiarelli, recava, nell'inventario della collezione, un'attribuzione a D. Calvaert,[1] riportata da molta storiografia successiva.[2]

Il quadro è pendant del *Noli me tangere*, di identiche dimensioni, e si deve presumibilmente alla stessa mano. Sono molto simili l'impaginazione con i due personaggi evangelici a colloquio in primo piano e la delicata intonazione coloristica.

L'adozione di schemi compositivi e di tipologie calvaertiane non ha, comunque, in questo caso un riscontro preciso in un modello del pittore fiammingo: non è nota infatti l'esistenza di un prototipo calvaertiano di cui questa tela sia la copia.

Piuttosto felice l'illustrazione della samaritana che avanza con passo danzante e che sfoggia una ricca acconciatura con fili di perle, sul tipo della testa della *Danae* di Lucca, firmata e datata da D. Calvaert nel 1614.[3]

Il quadro, restaurato intorno agli anni '40,[4] si trova in discrete condizioni conservative.

1. Gozzi 1982.

2. Cfr. Rusconi 1861, p. 25; Orsini 1891, p. 13, n. VI; Venturi 1933, IX/6, p. 730; Sortenfino 1946, sala VI, n. 12; Barbanti Grimaldi 1966, p. 42, n. 76; Atti 1853, ed. 1983, p. 19 preferisce ascrivere la tela a « scuola fiamminga ».

3. Per la *Danae* (Lucca, Pinacoteca) cfr. Montella 1986, vol. II, p. 708. Si veda inoltre N. Dacos in Bologna 1986, p. 80.

4. Gozzi 1982.



152



153

153.
Bottega di Denys Calvaert
Noli me tangere
Olio su tela, cm 105 × 75

Il dipinto fa parte del deposito Chiarelli ed è entrato in Pinacoteca nel 1842 con un'indicazione attributiva a D. Calvaert, in seguito quasi costantemente riproposta.[1]

Riconosciuto di recente sull'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Porretta[2] – una pala citata dalle fonti, a partire da Masini (1666), tra i lavori di D. Calvaert –,[3] ne va ascritta l'esecuzione alla bottega. Malgrado la fedeltà iconografica al modello e la tenera tessitura cromatica, si nota nella tela di Cento un impoverimento esecutivo da far pensare appunto ad una copia dipinta da uno dei tanti scolari – ricordati da Malvasia nella bottega del maestro fiammingo – piuttosto che ad una replica autografa. Si tratta comunque di un esito decoroso, presumibilmente databile tra la fine del '500 e gli inizi del '600 in un momento non troppo distante dall'originale.[4]

In un passo della *Felsina*, peraltro, mentre si deplora il brutto vizio dell'avarizia che affliggeva il pittore fiammingo, si ricorda la sua abitudine di affidare agli scolari l'esecuzione di copie ridotte di suoi lavori e di spacciarle come proprie e si conclude: «quindi è che non tutte le divote tavoline, i rametti e le mezze figure, di tante e tante che veggonsi sono sue ancorché per tali tutto dì spacciate e credute».[5]

La tela è in condizioni conservative abbastanza buone ed è stata sottoposta ad un intervento di restauro negli anni '40.[6]

1. La più antica citazione della tela è nell'inventario della collezione Chiarelli, steso in occasione del deposito e tuttora conservato presso gli eredi (Gozzi, scheda OA, 1982). A D. Calvaert il quadro è rife-

rito da Rusconi 1861, p. 26; Orsini 1891, p. 13, n. III; in forma dubitativa da Sorrentino 1946, sala V, n. II e da Barbanti Grimaldi 1966, p. 42, n. 71. Atti 1853, ed. 1983, p. 17, preferisce ascrivere la tela a «scuola fiamminga».

2. Zagnoni 1983, pp. 85-87.

3. Il dipinto di Porretta è illustrato nel recente profilo monografico di Montella 1986, vol. II, p. 705.

4. Non sono state avanzate proposte sulla cronologia della pala di Porretta, la cui esecuzione dovrebbe comunque cadere prima del 1599 (cfr. Zagnoni 1982, p. 58).

5. Malvasia 1678, ed. 1841, vol. I, p. 200.

6. Gozzi, scheda OA, 1982.

154.
Manierista nordico, attivo a Roma tra XVI e XVII secolo

Cristo sulla via del Calvario

Olio su tela, cm 344 × 222

Era la pala dell'altare maggiore della chiesa centese di S. Croce – eretta dall'omonima confraternita nel 1538 e soppressa nel 1796[1] – ed è entrata in Pinacoteca prima del 1853, anno in cui è ricordata da Gaetano Atti.[2]

Insieme con la *Circoncisione*, pure in Pinacoteca, il *Calvario* costituisce un unico problema critico, di difficile soluzione riguardo alla questione attributiva. La vicenda è intrigata già nelle fonti. La citazione più antica, peraltro molto tarda rispetto al tempo di esecuzione della pala, è di Girolamo Baruffaldi che, nella sua *Visita* del 1754, scrive: «... questa tavola è opinione che sia di Dionigio Calvaert detto il Fiammengo ma io sono di parere che sia di Matteo d'Vos per la gran similitudine che ha con quello della Circoncisione nominato parlando del Nome di Dio».[3] In seguito il dipinto è citato nei manoscritti di Gian Filippo Monteforti con un riferimento attributivo ad Orazio Samacchini,[4] ripreso da Righetti Dondini[5] e da Oretti,[6] ma contraddetto da Tosi che ne indica l'autore nel Calvaert.[7]

Si creano così due diverse tradizioni storiografiche che, tralasciata l'indicazione al pittore anversese Martin de Vos (1532-1603), si appuntano su due artisti attivi a Bologna: Denys Calvaert (Anversa 1540 ca.-Bologna 1619) e Orazio Samacchini (Bologna 1532-1577). Sarà quest'ultimo nome a imporsi dopo il periodo delle soppressioni napoleoniche e ad essere sempre riproposto da tutti gli autori che, fino in tempi recentissimi, hanno fatto menzione del quadro, ormai custodito in Pinacoteca.[8]

L'attribuzione, poco convincente dal punto di vista stilistico,[9] va respinta anche sulla base di una notizia, finora trascurata, di Monteforti, cui mi pare si debba dare risalto. Nelle sue *Memorie storiche* del 1780, Monteforti riferisce infatti che nella chiesa di S. Croce «vi sono quattro altari, il Maggiore fatto intorno all'anno 1590, com'è fama a spese del Duca di Ferrara quand'erano Padroni di Cento».[10] Dando credito a questa indicazione cronologica sull'erezione dell'altare verso il 1590 e comunque entro il 1598, anno della devoluzione di Ferrara alla Chiesa, il nome di Orazio Samacchini quale autore del *Calvario* viene a cadere: il pittore infatti morì a Bologna nel 1577. Ma ciò che più conta è lo slittamento in avanti, di circa venti-venticinque anni, della cronologia della pala rispetto alla tradizionale datazione – imposta dagli estremi biografici del pittore bolognese – sul 1570-75.

È un indizio per tentare una lettura diversa. L'immagine affollata di movimentati personaggi è orchestrata intorno ad un nucleo centrale di forte impatto emotivo che, in una disposizione crociata, collega verticalmente le due figure antitetiche del brutale manigoldo e della pietosa Veronica e, orizzontalmente, in rapporto di similitudine, le sofferenze di Cristo e le lacrime delle due Marie. Introduce al dramma sacro il personaggio-quinta di S. Giovanni Evangelista, le cui braccia spalancate sono un ponte di comunicazione tra lo spazio esterno del fedele e lo spazio interno, fino allo sguardo intrigante del guerriero a cavallo che si volge all'indietro. La retorica manieristica, piegata ad effetti di così accentuato e scaltrito patetismo, mi pare conduca, in anni tra '500 e '600, al mondo artistico romano, percorso da molteplici e spesso contraddittorie proposte figurative.

È arduo puntualizzare precisi episodi pittorici. Se nella Veronica il pittore della pala di Cento si misura con

seconda testimonianza è di Antonio Tosi ed informa sulla data di esecuzione del dipinto e sul committente: «la fece fare nel 1606 Pellegrino Marani».[5] Benché sia un'annotazione tarda e fornita di passata, nell'oscurità che circonda i due quadri, è un indizio da considerare. Purtroppo Pellegrino Marani è solo un nome. L'indicazione cronologica 1606 mi pare accettabile perché non contrasta con l'indagine stilistica della pala né considerata isolatamente né in rapporto con il *Calvario*.

Nella *Circoncisione* è all'opera lo stesso misterioso manierista nordico, a distanza di qualche anno. La scena sacra è introdotta dalla consueta figura-quinta del gran teatro zuccaresco: qui il S. Marco giganteggia a sinistra, accompagnato dai suoi attributi specifici ben in evidenza (l'enorme leone accucciato e il Vangelo sotto il braccio). L'enfatica illustrazione dell'evangelista è in questo caso da collegare anche ad una tradizione devota, ricordata da Baruffaldi: l'uso del clero centese di convergere in processione a questo altare il giorno della festa di S. Marco.[6] Il santo con il giglio alle spalle di S. Marco va probabilmente identificato con S. Antonio da Padova.[7] Nella tipologia del sacerdote vestito di giallo, seduto in primo piano, e nella lucida indagine dei particolari (i candelieri, la seggiola, le pieghe della tovaglia...) si riconoscono cadenze nordiche, mentre la Vergine, a mani giunte, assorta in un malinconico riserbo, ha una fisionomia che ricorda un po' uno dei «più inattesi interpreti del linguaggio baroccesco» (Zeri), quell'Andrea Lilio a lungo attivo in Roma tra '500 e '600. Una smaliziata regia nell'uso della luce organizza la composizione e guida il fedele alla meditazione sul fatto sacro. Tre le sorgenti luminose, didatticamente evidenziate dal gioco delle ombre riportate e dagli accentuati effetti di controluce. Dall'esterno un flash luminoso investe la bianca tovaglia ed individua il nucleo centrale della scena. Le altre due fonti di luce sono interne: dal vano illuminato a sinistra e dall'androne sul fondo, aperto su una visione notturna di esotici edifici.

Il clamore e i suoni spezzati del *Calvario*, lasciano il posto al brusio sommesso della *Circoncisione*, dove l'artista pare mostare una più sicura padronanza del proprio linguaggio figurativo.

Il dipinto – per il quale è segnalato un vecchio restauro in data imprecisabile[8] – è in discreto stato di conservazione.

1. Queste notizie sono riferite da Atti 1849, tomo III, n. 54; e riproposte in Atti 1853, p. 51, con piccole differenze sulla data di fondazione (qui: 1567) e di soppressione (qui: 1798). La chiesa è oggi un laboratorio di falegnameria, cfr. Cecchelli 1984, p. 50. Nel 1640 la Confraternita del SS. Nome di Dio fu aggregata all'Arciconfraternita del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum di Roma (cfr. Atti 1853, p. 51).

2. È infatti citata da Atti, 1853 n. 52 nella sua originaria collocazione; in pinacoteca da Rusconi 1861, n. 25.

3. Il nome di Martin de Vos si rintraccia solo in Baruffaldi, 1754 c. 29: a favore di D. Calvaert si pronuncia Tosi 1770; l'attribuzione ad Orazio Samacchini è la più ricorrente: Monteforti 1755 c. 8; Monteforti 1780, c. 531.; Righetti Dondini 1768, p. 16; Oretti 1778, c. 3; Atti 1853, p. 52; Rusconi 1861, p. 25; Orsini 1891 p. 13, n. VII; Sorrentino 1946, sala V, n. 10; Barbanti Grimaldi 1966, p. 42, n. 75; Gozzi, *Schede c.s.*, 1982 (con formula dubitativa).

4. Baruffaldi 1754, c. 29.

5. Tosi 1770, carta non num.; l'informazione è pubblicata da Atti 1853, p. 52.

6. Baruffaldi 1754, c. 29.

7. Con tale identificazione è ricordato da Rusconi 1861, p. 25.

8. Gozzi, *Scheda c.s.*, 1982.



154



155

156.
Denys Calvaert
(Anversa 1540 ca.-Bologna 1619)
Adorazione dei pastori
Olio su tela, cm 118 × 98

Del dipinto non si hanno notizie fino al 1842, quando entra in Pinacoteca come deposito della famiglia Chiarelli di Cento. Nell'inventario *della* collezione, steso in occasione del deposito e tuttora conservato presso gli eredi, la tela è elencata con attribuzione a D. Calvaert, riferita da tutta la storiografia successiva.[1]

Non ci sono dubbi, infatti, sull'esattezza del riferimento, ribadito nel recente profilo dedicato al pittore: per l'*Adorazione dei pastori* di Cento T. Montella suggerisce una cronologia intorno al 1600, in uno dei periodi più fecondi dell'attività di Calvaert, e ne rileva – affiancandolo al quadro di analogo soggetto conservato a Torino (Galleria Sabauda) – le suggestioni veneto-bassanesche nell'uso delle luci e nella descrizione dei particolari quotidiani.[2]

Non manca nel dipinto un'eco della fortuna di Correggio: il gruppo della Madonna col Bambino si colloca infatti nella scia della *Notte* (Dresda, Gemäldegalerie), un tempo nella chiesa di S. Prospero a Reggio Emilia. Il modello vi è comunque del tutto rielaborato: il nodo emotivo di luce e di affetti si stempera nel quadro di Calvaert in una grazia vezzosa e in una posa di compunta delicatezza. In direzione di un'interpretazione «devota», della «grazia» di Correggio, Calvaert si era peraltro avviato da tempo: data agli inizi degli anni '90 la sua attenzione verso gli esiti della pittura di Federico Barocci, che si costituisce come preciso punto di riferimento.[3]

Anche nella pala di Cento, il ricordo di Correggio e le suggestioni da Bassano sono orchestrate secondo una sapiente regia compositiva, costruita sulle diagonali, di ascendenza baroccesca.

Nell'elaborazione di un complesso repertorio figurativo, tenacemente ancorato alla tradizione del manierismo bolognese – Calvaert era stato scolaro di Prospero Fontana e di Lorenzo Sabatini, con il quale aveva lavorato anche a Roma – il pittore fiammingo sa apportare delle note originali. Per accentuare la carica sentimentale delle sue scene sacre ricorre abilmente ad una vasta gamma di eleganti movenze, di occhi liquidi e scintillanti, di sorrisi a fior di labbra, di visetti femminili improntati ad una stereotipata soavità.

È una formula di successo, che produce spesso esiti di buon livello qualitativo – ed è il caso della tela di Cento – ma che può contare, comunque, su una sicura clientela di «monache novizze» e di «novelle spose» che si rivolgeva al pittore fiammingo soprattutto per dei piccoli dipinti su rame.[4]

Il dipinto, che ha subito un intervento di restauro negli anni '40,[5] presenta un discreto stato di conservazione.

1. Atti 1853, ed. 1983, p. 18; Rusconi 1861, p. 23; Orsini 1891, p. 9; n. IV; Venturi 1933 vol. IX/6, p. 730; Ragghianti 1943, n. 22; Sorrentino 1946, sala V, n. 7; Barbanti Grimaldi 1966, p. 42, n. 73.

2. Montella 1986, vol. II, p. 686, fig. a p. 703.

3. Delle suggestioni dalla pittura di Federico Barocci sono precisa espressione le due tele databili intorno al 1590-95, con la *Visione di S. Brunone* e la *Visione di S. Francesco*, entrambe nella Pinacoteca di Bologna, cfr. Emiliani 1967, p. 272, nn. 174, 175; Montella 1986, p. 685, figg. a p. 698.

4. Cfr. Malvasia 1678, ed. 1841, vol. I, p. 197.

5. Gozzi, scheda OA, 1982.

157.
Giovanni Battista Cremonini
(Cento 1550 ca.-Bologna 1610)
Deposizione di Cristo
Olio su tela, cm 232 × 168

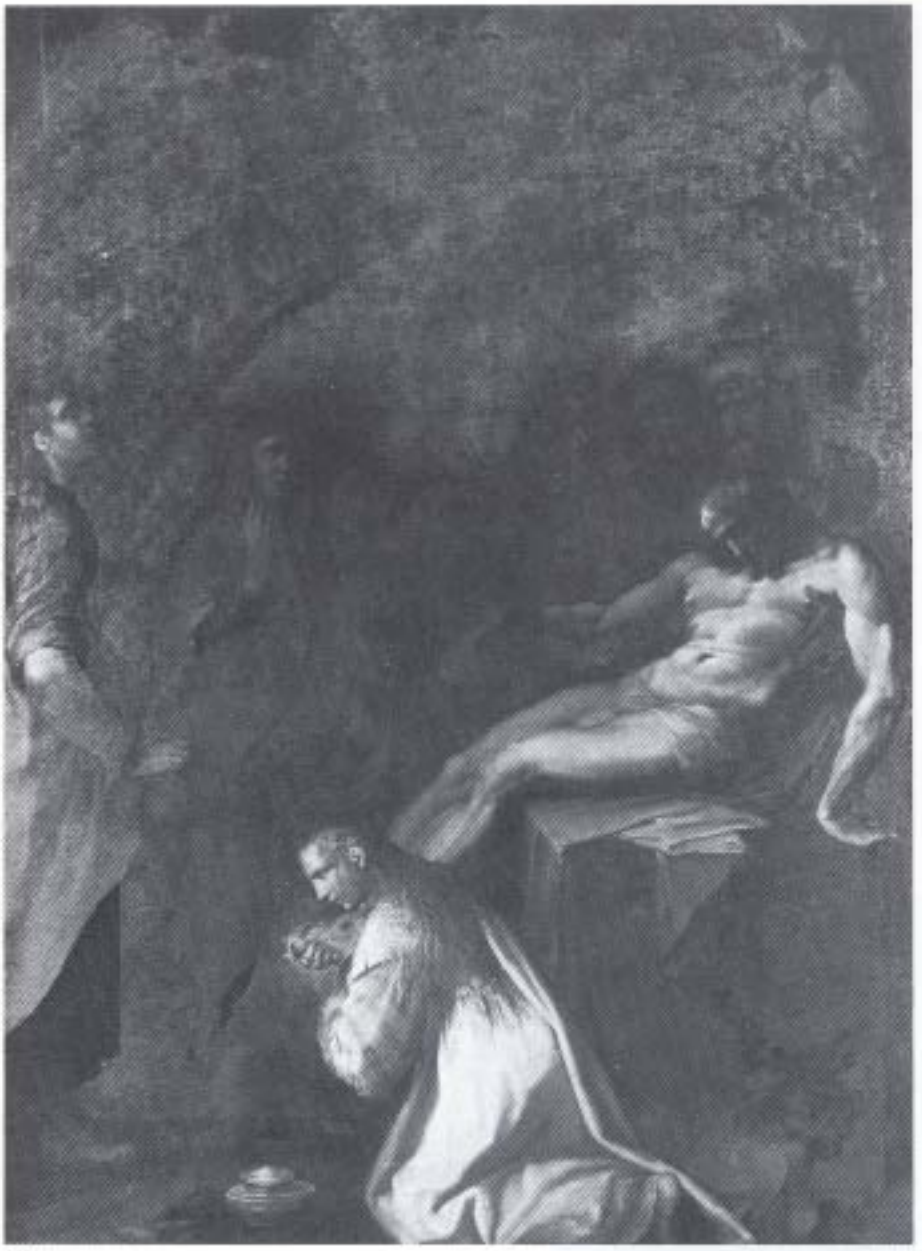
Ricordato dalla storiografia locale settecentesca[1] e da Gaetano Atti[2] nella chiesa di S. Pietro a Cento, il dipinto è entrato in Pinacoteca dopo il 1861.[3] Sull'attribuzione a Giovan Battista Cremonini tutte le fonti antiche concordano, talvolta sottolineando che si tratta dell'unica opera esistente in loco del pittore, nativo di Cento ma operoso a Bologna, dove gestiva un'avviata bottega.[4] La fisionomia umana ed artistica di Giovan Battista Cremonini – una personalità trascurata dagli studi – si delinea nelle pagine della *Felsina*.[5] Vi sono raccontate, in lunghi passi, vicende poco edificanti: il furto di denaro effettuato ai danni della Compagnia dei Pittori; il comportamento vendicativo e maligno adottato nei confronti del povero quadraturista Paolo Zagnoni, fatto in malo modo licenziare dal duca di Mirandola.[6] Queste note negative non sono compensate da un favorevole giudizio sull'operato artistico. Senza troppo sbilanciarsi Malvasia scrive: «dirò anch'io poco, non più meritando il suo stile, se non è per una tal quale velocità di fare, pratica e franchezza, che ben ricercasi nell'opre di scuderia, ne' chiaroscuri e nel fresco, di quella sorte massime che intraprese e costumò egli sempre, come di prospettive, di cammini nelle stanze e di fregi, che istoriò d'una maniera molto ad ogni modo galante e amorosa, se non tanto ricerca e fondata».[7] Dopo avere citato le decorazioni ad affresco eseguite da Cremonini in tanti palazzi bolognesi, Malvasia ne sottolinea le doti di poliedrico apparatore di allestimenti teatrali e di feste.

Di tutta questa attività rimane ben

poco: quasi completamente ricoperti, alla fine del '700, gli affreschi con le *Storie di Girolamo Riario e di Caterina Sforza* (Bologna, Palazzo Riario, ora Sanguinetti) – uno dei suoi cieli decorativi più rinomati – si conservano cinque frammenti con *Episodi della guerra di Troia* (Bologna, Collezioni Comunali d'Arte) da un fregio affrescato in casa Montecalvi;[8] altri affreschi, con l'illustrazione della leggenda di fondazione della chiesa, sono stati staccati dalle pareti della Madonna del Monte.[9]

Accanto a questa copiosa attività di decoratore, la produzione di dipinti su tela appare in subordine. Oltre alla *Deposizione* di Cento, è ricordato soltanto il *Calvario* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), firmato e datato 1598, già nella chiesa delle monache di S. Agnese.[10] Sul confronto con questa tela è stata avanzata da Zeri la recente proposta di attribuire a Cremonini un *Cristo condotto al Calvario* (Monza, Pinacoteca Civica), significativo per penetrare una tendenza della cultura figurativa tardocinquecentesca: la ripresa di modelli «antichi», inseriti in un contesto «moderno» per potenziare la carica pietistica e devozionale dell'immagine.[11]

Tra la pala di Cento e il *Calvario* di Bologna corrono molte analogie: la figura della Maddalena, vista di profilo con i piedi puntellati uno dietro l'altro, trova preciso riscontro nel Cristo portacroce; è simile l'orchestrazione scenica del dramma sacro con il protagonista – si ricordi che la *Deposizione* era originariamente ubicata su un altare dedicato alla Maddalena – in primo piano, in basso e al centro della composizione, e intorno gli altri personaggi, disposti con sapiente regia. Anche la data del dipinto centese non dovrebbe cadere troppo distante dal 1598 segnato sul *Calvario*, comunque nell'ultimo decennio del secolo. Nella figura del Cristo de-



157

posto, abbandonato sul blocco marmoreo, sembra di cogliere un'eco della soluzione adottata da Annibale Carracci nella sua *Pietà e santi* (Parma, Pinacoteca Nazionale), datata 1585. Giovan Battista Cremonini vive un'età di transizione, ben riflessa nella tela di Cento, incapace di incamminarsi con decisione sulla via del nuovo carraccesco, il pittore sta ancorato alla tradizione del tardomanierismo bolognese – si notino le consonanze con certi esiti di Tiburzio Passerotti –, attento, però, a catturare dal linguaggio dei Carracci le forme e gli stimoli – come nel livido naturalismo del Cristo morto, che sembra preludere a Garbieri – piú appropriati ad un discorso visivo teso a rispondere alle direttive controriformistiche di coinvolgimento sentimentale del fedele. Con spregiudicata baldanza, l'artista organizza la scena sacra come un allestimento teatrale. Il risultato è una specie di tableau-vivant di forte impatto emotivo: lo spettatore, richiamato dalla violenza cromatica delle vesti e dei capelli della Maddalena – subito riconoscibile per il vaso di unguento, suo specifico attributo – percorre, in un crescendo patetico, l'arcuato corpo del Cristo fino ad incontrare le teste con esotico turbante di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo, a soffermarsi sul gruppo dolente delle tre Marie, chiuse nei mantelli, e a raggiungere nella lunga figura del giovane Giovanni Evangelista – i gesti contratti, gli occhi rivolti al cielo, la bocca aperta in un urlo di dolore – il culmine di un percorso sapientemente puntato sul pathos.

La tela – benché restaurata intorno al 1945-50 –[12] presenta un cattivo stato di conservazione dovuto ad un avanzato processo di ossidazione dei colori, soprattutto evidente nella fascia superiore, che ne preclude parzialmente la lettura.

1. Baruffaldi 1754, ms. 159, cc. 22-23; Monteforti 1755, ms. 52, c. 3; Righetti Dondini 1768, p. 18; Oretti 1778, ms. B291, c. 3; Monteforti 1780, ms. 155, cc. 251, 26 v (oltre a menzionare la *Deposizione* di G.B. Cremonini, informa che « l'altare di S. Maria Maddalena, eretto dalla Claudia Ferrari Pepoli, ora spetta alla Casa Carandini di Modona »).

2. Atti 1853, ed. 1983, p. 85.

3. La data di ingresso del quadro in Pinacoteca non è nota, tuttavia poiché non se ne trova citazione nel catalogo compilato da Rusconi nel 1861, mentre è elencato nell'opuscolo di Orsini del 1891 (cfr. Orsini 1891, p. 6, n. XIX), si può arguire che sia stato acquisito dalla Pinacoteca centese nel corso dei trent'anni che separano le edizioni dei due cataloghi.

4. A Bologna si svolse probabilmente anche la formazione di Cremonini – a contatto con l'ambiente manieristico locale, dominato, intorno al 1565-70, da maestri ormai affermati come P. Fontana, O. Samacchini, L. Sabatini, B. Passerotti –, che pure doveva aver avuto i primi insegnamenti a Cento dal padre Matteo, pittore, cfr. Benassati, vol. 30, pp. 622-624.

5. Malvasia 1678, ed. 1841, vol. I, pp. 225-228.

6. L'aneddoto è riportato anche da Campori 1855, pp. 171-172.

7. Malvasia 1678, ed. 1841, p. 226.

8. Zucchini 1938, p. 384.

9. Zucchini 1939, pp. 36, 63, tavv. XXIII, XXIV.

10. Malvasia 1678, ed. 1841, p. 227, nota 2. Del dipinto si trova una buona riproduzione in Mezzetti-Mattaliano 1980, fig. 108.

11. Zeri 1984, pp. 10-14.

12. Gozzi, scheda OA, 1982.

158.
Ludovico Carracci
(Bologna 1555-1619)
La Madonna con il Bambino, S. Giuseppe, S. Francesco e personaggi della famiglia Piombini
Olio su tela, cm 225 × 166

La pala è firmata e datata « LUDOVICUS CARACCIUS / BONONIEN FECIT / 1591 »; l'iscrizione corre sul primo gradino, tra i personaggi della famiglia Piombini e la figura inginocchiata di S. Francesco.

La destinazione dell'opera, la chiesa dei Cappuccini di Cento, spiega la presenza di S. Francesco, privilegiato interlocutore della Vergine e del Bambino; ma va ricordato che, nel corso del tempo, l'attenzione degli storici centesi si appuntò sempre più saldamente, forse per ragioni di culto, sulla figura un po' trasognata di S. Giuseppe, così che, poco dopo la metà del Settecento, G.F. Monteforti indicava la pala come rappresentante *tout-court* « S. Giuseppe sposo di Maria Vergine ».[1] La chiesa era stata edificata pochi anni prima dell'arrivo della tela di Ludovico Carracci. Le fonti storiche centesi riportano che i Cappuccini presero possesso dell'edificio ecclesiastico e dell'annesso convento nel penultimo decennio del secolo, quando la costruzione non era ancora ultimata.[2] L'opera fu collocata nel 1591 sul primo altare a destra. Il patronato di quella cappella era detenuto dalla famiglia Piombini di Cento, la quale anche in seguito legò il proprio nome alla chiesa, soprattutto attraverso donativi di reliquie, come ricorda anche A. Masini alla metà del Seicento.[3] Memorie manoscritte del convento ed altre fonti riportano concordemente i nomi dei due personaggi che Ludovico Carracci ha effigiato nell'angolo destro in basso – Pietro Antonio Piombini e la moglie Elisabetta Dondini[4] – secondo una prassi

da tempo consolidatasi nella pittura tardo-manieristica bolognese della quale si conoscono illustri precedenti della prima metà del secolo, ad esempio il ritratto di Giulia Muzzarelli nella pala di Girolamo da Carpi databile verso il 1532. Non sembra tuttavia trattarsi dei committenti dell'opera, ma di due personaggi ai quali il committente, indicato in Giuseppe Piombini, era legato da non precisati vincoli di parentela. L'ovvia ipotesi che i due ritratti raffigurino i genitori del committente non è però suffragata da prove documentarie. La conferma dell'attendibilità delle testimonianze settecentesche centesi circa il ruolo svolto dalla famiglia Piombini è fornita da una notizia riportata da A. Rusconi nel 1861: «Quando nel mezzodì del giorno 8 luglio 1796 fu levato per essere trasportato in Francia si trovò scritta sul telaio la seguente Memoria: 'Questo Quadro fu dipinto da Ludovico Carracci da Bologna, e donato dal signor Giuseppe Piombini di Cento nel 1591'».[3] Nella chiesa dei Cappuccini l'opera rimase fino all'arrivo delle truppe napoleoniche, attirando l'attenzione degli storici e degli artisti.[5] Come altre opere centesi, tolte dalle chiese tra il 6 e il 10 luglio 1796, anche l'opera di Ludovico prese il via per la Francia;[7] giunse a Parigi il 31 luglio 1797 e fu esposto al Musée du Louvre nel febbraio 1798.[8] Fece ritorno in Italia alla caduta di Napoleone nel 1815 e fu esposta a Bologna, insieme agli altri capolavori emiliani, nella chiesa dello Spirito Santo,[9] prima di essere restituito a Cento dove riapparve pubblicamente il 3 febbraio 1816 nella chiesa collegiata di S. Biagio unitamente ad altri sette quadri, sottratti alla città quasi vent'anni prima.[10] Come a Bologna i quadri riportati da Canova non furono restituiti agli edifici religiosi di provenienza, ma consegnati alla Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti, allo stesso modo a Cento le tele provvisoriamente esposte in S. Biagio furono affidate al Comune, che temporaneamente le depositò presso la chiesa del Rosario. Solo nel 1839 esse furono ordinate nelle nuove sale della Pinacoteca Civica.[11]

La fortuna critica dell'opera si è notevolmente avvantaggiata dalle osservazioni della storiografia, antica e moderna, circa i ripetuti studi che su di essa compì Guercino. Scrivendo intorno al 1620 Giulio Mancini riferisce dell'importanza della pittura di Ludovico per la formazione del pittore centese.[12] F. Scannelli (1657) ricorda inoltre che l'artista si dedicò «allo studio della tavola stupenda di Lodovico Carracci, che sta ne' Padri Capuccini di Cento, la quale molte volte imitata con particolar gusto, prese con tal mezo occasione di farsi conoscere dal medesimo Lodovico, che a quei tempi operava a Bologna...».[13] A Carlo Cesare Malvasia lo stesso Guercino «confessò più volte d'aver fatto sommo studio sulla tavola in particolare della caduta di S. Paolo dipinta da Ludovico in S. Francesco di Bologna, ed in Cento su l'altra del medesimo a' Cappuccini, e che da queste due tavole principalmente aveva ricavato il modo di dipingere»;[14] così che, agli occhi di Malvasia (1578), «il suo strepitoso, e robusto chiaro ed ombra» appariva quale risultato degli appassionati studi sulla pala centese, dall'artista scherzosamente chiamata «poi sempre (a quel cognome non meno alludendo, che ai primi alimenti, che averne succhiato pretendea) la sua cara cinna».[15]

La tela di Cento, la seconda opera firmata e datata dell'artista, dopo la pala Bargellini della Pinacoteca Nazionale di Bologna (1588), si colloca tra i capolavori di Ludovico Carracci, al vertice di una progressiva e quasi spontanea maturazione che prendendo le mosse dall'intervento nel Salone di Giasone in Palazzo Fava (1584) e dall'*Annunciazione* della Pinacoteca di Bologna procede attraverso la *Caduta di S. Paolo* e la pala Bargellini fino alla collaborazione con i cugini Annibale e Agostino negli affreschi in Palazzo Magnani, e al *Martirio di S. Orsola* della Pinacoteca di Bologna.[16] In nessun'altra opera di Ludovico, a parte gli affreschi in Palazzo Magnani, è dato vedere un così libero dispiegarsi di ricchezze cromatiche, con effetti di morbida effusione atmosferica, come nella pala di Cento;[17] dove, per converso, risulta esaltato quel dissidio interno alla disposizione naturalistica del pittore tra la moderna concezione delle figure, fluttuanti in uno spazio vitale costruito dai gesti, dagli atteggiamenti, dalle emozioni e dalle comunicazioni degli sguardi, e l'arcaismo neo-prospettico dell'intelaiatura architettonica, della cui improbabile semplificazione partecipano i busti dei personaggi della famiglia Piombini emergenti dal basso ed il frate orante dietro S. Francesco. Ha affermato S. Freedberg che «la luce appare il grande strumento d'animazione del dipinto, ed insieme il sintomo dell'esaltazione emotiva – quasi un'affermazione di possesso – che l'artista ha destinato ai personaggi per motivarne l'espressione»;[18] una luce mobile e variata che costituisce l'elemento caratterizzante della poetica di Ludovico, in anni di serrato rapporto dialettico con il cugino Annibale allora impegnato nella pala di S. Luca ora al Louvre, la cui impostazione classica appare invece già proiettata verso gli eroici ideali dei successivi anni romani.[19] Con esplicito riferimento all'opera centese, F. Arcangeli ha esemplarmente interpretato i peculiari orientamenti della pittura persuasiva e sensibile di Ludovico sempre più nettamente differenziata da quella di Annibale, come ha in seguito osservato anche R. Wittkower,[20] nei termini



158

di un indissolubile connubio «tra l'agitazione del barocco (di cui quest'opera si può considerare un archetipo) e l'osservazione naturale»; e con una lettura appassionata e penetrante ha messo in luce le suggestioni esercitate dal capolavoro centese sugli sviluppi della pittura: «Famigliare e solenne, cordiale e fantastica, con quella Madonna agitata sul trono come una nuvola subitanea, con quel San Giuseppe retorico, ma appassionato come uno zingaro, con quel dialogo degli angeli accalorato fra luce e ombra, l'opera, anche per il suo concepimento umano, per il suo spazio tutto mosso e imminente, già pienamente 'seicentesco', prevede la pittura di fuoco e di tocco, di retorica ma anche di passione, del secolo a venire: dal Guercino, appunto, al Bononi, dal Preti al giovane Crespi».[21]

Dell'opera è nota l'incisione realizzata da G.B. Pasqualini nel 1623;[22] M. Oretti segnala inoltre una trascrizione di un ignoto incisore.[23] Una copia ad olio su tela è ricordata da G. Baruffaldi (1754 ca.) nella chiesa di S. Pietro dei Minori Osservanti a Cento,[24] forse la stessa segnalata sul mercato antiquario fiorentino nel 1956 da F. Arcangeli come «di mano ferrarese (Bononi?) o centese».[25]

1. Monteforti ms. 43, 1765, c. 652; ed inoltre Dondini Righetti 1768, p. 21; Dondini Righetti 1792, p. 18.

2. Nella Raccolta degli Annali del padre Bagni Biagio dal 752 al 1769 per cura del padre Antonio Tosi, Archivio Comunale di Cento, ms. 73 si legge che i Cappuccini presero possesso del complesso architettonico nel 1584 «essendo già ridotto il convento in clausura e la chiesa a termine tale, che se li poteva dir messa»; datazioni analoghe sono in B. Bagni, ms. 2, sec. XVII, f. 521; J. Gatti, ms. 27, sec. XVIII, p. 115; Monteforti ms. 40, p. 354v; Erri 1769, p. 244.

3. Sulla famiglia Piombini cfr. Erri 1769, pp. 296-297, che ricorda la donazione di reliquie alla chiesa dei Cappuccini da parte di Girolamo Piombini che le aveva ricevute da mons. Enrico Storm arcivescovo di Colonia nel 1644. Sull'episodio cfr. Masini 1666, I, pp. 497-498.

4. Baruffaldi, ms. 159, 1754 ca., pp. 38-39: «... Li due ritratti che sono nel fondo del quadro rappresentano Pietro Antonio Piombini, e sua moglie». Il nome di questa, Elisabetta Dondini, è riportato, sulla base di testimonianze manoscritte, da Donato da San Giovanni da Persiceto 1944, p. 47; Donato da San Giovanni da Persiceto, 1960, III, p. 227. Sul forzato inserimento dei due ritratti cfr. Wittkower 1958, ed. 1972, pp. 55 n. 9.

5. Rusconi 1861, p. 31; al contrario Tosi, ms. 73, 1770 ca., cc. n.n., ricorda la tela di Ludovico come «Bellissima Tavola presso la porta fatta dipingere da Pietro Antonio Piombini».

6. Per le guide a stampa della città cfr. Dondini Righetti 1768, p. 21; Dondini Righetti 1792, p. 18. Per le testimonianze manoscritte centesi cfr. Baruffaldi, ms. 159, 1754 ca., pp. 38-39; Monteforti, ms. 43, 1765, c. 652; Tosi, ms. 73, 1770; Monteforti, ms. 155, 1780, c. 691. Inoltre Oretti, ms. B 291, cc. 1041, 208v; Oretti, ms. B 110, c. 68 (cfr. Biagi 1981, pp. 41, 77, 107 e fig. 34).

7. Sulle confische dei dipinti centesi in età napoleonica, ed in particolare sulla pala di Ludovico cfr. il diario di Orsini 1966, p. 8; Tosi, ms. 72, c. 30.

8. Blumer 1936, p. 275, a proposito della tela di Ludovico fornisce le seguenti informazioni: «Cento, église des Capucins, 7 Juillet 1796; Paris, 31 Juillet 1797. Louvre, exp. févr. 1798 (n. 27), 1801 (n. 711). Musée Napoléon (n. 880). Repris en 1815. Cento».

9. Le casse contenenti i dipinti furono aperte a Bologna alla presenza di A. Canova in un'emozionante cerimonia descritta da Antolini Bolognini (cfr. A.A.B., s.d., 1816?) che ricorda il dipinto di Ludovico appeso accanto all'*Assunta* di Agostino Carracci (cfr. Emiliani 1967, pp. 23-26).

10. Si legge nel diario di Orsini 1966, p. 60: «3 Febbraio (1816). Vengono esposti alla pubblica vista nella Chiesa collegiata otto quadri levati dai francesi nel 1796». Dopo aver lamentato la mancata restituzione di cinque opere di Guercino osserva: «I quadri restituiti non sono ridati alle chiese donde furono tolti, ma affidati al Municipio. Questo li colloca in via provvisoria nell'Oratorio della chiesa del Rosario».

11. Orsini 1966, p. 85, segna alla data del 15 dicembre 1839 la cerimonia ufficiale di apertura della pubblica accademia alla presenza del legato della provincia card. Giuseppe Ugolini. Si vedano in particolare, sui trasferimenti della pala di Ludovico, le annotazioni rispettivamente di C. Giordani e di G. Boschini all'edizione ottocentesca di Baruffaldi 1844-46, I, 1844, p. 32 n. 3; II, 1846, p. 431 n. 1 (cfr. Mezzetti-Mattaliano 1977, p. 466; Mezzetti-Mattaliano 1980-83, I, 1980, pp. 80, 84-86). Per le segnalazioni del dipinto nella Pinacoteca cfr. Atti 1853, pp. 21-22; Rusconi 1861, p. 31; Orsini 1891, p. 17; Sorrentino 1946, sala V, n. 3; Barbanti Grimaldi 1966, pp. 40-41; Gozzi 1984, p. 11 n. 76; Cecchelli 1984, p. 70 fig. 66.

12. Mancini (ca. 1620), ed. 1956-57, I, p. 245 II, p. 145 n. 1046.

13. Scannelli 1657, p. 361.

14. Malvasia 1678, ed. 1841, II, p. 279; inoltre I, p. 296 «la bella tavola a Cento nella chiesa de' PP. Cappuccini, il cui colorito di tanto energia, fu il primo motivo e l'unico esemplare (come più volte a me ha detto egli stesso) del tanto gradito ringere del Barbieri»; I, p. 354, II, pp. 280-281.

15. Malvasia 1678, ed. 1841, II, p. 256; a proposito dell'espressione «cara cinna» commenta l'annotatore ottocentesco (1841, II,

p. 256 n. 4): «Il Guercino scherzava sull'equivoco a cui dà luogo la parola *Carracina* pronunziata secondo il dialetto Centese in cui suona come *cara zizina* (cara poppa)»; ed inoltre Baruffaldi, ms. 159, 1754 ca., pp. 38-39; G. P. Zanotti in Baruffaldi 1844-46, II, 1846, pp. 431-32. Sull'influsso dell'opera di Ludovico sul giovane Guercino ha opportunamente insistito la critica moderna; cfr. Roli 1972, p. 5, e soprattutto le osservazioni di C. Gnudi e D. Mahon in Mahon 1968, pp. XXV-XXVI, 9-10 e n. 26, 17-18, 35-36; D. Mahon in Bologna 1986, pp. 457, 461. Non c'è dubbio che l'opera di Ludovico stimolò anche altri artisti attivi a Cento negli stessi anni di Guercino, certamente Emilio Savonanzi che si era trasferito dalla bottega di Ludovico a quella di Guercino a Cento, e Benedetto Zalone (cfr. Clerici Bagozzi 1970, p. 38) come rivela la pala con S. Orsola della Pinacoteca di Pieve di Cento.

16. Per gli anni della prima maturità di Ludovico Carracci cfr. Bologna 1984.

17. R. Roli in Bologna 1986, p. 311.

18. Freedberg 1983, ed. 1984, p. 105.

19. Sul rapporto tra la pala di Ludovico a Cento e la Madonna di S. Luca di Annibale ora al Louvre, commissionata dal Collegio dei Notai di Reggio Emilia nel 1589 e consegnata nel 1592, cfr. Posner 1971, II, p. 29; Boschloo 1974, I, p. 155; II, p. 184 n. 24 e tav. 58.

20. Cfr. l'articolata lettura di Wittkower 1958, ed. 1972, pp. 46-47.

21. F. Arcangeli in Bologna 1956, p. 119. Schede specifiche sul dipinto sono in Bodmer 1939, pp. 42-43, 132; G. Ronci in S. Paulo del Brasile 1954, n. 27; F. Arcangeli in Bologna 1970, pp. 43, 181, 206; R. Roli in Bologna 1986, p. 311. Si veda inoltre D'Argenville 1762, II, p. 56; Oretti, ms. B 125, c. 594; Algarotti 1792, VIII, pp. 131-132; Belvisi 1825, p. 22; Bolognini Amorini 1840, p. 22; Foratti 1913, pp. 113-114; Rouchès 1913, p. 267; Peyre 1925, p. 102; Mahon 1937, p. 117; G. Cavalli in Bologna 1959, p. 17; Borea 1975, p. 42; Posner 1977, p. 627; Brejon de Lavergnée 1979, p. 56 e fig. 11; Ferretti 1984, p. 54 n. 18; Bairati-Finocchi 1985, p. 15; Brogi 1985, pp. 250, 269-270 n. 42; M. Ferretti in Ferrara 1985a, p. 251; Turner 1985, p. 796 e fig. 95; G. Dempsey in Bologna 1986, p. 249; Londra 1987, p. 60.

22. Mahon 1947, pp. 45-46; Gaeta Bertelà 1973, n.° 803, fig. 803.

23. Oretti, ms. B 110, c. 68.

24. Baruffaldi, ms. 159, ca. 1754, p. 22: «... copia levata dal quadro de Carazzi né Cappuccini. Ultimamente è stato trasformato in parte avendo fatto mutare alcune figure secondo il zelo de' devoti religiosi».

25. F. Arcangeli in Bologna 1956, p. 120.

159.
Ludovico Carracci (attr.)

(Bologna, 1555-1619)

Ritratto di donna

Olio su tela, cm 75 × 59

Il quadro è stato depositato presso la Pinacoteca Civica nel 1842 dalla famiglia centese Chiarelli Pannini che lo riteneva dipinto dal Guercino; il riferimento è riproposto da Gaetano Atti (1853) e da Alessandro Rusconi (1861), ma non accolto da Carlo Ludovico Ragghianti (1943) che considera l'opera di ambito pittorico ferrarese vicino allo Scarsellino.

Amalia Mezzetti (1964) nello schedare le opere di Benedetto Zallone nella chiesa centese di S. Pietro, riconosce, nella committente ritratta in basso nel *S. Bonaventura e l'Assunta*, la medesima figura femminile oggetto della presente scheda, pertanto attribuisce quest'ultima allo Zallone. Più convincente il commento proposto da Clerici Bagozzi (1970), la quale conferma l'identità fisionomica senza però riscontrarne una consanguineità stilistica: «L'austera semplicità di questa gran dama non è rustica schiettezza, ma aristocratica raffinatezza; l'immagine, fra epidermica e psicologica, è penetrante e sottile e tutta giocata su delicatissimi tratti in punta di pennello, su morbidi e caldi impasti di colore e di luce. Così, ci sembra, non dipingevano né Guercino, né Zallone e nemmeno lo Scarsellino. L'ipotesi proposta oralmente dall'Arcangeli che il ritratto sia stato dipinto da Ludovico Carracci mi sembra senz'altro la più valida ed attendibile».

Inoltre la donna qui ritratta denuncia un'età di circa dieci anni in meno della committente zalonesca: ciò porta il dipinto verso la metà del secondo decennio del secolo, ragione di più per considerare improbabile il riferimento allo Zallone.



4



159

Trovo l'ipotesi di Arcangeli molto affascinante, anche se i rarissimi esempi della ritrattistica di Ludovico Carracci si limitano a pochissimi esemplari e tutti inseriti in composizioni di più vasto impegno; come i coniugi Piombini, ritratti nella *Madonna in trono e Santi*, già ai Cappuccini di Cento ed ora in questa Pinacoteca e l'intensa *Famiglia Tacconi* della Pinacoteca bolognese.

Questa donna può quindi avvicinarsi ai predetti personaggi della pala centese, condividendone l'intimità, il sapore privato di una storia personale (una vedova forse), elaborata con maestria sui neri ed i grigi, emanando un sentimento di devozione, frammisto di umanità e di tristezza, che trascende il dato fisionomico per farsi connotazione esistenziale interiorizzata.

La tradizione ottocentesca che riconosceva nella donna, un'antenata della famiglia Chiarelli, può non essere attendibile, se consideriamo che l'altare in S. Pietro sul quale compare questa donna, venne fondato, secondo il Monteforti (1780), dalla famiglia centese dei Provenzali.

Bibl.: Atto di deposito 1842; Atti 1853, p. 17; Rusconi 1861, p. 24; Ragghianti 1943, n. 5; Sorrentino 1946, sala VI, n. 5; Mezzetti 1964, p. 89; Grimaldi 1966, p. 59; Clerici Bagozzi 1970, p. 46.

160.
Marcello Provenzali
(Cento 1576-Roma 1639)
Cristo orante nell'orto
Olio su tela, cm 176 × 125

Solo la storiografia locale tramanda l'attività pittorica di Marcello Provenzali, noto ed apprezzato mosaicista in Roma a partire dal 1610.

Il dipinto è ricordato dalla metà del XVIII secolo, inizialmente da Girolamo Baruffaldi, che lo segnala «Nella sala dello Spedale degli uomini, nuovamente tanto bene restaurato dal moderno camerlengo, s'innalza un piccolo altare, nel quale in una non molto gran tavola appare dipinta l'Orazione nell'Orto del Redentore, per mano del Cavaliere Provenzali e questa è la seconda pittura che di lui in questo paese si vede» (1754).

Anche Orazio Camillo Righetti Dondini e Marcello Oretti ricordano l'opera ancora «nel dormitorio degli uomini», dell'Ospedale della Santissima Annunciata. Successivamente la tela è trasferita nella Chiesa di Santa Maria dell'Annunciata, come puntualmente viene ricordato dal Monteforti: «Il quadro, una volta nell'infermeria che agli uomini serve (poiché nel 1771 essendo Camerlengo il canonico Cesare Cavalieri, fu levato l'altare attaccato al muro nella suddetta infermeria, ivi aperta la gran finestra, ed eretto l'altare in isola che sussiste tuttora) è del notissimo Marcello Provenzali, il quale oggi è collocato in Chiesa... e rappresenta Nostro Signore nell'orto» (1780).

Con la costituzione della Pinacoteca Civica nel 1839, la tela vi entra a far parte, come infatti è annotato da Gaetano Atti (1853), Alessandro Rusconi (1861) e Antonio Orsini (1880); in seguito viene schedata da Carlo Ludovico Ragghianti (1943), citata da Antonio Sorrentino (1946), Nefta Grimaldi (1966) e Oscar Mischiati (1975).

Di questo artista, prevalentemente noto per la sua attività romana di mosaicista, conosciamo un solo altro dipinto, peraltro datato 1606, ancora nella chiesa centese di S. Biagio, nel quale è raffigurata *La Trasfigurazione di Gesù Cristo*.

Stando ai biografi coevi, come Giovanni Baglione, che del Provenzali stese una biografia nel 1642, l'artista si trova a Roma dal 1610, accanto al concittadino Paolo Rossetti, che lavorava nella gigantesca decorazione della cupola della basilica vaticana. In seguito alla morte del Rossetti, Marcello Provenzali subentrò, quale direttore dei lavori di mosaico, compiendo altre decorazioni nella cupola ed in alcune cappelle. Tuttavia, la vera e propria novità, per cui era celebratissimo ai suoi tempi, era costituita da piccoli quadretti portatili, dove era possibile ammirare una meticolosità artigianale che destava meraviglia nei conoscitori più raffinati, proprio per l'incalcolabile quantità di microscopiche tessere adoperate. Il Baglione afferma che questi quadretti erano «condotti con tant'arte e finezza... che li pennelli non potriano fare cosa più degna a vedersi, ed è la meraviglia del nostro secolo».

Non possiamo dire altrettanto della sua attività di pittore, anche perché, i soli due quadri centesi, pur condotti con maestria, non sono sufficienti per rilevarne compiutamente l'iter stilistico.

Queste due opere, peraltro vicine per stile ed esecuzione, propongono un forte temperamento coloristico, che tiene conto delle novità atmosferiche introdotte nella pittura da Federico Barocci e Ludovico Carracci. Particolarmente apprezzabile risulta l'effetto luministico del controluce lunare, i cui riflessi sfiorano i sassi, le cortecce e le piante del sottobosco, creando un effetto sinistro, accentuato ancor più dalla luna seminascosta fra le nubi.



160

Bibl.: Baruffaldi 1754, c. 13; Monteforti 1765, c. 649; Erri 1769, p. 298; Tosi 1770, c. 4; Oretti 1778, c. 2; Oretti ms. B 110, ed. 1981, p. 81; Righetti Dondini 1768, p. 14; Monteforti 1780, c. 49; Righetti Dondini 1783, ca., c. 139; Baruffaldi 1846, II, p. 413; Atti 1853, p. 19; Rusconi 1861, p. 34; Orsini 1880, p. 123; Orsini 1891, p. 18; Ragghianti 1943, n. 13; Sorrentino 1946, sala V, n. 6; Grimaldi 1966, p. 43; Tura-Govoni 1974, p. 154; Mischiati 1975, p. 64; Cecchelli 1984, p. 73.



161

161.
Pittore ferrarese della fine del XVI secolo

Neonato in fasce

Olio su tela, cm 50 × 35

Perviene alla Pinacoteca nel 1892 per lascito testamentario del senatore Giuseppe Borselli di Cento.[1] Il vecchio e pomposo riferimento a Tiziano, che compare nel testamento, è sostituito da un'attribuzione allo Scarsellino, avanzata da Ragghianti ed accolta da Sorrentino, con formula dubitativa, e dalla Barbanti Grimaldi.[2] Nella prima monografia dedicata all'artista ferrarese, la Novelli espunge il dipinto dal catalogo delle opere, precisando che vi si possono leggere soltanto «generici caratteri emiliani».[3]

L'immagine riveste un discreto interesse soprattutto come espressione di una tipologia ritrattistica – quella riferita alla primissima infanzia – piuttosto rara. Un precoce saggio è costituito dal *Neonato nella culla* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) di Lavinia Fontana,[4] databile verso il 1583, ed altri esemplari si possono rintracciare nel catalogo della mostra sui *Principi bambini*, i più cavati fuori dalla polvere e dalla dimenticanza dei depositi delle Gallerie fiorentine.[5]

Il *Neonato* di Cento è avvolto in una morbida fasciatura, stretta in alto da una cordicella, che ne lascia scoperte la testa e le spalle come nel *Federico Ubaldo della Rovere* (Firenze, Galleria Palatina in Palazzo Pitti), eseguito nel 1605 dal pittore urbinate Alessandro Vitali.[6] Diversa è però la positura, non giacente su una culla o su un cuscino, ma in verticale come nel bambino imbozzolato fino alla testa delle Gallerie fiorentine.[7]

Così effigiato il neonato assume un atteggiamento di ieratica fissità, come in certi ex-voto dove l'infante, scampato da un pericolo o da una malattia, compare strettamente fasciato ed in collocazione verticale. La lettura stilistica – intralciata dallo stato di consunzione della pellicola pittorica –[8] se non consente di accogliere il riferimento allo Scarsellino, peraltro già contestato,[9] mi pare orienti però verso la pittura ferrarese dello scorcio del sec. XVI, anche per la tenera intonazione cromatica, di derivazione veneta.

1. Gozzi, scheda OA, 1982.

2. Ragghianti 1943, n. 33; Sorrentino 1946, sala V, n. 13; Barbanti Grimaldi 1966, p. 42, n. 77.

3. Novelli 1955, p. 98.

4. Cfr. Fortunati Pietrantonio 1986a, vol. II, p. 730, fig. a p. 755, dove è esaminato entro un cospicuo, spesso inedito, repertorio di dipinti e disegni con ritratti di bambini. Restituito alla Fontana nel 1984 (Ghirardi 1984, pp. 159, 161 nota 59), il *Neonato nella culla* è stato esposto alla mostra *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento* (Ghirardi in Ferrara 1985) pp. 244-245, n. 129. Questo ritratto è di oltre vent'anni anteriore al neonato urbinate del 1605 che, insieme con un altro mediceo del 1617, è sembrato il prototipo di questa tipologia ritrattistica, cfr. Firenze 1985, p. 35. E dopo il Concilio di Trento che nasce un nuovo interesse per l'infanzia e per i problemi pedagogici: stimolanti considerazioni sono contenute nel citato catalogo fiorentino, *passim*.

5. Cfr. Firenze 1985.

6. Già riferito a Federico Barocci, il ritratto è invece documentato come opera di Alessandro Vitali, cfr. Firenze 1985, p. 35, n. 1 (di S. Meloni Trkulja e G. Butazzi).

7. *Ibidem*, p. 27, fig. 10.

8. Il quadro fu probabilmente restaurato nell'Ottocento, cfr. Gozzi, scheda OA, 1982. Sul retro della cornice è marchiata la stella di David, con al centro una sigla di tre lettere (a/b/i).

9. Dalla Novelli (1955, p. 98). Il dipinto è stato di recente genericamente riferito ad «Ignoto pittore emiliano della fine del '500», cfr. Gozzi 1984, p. 13, n. 88.

162.
Scuola bolognese del XVII secolo
Ritratto di Cesare Cremonini
Olio su tela, cm 63×49

Nella parte alta si legge: CAESAR CREMONINUS PERIPATETICUS PATAVII ARTEM ET SAPIENTIAM DOCET
Nella parte bassa si legge: CAESAR CREMONINUS CENTENSIS ATAVIS CREMONINI MDCXXIII

Il dipinto è stato depositato presso la Pinacoteca Civica nel 1987 dal Patrimonio degli Studi di Cento che lo conservava nella Biblioteca Comunale.

L'opera riproduce l'effige del noto filosofo centese Cesare Cremonini (Cento 1550-Padova 1631), qui ritratto all'età di 73 anni, come si rileva dalla data d'esecuzione posta sul dipinto; nel 1623 il Cremonini era già molto apprezzato, almeno dal 1590, quando decide di abbandonare la corte Estense per intraprendere la carriera universitaria allo Studio di Padova, presso il quale, assieme a Galileo Galilei, che però si trovava su posizioni filosofiche opposte, insegnò fino alla morte, giunta per peste nel 1631.

L'esecuzione dell'opera spetta ad un pittore di ambito bolognese vissuto a cavallo fra i due secoli, in quanto si riscontra, nella tipologia del ritratto, un collegamento con gli ambiti pittorici di artisti noti quali erano Bartolomeo e Tiburzio Passerotti, Cesare Aretusi e Lavinia Fontana, veri specialisti nel genere del ritratto celebrativo.



162


163

163.
Domenico Zampieri detto il Domenichino (copia da)
Ritratto di Padre Biagio Bagni
Olio su tela cm 143×108

Sul quadro è riportata la scritta: R.MUS PR. D. BLASIUS BAGNIUS PRIORIS GENERALIS CONG.IS S.TI SALV.RIS AETAT. AN. LII.

Venne dato in deposito nel 1978 dal Pensionato Livia Cavalieri di Cento.

Essendo Padre Bagni nato nel 1563 ed essendo stato effigiato all'età di 52 anni, si desume che il dipinto sia stato eseguito nel 1615, quando egli si trovava a Roma come priore della Basilica di S. Pietro in Vincoli, cioè nello stesso periodo in cui si trovava anche il Domenichino. Questo confermerebbe in parte l'ipotesi di Spear[1] quando scrive che in quegli anni il pittore si era dedicato ai dipinti su cavalletto, tra cui un gruppo di ritratti, di cui l'originale di questo avrebbe potuto far parte.

Paolo, figlio di Bernardino e Giovanna Bagni, fu battezzato a Cento il 5 aprile 1563[2] ed entrò a far parte della Congregazione dei Canonici di S. Salvatore col nome di Biagio, il 2 aprile 1577.[3] Fu eletto, con breve pontificia di Paolo V, priore generale dell'ordine, che a quell'epoca comprendeva 42 conventi sparsi per tutt'Italia, per il triennio 1607-1609. Fu ancora rieletto per il triennio seguente, 1610-1612.[4] Dal 1613 al 1615 fu priore della Basilica di S. Pietro in Vincoli a Roma[5] e dal 1616 al 1617 fu abate di S. Giovanni Evangelista a Ravenna.[6] Nel 1618 ritornò a Cento nel convento dell'ordine dove ricoprì la carica di presidente del monastero, e lì morì il 21 luglio 1625.[7]

Per suo volere, durante il periodo in cui fu priore generale dell'ordine, furono fondati il convento e la chiesa

dello Spirito Santo in Cento, la cui prima pietra fu posata l'8 giugno 1609[8] e in cui fu celebrata la prima messa il 12 agosto 1610.[9]

Egli fu un grande benefattore del convento e della chiesa nella quale, a proprie spese, fece costruire l'altare maggiore, commissionandone, nel 1613, la pala al Guercino, il *Trionfo di tutti i Santi*, andata dispersa e che fu la prima importante opera eseguita dall'esordiente pittore centese.[10]

Padre Bagni diede alle stampe diverse opere di carattere religioso, ma è noto soprattutto per aver lasciato un importante manoscritto,[11] la *Storia di Cento*, sotto forma di annali, che fu la base per quanti gli succedettero nello scrivere su questa città.

Restauro: Maricetta Parlatore Melega, 1987.

1. Spear 1982, p. 13.
2. ASBC, battesimi, 2, f. 17v.
3. ASB, Fondo Demaniale, 205-2652, Congregazione di S. Salvatore, Libro delle vestizioni, f. 331.
4. BUB, ms. 2303, Annali della Congregazione di S. Salvatore, f. 57r.
5. BUB, *ibidem*, f. 165v.
6. BUB *ibidem*, f. 120r.
7. ASB, *ibidem*, Atti della Congregazione di S. Salvatore, ff. 95 e 121.
8. ACC, ms. 197, f. 331.
9. ASB, *ibidem*, ff. 52 e 68.
10. ACC, ms. 197, f. 34v.
11. ACC, ms. 2.



164

164.
Vincenzo Spisanelli

(Orta Novarese 1595-Bologna 1663)
Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia
Olio su tela, cm 184 × 152

Rappresenta l'episodio biblico dell'acqua miracolosamente sgorgata dalla roccia percossa dal patriarca Mosè, durante il lungo viaggio di ritorno degli Ebrei verso la Palestina (*Esodo*, 17).

Il dipinto è acquisizione recentissima della Pinacoteca: proveniente dal Patrimonio degli Studi di Cento, si trovava ubicato fino al 1982 nell'ufficio di presidenza del locale Liceo Classico.[1]

Genericamente riferito, per tradizione, alla scuola bolognese del Seicento, è stato riconosciuto da Angelo Mazza (com. orale) come opera di Vincenzo Spisanelli, un'indicazione attributiva che mi pare convincente.

Del pittore, di origine piemontese, si trova traccia nella *Felsina*, in pagine di lettura gustosa ma scarse di precise informazioni sull'attività artistica.[2] Malvasia lo ricorda tra gli allievi di Denys Calvaert «che furono i più fedeli, e più costanti seguaci di sua maniera» ed istituisce un parallelismo maestro/scolaro – basato soprattutto su questi elementi: l'origine forestiera, l'ostinato attaccamento al lavoro, il carattere schivo e «non conversevole», il disinteresse per le questioni legate alla conduzione economica della casa – che, misurando lo Spisanelli sul modello del fiammingo, efficacemente ne tramanda l'immagine di un caparbio, e più sfortunato, epigono in chiave minore.

Non è molto dissimile il profilo definito dai pochi studi sull'artista,[3] che pur ha lasciato una consistente mole di lavoro.[4] Anche nella tela di Cento si rivela la cultura attardata e singolare del pittore che costruisce intorno alla figura dell'attonito Mosè una folla di personaggi accumulati, più che disposti, secondo una svariatissima casistica di gesti e di atteggiamenti. Vi si riconoscono tipologie ripetitive nella produzione dello Spisanelli – si confronti, ad esempio, il vecchio a mani giunte alle spalle di Mosè con il Nicodemo della *Deposizione* (Bologna, Collezione Molinari Pradelli); il visetto giovanile che occhieggia dietro alla rupe con quello che si protende, a sinistra, nel *Miracolo della serpe* (Bologna, S. Paolo Maggiore) – e capziose morfologie che rimandano al collaudato repertorio del manierismo bolognese. Né basta qualche citazione da Mastelletta – la donna che avanza sorreggendo l'anfora sulla testa, lo svaporante palmeto nel fondo – o da Faccini – i due fanciulli assetati – ad aggiornare gli esiti pittorici di un petit-maître che percorre la via di un tenace attaccamento alla tradizione.

Dell'antica collocazione della tela centese niente si conosce, né se ne rinviene menzione nelle fonti locali o negli storiografi bolognesi (Malvasia, Oretti), che pure riferiscono di tante opere dell'artista.

Il dipinto, in cattivo stato di conservazione, a causa soprattutto delle numerose cadute di colore che si concentrano nella zona inferiore a destra, è ora in restauro presso Katia Ronzani di Bologna.

1. Queste informazioni mi sono state gentilmente comunicate da F. Gozzi.

2. Malvasia 1678, ed. 1841, vol. I, pp. 204-206. A causa dell'origine piemontese, lo Spisanelli è ricordato anche nelle *Schede Vesme*, vol. III, Torino 1968, pp. 1005-1006.

3. L'unico profilo critico è di E. Riccomini (1962, pp. 448-455), per lo Spisanelli in particolare le pp. 451-453. Utili indicazioni sono nelle recenti schede dedicate alla *Deposizione* (Bologna, Collezione Molinari Pradelli) ed all'*Adorazione dei pastori* (Bologna, Museo Davia Bargellini), cfr. Magnabosco 1984, p. 100; Mazza 1987, pp. 104-106.

4. Un elenco recente delle numerose opere del pittore, conservate soprattutto a Bologna, è nel *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, vol. IX, Torino 1975, p. 107.

165.
Matthias Stomer (attr.)

(Amersfoort 1600 ca.-
Palermo? 1650 ca.)
Suicidio di Catone l'Uticense
Olio su tela, cm 136 × 106

Il dipinto raffigura il suicidio di Marco Porzio Catone detto l'Uticense, uomo politico romano dell'ultimo periodo repubblicano, pronipote di Catone il Censore. Strenuo difensore delle libertà repubblicane ed avversario di Cesare, Catone scelse il suicidio a Utica dopo la sconfitta di Pompeo ed il fallimento dei tentativi di resistenza all'avanzata di Cesare. Secondo la narrazione di Plutarco, Catone si colpì mortalmente con la daga nel corso della notte, ma lottando tra la vita e la morte ed agitandosi negli spasimi dell'agonia cadde a terra facendo accorrere il figlio, il medico e i servi.[1] Il quadro della Pinacoteca di Cento presenta l'eroe riverso, ed al suo fianco tre figure, identificabili con il figlio, il medico Cleante ed un servo, forse Buta, del quale Catone si serviva per gli affari politici. A proposito di un'altra versione dello stesso tema realizzata dallo Stomer in Sicilia, ora presso il National Museum di Valletta (Malta),[2] un antico inventario della collezione Ruffo, cui essa apparteneva secondo la proposta di Nicolson,[3] offre l'esatta descrizione della scena con l'identificazione dei principali personaggi: «... uno quadro con Catone che si ammazza. Nel quale vi è Il Figlio, Il Medico Et una vecchia... A lume di Notte».[4] Il terzo personaggio che interviene con un bacile in aiuto al medico si ritrova invece in un'altra versione del medesimo soggetto che si conserva a Catania, nel Museo dei Benedettini.[5]

Il dipinto è pervenuto alla Pinacoteca di Cento nel 1967 per volontà testamentaria di Luigi Campanini (1965).[6] Non si conoscono notizie sulla sua storia precedente. Oggetto di uno studio di F. Gozzi[7] che su indicazione di A. Ottani Cavina ne ha riconosciuto l'indubbia matrice stomeriana, esso è stato incluso tra gli autografi del pittore da B. Nicolson,[8] successivamente al fondamentale studio monografico dedicato all'artista nel 1977.[9] Secondo F. Gozzi l'opera è piuttosto riconducibile alla bottega del pittore a motivo di certe durezze di esecuzione e per il discontinuo livello qualitativo, e rinvierebbe pertanto ad un probabile prototipo dello Stomer, oggi sconosciuto.[10] La questione non è di agevole soluzione. Non si può infatti non rilevare lo scadimento qualitativo dell'opera in alcune parti, ad esempio nella figura del servitore, che sembra andare oltre le «Stomer's late stylizations» rilevate da Nicolson nelle opere della maturità.[11] L'intervento di restauro potrebbe fornire elementi decisivi per la soluzione del quesito.

Indubbio è l'interesse del pittore per questo soggetto particolarmente cruento della storia antica di Roma, alla cui drammaticità si adatta felicemente l'impostazione di luci nette e fortemente contrastate adottata dall'artista. Come si è ricordato, si conoscono due versioni indubbiamente autografe di questo tema, tra loro differenziate: quella del Museo di Valletta, già nella collezione Ruffo, compositivamente molto simile al dipinto centese ma di formato orizzontale, e quella del Museo dei Benedettini di Catania, entrambe esemplarmente rappresentative della fase tarda dell'artista trascorsa in Sicilia.[12] Qui infatti, a conclusione del soggiorno napoletano, egli si era trasferito entro il 1641, anno del *S. Isidoro Agricola* già nella chiesa di Caccamo (unica opera datata, purtroppo rubata nel 1971) cui seguì l'*Adorazione dei pastori* di Monreale. Come è stato affermato, pur nella continuità della evoluzione stilistica la produzione siciliana segna



165

un netto scarto rispetto a quella romana e a quella napoletana nelle quali sono ben percepibili gli influssi nordici della pittura caravaggesca di Gerrit van Honthorst, di Dirk van Baburen e di Jan Janssens. Le opere del periodo siciliano sono invece caratterizzate da rigidità compositive che bloccano a mezz'aria gesti e movimenti, e soprattutto da recrudescenze naturalistiche e da un timbro cromatico che modella figure e oggetti in una materia quasi incandescente.[11] Entro questo tracciato evolutivo la tela di Cento, pur nell'ambiguità sostanziale della sua reale identità, appare accostabile alle opere riferite dalla critica al periodo iniziale del soggiorno siciliano.

(Ringrazio Federico Zeri per i preziosi suggerimenti).



166

1. Plutarco, ed. 1960, II, pp. 160-216. Il soggetto di questo dipinto è stato interpretato anche come il suicidio di Origene.

2. Pauwels 1953, p. 171, fig. 13.

3. Nicolson 1977, pp. 233-234 e n. 15.

4. Ruffo 1916, p. 387.

5. Nicolson 1979, fig. 165.

6. *Elenco dei quadri appartenuti al compianto dott. Luigi Campanini fu Silvio e lasciati in legato alla Pinacoteca Comunale di Cento*, del 17 novembre 1970, n. 73.

7. Gozzi 1977.

8. Nicolson 1979, p. 92.

9. Nicolson 1977, pp. 230-245. Per un aggiornamento bibliografico si veda Schiattarella in Napoli 1984, I, pp. 179, 486-487.

10. Gozzi 1982; Gozzi 1984, p. 20 n. 130; inoltre Cecchelli 1984, p. 76.

11. Nicolson 1977, p. 233, osserva a proposito del dipinto con la *Guarigione di Tobia* della collezione Longhi di Firenze, certamente autografo: « So harsh is it that were we unfamiliar with Stomer's late stylisations, we would pronounce it a copy ». Sugli Stomer della fondazione Longhi cfr. Bittarello 1980, p. 312, figg. 192-194.

12. Sulla centralità del tema del *Suicidio di Catone* nell'opera dello Stomer, specie nella produzione siciliana, si veda Voss 1909, pp. 108-115 che nelle sue pionieristiche ricerche denominò 'Maestro del Catone morente' l'autore di un gruppo di opere siciliane, poi riconosciute allo Stomer, collegabili al *Suicidio di Catone* di Catania; inoltre Bottari 1949, pp. 218-219; ed infine Nicolson 1977, pp. 233-234.

13. Nicolson (1979, p. 233) scrive a proposito delle opere eseguite dallo Stomer in Sicilia: « These are the most eccentric works, where faces and hands are treated as though they were baked clay with ridges and furrows, sometimes pitted, sometimes facetted. Real life with its relaxed movements and graces has departed ».

166.
Pittore emiliano della prima metà del XVII secolo

Adorazione dei pastori

Olio su tela, cm 40 × 57

L'opera è pervenuta alla Pinacoteca nel 1842 per deposito della famiglia Chiarelli-Pannini di Cento.[1] Nell'atto di consegna compilato in quell'occasione essa è ricordata come del calabrese Mattia Preti; attribuzione in seguito riportata da G. Atti, A. Rusconi, A. Orsini, N. Barbanti Grimaldi,[2] oltre che da C.G. Marchesini il quale riferisce dell'esistenza di una firma e formula l'ipotesi che l'opera sia stata eseguita da M. Preti nel corso del soggiorno modenese. Non è purtroppo verificabile l'affermazione molto plausibile dello studioso secondo la quale il dipinto sarebbe stato in possesso della nobile famiglia centese già nel corso del secolo XVII.[3] L'attribuzione tradizionale al pittore calabrese è stata sfumata da F. Gozzi in quella

ad «Ignoto pittore della prima metà del Seicento seguace di Mattia Preti».[4] Della firma segnalata da C.G. Marchesini non si trova traccia, anche ad un attento esame. Del resto va aggiunto che, per motivi stilistici, l'attribuzione al pittore calabrese non può essere accolta. Il dipinto è stato inoltre studiato da C.L. Ragghianti[5] in occasione della schedatura delle opere della Pinacoteca effettuata nel 1943; il critico formulò allora la proposta attributiva a favore del Guercino, e riferì la piccola tela al giovanile momento di attenzione mostrata dall'artista verso la pittura del ferrarese Carlo Bonone e quella del modenese Bartolomeo Schedone. Se l'attribuzione al pittore centese non può essere condivisa, illuminanti risultano la più generale lettura stilistica e l'indicazione delle specifiche coordinate culturali suggerite dallo studioso, come pure la conseguente proposta di datazione attorno al 1615. La cultura figurativa espressa dal piccolo dipinto manifesta infatti un singolare incontro tra le componenti modenesi dello Schedone e quelle parmensi di Badalocchio da un lato, e gli esiti centesi del giovane Guercino dall'altro, cui si aggiungono diretti influssi delle opere di Ludovico Carracci. All'ambiente modenese-parmense rinvia in particolare il gruppo della Madonna con il Bambino e S. Giuseppe (si vedano le numerose versioni del *Riposo nella fuga in Egitto* di Bartolomeo Schedoni),[6] mentre all'ascendente guercinesco si richiamano sia il saldo naturalismo, sia, soprattutto, la peculiare forza cromatica che definisce gli effetti del notturno tramite una sapiente distribuzione delle luci 'a macchia'. Va inoltre osservato che l'alto livello qualitativo della pittura rilevabile nel gruppo della Sacra Famiglia e nella figura dello storpio che, con bella invenzione, sostiene la gamba con il bastone ricurvo cede invece a sensibili flessioni nel gruppo dei pastori che avanzano da destra, più sommariamente definiti. Non sembra possibile proporre soluzioni conclusive al quesito attributivo. L'autore di questa piccola tela va presumibilmente identificato tra i frequentatori della bottega di Guercino tra la fine del secondo ed il terzo decennio del Seicento.[7]

1. Gozzi 1984, p. 19 n. 126.

2. Atti 1853, p. 17: «Il Presepio di Mattia Preti detto il Calabrese (di proprietà Chiarelli)»; Rusconi 1861, p. 24; Orsini, 1891, p. 10; Barbanti Grimaldi 1966, p. 27; inoltre Cecchelli 1984, p. 73: «attr. a Mattia Preti».

3. Marchesini 1938, p. 5. Sui momenti di maggior gloria della famiglia Chiarelli-Pannini, segnalata «fra le più chiare, ed antiche Famiglie Centesi» si veda Erri 1969, pp. 281-285.

4. Gozzi 1982: «lavoro di bottega nell'ambito di Mattia Preti»; Gozzi 1984, p. 19 n. 126: «Ignoto pittore seguace di Mattia Preti».

5. Ragghianti 1943.

6. Cfr. D.C. Miller, in Bologna 1986, pp. 527-528.

7. Oltre ad Emilio Savonanzi, che nel secondo decennio passò dalla bottega di Ludovico Carracci in quella di Guercino, a Benedetto Zalone ed a Matteo Loves numerosi altri pittori si formarono in quegli anni nello studio dell'artista a Cento. Come informa C.C. Malvasia, che ricava la notizia dai manoscritti già di Paolo Antonio Barbieri, fratello del Guercino, e di altri familiari, l'artista aprì a Cento un'Accademia del nudo nel 1616 e «cominciò in quest'anno a farsi conoscere anco maestro nell'imparare ad altri, insegnando ciò ch'egli non imparò mai da veruno, e con tanto amore, e cortesia faceva questo ufficio che più che da scolari, li trattava come figli». L'anno seguente (1617) «crebbe il numero de' scolari, che sino di Francia vennero per imparar sotto la sua disciplina. Ve ne furono di Bologna, di Ferrara, di Modena, di Reggio, di Rimini, d'altri luoghi sino al numero di 23...» (Malvasia 1678, ed. 1841, II, p. 258).



167

167.
Pittore emiliano del XVII secolo

Testa di Cristo incoronato di spine
Olio su tela, cm 43 × 36

Questa piccola tela faceva parte della collezione del senatore G. Borselli di Cento che nel 1892 la donò, con regolare lascito testamentario, alla Pinacoteca Civica della sua città.[1]

Nel testamento l'opera viene assegnata a Guido Reni, attribuzione poi rifiutata da C.L. Ragghianti che preferì riconoscervi «una replica di bottega molto buona», certamente ricavata dal celebre *Crocifisso*, oggi nella Galleria Estense di Modena, dipinto dal pittore bolognese negli anni '39-'40 del XVII secolo.[2]

In seguito, sia Sorrentino che la Barbanti Grimaldi hanno ripreso l'ipotesi di Ragghianti.[3]

Più volte, durante la sua attività, Guido Reni si dedicò a questo tema che, insieme alla *Mater dolorosa*, divenne uno dei più frequenti soggetti sacri

destinati alla pietà privata e, proprio per questo motivo, fu diffuso attraverso numerosissime copie, alcune anche di buona qualità, dal '600 fino ad oggi. La tela di Cento è un'ennesima testimonianza di ciò; in essa il taglio della figura appena al di sotto delle spalle concentra l'attenzione di chi guarda tutta nell'intensità dello sguardo pietoso del Cristo, ma, complessivamente, rispetto al modello reniano, l'attitudine appare più languida e la pennellata meno incisiva.

Il dipinto è stato forse restaurato nell'immediato dopoguerra, poiché si nota un intervento di rifoderatura e anche il telaio è nuovo. Lo stato di conservazione è oggi buono.

1. Cfr. scheda OA, Gozzi 1982 e il *Testamento olografo del fu Senatore Giuseppe Borselli*, trascritto da Gozzi, Tesi 1979, app. VI.

2. Cfr. scheda OA, Ragghianti 1943, n. 43.

3. Sorrentino 1946, sala V, n. 14; Barbanti Grimaldi 1966, p. 42, n. 70. Il dipinto è anche citato in Cecchelli 1984, p. 69.

168.

Pittore bolognese degli inizi del XVIII secolo

Madonna con Bambino

Olio su tela, cm 112,8 × 82,4

Sotto il profilo dell'indagine storico-critica l'opera è stata analizzata per la prima volta da C.L. Ragghianti[1] il quale proponendo l'identificazione con un dipinto di proprietà della famiglia Chiarelli, segnalato da G. Atti nel 1853 presso la Pinacoteca civica di Cento come «del Guercino, ma più ragionevolmente di Gennari Cesare»,[2] sostituì quella attribuzione con un più generale riferimento alla scuola bolognese del secolo XVII. In seguito F. Gozzi ha confermato l'appartenenza dell'opera all'ambiente bolognese.[3]

La rotondità plastica dell'immagine ed il monumentale classicismo del modello suggeriscono di collocare il dipinto nell'ambito di influenza della pittura di Carlo Cignani, già ben affermata a Bologna tra la fine del sesto e gli inizi del settimo decennio del Seicento come rivelano le prestigiose commissioni in quegli anni ricevute dall'artista: gli affreschi della Sala Farnese in Palazzo comunale e quelli delle sovrapporte nella chiesa di S. Michele in Bosco, intervallati dai lavori romani nella chiesa di S. Andrea della Valle. L'indagine luministica che rafforza gli effetti di tornitura plastica del modello rinvia ad alcuni celebri esempi cignaneschi, soprattutto ai putti reggitenda affrescati sopra le porte della chiesa di S. Michele in Bosco, ed in particolare a quello sulla destra del finto quadro con l'*Arcangelo Michele appare ai Sipontini* (1665).[4] La trascrizione in chiave purista fornita dall'ignoto artista, soprattutto nella figura del Bambino, presuppone la maturazione della formula di M.A. Franceschini e rende altamente verosimile una datazione agli inizi del Settecento, come precisa R. Roli (com. or.). Il suo autore è verosimilmente un allievo di Carlo Cignani, attento ai risultati raggiunti da Franceschini; il suo percorso stilistico appare analogo a quello di Luigi Quaini.

Lo stato di conservazione è mediocre. La superficie cromatica è offuscata da un velo di sporcizia. La tela originale, di forma ovale, è stata applicata su una più ampia foderatura di formato rettangolare. Vi è visibile una vecchia stuccatura di raccordo.

1. Ragghianti 1943, n. 47.

2. Atti 1853, p. 19. L'identificazione è tuttavia improbabile dal momento che il quadro citato da Atti raffigurava «La Madonna con un giglio in mano, e col bambino».

3. Gozzi 1982; Gozzi 1984, p. 17, n. 112.

4. Su Cignani cfr. Roli 1977; per il confronto suggerito si veda la fig. 7c.



11

Sala grande

1.
Bottega del Guercino
Allegoria della Vittoria
Affresco, cm 162 × 162

Si trovava sul camino.

2.
Bottega del Guercino
La ninfa Calipso accomiata Ulisse
Affresco, cm 80 × 120

3.
Bottega del Guercino
Ulisse e le sirene
Affresco, cm 80 × 120

4.
Bottega del Guercino
Ulisse e Tiresia agli inferi
Affresco, cm 80 × 120

5.
Bottega del Guercino
Circe restituisce forma umana ai compagni di Ulisse
Affresco, cm 80 × 120

6.
Bottega del Guercino
Ulisse veleggia col favore dei venti
Affresco, cm 80 × 120

7.
Bottega del Guercino
Fuga di Ulisse e dei suoi compagni dalla grotta di Polifemo
Affresco, cm 80 × 120

Vestibolo delle cacce

8.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
Putto di spalle (datato 1615)
Affresco, cm 64 × 50

9.
Bottega del Guercino
Caccia alle tigri
Affresco, cm 53 × 86

10.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
Allegoria della Scultura
Affresco, cm 50 × 110

11.
Bottega del Guercino
Caccia alle pantere
Affresco, cm 53 × 88

12.
Bottega del Guercino
Caccia alle lepri
Affresco, cm 53 × 95

13.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
Putto di spalle
Affresco, cm 64 × 50

14.
Bottega del Guercino
Caccia agli uccelli con le reti
Affresco, cm 53 × 93

15.
Bottega del Guercino
Battuta di caccia
Affresco, cm 52 × 100



169

169.
Ludovico Lana
(Codigoro 1597-Modena 1646)
Natività della Vergine
Olio su tela, cm 267×162

L'opera è con ogni probabilità identificabile con la «Natività di Maria Vergine adorata con moltissime figure di graziose femmine attente al lavacro della S. Bambina spirante divinità fra le braccia delle ostetrici» segnalata nella chiesa di S. Domenico a Modena dal Baruffaldi, dove verosimilmente rimase fino alla ristrutturazione settecentesca della chiesa.[1] Gaetano Atti, per primo, la cita a Cento nell'Oratorio della chiesa dei Santi Sebastiano e Rocco, con queste parole: «La nascita di Maria con S. Anna, e S. Gioacchino, bel quadro del Lana ripulito dal Magazzari...».[2] Il dipinto è poi entrato in Pinacoteca entro il 1854 come attestato da un documento di quell'anno che lo indica già esposto nella III sala.[3]

Questo bel quadro dovrebbe appartenere alla fase più matura dell'artista, dopo cioè la grande pala del voto del 1636, quando egli sulle premesse ferraresi di Scarsellino e Bonone si sforzò di aggiungere la nuova 'maniera' bolognese di Guido Reni e Guercino. Questo tentativo di conciliare le due 'scuole' risulta molto evidente anche qui, poiché – come ha ben evidenziato L. Peruzzi – se le due figure di destra indubbiamente costituiscono un esplicito rimando agli 'allievi' di Reni, Sementi e Cantarini, la figura di S. Anna e tutto il gruppo delle astanti che si accingono al bagno della neonata dimostrano una naturalezza e domesticità di matrice evidentemente ferrarese e guercinesca.[4]

1. Baruffaldi ed. 1844-46, II, pp. 201-202. Per l'ipotesi dell'arrivo dell'opera a Cento nel XVIII sec. si veda Gozzi, scheda OA, 1982.



170

2. Atti 1853, p. 90; il Magazzari che attuò l'intervento di pulitura è citato un'altra volta da Atti per analoghi interventi nella chiesa dei Servi.

3. Documento oggi conservato in collezione privata; Rusconi 1861, p. 30; Orsini 1891, f. 33; Ragghianti, scheda OA, 1943, n. 57; Sorrentino 1946, sala v, n. 5; Barbanti Grimaldi 1966, p. 43; Cecchelli 1984, p. 70.

4. Si veda la recente ed esauriente scheda di L. Peruzzi in Modena 1986, scheda n. 26.

170.171.
Domenico Maria Viani (attr.)
(Bologna 1668-1711)
Antonio Mezzadri
(doc. 1688)
Giovane contadino con vaso di fiori
Anziano contadino con vaso di fiori
Olio su tela, cm 73×110 cad.

Il soggetto di questa coppia di tele, provenienti da casa Chiarelli (1842), è decorativo e puramente occasionale allo sfoggio della magnifica macchia di colore rappresentata dai fiori. La presenza del contadino giovane e di quello anziano non sembra avere altro significato oltre alla pura e semplice contrapposizione, che dà ragione della coppia.

Ogni intenzione di pittura classicheggiante in senso alto ed accademico appare lontana dalle due figure, tanto da rendere abbastanza difficoltoso un giudizio stilistico. Non tuttavia fino ad impedire di riconoscerle come bolognesi. E qui subentrano considerazioni basate soprattutto sull'aspetto propriamente esecutivo, che inducono a collocarle non troppo distanti dal fare largo e denso di Domenico Maria Viani. Si pensi soprattutto alla *Probatica Piscina* del Collegio Alberoni a Piacenza (eseguita subito dopo il 1700), anche se evidentemente si tratta di un'occasione pittorica non esattamente paragonabile con questa.[4] Diverso discorso riguarda invece i fiori, che volutamente creano una macchia colorata e brillante. L'impressione che essi siano opera di un fiorante specializzato riceve conferma anche dal fatto che sono dipinti sopra una prima vernice del quadro, cosa che ha impedito il loro riassorbimento nella scura preparazione, creando un insolito, leggero effetto di estraneità spaziale.

Anche questi fiori sono all'evidenza bolognesi. Appartengono al gruppo ormai abbastanza numeroso, e soprattutto molto omogeneo, che forma il catalogo di Antonio Mezzadri, aggregato sulla traccia di una firma, a partire da una ventina d'anni fa.[5] Formatosi sui modi del Cittadini maturo,[6] egli riprende ed accentua taluni aspetti tenebrosi del Milanese, ma con una scoperta tendenza al virtuosismo del tocco pittorico che dà luogo ad un elegantissimo, estenuato disfacimento formale.

Se il tono squillante di questi fiori contrasta in qualche misura con le più smorzate apparizioni cromatiche di quelli consueti nelle tele del Mezzadri, ciò non impedisce di riconoscerne l'identità della fattura, e trova spiegazione sia nella ricordata particolarità esecutiva, sia in quel suggerimento di datazione verso, o poco oltre, l'anno 1700 che proviene dalle figure. Per quanto si sa sul Mezzadri, siamo una dozzina d'anni più in là dell'unico riferimento che di lui si conosce: « viveva nel 1688 ».[7]

L'unica ombra d'incertezza sul-



172.

Pittore emiliano degli inizi del XVIII secolo

Madonna

Olio su tela, cm 49,5 × 35

Già nella raccolta Tiazzi di Cento, il dipinto passò con i beni di quella famiglia all'Ospedale Civile in seguito ad atto testamentario del 1882. Pervenne infine con altre tele alla Pinacoteca.[1]

Non può considerarsi del tutto certa la supposta identificazione con «Una testa in tela raffigurante M.V. lavoro antico» ricordata da G. Atti presso quella raccolta.[2] La qualificazione di «lavoro antico» indurrebbe infatti a supporre per quel dipinto una datazione molto precedente quella della presente tela della Pinacoteca centese.[3]

Una prima analisi storico-artistica del dipinto è fornita da C.L. Ragghianti che, ravvisando «caratteri del tardo stile reniano del Guercino», l'ha giudicata «opera di bottega» del maestro centese;[4] tale proposta è stata accolta da A. Sorrentino.[5] Secondo F. Gozzi è riferibile all'«ambito bolognese degli inizi del Seicento».[6]

Si tratta di un'opera di mediocre qualità, la cui integrità appare fortemente compromessa. La derivazione da modelli bolognesi di gusto reniano è evidente; tuttavia la tipologia del volto della Vergine e la partizione delle ombre paiono ispirate agli esempi neo-reniani di Gian Gioseffo Dal Sole; caratteri che inducono a collocare l'esecuzione del dipinto agli inizi del XVIII secolo.

Lo stato di conservazione è mediocre. Il colore, alquanto scurito, è velato da una patina di sporco. Sono visibili stuccature e integrazioni lungo il bordo inferiore. La tela reca una vecchia foderatura. È possibile che abbia subito decurtazioni.

l'attività di Antonio Mezzadri è gettata dall'esistenza, documentariamente nota, di un Giuseppe Mezzadri. Di lui non si conosce altra notizia che possa provare e chiarire il rapporto di parentela, per altro molto probabile, col primo. Negli appunti di Marcello Oretti si trova soltanto che Giuseppe aveva un figlio (ma che possa essere Antonio pare difficile). A lui, pur avendo fatto «molto guadagno», il pittore lasciò «poco capitale», ed egli «poi nelle piazze diedesi a far ballare *i cani e a conversare con i ciarlatani* e poco decoro ha fatto al padre ai parenti».[1]

Se nel catalogo riunito intorno al nome di Antonio Mezzadri si deve dedicare una proposta meno convincente, essa è di certo la coppia di *Vasi* Molinari Pradelli, di più ferma fattura.[2] Stilisticamente si possono collocare a metà strada esatta tra Antonio Mezzadri e Pier Francesco Cittadini. Sia la notizia, riferita sempre dall'Oretti, di un diretto discepolato dello sconosciuto Giuseppe presso il Milanese non può che indurre un semplice sospetto, in attesa di più concrete verifiche.

1. Roli 1979, p. 48.
2. Gregori 1965.
3. Oretti, ms. B128, c. 470.
4. Crespi 1769, p. 30.
5. Oretti ms. B131, cc. 314-315.
6. L'attribuzione è di C. Volpe, registrata da Frisoni 1979, p. 153 e Biagi 1984, p. 70.

Bibl.: Atti 1853, p. 17 (come scuola dei Carracci); Sorrentino 1946, sala VII, nn. 4-5 (come Paolo Antonio Barbieri); Colombi Ferretti, in corso di pubblicazione.



173

1. L'opera è ricordata nell'*Inventario dei dipinti esistenti nella casa Tiazzi* redatto da Mallarini, 1882, n. 58 (cfr. Gozzi 1982).

2. Atti 1853, p. 98.

3. Il dipinto menzionato da Atti (1853) compare tuttavia nell'inventario della raccolta Tiazzi redatto nel 1882 da Marcello Mallarini (cfr. Gozzi 1982).

4. Ragghianti 1943, n. 68.

5. Sorrentino 1946.

6. Gozzi 1984, p. 19, n. 127.

173.
Giovanni Lanfranco
(copia da)
Alessandro Magno e il medico Filippo
Olio su tela, cm 72 × 96

La tela è pervenuta alla Pinacoteca Civica nel 1970 col lascito Luigi Campanini; si tratta di una copia tarda del XVIII secolo, da un noto dipinto eseguito dal Lanfranco fra il 1608 e il 1610, su commissione del cardinale Alessandro Peretti Montalto per la propria residenza a Termini, nel maggiore dei due palazzi della sua villa sull'Esquilino.

Il dipinto del Lanfranco, di cui non è nota l'ubicazione attuale, era inserito in un ciclo pittorico più ampio dedicato alle *Storie di Alessandro*, di cui facevano parte anche opere del Domenichino e dell'Albani, anch'esse note solo attraverso alcune copie.

174.
Pittore della II metà del XVII o degli inizi del XVIII secolo
Figura femminile con viola
Olio su tela, cm 97 × 81

Il dipinto è pervenuto alla Pinacoteca in esecuzione delle volontà testamentarie di Luigi Campanini di Cento (1965).[1] Nell'elenco di quella donazione è segnato al n. 14, senza riferimenti attributivi. L'esecuzione di quest'opera, qualitativamente mediocre, sembra risalire alla fine del Seicento o agli inizi del Settecento; ma la sua invenzione rinvia ad un prototipo più antico, forse risalente alla prima metà del Seicento.

La gamma cromatica, alquanto scurita, è alterata dall'ingiallimento delle vernici. La foderatura e la sostituzione del telaio sono state effettuate per interessamento di Luigi Campanini, precedente proprietario dell'opera.

1. *Elenco dei quadri appartenuti al compianto dott. Luigi Campanini fu Silvio e lasciati in legato alla Pinacoteca Comunale di Cento*. Delibera 17 novembre 1970, n. 73 (cfr. Gozzi 1982; Gozzi 1984, p. 19 n. 125). L'opera è ricordata da M. Cecchelli 1984, p. 76.



175

175.
Pittore toscano della fine del XVII o inizi del XVIII secolo
Angelo Custode
Olio su tela, cm 72 × 56,5

Proviene dalla raccola di Luigi Campanini di Cento, ed è giunto alla Pinacoteca Civica di Cento tra il 1965, anno del lascito testamentario, e i primi anni '70.

Nell'elenco dei quadri passati da quella raccolta alla Pinacoteca questo dipinto è citato al n. 3 come di ignoto pittore del Settecento; come copia settecentesca di ambito emiliano è considerato da F. Gozzi.[1] La qualità scadente conferma il carattere di copia; il modello può legittimamente farsi risalire alla pittura fiorentina del Seicento, come mostra ad esempio il confronto con l'*Angelo Custode* di Jacopo Vignali segnalato sul mercato antiquario di Verona da G. Cantelli.[2] È databile tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento.

Lo stato di conservazione è mediocre. La tela reca una vecchia foderatura, probabilmente ottocentesca. Il telaio è stato presumibilmente sostituito in quell'occasione. La superficie cromatica, offuscata da una spessa patina di sporco, presenta screpolature e piccole cadute di colore.

1. Gozzi 1982, con notizie sulla provenienza.

2. Cantelli 1983, fig. 724.



176



177

176.
Pittore emiliano della seconda metà del XVII secolo
S. Paolo
Olio su tela, cm 74 × 52

Il dipinto è entrato in Pinacoteca tra il 1965 e il 1970 per lascito testamentario del dr. Luigi Campanini di Cento.[1]

Rappresenta S. Paolo, definito dal consueto attributo iconografico della spada. La tela, in precarie condizioni conservative e qualitativamente piuttosto modesta, si riallaccia alla pittura di Guido Reni – la tipologia del volto barbuto, il mosso drappeggio del manto rosso – di cui mi pare costituisca una tardiva rivisitazione.

1. Cfr. Cento, Archivio del Comune, Delibera del Consiglio Comunale, in data 17 novembre 1970; F. Gozzi, scheda OA, 1982.

177.
Scuola emiliana fra il XVII e il XVIII secolo
Madonna col Bambino e Santi
Olio su rame, cm 24 × 19

Il dipinto è pervenuto alla Pinacoteca Civica nel 1970 col lascito Luigi Campanini.

L'opera è di fattura discreta anche se presenta vistose cadute di colore che limitano notevolmente la lettura stilistica. Tuttavia è possibile rilevare, nel vivace rapporto luministico sul viso del Bambino, una chiara impronta della scuola pittorica bolognese a cavallo fra i due secoli.

178.
Pittore della prima metà del XVIII secolo
Sacra Famiglia con S. Giovannino
Olio su tela, cm 73 × 98

È pervenuto alla Pinacoteca civica dalla raccolta di Luigi Campanini di Cento in seguito al lascito testamentario del 1965.[1] Nell'elenco della donazione è ricordato al n. 32, senza proposte attributive. È stato riferito al secolo XVII; ma è probabile, anche per lo scadente livello qualitativo, che si tratti di un attardamento settecentesco su un modello di molto precedente.

Lo stato di conservazione è mediocre. La superficie cromatica, offuscata da uno strato di sporco, è percorsa da un fitto craquelé. Il dipinto non presenta foderatura e non pare aver subito restauri.

1. *Elenco dei quadri appartenuti al compianto dott. Luigi Campanini fu Silvio e lasciati in legato alla Pinacoteca Comunale di Cento*, delibera del 7 novembre 1970, n. 73. Sul dipinto cfr. Gozzi 1982; Gozzi 1984, p. 25, n. 170.



179

179.
Pittore ferrarese del XVIII secolo
Figura d'uomo in un paesaggio
Olio su tela, cm 103 × 85

Il dipinto, con ogni probabilità, raffigura un cacciatore nell'atto di allestire una trappola mediante una gabbietta-richiamo, mentre un'altra, identica a quella che egli ha in mano, è appoggiata sul terreno e attira un gattino che tenta con la zampa di ghermire l'uccellino al suo interno. La scena è completata al centro in basso da un cestino rovesciato in modo che il contenuto sia scorto da chi guarda e, a fianco di esso, da alcuni uccelli già catturati; la figura dell'uomo, al centro, giganteggia in un ampio paesaggio.

Questo dipinto faceva parte della collezione privata del dr. Luigi Campanini di Cento ed entrò in Pinacoteca con lascito testamentario nel 1965: nel verbale d'ingresso è riferito ad un ignoto pittore del Seicento.[1] L'autore di questa tela mi pare vada ricercato in quella tendenza di gusto che si sviluppò nel corso del XVII secolo a Ferrara e che consisteva nel dipingere in chiave cinquecentesca; il paesaggio che fa da sfondo alla scena del cacciatore dimostra chiaramente questo recupero della grande pittura ferrarese del Cinquecento e in particolare presenta evidenti analogie con la natura dei dipinti di Dosso Dossi.

Oltre a questa componente dominante 'neo-cinquecentesca', nell'opera in questione sembra però si possa rilevare – soprattutto nell'episodio a margine del gattino e nel brano del cestino e della cacciagione – un gusto per la scena di genere e per la natura morta più decisamente tipico della cultura settecentesca, per cui è forse più plausibile una datazione almeno agli inizi del XVIII secolo.

Va infine ricordato che il dipinto è in cattive condizioni di conservazione e presenta molte ridipinture che ne alterano la leggibilità.

1. Scheda OA, Gozzi 1982.



180

180.
Paolo Veronese (copia da)
Madonna col Bambino in trono fra i Santi Giustina, Francesco, Girolamo e Giovannino
Olio su tela, cm 135 × 100

La tela è pervenuta alla Pinacoteca Civica nel 1970 per lascito testamentario di Luigi Campanini.

Si tratta di un'opera del XVIII secolo, modestissima nella fattura e copia della famosa *Pala di S. Zaccaria*, dipinta intorno al 1562 da Paolo Veronese, oggi alla Galleria dell'Accademia di Venezia.

181.
Pittore emiliano della fine del XVII secolo.
Elemosina di S. Carlo Borromeo
Olio su tela, cm 90 × 72,5



Il dipinto, acquistato sul mercato antiquario bolognese, fu donato alla Pinacoteca di Cento da Luigi Campanini unitamente ad altre opere della sua raccolta con atto testamentario del 1965.[1]

L'invenzione compositiva richiama la celebre *Elemosina di S. Rocco* di Annibale Carracci consegnata alla Confraternita di S. Rocco di Reggio Emilia nel 1595; opera passata nel 1661 nella raccolta modenese del duca Alfonso IV d'Este, ed in seguito, nel 1746, presso la collezione dell'Elettore di Sassonia a Dresda. Si conserva ora nella Gemäldegalerie di quella città.[2] Di questo dipinto, particolarmente apprezzato e studiato dagli artisti, la piccola tela della Pinacoteca centese offre una mediocre e parziale trascrizione. Analogo è l'impianto scenografico, con prospettiva di colonne a destra e successione di archi sul fondo che chiudono l'affollata scena dell'elemosina, dove la figura di S. Carlo sostituisce quella carraccesca di S. Rocco.[3] L'opera è stata attribuita a «Scuola veneziana del secolo XVII», come si ricava da una scritta sul retro della tela; tuttavia la componente veneta che il quadro esibisce sembra piuttosto frutto della mediazione della citata tela di Annibale Carracci.

Lo stato di conservazione è mediocre; la superficie cromatica, offuscata da una patina di sporco, è ricoperta da una spessa vernice. Lacune sono visibili lungo i bordi. La tela è stata sottoposta ad intervento di foderatura per interessamento dell'ex proprietario, prima del trasferimento nella Pinacoteca.[4]

1. *Elenco dei quadri appartenuti al compianto dott. Luigi Campanini fu Silvio e lasciati in legato alla Pinacoteca Comunale di Cento*, delibera 17 novembre 1970, n. 73. Sul retro della tela compare una scritta ottocentesca a inchiostro, solo parzialmente leggibile «Sig. Al(do?) Zanarini/...roch...ebastiani (?)/Bol(ogna)».

2. Sul dipinto di Annibale Carracci cfr. Posner 1971, I, pp. 51-52, II, pp. 35-37.

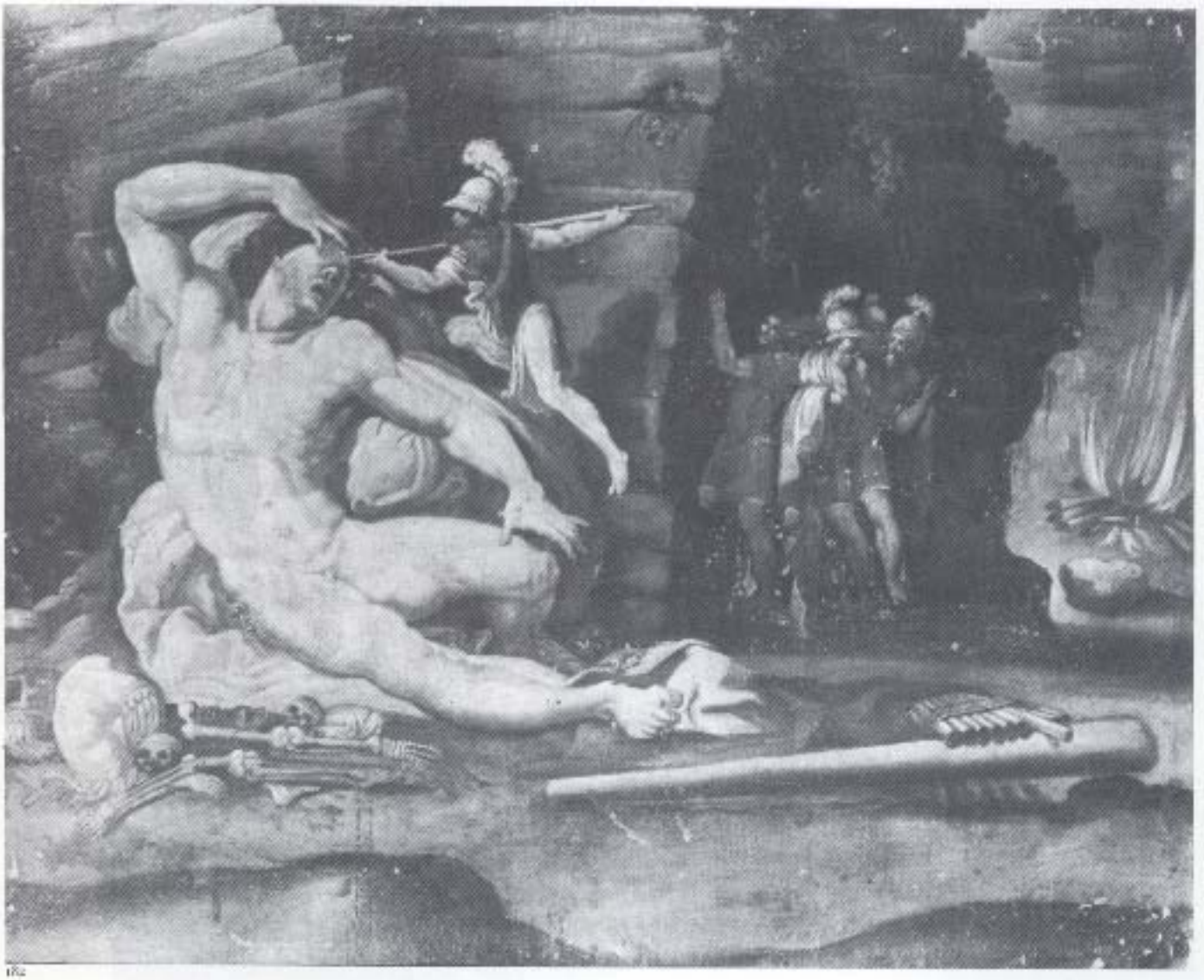
3. La notorietà del dipinto fu accresciuta dalle trascrizioni incisorie, per le quali si veda Roma 1986, pp. 65-68.

4. Notizie sulla provenienza e sul restauro della tela sono in Gozzi 1982; Gozzi 1984, p. 19, n. 128.

182.
Pellegrino Tibaldi (copia da)
L'accecamento di Polifemo
Olio su tela, cm 76 × 94

La tela è pervenuta alla Pinacoteca Civica nel 1970 per lascito testamentario di Luigi Campanini.

Si tratta di una copia del XVIII secolo, di fattura molto modesta, da uno scomparto, nella Sala d'Ulisse, degli affreschi del Tibaldi in Palazzo Poggi a Bologna.



172


R.mus PR. D. BLASIVS BAGNIVS PRIOR
GENERALIS CONG. S. SALV.
ÆTAT. AN. LII.

163



22

16.
Bottega del Guercino
Caccia alle scimmie
Affresco, cm 52 × 100

17.
Bottega del Guercino
Lotta fra animali in un recinto
Affresco, cm 53 × 95

18.
Bottega del Guercino
Caccia allo struzzo
Affresco, cm 53 × 95

19.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
Allegoria della Pittura
Affresco, cm 50 × 100

20.
Bottega del Guercino
Caccia al cervo e al cinghiale
Affresco, cm 53 × 101

21.
Bottega del Guercino
Caccia agli orsi
Affresco, cm 53 × 99

22.
Bottega del Guercino
Caccia al leone
Affresco, cm 53 × 101

Camera dei cavalli

23.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
La razza
Affresco, cm 79 × 132

Camera rossa o dei paesaggi

24.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
La fuga di Enea
Affresco, cm 157 × 125

Si trovava sul camino

25.
Bottega del Guercino
Giardino con pergolato
Affresco, cm 78 × 90

26.
Bottega del Guercino
Paesaggio con Mausoleo
Affresco, cm 73 × 105

27.
Bottega del Guercino
Paesaggio con mucche al pascolo
Affresco, cm 69 × 106

28.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
Paesaggio con fiume, due barche e un mulino
Affresco, cm 72 × 109



169



183



184

183.
Pittore degli inizi del XVIII secolo

(da Luca Giordano, Napoli, 1634-1705)
Conversione di S. Paolo
Olio su tela, cm 97 × 135

Il dipinto è stato ceduto alla Pinacoteca Civica di Cento da Luigi Campanini con atto testamentario del 1965. Compare senza indicazioni attributive al n. 27 dell'elenco delle opere donate.[1] Come ha osservato F. Gozzi,[2] si tratta di una modesta copia, con varianti, di una invenzione di Luca Giordano più volte utilizzata: si vedano la versione della Galleria Pallavicini, Roma, databile attorno al 1680 e quella del Musée du Périgord, Périgueux, che ne costituisce quasi certamente il modello, ed inoltre l'esemplare della Casita del Principe, El Escorial, replica più tarda dell'esemplare della Galleria Pallavicini, ed infine la piccola tela segnalata a Londra presso la Agnew Gallery.[3] Rispetto a questi modelli la copia centese presenta sostanziali varianti, in primo luogo l'immagine in controparte, come se l'invenzione di Luca Giordano fosse stata mediata da una trascrizione incisoria.

Lo stato di conservazione è discreto. La tela è stata foderata e montata su di un nuovo telaio grazie al restauro promosso dall'ex proprietario del dipinto, Luigi Campanini di Cento. Vi si notano abrasioni ed alcune lacune lungo i bordi.

1. *Elenco dei quadri appartenuti al compianto dott. Luigi Campanini fu Silvio e lasciati in legato alla Pinacoteca Comunale di Cento*, delibera 17 novembre 1970, n. 73.

2. Gozzi 1982; Gozzi 1984, p. 22 n. 144.

3. Per i dipinti di L. Giordano si veda Ferrari-Scavizzi 1966, II, pp. 123-125; III, figg. 231, 232, 376, 618.

184.
Scuola veneta del XVIII secolo

Cristo e l'adultera
Olio su tela cm 107 × 162

La tela è pervenuta alla Pinacoteca Civica nel 1970 per lascito testamentario di Luigi Campanini di Cento.

L'opera, pur impaginando una ricca iconografia ed una composizione equilibrata, presenta una qualità pittorica modesta e per nulla proporzionata alle vivacità della scena, pertanto ci troviamo di fronte ad una copia da un dipinto di scuola veneta dell'ambito di Sebastiano Ricci.

Bibl.: Atto di deposito 1970.



184

185. 186.
Pietro Bellotti
(Volciano di Salò 1625/27-Gargnano sul Garda 1700)
Mendicante con berretto e bastone
Mendicante in atteggiamento pensoso
Olio su tela ovale, cm 72 × 57 cad.

Le due tele furono donate alla Pinacoteca dal senatore Giuseppe Borselli con lascito testamentario del 1892.[1] Nell'elenco della donazione sono ricordate come di « anonimo autore ».[2] Sono state oggetto di indagine critica da parte di C.L. Ragghianti che in occasione della schedatura delle opere della Pinacoteca effettuata nel 1943 propose il riferimento attributivo a Pietro Bellotti,[3] in seguito accolto da A. Sorrentino, N. Barbanti Grimaldi e F. Gozzi;[4] attribuzione per la quale propende anche M. Gregori (com. scr., 1987). Ad orientare la paternità dei due dipinti verso il Bellotti sono innanzitutto la scelta tematica (due mezze figure di poveri descritti con cruda immediatezza) ed il realismo della raffigurazione. Le due tele rientrano a pieno titolo nell'ambito di quella 'pittura della realtà' – per certi aspetti provocatoria e comunque trasgressiva delle norme di decoro accademico e della classificazione gerarchica dei generi sancita dalla trattatistica – che la critica ha individuato in determinate aree dell'Italia settentrionale politicamente soggette al dominio di Venezia, in particolare a Brescia, Bergamo e Udine tra Sei e Settecento.[5] Con il danese Monsù Bernardo, per alcuni anni, subito dopo la metà del Seicento, attivo nel Veneto, in Lombardia e nella Romagna, fu Pietro Bellotti il principale protagonista di quella tendenza, il cui programmatico naturalismo che incontrò notevole successo presso i collezionisti non sembra indipendente dal crudo realismo, a volte macabro e violento, di G.B. Langetti e degli altri pittori della corrente dei 'tenebrosi'.[6] Ma Pietro Bellotti si dedicò soprattutto alla rappresentazione icastica e caricata di alcune figure di popolani, secondo una visione lenticolare che determina « la moda di una diligenza necrofila alla fiamminga »[7] esaltando imperfezioni epidermiche, reticoli di rughe, rattoppi di stracci, come nel tentativo di voler trasmettere all'osservatore la percezione tattile delle superfici scabrose. Ne consegue, come ha osservato F. Zeri « un realismo epidermico... che introduce nelle sue opere monocordi e spente i contadini della Terraferma veneta nel costume di sempre, contando con pazienza le rughe infinite dei loro volti, bruciati e riarsi dal sole ».[8] Come rivelano le due tele centesi l'effetto conclusivo è ben lontano dai divertimenti aneddotici dei bamboccianti o dalle edulcorate rappresentazioni arcadiche di altri artisti che celarono l'ingratitudine del soggetto popolare sotto il travestimento della scena bucolica. La fermezza e la serietà morale con la quale questi due mendicanti dallo sguardo intenso e penetrante sono presentati – aspetti che costituiscono sorprendenti precorrimenti della disposizione filo-pauperistica del lombardo Ceruti – conferiscono al soggetto popolare piena dignità di rappresentazione. Poche sono le opere datate di questo artista, o databili per via documentaria: prima di tutte la *Parca Lachesi* della Staatsgalerie di Stoccarda (1654), ed inoltre l'*Autoritratto* degli Uffizi (1658) e quello già nella Collezione Scheufelen di Stoccarda-Oberlenningen (1664) e la tela, poco felice, del Palazzo Ducale di Venezia con *La presa e la demolizione del forte turco Margariti in Albania* databile nel 1663.[9] Ciò ha consentito alla critica di formulare l'ipotesi di una evoluzione stilistica che dal carattere « secco e minuto » della produzione giovanile rilevato dal Lanzi procede verso





185

un «pittoricismo più grasso e a macchia» di cui forniscono un'esemplificazione le due tele di collezione privata milanese con una *Contadina con cesto di uova* e un *Contadino con brocca*.[10] Entro questo tracciato gli ovali centesi sembrano collocabili nella fase tarda dell'artista, non solo per i forti legami con i citati dipinti milanesi, ma anche per l'affinità stilistica e tipologica che in particolare uno di essi, e cioè il *Mendicante con bastone e cappello in mano*, mostra con l'immagine plebea del *Socrate* conservato nel Museo Civico di Feltre,[11] opera riferita dalla critica alla maturità dell'artista.

Entrambe le tele sono state restaurate nel 1977 d M. Parlatore Melega per interessamento della Soprintendenza per i Beni artistici e storici di Bologna. Nel corso dell'intervento conservativo è stato provveduto alla foderatura della tela, alla sostituzione del telaio e alla pulitura della superficie cromatica.[12]

(Ringrazio Mina Gregori per i preziosi suggerimenti).

1. *Testamento olografo del fu Senatore Giuseppe Borselli conservato nell'Archivio dei fratelli Bongatti di Corporeno di Cento* (cfr. Gozzi 1984, p. 22, n. 141, 143).

2. Cfr. Gozzi 1982.

3. Ragghianti (1943) non conoscendo l'atto testamentario del senatore Borselli tentò ipoteticamente l'identificazione dei due dipinti con un «Ovatino con due figure dello Spagnolo (di proprietà Chiarelli)» segnalato da Atti (1853, p. 18) nella Pinacoteca centese.

4. Sorrentino 1946, sala VIII, n. 3-4; Barbanti Grimaldi 1966, p. 72; Gozzi 1980, n. 13-14; ed inoltre Cecchelli 1984, p. 74.

5. Liebman 1969, pp. 262-263.

6. Pallucchini 1981, I, p. 285, al quale si rinvia per una disamina della problematica bellottiana. In particolare, sul successo della formula del Bellotti presso i collezionisti cfr. Nicolini 1659; Martinioni 1663; Orlandi 1704, pp. 315-316. Per i rapporti con l'ambiente mediceo, tramite Paolo del Sera cfr. Fletcher 1979, pp. 416-424.

7. Longhi 1946.

8. Zeri 1976, p. 90.

9. Pallucchini 1981, I, pp. 283-287; II, figg. 950, 952, 956.

10. Pallucchini 1981, I, p. 286; II figg. 959-960.

11. Pallucchini 1981, I, p. 284-285; II, fig. 953.

12. Gozzi 1982.

187.
Giacomo Bolognini

(Bologna, 1651/64 – 1734)

San Nicola da Tolentino col Bambino, S. Agata e la Maria Vergine

Olio su tela, cm 230 × 154

Il Monteforti per primo (1755, 1765) ricorda il dipinto su di un altare laterale della piccola chiesa centese di S. Lucia, ritenendolo di «Jacopo Bolognini bolognese»; l'attribuzione è ripresa poi dal Tosi (1770) che precisa il nome del Bolognini, mentre, ancora il Monteforti, nelle *Memorie Istoriche delle chiese di Cento*, scritte nel 1780, ricorda il quadro, informando che i tre altari della chiesa furono rinnovati nel 1671, lasciando pertanto intendere un termine di datazione dell'opera peraltro abbastanza attendibile.

Nel XIX secolo la tela è ricordata ancora presso la chiesa da Gaetano Atti (1853) che riconferma l'attribuzione settecentesca, definendo l'opera di «Giacomo Bolognini, figlio di Giovanni Battista bolognese, ivi trasportata nel 1682». Questa data non concorda con quella avanzata dal Monteforti in merito alla ristrutturazione della chiesa, è però un termine utile per considerare, fra quelle date, il momento dell'arrivo a Cento del quadro.

All'inizio del Novecento, con l'abbattimento della chiesa, l'opera è trasferita nell'oratorio del SS. Rosario e nel 1942 nella Pinacoteca Civica.

L'ipotesi di una datazione giovanile trova un sostegno anche nel confronto stilistico con altre tele del pittore conservate nelle chiese bolognesi; Giacomo Bolognini, figlio del pittore e incisore di estrazione reniana Giovanni Battista (1611 – 1688) con quest'opera si colloca nell'ambito della pittura bolognese del tardo Seicento con una certa discontinuità stilistica, come si rileva nei tratti da lui eseguiti con durezza – vedi il S. Nicola da Tolentino – in contrasto con momenti veramente qualitativi e freschi, rilevabili nella figura di S. Agata che ben si accosta ai modi di Lorenzo Pasinelli e di Giovanni Gioseffo Dal Sole.

Bibl.: Monteforti 1755, c. 10; Monteforti 1765, c. 652; Tosi 1770, c. 10; Monteforti 1780, c. 60; Atti 1853, p. 53; Atto di Deposito 1942.

188.
Scuola bolognese del XVIII secolo

«Impresa» dell'Accademia dei Rinvigoriti di Cento

Olio su tela ovale, cm 106 × 72

In alto si legge: ACCADEMICORUM RINVIGORITORUM CENTI

In basso si legge: ALIT VIRESQUE MINISTRAT

L'opera è stata collocata nella Pinacoteca Civica nel 1987 su deposito del Patrimonio degli Studi di Cento che la conservava nella Biblioteca Comunale.

Nei secoli XVII e XVIII anche la città di Cento ebbe una fioritura di accademie che rappresentavano nel loro complesso le idee filosofiche e letterarie del momento; sicuramente quella più celebre fu l'Accademia dei Rinvigoriti, istituita il 19 aprile 1694 nella casa di Carlo Aurelio Dondini che ne fu l'animatore e primo Principe. L'«Impresa» del sodalizio cittadino, che riscontriamo anche nelle carte intestate e nei sigilli, era rappresentata da un mazzo di fiori contenuto in un vaso e collocato sopra un tavolo,



187



188

col motto virgiliano «Alit viresque ministrat».

Il quadro, di non alta qualità esecutiva, venne sicuramente commissionato dall'Accademia centese ad un pittore «fiorante» di ambito bolognese seguace di Antonio Mezzadri.

Bibl.: Atto di deposito 1987.

189.190.
Giuseppe Maria Ficatelli
(Cento, 1639-1703)
Sant'Agostino nello studio in meditazione
San Nicola da Tolentino in preghiera
Olio su tela, cm 210 × 105 cad.

In basso a sinistra si legge: SUOR LUCIDA STELLA BRUNETTI ABBAD.

Entrambe le tele provengono dalla chiesa di Santa Caterina in Cento; in quell'edificio infatti sono citate da Girolamo Baruffaldi (1754) che le segnala nell'altare dedicato all'immagine della Beata Vergine del Presepio: «Entrando dunque in detta chiesa il primo altare, a mano dritta, è quello della Beata Vergine del Presepio... di fuori di quell'altare, ne laterali, si vedono due quadri di figura bislunga, l'uno de' quali è Sant'Agostino e l'altro San Nicola da Tolentino di Giuseppe Maria Ficatelli».

L'indicazione baruffaldiana viene ripresa da Giovanni Filippo Monteforti (1755, 1780) e da Paolo Antonio Tosi (1770), mentre invece Orazio Camillo Righetti Dondini e Marcello Oretti tralasciano di citare le due tele.

Con le soppressioni napoleoniche, la chiesa ed il convento di Santa Caterina vennero abbandonati dalle suore agostiniane, l'antico edificio di culto distrutto e gli arredi incamerati dall'Ospedale della Santissima Annunciata.

Nel 1982, dopo un accurato restauro, l'Amministrazione dell'Ospedale delibera la concessione in deposito delle due opere presso la Pinacoteca Civica.

Il restauro rivelò le discrete doti di questo pittore centese, ancora quasi completamente ignorato dalla storiografia contemporanea. Solo l'erudizione locale gli ha concesso alcune brevissime note, come il Baruffaldi, il Monteforti ed il Tosi, mentre Luigi



190

Crespi colloca il Ficatelli nell'ambito più ampio della bottega bolognese di Cesare e Benedetto Gennari, che, con ogni probabilità, frequentava già dalla fine degli anni Cinquanta. Tale frequenza è da ritenersi assidua, se consideriamo che il Crespi ricorda del Ficatelli le «imitazioni, si bene a penna che all'acquerello» dei disegni del Guercino, con tali risultati «che si richiede un occhio ben purgato e sagace per distinguere gli originali dalle copie».

Dalle poche opere note è praticamente impossibile rilevare un'evoluzione stilistica; unico fattore che accomuna i dipinti del Ficatelli, si rileva negli ultimi echi dei fasti guercineschi, ripetuti stancamente nella bottega bolognese dei nipoti del maestro.

Appena nel *Sant'Agostino* l'abilità del Ficatelli raggiunge quote qualitative rilevabili; qui il debito verso la



191



192

bottega del Guercino è dichiarato, ed in modo particolare la simpatia per Cesare Gennari che traspare, nel modo di «macchiare» con la luce la fronte del Santo, come nelle pennellate fresche sulle mani. Un pezzo di bravura congeniale al Ficatelli è pure la cotta bianca nella manica destra della figura ed in quella parte che fuoriesce dalla pianeta in basso a destra.

Mentre nel *San Nicola da Tolentino* si rileva una certa ariosità nella gamma cromatica, unitamente alla robustezza dell'impianto del Santo che risulta indagato con intelligenza nelle mani e nel viso.

Sicuramente, nel panorama meno noto della pittura centese della seconda metà del XVII secolo, queste opere offrono l'opportunità di un approfondimento ed anche una revisione critica dell'attività, fino ad oggi semisconosciuta, di Giuseppe Maria Ficatelli.

Restauro: Maricetta Parlatore Melega, 1975.

Bibl.: Baruffaldi 1754, c. 30; Monteforti 1755, c. 6; Monteforti 1780, c. 45; Tosi 1770, c. 8; Atti 1853, p. 93; Parlatore Melega 1975, p. 96; Gozzi 1983, p. 339.



189



10



Candido Vitali, *Natura morta con fiori, anatra e pavone*, Inghilterra, Collezione privata

191.192.
Candido Vitali
(Bologna, 1680-1753)
Natura morta con tacchino, pavone, anatra e coniglio
Natura morta con frutta, selvaggina e cane
Olio su tela, cm 95×126 cad.

Per primo Giuseppe De Logu rese note queste due tele,[1] già riconosciute come opere di Candido Vitali nell'inventario della collezione Chiarelli, da cui provengono (1842), ed in seguito mai messe in dubbio. I repertori sono infatti i suoi più consueti, trattandosi di animali da cortile insieme con fiori e frutti. Gli uni e gli altri trovano confronti puntuali nel catalogo non molto numeroso aggregato intorno al suo nome: gli animali nella coppia siglata della Pinacoteca di Udine, ed anche nell'altra, restituita al pittore da Mina Gregori,[2] ma poi dimenticata nella più recente bibliografia. I fiori sono confrontabili con quelli delle due tele Molinari Pradelli esposte nel 1964 col nome ingannevole del Vincenzino, e subito spostate al Vitali.[3] Per il pavone è strettissima la vicinanza con quello che compare in questa inedita tela londinese (vedi foto sopra), erroneamente data al Cassana, che è da aggiungere al catalogo del bolognese.[4]

È vero che all'interno di questo non soccorrono dati oggettivi, all'infuori del ricordato monogramma nelle tele di Udine. Ma la coerenza del raggruppamento è garantita dall'estrema compattezza stilistica, che è anzi tale da ostacolare il tentativo di una scalatura cronologica. È questo insomma il volto stilistico a noi noto di un pittore di cui è testimoniata una produzione abbondantissima, destinata anche a collezionisti stranieri. E se questo aspetto si desume dalle tracce inventariali, non mancano elogi alla gradevolezza della sua pittura, lasciati da Luigi Crespi e dal Lanzi.[5] Non deve sorprendere che un pittore di nature morte, e per di più di soggetti rustici, riceva segni di considerazione, pur nei consueti limiti di estrema laconicità che la letteratura artistica riserva agli specialisti di tale genere: Candido Vitali era di condizione nobile ed ebbe incentivo alla pratica della natura morta nella scuola di Carlo Cignani a Forlì, da lui frequentata con tutta probabilità come dilettante. Con questo la sua pittura, giudicata oggi come un frutto particolarmente gradevole della vicinanza stilistica al «fiore rococò» di Giuseppe Vicenzino, della Caffi e di Antonio Mezzadri, perdeva verosimilmente le connotazioni negative legate al pregiudizio accademico. Un fenomeno di gusto assai interessante è costituito proprio dal fiorire di una produzione di nature morte a margine dell'alto classicismo del Cignani e degli allievi della sua scuola forlivese, dove s'intuisce che il genere aveva un suo spazio ben preciso nel mercato e nel collezionismo, in subordine ai quadri di figura e di storia (e forse il caso non è del tutto dissimile a quanto era avvenuto intorno alla bottega bolognese del Guercino).

Sulle personalità dei vari specialisti è però scarsa l'informazione. Il semisconosciuto Nessoli rimane un nome privo di opere; mentre è principalmente il romano Arcangelo Resani ad innalzare la fama ed il livello di tale



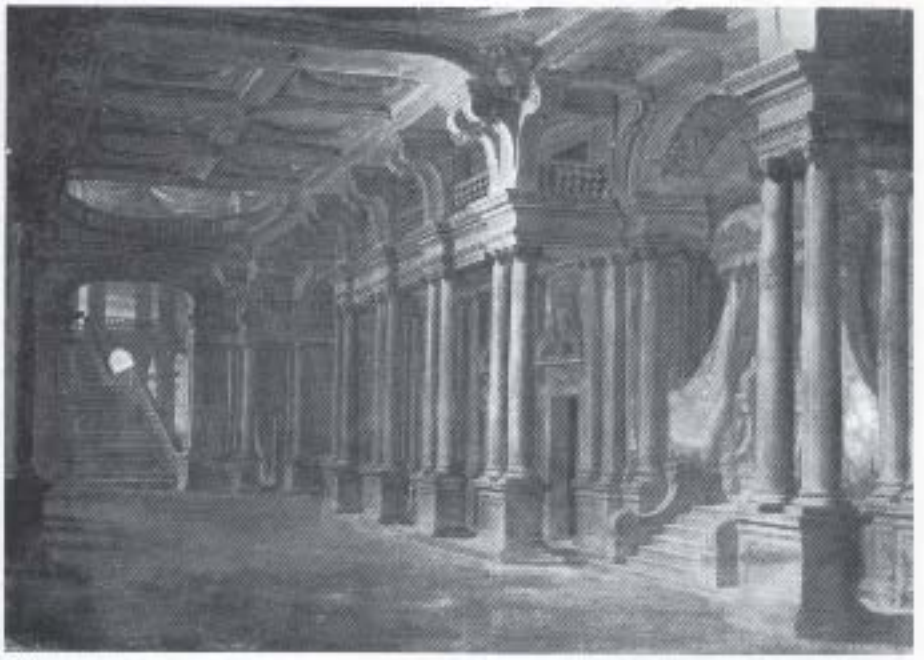
195



197



193



194

produzione. Con la sua ricca pittura e con la cultura figurativa che vi appare intelligentemente filtrata, i modi di Candido Vitali presentano anche qualche non superficiale collegamento.

Restauri: M. Parlatore Melega, 1980.

1. De Logu 1962, tavv. 32 e 110.
2. Gregori 1965, pp. 11, 14.
3. Gregori 1965, p. 12.
4. Asta Sotheby's 11 giugno 1980, n. 10.
5. Crespi 1769, pp. 191-192; Lanzi, ed. Capucci 1974, III, p. 134.

Bibl.: De Logu 1962, tavv. 32 e 110; Brunetti 1964, p. 105; Roli 1977, pp. 297-298; Frisoni 1979, p. 154; Salerno 1984, pp. 362-364; Colombi Ferretti, in corso di pubblicazione.

193.
Scuola emiliana del XVIII secolo
Presunto ritratto di Girolamo Baruffaldi
Olio su tela, cm 70 × 54

L'opera è stata collocata nella Pinacoteca Civica nel 1987 su deposito del Patrimonio degli Studi di Cento che la conservava nella Biblioteca Comunale.

Per tradizione si riconosce nel personaggio il noto arciprete centese Girolamo Baruffaldi (Ferrara 1675-Cento 1755), anche se nessuna fonte locale ricorda o fa riferimento al ritratto, pervenuto alla Biblioteca del Patrimonio degli Studi assieme allo stemma dell'Accademia dei Rinvigoriti di Cento, dipinto in occasione della fondazione (1694).

Effettivamente esiste una certa somiglianza del personaggio con i ritratti noti del Baruffaldi; il nipote dell'arciprete di Cento, nelle *Rime serie e giocose*, così lo descriveva: «Era il Baruffaldi d'una ben proporzionata statura piuttosto alta, di capelli ed occhi nerissimo, di fronte spaziosa e quadra, di carnagione piuttosto gentile, di labbra sempre morbide e rosseggianti, colorito abitualmente, gioviale in faccia e alquanto pingue» (1786).

Una ipotesi, per nulla fastidiosa, può essere quella di considerare il dipinto eseguito nel 1732, cioè in occasione delle riforme agli statuti della Accademia dei Rinvigoriti apportate dal Baruffaldi; occasione questa che può giustificare una sostituzione del ritratto del Principe Aurelio Dondini, con la propria effige, in forza anche della nomina ricevuta a Principe perpetuo.

In considerazione dei rapporti fre-

quenti che il Baruffaldi intratteneva con pittori ferraresi, è probabile che in quell'ambito debba essere ricercato quest'anonimo ritrattista, capace di momenti intensi, come questi occhi che trasmettono una fresca espressione del personaggio.

Bibl.: Cecchelli 1977, p. 943.

194.195

Famiglia Galli Bibiena (attr.)

Cortile regio con loggiati dove si festeggia l'arrivo di Davide con la testa di Golia

Sala regia con trono senza figure

Tempera su tela, cm 92,5 × 130 cad.

Le due tempere sono già attribuite a Ferdinando Bibiena nel 1853 da Gaetano Atti che le ricorda presso la Pinacoteca Civica, dove erano pervenute nel 1843 su acquisto, effettuato dal Comune, da Antonio Ferrari di Cento.

Stranamente non sono ricordate da Alessandro Rusconi (1861) mentre ne ricorda la presenza Antonio Orsini (1891) che ripropone l'attribuzione già formulata dall'Atti. Nel 1935 le tempere sono richieste al Municipio, come opere di Ferdinando Bibiena, da Roberto Longhi e da Guido Zucchini per la mostra sul *Settecento bolognese*, ma poi non esposte, senza peraltro motivarne la decisione in catalogo. Successivamente sono riproposte, con l'attribuzione ottocentesca, dal Ragghianti (1943) dal Sorrentino (1946) e dalla Grimaldi (1966).

Si tratta di un genere molto caratteristico nella produzione settecentesca della famiglia Bibiena; opere analoghe si trovano ancora oggi in vari palazzi senatori bolognesi e, il più delle volte, non è possibile andar oltre la generica definizione di Scuola dei Bibiena.

Nella tempera col *Trionfo di David*, sviluppata con fughe prospettiche sia in larghezza che in profondità, rileviamo una parentela stretta coi grandi «loggiati per angolo» illustrati nel *Trattato dell'Architettura Civile*, in particolare con il «rame 22», inserito nel volume edito nel 1711 da Ferdinando Bibiena, prima della sua partenza per Vienna, dov'era richiestissima la sua opera. Questa nostra tempera, per certi aspetti, dimostra quindi che gli esempi scenografici proposti dal maestro, potevano essere svolti e sviluppati in ulteriori scene all'aperto. A tal fine, ricordo che fra Sei e Settecento, era consuetudine fornire i teatri, sia pubblici che privati, di una dotazione fissa di scene con argomenti generici. È per questo motivo che Antonio Bibiena nel 1721 si trovava a Cento in occasione del carnevale e della prima teatrale del *Cajo Marzio Coriolano*, per il quale aveva dipinto, con l'assistenza del padre Ferdinando, le scene nel teatro Vicini di proprietà dell'Accademia dell'Aurora.

Purtroppo di queste scenografie non è rimasto nulla, neppure una documentazione iconografica o descrittiva; pertanto è mia ipotesi collegare queste tempere all'attività centese di Antonio Bibiena, condividendone dunque anche la datazione.

Bibl.: Atti 1853, p. 16; Orsini 1891, p. 6; Ragghianti 1943, nn. 18/19; Sorrentino 1946, sala VIII, nn. 1/2; Grimaldi 1966, p. 72.

196.
Ercole Graziani
(Bologna, 1688-1765)
Ascensione di Cristo
Olio su tela centinata, cm 388 × 216

Non compaiono particolarità iconografiche degne di nota. Merita tuttavia di essere sottolineata l'abilità combinatoria dell'artista che ha associato spunti compositivi traendoli da illustri capolavori della pittura emiliana che raffigurano temi della Ascensione, della Trasfigurazione di Cristo e dell'Assunzione della Madonna. Anche dopo il non breve periodo di formazione, Ercole Graziani coltivò ininterrottamente gli studi sull'autorevole tradizione emiliana, in particolare sui modelli dei Carracci e su quelli di Cavedone, Reni e Cignani. Per la pala della Pinacoteca di Cento, come è stato osservato, l'artista è risalito ad alcuni testi del primo Seicento: forse alla *Trasfigurazione* di Cantarini ora a Roma, quasi certamente all'*Ascensione* di C. Bononi tuttora nella chiesa di S. Salvatore a Bologna e a quella del Cavedoni nel convento di S. Martino, oltre alla *Assunzione della Vergine* di G. Reni in S. Ambrogio di Genova che può aver offerto spunti per la disposizione delle figure degli apostoli.[1]

L'opera è pervenuta alla Pinacoteca di Cento dalla Chiesa di S. Biagio.[2] Ne sono stati ricostruiti tutti gli spostamenti: eseguita per l'Oratorio della Purità di Bologna,[3] rimase nella sede originaria fino alle soppressioni napoleoniche e passò quindi, insieme agli altri dipinti delle chiese soppresse, presso la Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti allora istituita.[4] Nel 1882 fu depositata presso la chiesa di S. Biagio a Cento.[5]

Un documento d'archivio reperito da D.C. Miller presso la Biblioteca Estense di Modena, reso noto da R. Roli al quale si deve il riconoscimento del dipinto e la sua identificazione con la pala già nell'Oratorio della Purità, ha consentito di riferire questa opera al 1728;[6] essa è la prima sicuramente databile dell'artista, allora quarantenne. La sua apparizione pubblica riscosse notevole successo, come registra la *Guida di Bologna* del 1732 nella quale l'opera è definita «bella tavola... di Ercole Graziani già scolare del Cav. Creti, e ora uno de' nostri più degni Maestri»;[7] ma occorre aggiungere che l'entusiastico apprezzamento, in seguito riaffermato dallo Zanoti, andò progressivamente scemando nel corso del Settecento, anche per effetto degli attacchi del canonico Luigi Crespi.[8] Eppure Graziani seppe conquistarsi indubbi riconoscimenti; le sue pale si trovavano sugli altari delle più importanti chiese di Bologna e dell'Emilia al pari di quelle del suo maestro Donato Creti, ed erano state richieste da Roma da papa Benedetto XIV Lambertini.[9] La diligente applicazione ed i continui studi gli avevano assicurato un posto d'onore nella monumentale *Storia dell'Accademia Clementina* pubblicata nel 1739 da G.P. Zanotti, il quale riconosceva nell'artista l'erede dell'illustre scuola bolognese («il nostro Guido»).[10]

Se la composizione del dipinto centese presuppone lo studio di analoghe invenzioni secentesche, i caratteri stilistici riportano invece a suggestioni molto più vicine nel tempo. Entro la lineare evoluzione che dagli insegnamenti del Creti muove verso soluzioni di più sciolta libertà formale, sollecitate da un lato dalla tradizione veneta e dall'altro dagli esempi della pittura romana, questo dipinto occupa una posizione di equidistanza. Della struttura rigorosamente geometrica di Creti l'allievo fornisce una interpretazione in chiave di morbido plasticismo, quasi un compromesso tra la matrice cantariniana e pasinelliana del maestro e le proposte neocarraccesche di Aureliano Milani e del giovane Francesco Monti. Ma la fedeltà alle soluzioni formali del Creti resta sostanziale, e garantisce l'artista, almeno in questo periodo della sua carriera, da ogni contaminazione con il naturalismo di G.M. Crespi. Resta infine da osservare che allo studio delle fonti settecentesche rinviano anche le ricercate espressioni dei volti, improntate a sentimenti di sereno trasporto estatico, un precedente non trascurabile della controllata gamma espressiva di Jacopo Alessandro Calvi.[11]

Lo stato di conservazione della opera è mediocre. La tela è montata su un vecchio telaio provvisto di tre traverse orizzontali. La superficie cromatica presenta numerose lacune, soprattutto lungo i margini della tela, oltre ad alcuni fori e tagli.

1. Roli 1963, pp. 167-168; Roli 1977, p. 156.

2. Non è nota la data del trasferimento del dipinto presso la Pinacoteca di Cento; qui è per la prima volta segnalato da Ragghianti 1943, n. 42. Si ricorda tuttavia che nel 1891, in occasione del III centenario della nascita di Guercino, tra i quadri esposti nella Pinacoteca figurava anche una «Ascensione di Gesù: quadro di Bartolomeo Cesi», depositato da mons. Antonmaria Amadei arciprete della collegiata di Cento, il quale circa dieci anni prima aveva ricevuto dalla Pinacoteca di Bologna il dipinto di E. Graziani (Orsini 1891, p. 9).

3. L'opera è citata dalle guide settecentesche di Bologna a partire da quella del 1732 (*Le pitture di Bologna*, Bologna 1732, p. 164; ed. 1755, p. 168; ed. 1766, p. 172; ed. 1776, p. 115; ed. 1782, p. 124; ed. 1792, p. 134).

4. È ricordata nella *Copia esatta de quadri venuti all'Istituto dai Luoghi soppresso l'Anno 1797/98 Mediante la scelta fatta dai Deputati della Accad.a Clem.a e che si trovano nella Casa del March.e Malvezzi*; e di nuovo nello *Elenco generale dei dipinti* compilato nel 1820 (cfr. Emiliani 1971, pp. 51, 78, 166); inoltre Giordani 1853, p. 52; Giordani, s.d. (1857?), p. 54.

5. Cfr. Gozzi 1982: il dipinto fu depositato il 29 agosto 1882 da Enrico Panzacchi direttore dell'Istituto di Belle Arti presso l'arciprete di Cento A.M. Amadei (*Verbale di consegna dei quadri...*, 1882, Cento, Archivio Parrocchiale di S. Biagio, Oggetti d'arte, cart. I, fasc. 1. Sul fondo archivistico della chiesa si veda Fanti 1972, in particolare p. 166).

6. Roli 1971, pp. 80-81, 85 n. 5: si tratta di una quietanza di pagamento datata 30 aprile 1728 conservata nella raccolta di autografi Campori (289, n. 43) presso la Biblioteca Estense di Modena. A tale datazione era precedentemente pervenuto Roli tramite una esemplare lettura stilistica.

7. Bologna 1732, p. 164.

8. La citazione del dipinto nelle guide settecentesche subisce continui ritocchi, inequivocabile segno del progressivo raffreddamento degli entusiasmi per la pittura di questo artista. L. Crespi che ricorda la pala ora a Cento (1769, p. 276; cfr. Strocchi 1986, p. 132) parla esplicitamente di progressiva involuzione e di inarrestabile decadenza della sua produzione.

9. Cfr. Roli 1963, pp. 170-171; Montefusco Bignozzi in Bologna 1979, p. 78; Vertova 1984, pp. 434-442.

10. Zanotti 1739, II, p. 281: «...Nella sua maniera di dipignere molto di quella apparisce del Cantarini, del Torri, e del Pasinelli, e di ciò è debitore al cavalier Creti suo maestro». A proposito del dipinto ora nella Pinacoteca di Cento merita di essere ricordato l'elogio dello Zanotti, 1739, II, p. 278: «...quadro molto bello in ogni sua parte, e di cui scritto fu con gran ragione esser'egli opera di uno de' nostri più degni maestri».

11. Su questo dipinto si veda inoltre Ragghianti 1943, n. 42 (riferisce l'opera a M.A. Franceschini); Sorrentino 1946, n. 16 (Scuola bolognese della fine del sec. XVII); Roli 1963, p. 168, fig. 66a (ne viene riconosciuta la paternità del Graziani e proposta l'identificazione con il dipinto già nell'Oratorio della Purità a Bologna); Barbanti Grimaldi 1966, p. 42, n. 69; Dizionario Bolaffi, VI, 1974, pp. 157-159; Roli 1977, pp. 119, 270-271, tav. 217a; Gozzi 1979, pp. 137-138; Gozzi 1984, p. 24, n. 160.



156

197.
Antonio Rossi
(Bologna, 1700-1753)
Elemosina di S. Tommaso da Villanova
Olio su tela centinata, cm 300 × 205

L'Elemosina di S. Tommaso da Villanova è un tema frequente nella propaganda agostiniana. Il santo spagnolo, vissuto tra il 1486 ed il 1555, vi è in genere raffigurato in abiti vescovili, a ricordo della carica ricoperta a Valencia, nell'atto di porgere soccorso ai poveri, agli orfani e agli ammalati. Come è stato affermato, la figura del santo di Villanova, «esempio vivente dell'efficacia delle opere in un'epoca in cui il protestantesimo le proclamava inutili», ha riscattato l'ordine agostiniano dall'accusa di «aver formato un Lutero».[1] Nel dipinto di Antonio Rossi, ad ulteriore conferma di una committenza agostiniana, dietro al gruppo formato dal santo con gli accoliti compare il profilo di un frate agostiniano. È stato notato che la composizione del dipinto ricorda la tela piuttosto giovanile di Franceschini, anch'essa dedicata al medesimo santo, che si conserva nella chiesa di S. Agostino di Rimini.[2]

Il dipinto è pervenuto alla Pinacoteca dall'Ospedale civile di Cento. Sappiamo che fu eseguito per la chiesa di S. Caterina del convento delle monache agostiniane – edificio poi abbandonato a seguito delle soppressioni napoleoniche ed infine andato distrutto – i cui beni furono incamerati dall'Ospedale civile della Santissima Annunziata. Su un altare di quella chiesa è ricordato da G. Baruffaldi (1754) e da G.F. Monteforti (1755)[3] tra due dipinti di S.F. Ficatelli, anch'essi di tematica agostiniana, raffiguranti l'*Estasi di S. Rita* e *S. Agostino con S. Monica*. Nella Guida di G. Atti è segnalato «nella Sala superiore dell'Ospedale».[4]

Oltre a questa pala Antonio Rossi inviò a Cento anche un altro più importante dipinto, quello tuttora conservato nella chiesa di S. Biagio con la *Madonna ed il Bambino in gloria con S. Biagio e S. Michele Arcangelo*, opera consegnata nel giugno 1744.[5] Della presente tela non è noto l'anno di esecuzione; tuttavia la maturazione stilistica rispetto alla pala della chiesa del Carmine di Medicina datata 1737[6] e l'affinità con il dipinto centese in S. Biagio, unitamente alla notizia del rinnovamento, attuato tra il 1744 ed il 1746, della chiesa di S. Caterina cui l'opera era destinata, rende molto probabile una datazione tra il 1745 ed il 1746.[7] La pittura di Antonio Rossi si colloca integralmente nella tradizione accademica clementina, in quegli anni esemplarmente espressa da G. Marchesi detto il Sansone e da E. Graziani. Incontrò l'apprezzamento della critica, come si ricava dalla lettura delle biografie tracciate da G.P. Zanotti (1739)[8] e da L. Crespi (1769),[9] e l'appoggio di autorevoli committenti, tra i quali Benedetto XIV Lambertini e, ripetutamente, il generale L.F. Marsili. Allievo dapprima del mediocre ritrattista Lorenzo Borgonzoni e più tardi di Marcantonio Franceschini, che contribuì particolarmente a determinarne la fisionomia stilistica, Antonio Rossi divise la sua attività tra l'esecuzione di grandi pale d'altare, la produzione di quadretti di genere, e la partecipazione in veste di figurista alle tempere prospettiche di S. Orlandi e di S. Brizzi, e in quelle con paesaggi di C. Lodi;[10] un atteggiamento che sembra riproporre la duplicità operativa di Gambarini impegnato sia sul fronte del soggetto aulico-religioso sia su quello minore della pittura di genere popolata da mendicanti, ricamatrici e cappuccini elemosinieri. Entrambi gli aspetti convivono nella tela della Pinacoteca di Cento, dove la rappresentazione dei poveri, assistiti da S. Tommaso da Villanova, trova un precedente nei modelli pseudo-popolari di Gambarini, in quegli anni riproposti in ambito bolognese da S. Ghirardini.

Lo stato di conservazione dell'opera è buono. Nell'accurato restauro curato da M. Parlatore Melega tra il 1973 ed il 1975 è stata effettuata una doppia foderatura che ha ridato stabilità al colore precedentemente minacciato dall'indebolimento della mestica e dall'afflosciamento della tela. Il dipinto è stato montato su di un nuovo telaio. La pulitura ha liberato la superficie del colore da depositi di sporco rivelandone un inatteso cromatismo perlaceo.[11]

1. Sull'iconografia del santo si veda Rano 1969, coll. 591-595; in particolare Mâle 1984, pp. 93, 383.

2. Gozzi 1983, p. 354. Sul dipinto di Franceschini cfr. Marcheselli 1754, ed. 1972, tav. 145.

3. Baruffaldi 1754, f. 31: «Nell'altare rivoltandosi verso la porta che è dirimpetto a quello della B.V. vi è un quadro nel quale è effigiata la limosina di S. Tommaso da Villanova, e parmi intendere che, questo santo era dell'Ordine Agostiniano. Vi è accanto del Santo un vestito dell'abito della religione, è opera d'Antonio Rossi bolognese...»; Monteforti 1755, f. 6; Monteforti 1765, f. 648: «chiesa di S. Caterina... La tavola rappresentante S. Tommaso di Villanova è di Antonio Rossi Bolognese»; Oretti, ms. B110, c. 68 (cfr. D. Biagi 1981, p. 85).

4. Atti 1853, p. 130.

5. Sul dipinto si veda Roli 1977, p. 291; Gozzi 1983, pp. 352-353, fig. 19; ed inoltre, per gli aspetti decorativi, Cecchelli 1983, pp. 19, 69, 127.

6. Per il dipinto di Medicina, il cui bozzetto – l'unico noto dell'artista – è presso la collezione Schloss Fachsenfeld di Stoccarda (cfr. Thiem 1983, pp. 144-145) si veda Montefusco Bignozzi, in Bologna 1979, pp. 81-82; Samoggia 1983, pp. 174-175.

7. La precisazione cronologica si deve a Gozzi 1980, n. 29. Sul dipinto si veda inoltre Gozzi 1982; Gozzi 1984, p. 24. Si ricava da un manoscritto di Monteforti (1780, cc.

441-451) la notizia dell'intervento del quadraturista Stefano Orlandi nell'altare maggiore della chiesa (1745) e del figlio Francesco nei due altari laterali (1746), e cioè in quello dedicato a Maria Vergine e quello, appena fabbricato, intitolato al santo di Villanova (nel 1746 il padre era infatti impegnato a Bologna, presso la Basilica di S. Petronio, nell'esecuzione dell'ornato attorno all'affresco di V. Bigari nella cappella Aldrovandi). Ciò consente di formulare con soddisfacente approssimazione una datazione 'circa 1746' per la pala di Antonio Rossi.

8. Zanotti 1739, II, pp. 303-306.

9. Crespi 1769, pp. 293-294.

10. Su tale aspetto si veda in particolare Roli 1977, pp. 190-191; Grandi, in Bologna 1980, pp. 326-327 con bibliografia; Roli 1982, pp. 67-72.

11. Sul restauro del dipinto si veda l'intervento di Maricetta Parlatore Melega 1975, pp. 93, 95.

198.199.
Stefano Felice Ficatelli
(Cento, 1686-1771)
Santa Rita svenuta per la meditazione sugli strumenti della passione di Gesù Cristo
Santa Monica prega Sant'Agostino suo figlio affinché ascolti la predica di Sant'Ambrogio
Olio su tela, cm 210 × 105, cad.

Girolamo Baruffaldi (1754) per primo descrive le due tele nella chiesa centese di Santa Caterina: « Nell'altare rivoltandosi verso la porta, che è di rimpetto a quello della Beata Vergine, vè un quadro nel quale è effigiata la limosina di S. Tommaso da Villanova... opera d'Antonio Rossi Bolognese, ne' due laterali fuori dall'altare, vi sono altri due quadri di figura bislunga, in uno de' quali vi è Santa Rita svenuta per la meditazione de' Misteri della Passione di Gesù Cristo e l'altro Sant'Agostino vestito da secolare non curante gli avvisi di Santa Monica sua madre genuflessa a suoi piedi e dall'altra parte l'angelo custode che gli parla all'orecchio ».

L'autore dei due quadri, taciuto dall'arciprete di Cento, è invece ricordato da Giovanni Filippo Monteforti (1755, 1780), il quale riporta anche l'anno di esecuzione della cappella, terminata nel 1746, nell'ambito di un più generale riammodernamento della chiesa.

Dopo queste citazioni, le due opere non sono più ricordate dalla storiografia locale, quindi, con la soppressione della chiesa e del convento agostiniano, seguono la destinazione degli altri arredi sacri, incamerati, all'indomani della restaurazione pontificia, dall'Ospedale dell'Annunciata.

Le tele ritornano alla luce solo in epoca contemporanea; dopo un accurato restauro, l'Amministrazione dell'Ospedale ne delibera la concessione in deposito (1982) alla Pinacoteca Civica.

Stefano Felice Ficatelli, ancora quasi totalmente sconosciuto alla storiografia contemporanea, è l'unico ed incontrastato protagonista della pittura centese del Settecento. Appena diciassettenne ereditò la bottega di pittura del padre, ma, contrariamente al genitore, egli rifiutò il tardo guercinismo paterno, mostrando invece interesse per quella linea di pittura bolognese che da Lorenzo Pasinelli si congiunge a Giovanni Gioseffo Dal Sole confluendo poi in Donato Creti. Sono dunque questi i suoi modelli ideali anche se, nell'arco della sua produzione, non ha praticamente mai dimostrato un carattere irruento e tantomeno una particolare predisposizione alla scioltezza esecutiva.

A differenza del padre, il suo curriculum è maggiormente riscontrabile, numerose opere sono ancora conservate nelle chiese centesi e queste due tele in particolare possono oggi venir considerate le più belle e complete sue realizzazioni, equilibrate e contemporaneamente ricche di delicate modulazioni cromatiche.

Nella figura di Santa Monica sono visibili alcuni pentimenti compositivi del pittore.

Restauro: Maricetta Parlatore Melega, 1974.

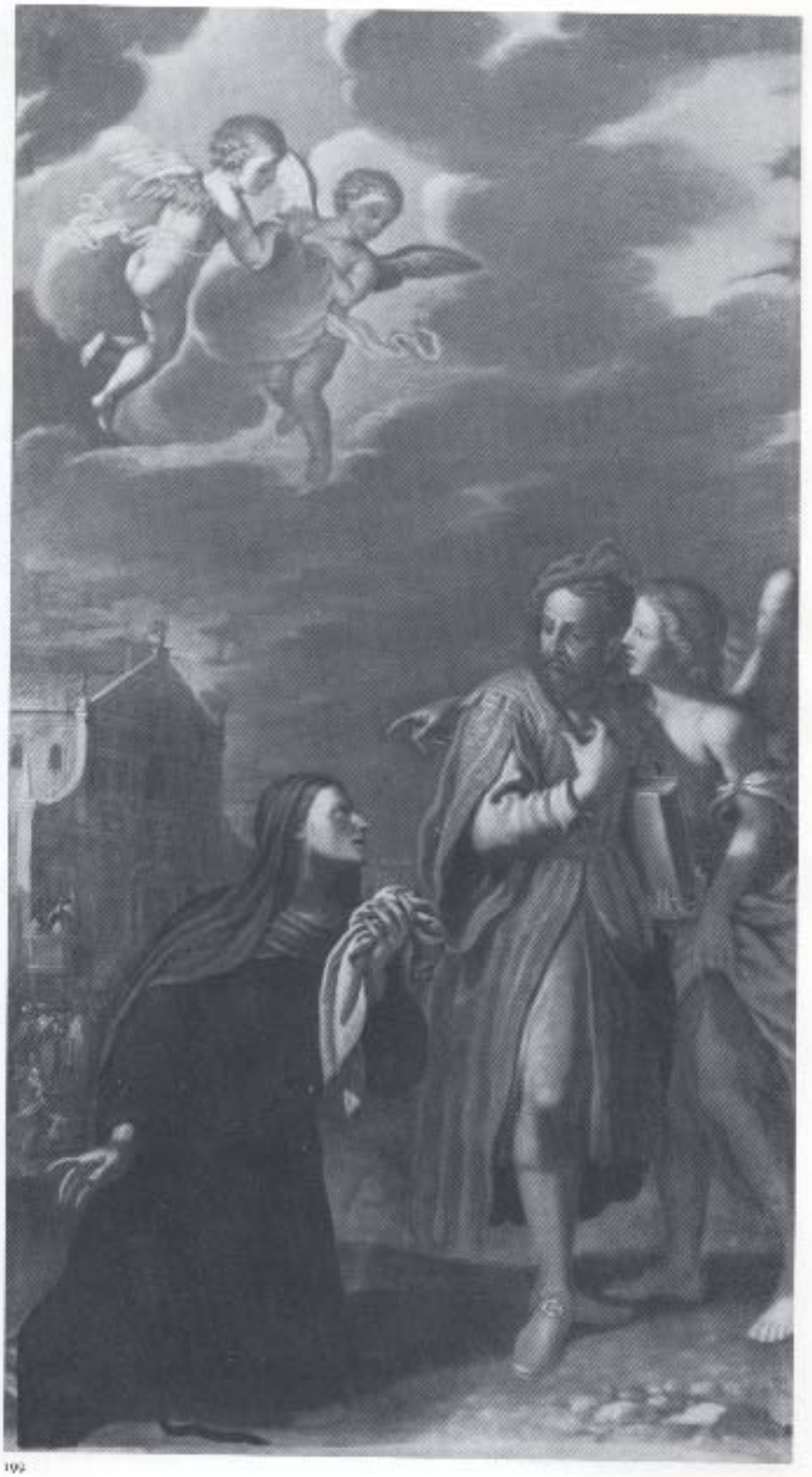
Bibl.: Baruffaldi 1754, c. 31; Monteforti 1755, c. 6; Monteforti 1780, c. 45; Parlatore Melega 1975, p. 98; Gozzi 1984, p. 347.



91



14



199

200.

Ubaldo Gandolfi

(S. Matteo della Decima 1728-Ravenna 1781)

Annunciazione

Olio su tela, cm 303 × 191

Nel corso del recente restauro curato dalla Soprintendenza ai beni artistici e storici di Bologna sono emerse sulla base dell'inginocchiatoio le iniziali dell'artista e la data di esecuzione: « U.G. 1777 ».[1]

Il dipinto è pervenuto alla Pinacoteca di Cento successivamente al 1946. Non citato nel catalogo della Pinacoteca pubblicato in quell'anno da A. Sorrentino, esso è invece segnalato, ma con riferimento a Gaetano Gandolfi fratello di Ubaldo, nella Guida del Museo curata da N. Barbanti Grimaldi nel 1966.[2] Proviene dalla chiesa di S. Caterina di Cento nella cui sagrestia è ricordato nel 1853 da G. Atti che informa della precedente collocazione sull'altare maggiore della chiesa di S. Maria dell'Ospedale, trasformata in « magazzino di legnami » e « dispensa de' sali e tabacchi » in seguito alle soppressioni napoleoniche.[3]

I documenti resi noti da O. Mischiati hanno fatto luce sulle vicende della commissione[4] che prese origine dalla ristrutturazione architettonica dell'edificio religioso annesso all'Ospedale. Già agli inizi del Settecento (1705) l'architetto G.A. Torri aveva formulato un progetto, in seguito non attuato, di ridefinizione architettonica della chiesa di S. Maria; ad esso si ispirò Pietro Antonio Cavalieri che sulla base di nuovi disegni diresse i lavori di restauro ed il rifacimento dell'altare maggiore negli anni 1776-1777.[5] Approvando la decisione degli Ufficiali della Confraternita, favorevoli al progetto del Cavalieri, la congregazione generale decise di procedere sia alla « costruzione dell'Altare Maggiore da farsi di nuovo », sia al conferimento della commissione di « un nuovo quadro rappresentante la S.ma Nunziata » che avrebbe dovuto sostituire, coprendolo, l'affresco di Domenico Panetti che si conserva ora presso la Pinacoteca centese. La decisione di ricorrere ad Ubaldo Gandolfi per l'esecuzione del dipinto lascia intendere un largo apprezzamento per l'opera che l'artista aveva inviato a Cento nel 1775 per la chiesa dei Santi Sebastiano e Rocco: la pala con i Santi titolari, andata distrutta in un incendio nel 1862,[7] della quale recentemente è stato reso noto il brillante bozzetto di collezione privata milanese.[8]

Il 20 novembre 1776 Ubaldo Gandolfi si impegnava con la Arciconfraternita di S. Maria di Cento ad eseguire « per tutto il venturo Giugno 1777 – Un Quadro di mia mano Rappresentante la SS. Annunziata di Altezza Piedi 8 – e di Larghezza Piedi 5 per lo prezzo acordato con il Sig. Dottore Gioseppe Bregoli Camerlengo di detto Luogo Pio, di Zechini Numero Quaranta in tutto compreso la buona Mano al qual'effetto mi sottoscrivo promettendo come sopra, dico Zecchini N. 40. Ubaldo Gandolfi Aff.mo ».[9] Le aspettative della committenza non andarono deluse. Consegnata agli inizi di ottobre, 1777, l'opera apparve subito eseguita « con tutta l'elleganza, acutezza possibile, cosichè ha meritato in Bologna e qui in Cento la comune approvazione »; la soddisfazione della Confraternita si espresse inoltre attraverso « una ricognizione di zecchini due, anche a titolo del pagamento della tela ».[10]

Il dipinto spetta quindi agli ultimi anni dell'attività dell'artista[11] interrottasi con i progetti di decorazione della cupola di S. Vitale a Ravenna (1781). Esso richiama immediatamente alla memoria l'*Annunciazione* eseguita nello stesso anno (1777) per la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini di Bologna – « forse il più bel quadro di Ubaldo » –[12] che si conserva nella chiesa di Santa Maria della Misericordia; al pari di questa è tra gli ultimi esempi della solenne tradizione bolognese della pala d'altare che prese le mosse dalle invenzioni carraccesche. La semplicità di ambientazione di Ludovico Carracci, l'enfasi di Annibale e la nobilitazione formale di Reni si compongono in rinnovati esiti intepretativi entro un impianto luministico che esalta il vivace cromatismo ed il contrasto chiaroscurale, ma che nello stesso tempo si rivela sensibile alla poetica naturalistica delle ombre lievi e trasparenti (si veda la grande macchia disegnata dalle ali spiegate dell'angelo sul pavimento quadrettato della stanza). L'elegante figura dell'angelo in volo richiama illustri precedenti; ad esempio l'angelo che sovrasta la Madonna con il Bambino e S. Gaetano nel dipinto di G.G. Dal Sole già a Bologna in collezione Spada ed ora presso la Galleria Estense,[13] da Ubaldo Gandolfi ripensato attraverso il neovenetismo proposto dal fratello Gaetano nel frontale con figure acrobatiche dell'altare di Sant'Anna nella chiesa di Santa Maria della Carità (1764).[14]

1. Gozzi 1980, scheda 30. La tela è stata foderata e montata su un nuovo telaio.

2. Barbanti Grimaldi 1966, p. 72; ed inoltre Roli 1977, p. 263.

3. Atti 1853, pp. 95-96: « Vi si ammira l'Annunziata di Ubaldo Gandolfi fatta nel 1777 che era sull'altar maggiore di S. Maria dell'Ospedale »; ed inoltre G.A. 1849, n. 54. Sull'altare maggiore della chiesa di S. Maria è per la prima volta ricordato da Montefortì, ms. 155, 1780, c. 501, che ne riporta la data di esecuzione 1777.

4. Mischiati 1975, pp. 56-57.

5. Cfr. Mischiati 1975, pp. 55-57; Samoggia 1983, pp. 250-252.

6. Archivio Ospedale di Cento, *Partiti 1754-1780*, c. 260, 16 agosto 1776 (cfr. Mischiati 1975, pp. 55 n. 39).



200

7. Gozzi 1983, pp. 337, 356, cui si rinvia anche per la scheda sul dipinto della Pinacoteca di Cento.

8. Cfr. C. Gindici in Venezia 1987, p. 60 scheda 65 e fig. 65, che segnala uno studio a penna e acquerello venduto da Sotheby, Londra, il 27 marzo 1969, lotto 53; Riguzzi 1987, pp. 98-103 con illustrazione del bozzetto e del disegno. Sull'altare maggiore della chiesa arciprerale di Dosso, nel territorio centese, si conserva un'altra opera siglata da Ubaldo Gandolfi, un *S. Giovanni Battista*, segnalato da Gozzi 1983, pp. 356-357, fig. 22.

9. Archivio Ospedale di Cento, Busta *Contratti privati 1600-1806*, fasc. C; cfr. Mischiati 1975, p. 56 e n. 41, e fig. 4 con l'impegnativa dell'artista.

10. Archivio Ospedale di Cento, *Partiti 1754-1780*, cc. 226r-266v (7 ottobre 1777). Si vedano inoltre le tre lettere con ulteriori notizie sulla commissione segnalate da Mischiati 1975, p. 56 n. 42 (una lettera di Carlo Pini, 13 dicembre 1776, e due lettere di Giuseppe Menghini, 27 settembre 3 ottobre 1777, indirizzate al camerlengo Giuseppe Bregoli: Archivio Ospedale di Cento, Busta *Atti diversi relativi a visite pastorali 1700-1799*, fasc. B).

11. Su Ubaldo Gandolfi si veda Bianchi 1936; Roli 1977, pp. 126-130, 265-266; Bologna 1979, pp. 93-144; Venezia 1987 con bibliografia.

12. C. Volpe in Bologna 1979, pp. 96, 101-102; ed inoltre R. Roli in Modena 1986, p. 324.

13. Sul dipinto modenese cfr. Colombi Ferretti 1979, pp. 127-134; sul bozzetto ad olio su carta cfr. Thiem 1983, pp. 108-109.

14. Sul dipinto centese si vedano infine la citazione di C. Volpe in Bologna 1979, pp. 98, 101, 102; ed inoltre Gozzi 1984, p. 23 n. 149; Cecchelli 1984, pp. 75-76.

201.

Filippo Pedrini (attr.)

(Bologna, 1763-1856)

La strage degli innocenti

Olio su tela ovale, cm 64 × 50

La tela è entrata nella Pinacoteca Civica nel 1970 per lascito testamentario di Luigi Campanini di Cento che la riteneva di « Ignoto pittore del XVIII secolo ».

Le caratteristiche del dipinto evidenziano un'area culturale d'appartenenza chiaramente bolognese e più propriamente gandolfiana; era opinione di Carlo Volpe (comunicazione orale) considerare l'opera di Filippo Pedrini, allievo del padre Domenico seguace di Ubaldo Gandolfi.

L'abilità di questo, poco studiato, pittore, si rileva nelle piccole opere, dove più evidente risulta la scioltezza pittorica ed i contrasti cromatici da lui ricercati nel gioco rapido della luce sulle forme.

Bibl.: Atto di deposito 1970.

202.

Atanasio Favini

(Coriano 1749-Macerata 1843)

Sant'Agostino ed un putto che gli regge un libro

Olio su tela sagomata, cm 180 × 130

Nel retro sul telaio originale si legge: PP. ATANASIUS DE CORIANUS ORD. MIN. FECIT ANNO 1783

La tela è entrata nella Pinacoteca Civica nel 1982 per deposito dello Ospedale della SS. Annunciata di Cento.

L'opera non è ricordata dalle fonti locali e proviene, con ogni probabilità, dal monastero agostiniano di S. Caterina di Cento, i cui arredi, con le soppressioni napoleoniche vennero incorporati nell'attiguo Ospedale.

Si tratta di un'opera giovanile, impregnata ancora di gandolfismo, eseguita nel 1783 dal frate pittore Atanasio Favini, attivo prevalentemente nelle Marche, ma operoso pure a Parma, Bologna e Rimini.

Bibl.: Parlatore Melega 1975, p. 97; Atto di deposito 1982.



201



204



202



205



206

203.
Pietro Fancelli
(Bologna, 1764-1850)
San Giovanni della Croce
Olio su tela, cm 55 × 43.5

Il dipinto ovale è tuttora conservato nella cornice in legno intagliato e parzialmente dorato che ne denuncia l'originaria funzione di sottoquadro. Vi è raffigurato S. Giovanni della Croce, frate carmelitano spagnolo, caratterizzato dai consueti attributi iconografici della croce e del libro, cui si aggiungono la corona del Rosario e un teschio.

Proviene dall'Ospedale civile della SS. Annunziata. È stato supposto con sufficiente verosimiglianza che esso facesse parte degli arredi della chiesa di S. Caterina, soppressa in età napoleonica, poi passati all'Ospedale civile di Cento.[1]

L'attribuzione a Pietro Fancelli, pittore bolognese formatosi a Venezia sotto la guida del padre – l'ornatista Petronio Fancelli – e del ritrattista bresciano Ludovico Gallina, si deve a Renato Roli che ha suggerito un pertinente confronto con un'opera certa di questo artista, la pala con i *Santi Vincenzo Ferreri e Filippo Benizzi* della Collegiata di S. Giovanni in Persiceto.[2] Tale proposta, formulata in base all'analisi stilistica, trova piena conferma documentaria. L'opera è infatti ricordata nell'*autobiografia* dell'artista, risalente al 1837 o di poco successiva, che si conserva manoscritta presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Da essa si ricava l'informazione sui destinatari dell'opera (le Monache Scalze di Cento) e sul committente (il Sig. Tavecchi).[3] L'artista è tra gli ultimi esponenti della pittura settecentesca bolognese.[4] Le sue opere riflettono gli insegnamenti ricevuti presso l'Accademia Clementina, da lui regolarmente frequentata al ritorno da Venezia così da aggiudicarsi il premio Fiori nel 1785 e di nuovo nel 1787 ed infine il premio Curlandese nel 1791, grazie al dipinto con la *Morte di Virginia* ora presso le Collezioni Comunali d'arte di Bologna.[5] La sua affermazione nell'ambiente artistico bolognese fu sancita nel 1791 dall'aggregazione all'Accademia Clementina dove l'artista ricoprì la carica di Vicepresidente nel 1793-94 accanto ad Antonio Beccadelli. La tela di Cento, che potrebbe appartenere all'ultimo decennio del secolo o eventualmente ai primi anni dell'Ottocento,[6] mostra caratteri stilistici specifici degli ultimi eredi della cultura clementina. Allo schema arcaizzante della figura, che riflette un gusto convenzionalmente accademico, non estraneo al tradizionalismo di Jacopo Alessandro Calvi, si associano notazioni gandolfiane, in particolare da Gaetano Gandolfi, percepibili nel disegno delle mani e soprattutto nel dettaglio del libro, sia per l'impasto cromatico sia per il particolare 'ductus' della pennellata. Nessun indizio vi compare della moderata adesione agli eroici ideali dell'età neoclassica che l'artista improvvisamente manifestò in alcune opere dei primi anni dell'Ottocento.

L'opera, che versava in cattivo stato conservativo per abrasioni e sollevamenti del colore, è stata restaurata da M. Parlatore Melega a cura dell'Amministrazione dell'Ospedale civile di Cento. Nel corso dell'intervento conservativo è stato provveduto alla foderatura della tela, alla sostituzione del telaio e alla pulitura della superficie cromatica.[7]

1. Gozzi 1982.

2. Cfr. Parlatore Melega 1975, p. 96; Gozzi 1984, p. 23, n. 148.

3. P. Fancelli, *Autobiografia*, ms. B3365, c. 21-2v: «Un S. Giovanni della Croce, ed una S.a Chiara per le Monache Scalze di Cento, per commiss.e del Sig. Tavecchi». Il convento cui quest'opere erano destinate resta tuttavia difficilmente identificabile; non si ha infatti traccia di un convento di Carmelitane. Presso la chiesa di S. Caterina, presumibile destinazione delle due opere, era invece il monastero delle Agostiniane, soppresso in età napoleonica.

4. Si veda Roli 1977, pp. 132, 256-257; Masini 1850, p. 30, lo definisce «uno degli onorati avanzi della celebrata Accademia Clementina».

5. S. Zamboni, in Bologna 1979, pp. 223-224; T. Montella in Bologna 1980a, p. 64.

6. L'elenco delle opere redatto dallo stesso Fancelli purtroppo non è ordinato in una rigorosa sequenza cronologica. Le due tele destinate alle Monache Scalze di Cento sono ricordate infatti accanto a lavori eseguiti certamente nel 1805 – momento che sembra segnare la riabilitazione dell'artista dopo le esclusioni subite negli anni precedenti – ad esempio gli affreschi in chiaroscuro con «Napoleone che riceve le chiavi presentatele da Felsina» realizzati sulla porta di S. Felice e andati distrutti nel secolo scorso. Per motivi stilistici, oltre che per ragioni connesse ai rivolgimenti sociali intervenuti negli ultimi anni del Settecento, questo S. Giovanni della Croce appare riferibile all'ultimo decennio del XVIII secolo.

7. Parlatore Melega 1975, p. 96.

4.
efano Ghirardini
ologna, 1696-1756)
ena di genere con lavandaie, cucitrici filatrice
io su tela, cm 64 × 79,5

L'opera si presenta in uno stato di bozzo. La preparazione rossastra, parte lasciata intenzionalmente a ta dal pittore, traspare sotto il sottistrato di colore marrone e seppia il quale sono dipinte le figure. Licate sono le zone policrome: l'azro compare sulla veste del vecchio inistra; rossastro è il vestito della nbina che gli è vicino; di rosso è orato il mantello del gentiluomo con una rosa in mano avanza da tra.

La tematica raffigurata collega il into alla tradizione della pittura scene di genere particolarmente a alla nobiltà ed alla borghesia bonese del Settecento; esso presenta stanza industriosa dove si affacdano lavandaie, filatrici e ricamai visitate da un galante gentiluo-. Assicurò successo a questa forla la pittura di G. Gambarini che attò l'immediatezza naturalistica le scene di genere di G.M. Crespi nite l'adozione degli schemi arcao-accademizzanti della coeva pitra romana. Tale eredità si trasmise Ghirardini e successivamente ad onio Beccadelli sopravvivendo a ogna per tutto il secolo.[1]

Non è nota la provenienza di quedipinto; la sua prima segnalazione le al catalogo della mostra del Setento bolognese realizzata a Bolo- nel 1935, nella quale esso fu espocome opera di Gambarini. Ma già ra gli autori del catalogo, avverdo della confusione insorta tra le re di Gambarini e quelle di Ghilini, avanzarono riserve su quella ibuzione tradizionale e, in base ad confronto con un dipinto della collezione Bargellesi di Ferrara, firmato e datato 1729, proposero il trasferimento al catalogo di Ghirardini di un gruppo di opere comunemente riferite a Gambarini, tra le quali appunto questa della Pinacoteca di Cento.[2] In seguito l'attribuzione corrente a Gambarini fu messa in dubbio anche da C.L. Ragghianti che riferì l'opera all'«ambito del Crespi»;[3] fu invece riaffermata da A. Sorrentino[4] e N. Barbanti Grimaldi.[5] Il deciso riconoscimento dell'opera a Ghirardini spetta a Renato Roli.[6]

Scarsissime sono le notizie su Stefano Ghirardini, artista trascurato da G.P. Zanotti e da L. Crespi.[7] Certa è tuttavia la dipendenza della sua pittura dalle invenzioni e dalle proposte stilistiche di Gambarini, con il quale l'artista sembra aver collaborato nel dipinto con *Ricamatrici* già nella Galleria Gurlitt di Berlino. Le composizioni dei suoi quadri presentano per lo più libere combinazioni di spunti inventivi di quel maestro, riproposti con una esecuzione in genere meno accurata. Alcune figure ricorrono con frequenza nelle sue scene di genere. Ad esempio, il vecchio che nella tela di Cento volge la testa verso l'osservatore è riconoscibile nella tela con *Lavandaie* della Collezione Molinari Pradelli ed in quella della Collezione Zucchini Solimei, oltre che nel *Concertino* di collezione privata bolognese; e la vecchia lavandaia che gli è accanto ricorda molto da vicino la maestra di scuola nel citato dipinto ferrarese del 1729. Pochi sono i dipinti di questo artista datati o databili con certezza; risulta pertanto arduo ogni tentativo di seriazione cronologica della sua produzione. L'affinità con il dipinto ferrarese lascerebbe tuttavia supporre, per la tela di Cento, una datazione tra il terzo ed il quarto decennio del Settecento.

Buono è lo stato di conservazione. Il restauro curato da M. Parlatore Melega nel 1977[8] ha provveduto alla foderatura della tela, alla sostituzione delle traverse incrociate del telaio e alla pulitura della superficie cromatica.

1. Sulla pittura di genere a Bologna cfr. Roli 1977, pp. 181-193; Spinosa 1982, pp. 57-59.
2. Bologna 1935, pp. 45, n. 34, 46.
3. Ragghianti 1943, scheda 32.
4. Sorrentino 1946, sala VIII, n. 13.
5. Barbanti Grimaldi 1966, n. 120.
6. Roli 1977, pp. 268-269.
7. Cfr. Roli 1977, pp. 189-190; J. Winkelmann, in Bologna 1979, pp. 35-36. Sul dipinto di Cento si veda infine Gozzi 1979, p. 139; Gozzi 1982; Gozzi 1984, n. 142; Cecchelli 1984, p. 76.
8. Gozzi 1980, n. 28.

205.
Costantino Villani (attr.)
(Milano 1751-Warschau 1824)
Madonna con il Bambino
Olio su tela, cm 78 × 63,5

Faceva parte della collezione del dr. Luigi Campanini di Cento ed entrò in Pinacoteca in seguito ad un lascito testamentario del 1965. Nel verbale d'ingresso reca il numero 33 e viene indicata come opera di un ignoto pittore dell'Ottocento.[1] Invece, sul retro della tela, vi è la firma dell'autore – Villani – e l'anno di esecuzione – 1797.[2]

Il piccolo dipinto è comunque evidentemente tratto dall'*Adorazione dei pastori* di Correggio, la celebre *Notte* oggi conservata nella Gemäldegalerie di Dresda. Da questo quadro il pittore ha copiato la figura della madre con il bambino in braccio, eliminando tutto il resto della composizione. L'originale di Correggio, realizzato nel 1530 per la cappella Pratoneri nella chiesa di S. Prospero di Reggio Emilia, fu fatto trasportare dal duca Francesco I nel 1640 a Modena dove rimase finché Francesco III (1746) non lo cedette all'elettore di Sassonia Augusto III, con il quale arrivò infine a Dresda.

Come già detto, sul retro del dipinto si legge il nome del pittore, Villani, e l'anno di esecuzione, 1797, e ciò potrebbe far pensare si tratti dell'artista di nascita milanese Costantino Villani, allievo di Pompeo Batoni, il quale si recò nel 1780 in Polonia e nel 1749 a Dresda, città in cui rimase fino al 1808, per trasferirsi poi definitivamente a Warschau, dove tenne fra l'altro l'incarico prestigioso di conservatore della Ossolinski'schen Gemäldegalerie.[3] L'identificazione pare perciò plausibile poiché quando Villani si trovava a Dresda vi era già anche il quadro di Correggio, che egli poté dunque, con ogni facilità, copiare. Rimangono, peraltro, del tutto ignote le modalità con cui quest'opera è poi arrivata nella collezione centese di Luigi Campanini e, d'altra parte, la certezza dell'identificazione, a meno del reperimento di un qualche documento, è resa ancora più ardua dal fatto che ci troviamo di fronte ad una copia.

La qualità del dipinto è complessivamente buona, purtroppo compromessa da un cattivo stato di conservazione; la tela infatti non è mai stata restaurata e presenta molte lacune.

1. Cfr. *Elenco dei quadri appartenuti al dr. Campanini*, allegato alla Delibera comunale n. 73, 17 novembre 1970, Cento, Comune; Scheda OA, Gozzi 1982.
2. La scritta è la seguente: Villani f. 1797.
3. Cfr. Thieme-Becker 1940, vol. XXXIV, p. 366.

206.207.
Pittore bolognese della metà del XVIII secolo
Daniele discolpa Susanna
Olio su tavola, cm 42 × 58,5
La figlia di Jefte
Olio su tavola, cm 41,5 × 58,5

Le due tavolette, di dimensioni pressoché identiche, raffigurano due episodi biblici. In una di esse è protagonista il giovane profeta Daniele che scagiona Susanna – visibile sul fondo a destra alle spalle del monumento equestre – sottraendola alla decretata lapidazione, ed accusa i due vecchi, già condotti al giudizio, sui quali infierisce l'ira della folla.[1] Nell'altro è invece raffigurata la scena della sventurata figlia di Jefte che inconsapevolmente corre incontro al padre, vincitore del popolo degli Ammoniti alla testa degli Ebrei. Disgraziatamente Jefte aveva fatto voto, in cambio della vittoria, di sacrificare in olocausto la prima persona che avesse incontrato al suo ritorno trionfale in città. Alla ignara allegrezza della giovane fa riscontro la costernazione del padre.[2]

Le opere pervennero alla Pinacoteca agli inizi degli anni Settanta, per volontà testamentaria di Luigi Campanini (1965).[3]

Già in quella occasione furono elencate come di «ignoto pittore del Settecento», ed in seguito sono state riferite con felice approssimazione a «pittore emiliano della metà del Settecento».[4] La cultura figurativa espressa da queste due tavolette, che si caratterizzano per un freddo accordo cromatico di azzurri, bianchi e verdi, è infatti riconducibile al tardo barocchetto bolognese, sulle tracce dei ritmi falcati e scattanti di Vittorio Bigari. Tuttavia, più che con le opere di questo artista, le due tavolette centesi mostrano affinità con la produzione di Nicola Bertuzzi, allievo di Bigari, sia per il dichiarato ossequio

d alcune soluzioni più propriamente ccademiche sia per la vivacità e cioltezza cromatica che rivelano uggestioni della pittura veneta, con siti non dissimili, come suggerisce R. Roli (com. or.), da quelli del giovane Giacomo Zampa, altro allievo di Bi-ari. Per le due opere può essere pro-osta una datazione di poco successi-a alla metà del secolo, verosimil-nente negli anni Sessanta.

Lo stato di conservazione è in en-rambe soddisfacente malgrado il upporto presenti qualche foro di tar-o e la superficie cromatica sia velata a un leggero strato di sporco.

. Daniele, 13.
. Giudici, 11.
. *Elenco dei quadri appartenuti al compianto* ett. *Luigi Campanini fu Silvio e lasciati in le-ato alla Pinacoteca Comunale di Cento*, deli-era del 17 novembre 1970, n. 73.
. Gozzi 1984, p.25, n. 165-166; come di cuola veneta del XVIII secolo sono ri-ordati da Cecchelli 1984, p. 74.



206



207

208.
Alberto Mucchiati
(Ficarolo 1744-Ferrara? 1828)
Transito di S. Giuseppe
Olio su tela centinata, cm 225 × 175

Il dipinto faceva parte del gruppo di tele confluite nel secolo scorso nella chiesa di S. Caterina dell'Ospedale di Cento, ed ora conservate presso la Pinacoteca.[1] Nella chiesa di S. Caterina esso è infatti segnalato nel 1853 da G. Atti che ne ricorda la precedente collocazione nella chiesa di S. Maria dell'Ospedale.[2] Dal manoscritto di G. Baruffaldi sulle pitture degli edifici pubblici di Cento si apprende infatti che presso quest'ultima chiesa era stato istituito un altare in onore di S. Giuseppe, e che ad esso faceva capo una compagnia religiosa intitolata al Santo. Ma in quegli anni, subito dopo la metà del Settecento, vi era collocato un quadro con « l'Epifania di mano antica, non conosciuta » fatto eseguire nel 1490 dalla famiglia Pannini.[3] La sostituzione di questa pala, effettuata nell'ambito del generale riassetto dell'edificio ecclesiastico (1775-1777) che comportò anche l'esecuzione di una nuova Annunciazione per l'altare maggiore affidata a Ubaldo Gandolfi, è all'origine della commissione del presente dipinto, nel secolo scorso segnalato senza indicazione dell'autore[4] e in tempi recenti attribuito al pittore veronese Gianbettino Cignaroli.[5] Grazie al reperimento della documentazione archivistica è ora possibile fare luce sulla commissione dell'opera e sul suo autore.[6] Si apprende dal « Libro della entrata e spesa » della Compagnia di S. Giuseppe relativo alla seconda metà del Settecento che nel novembre 1776 fu demolito l'antico altare e « disfatto l'ornamento e levato il quadro di S. Giuseppe... in occasione della Nuova Fabrica »;[7] e che nel dicembre dell'anno successivo venivano versati pagamenti al mastro muratore che aveva sostenuto la spesa dell'acquisto dei materiali edilizi destinati al nuovo altare, e allo scultore Domenico Palmirani per « aver adornato con scultura il quadro del altare in S. Maria fatosi di nuovo ».[8] Altri pagamenti a favore del bolognese Giuseppe Menghini per lavori di « pitura e doratura » attestano la prosecuzione dell'intervento di risistemazione dell'altare anche nei primi mesi del 1778.[9] Il pagamento all'autore del dipinto, il ferrarese Alberto Mucchiati, fu effettuato solo in data 15 luglio 1778;[10] tuttavia l'incarico poco dopo affidatogli di dipingere lo stendardo della Compagnia sta ad indicare la soddisfazione dei committenti per la pala con il *Transito di S. Giuseppe*.[11]

Ben poco si conosce di questo artista ferrarese, vissuto tra il 1774 ed il 1828. Le poche notizie note si ricavano dalle annotazioni di Giuseppe Boschini alle *Vite de Pittori e Scultori ferraresi* del Baruffaldi pubblicate nel 1846 e dagli scritti di C. Laderchi e di G. Scutellari dai quali si apprende che fu allievo di Giuseppe Ghedini ed eseguì dipinti per le chiese ferraresi di S. Gregorio, di S. Giuliano, dei SS. Simone e Giuda, e sottoquadri per la Cattedrale, oltre ad affreschi nella chiesetta di S. Sebastiano andati distrutti, ed opere per la chiesa parrocchiale di Ficarolo.[12] Il dipinto centese, eseguito all'età di 33 anni, rivela la dipendenza dagli esempi del maestro, specie dalle opere di maggiore correttezza accademica quali l'*Annunciazione* e il *Transito di S. Giuseppe* della chiesa del Corpus Domini di Ferrara.[13] È molto probabile che, come Ghedini, anche Alberto Mucchiati abbia osservato con interesse le tele di G.B. Cignaroli per Ferrara: il *S. Vincenzo Ferreri* in S. Domenico e in particolare la *Comunione degli Apostoli* nella chiesa del Corpus Domini.

Il dipinto, che versava in pessime condizioni conservative a causa dell'umidità che aveva gravemente compromesso la stabilità del colore e reso inservibile il telaio, è stato restaurato nel 1974 da M. Parlatore Melega che ha provveduto al rinforzamento della tela con due doppie foderature, alla sostituzione del telaio e alla pulitura dell superficie cromatica che ha acquistato livelli di piena leggibilità.[14]

1. Gozzi 1982.

2. Atti 1853, p. 94: « S. Giuseppe morente assistito da N.S. e dalla B.V. che era in S. Maria vecchia dell'Ospedale ». La scelta del soggetto sembra rispecchiare sia le esigenze della Compagnia, dedicata al Santo, sia quelle dell'edificio ecclesiastico, annesso ad una struttura ospedaliera.

3. Baruffaldi, ms. 159 (1754 ca.) pp. 10-11: « Nel prospetto della Navata, oppor nel fine della medesima, si vede l'altro altare detto di S. Giuseppe, ma propriamente come dimostra il quadro, è l'Epifania di mano antica, non conosciuta, e poichè si vede anche la figura del S. Patriarca, è stato tolto in protezione da una pia ragunanza di divoti, i quali a ora determinata concorrono a far oratione avanti alla di lui immagine, tanto più che vi si vedono dipinti certi misterj appartenenti al detto Santo. Per quanto apparisce da una certa iscrizione antica, fatta al di sopra, si ricava essere stata fatta del 1490, da uno della Famiglia Pannini ». L'opera è ricordata anche da Monteforti, ms. 52, 1755 (« et veterem habet auctorem »); Monteforti, ms. 43, 1765 (« è d'ignoto Autore »).

4. *Libro della entrata e spesa della Compagnia del glorioso S. Giuseppe*, A.S.B., Fondo demaniale (Compagnia di S. Giuseppe di Cento), 1757-1798 (segn. arch. 1/7955). Negli anni che riguardano i lavori di rifacimento dell'altare di S. Giuseppe il registro fu tenuto da Giuseppe Borselli, massaro dal 1776 al 1782.

7. Ibidem, c. 40r.

8. Ibidem, c. 54v.

9. Ibidem, cc. 54v-55r.

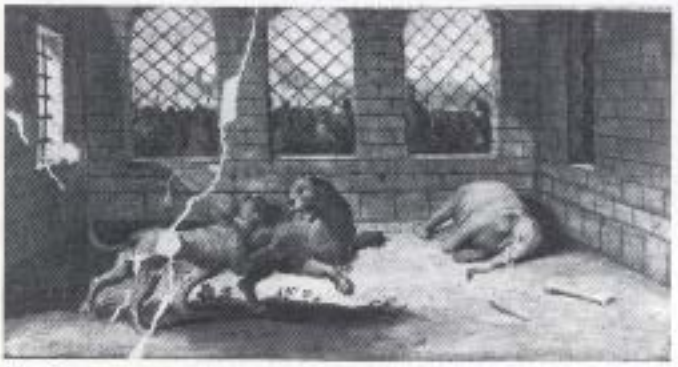
10. Ibidem, c. 55r: « Adi 15 luglio Pagati al Sig. Alberto Muchiati Pittore in Ferrara per sua Mercede per aver dipinto il nuovo quadro di S. Giuseppe et altre spese... 47 = 80 ». L'esatta registrazione dell'autore del dipinto compare anche nel manoscritto di Monteforti, ms. 155, 1780, c. 501, la cui co-



15



16



17



18



19



20

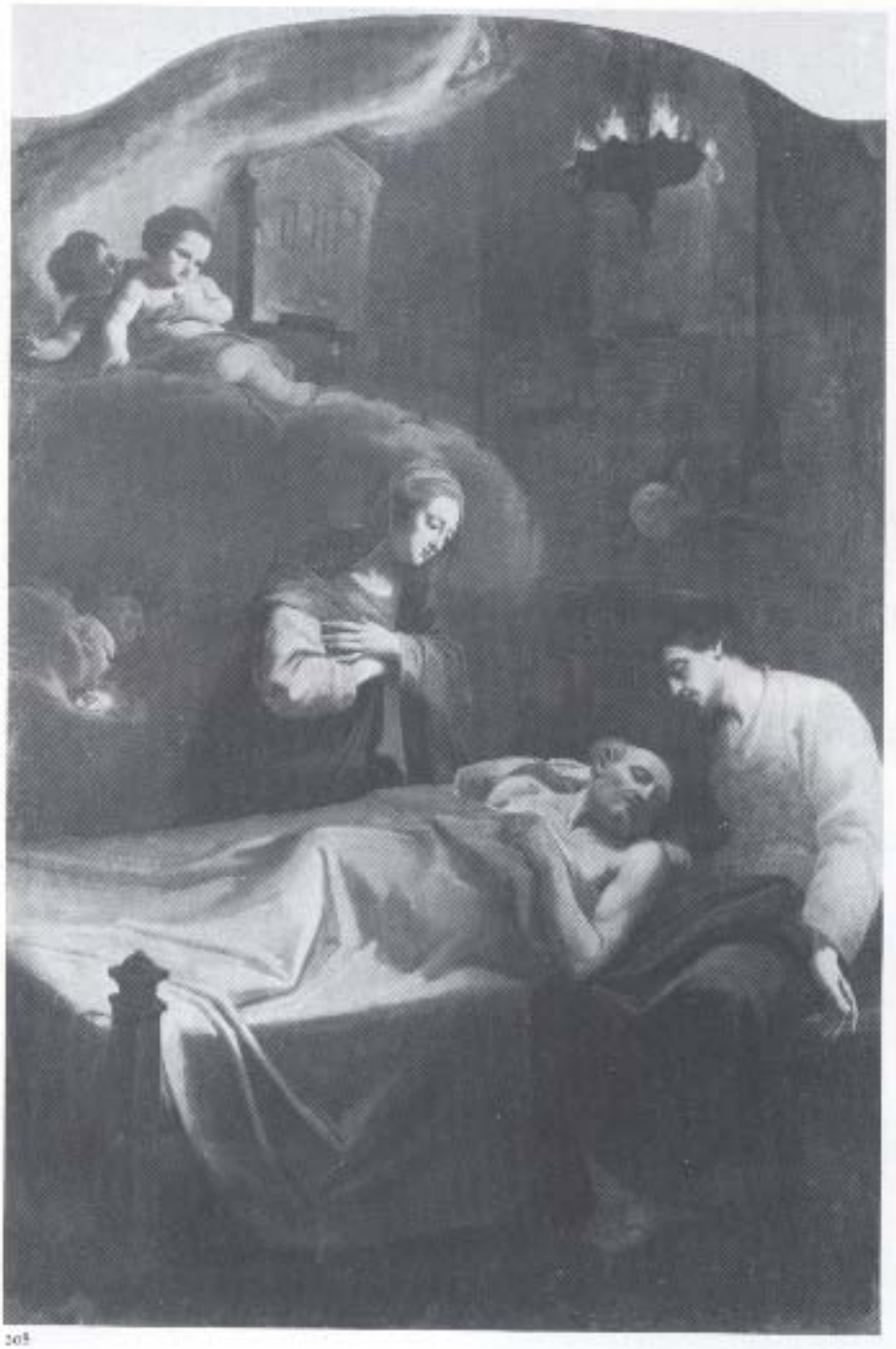
noscenza devo alla cortese segnalazione di F. Gozzi. Dopo aver ricordato il dipinto di Ubaldo Gandolfi sull'altare maggiore il Monteforti registra: « oltre acciò vi sono due Quadri, cioè di S. Giuseppe di Alberto Muchiati Ferrarese nel 1777; e quello della Madonna del Carmine, che riconosce per suo Autore Benedetto Gennari Seniore ».

11. Ibidem, c. 551: « Adì 9 dicembre pagati al Sig. Alberto Muchiati Pitore di Ferara per sua mercede per aver dipinto il nuovo stendardino di S. Giuseppe ... 6 = 15 ».

12. Cfr. Baruffaldi 1846, II, pp. 26 n. 1, 136 n. 1, 151-152 n. 2, 593; Laderchi 1856, p. 184; Scutellari 1893, p. 28; Thieme-Becker, XXV, 1931, p. 209; Mezzetti Mattaliano, III, 1983, p. 78 « Uomo profondamente istruito nella teoria dell'arte, ma esecutore mediocrissimo »; così è definito Alberto Mucchiati dal contemporaneo Avventi 1839, p. 151.

13. Su questi dipinti si veda Riccòmini 1970; B. Giovannucci Vigi in Bologna 1979, pp. 183-185. Per una verifica stilistica della proposta attributiva emersa per via documentaria si veda l'ovale con la *Madonna addolorata* nella chiesa di S. Maria in Vado databile alla fine del '700. Allo stesso Mucchiati sembra appartenere la decorazione a tempera nel coro della chiesa di S. Agnese, con il *Martirio di S. Agnese* già attribuito a G. Santi, probabile opera dell'ultimo decennio del secolo (Savonuzzi 1971, figg. 9-10). Ringrazio L. Calori per il cortese interessamento e per la segnalazione alle opere ferraresi dell'artista.

14. M. Parlatore Melega in Cento 1975, p. 98.



208

209.
Pittore della fine del XVII o degli inizi del XVIII secolo
Flora
Olio su tela, cm 54 × 42

La figura femminile è cinta da una corona di fiori; altre corone ed elementi floreali sono retti da putti alati.

Il dipinto è pervenuto alla Pinacoteca con il lascito Campanini.[1] Nell'elenco dei dipinti di quella donazione è ricordato con attribuzione a Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio; attribuzione riportata anche sul retro della tela e tradizionalmente conservata nella letteratura topografica.[2] Come è stato osservato,[3] tale riferimento non è accettabile. Si tratta di un dipinto della fine del Seicento o degli inizi del Settecento ispirato a modelli secenteschi probabilmente genovesi.

Lo stato conservativo è discreto; il dipinto presenta stuccature lungo i bordi.

1. *Elenco dei quadri appartenenti al compianto dott. Luigi Campanini fu Silvio e lasciati in legato alla Pinacoteca Comunale di Cento*, delibera 17 novembre 1970, n. 73.

2. Cecchelli 1984, p. 74: «Attr. a G.B. Gaulli detto il Baciccio».

3. Gozzi 1982 (come Pittore italiano del sec. XVII); Gozzi 1984, p. 35, n. 167.

210.
Ignoto pittore italiano del XVIII secolo
Paesaggio invernale con Diana accanto ad un fuoco e Giove fanciullo su di una nube
Olio su tela, cm 101 × 142

La tela è pervenuta alla Pinacoteca Civica nel 1970 per lascito testamentario di Luigi Campanini; si tratta di un opera di discreta fattura pittorica, la cui collocazione è nell'ambito bolognese della seconda metà del Settecento e più precisamente fra quei pittori paesisti di fantasia, maturati sulla tradizione della quadratura e della scenografia.

211.
Pittore emiliano del XVIII secolo
Adorazione dei Magi
Olio su tela, cm 96 × 85,5

Il dipinto è pervenuto alla Pinacoteca nel 1967 per lascito testamentario di Luigi Campanini di Cento.[1]

La qualità complessivamente mediocre si accompagna ad una elaborata invenzione compositiva. È probabile che l'artista si sia ispirato ad un modello bolognese degli inizi del Settecento o, più verosimilmente data la scarsa omogeneità dell'insieme, che abbia tenuto presente più esemplari. L'opera può essere riferita ai primi decenni del secolo XVIII; come conferma R. Roli (cott. or.) è lecito scorgervi elementi che rinviano all'ambiente di G.G. Dal Sole.[2]

1. *Elenco dei quadri appartenuti al compianto dott. Luigi Campanini fu Silvio e lasciati in legato alla Pinacoteca Comunale di Cento*, delibera 17 novembre 1970, n. 73 (cfr. Gozzi 1984, p. 19, n. 123).

2. Il dipinto è segnalato da Gozzi 1982, come copia di un prototipo bolognese, forse da identificare in un originale oggi sconosciuto di Donato Creti.



209



210



211



212



216



217

216.
Scuola bolognese del XVIII secolo
Santo in preghiera con angeli
Olio su tela sagomata, cm 182 × 112

L'opera è pervenuta alla Pinacoteca Civica nel 1982 su deposito del Patrimonio degli Studi di Cento che la conservava presso il locale Liceo Ginnasio.

Nessuna fonte ricorda questa tela che ripropone parzialmente un'opera giovanile del Guercino; i due angeli sulla sinistra sono infatti copiati dal *San Carlo Borromeo in preghiera* già ai Servi di Cento ed oggi presso la collegiata di S. Biagio.

Il quadro non si trova in buone condizioni di conservazione, tuttavia può essere assegnato ad un ambito locale del XVIII secolo; considero attendibile l'ipotesi che possa essere Giuseppe Maria o il figlio Stefano Felice Ficatelli il responsabile del quadro, ma ovviamente, solo un restauro potrà chiarirne il riferimento.

Bibl.: Atto di deposito 1982.

217.
Pittore ferrarese del XVIII secolo
Un frate gesuita riceve la missione in Asia
Olio su tela, cm 168 × 127

Il dipinto in questione è entrato in Pinacoteca nel 1982 e proviene dal Liceo di Cento, istituto le cui aule si trovano nei locali del vecchio convento annesso alla chiesa gesuita di S. Lorenzo.[1] Si spiega così perché in quest'opera sia celebrato proprio un santo gesuita, forse Francesco Saverio, che viene ritratto nel momento in cui riceve da un angelo l'indicazione della prossima missione da compiere nell'Asia meridionale. La scena è completata sulla sinistra dalla vela di una barca e sullo sfondo da una marina, chiaramente allusive al lungo viaggio che attende il Santo.

L'opera, databile al XVIII secolo, è di mediocre qualità e il suo valore va ricercato esclusivamente in ambito devozionale.

Le condizioni di conservazione sono cattive poiché la tela è assai allentata e sulla superficie dipinta vi sono moltissime cadute di colore.

1. Cfr. Verbale di consegna degli oggetti d'arte. Patrimonio agli studi, 6 novembre 1982, Cento, Comune.

218.219.
Scuola bolognese del XVIII secolo
Paesaggio campestre con suonatrice
Gruppo di persone attorno ad un tavolo
Olio su tela, cm 72 × 92 cad.

I dipinti sono entrati nella Pinacoteca Civica nel 1970 assieme alle opere del lascito testamentario di Luigi Campanini; si tratta di tele in pessime condizioni di conservazione, collocabili nell'ambito bolognese della bottega di Antonio Beccadelli (1718-1803), autentico specialista di « scene di genere ».

220.
Antenore Mignatti
(Pittore centese attivo nel 1805)
I Santi Marino, Marcio e Leone
Olio su tela, cm 234 × 136

In basso, sulla cazzuola al centro, si legge: A.M. FINX. 1805.

Il dipinto si trovava nella cappella dell'Unione dei Muratori Centesi della chiesa di S. Lorenzo, oggi Auditorium; il quadro venne qui depositato nel 1982 dal Patrimonio degli Studi di Cento.

L'opera è ricordata solo da Gaetano Atti (1853) che cita del Mignatti un altro quadro nella chiesa di S. Pietro rappresentante *S. Benedetto con S. Gaetano*. Entrambe le opere di questo sconosciuto pittore centese dimostrano un'arretratezza culturale per nulla aggiornata sulle nuove ottiche fra i due secoli.

Restauro: Maricetta Parlatore Melega, 1973.

Bibl.: Atti 1853, p. 66.

221.
Capurri (?)
(Pittore bolognese attivo fra il XVIII e il XIX secolo)
San Francesco di Paola
Olio su tela, cm 234 × 135

Il dipinto proviene dall'altare della Compagnia di S. Francesco di Paola nella chiesa di S. Lorenzo di Cento, oggi Auditorium; l'opera venne qui depositata nel 1982 dal Patrimonio degli Studi di Cento. Solo Gaetano Atti (1853) ricorda la tela nella chiesa riferendola a questo sconosciuto « Capurri bolognese », pittore che si mostra vicino alla bottega di Jacopo Alessandro Calvi (1740-1815).

Restauro: Maricetta Parlatore Melega, 1973.

Bibl.: Atti 1853, p. 67.

222.

Ignoto pittore italiano fra il XVIII e il XIX secolo

Paesaggio notturno con insenatura di porto

Olio su tela, cm 33 × 49

Il dipinto è pervenuto alla Pinacoteca Civica nel 1970 con lascito testamentario di Luigi Campanini; si tratta di un'opera di modesta fattura eseguita da un ignoto pittore, forse di ambito bolognese, vissuto a cavallo fra i due secoli.

223.

Alessandro Candi

(Cento 1780-Ferrara 1866)

Madonna col Bambino e angeli musicanti fra le nubi

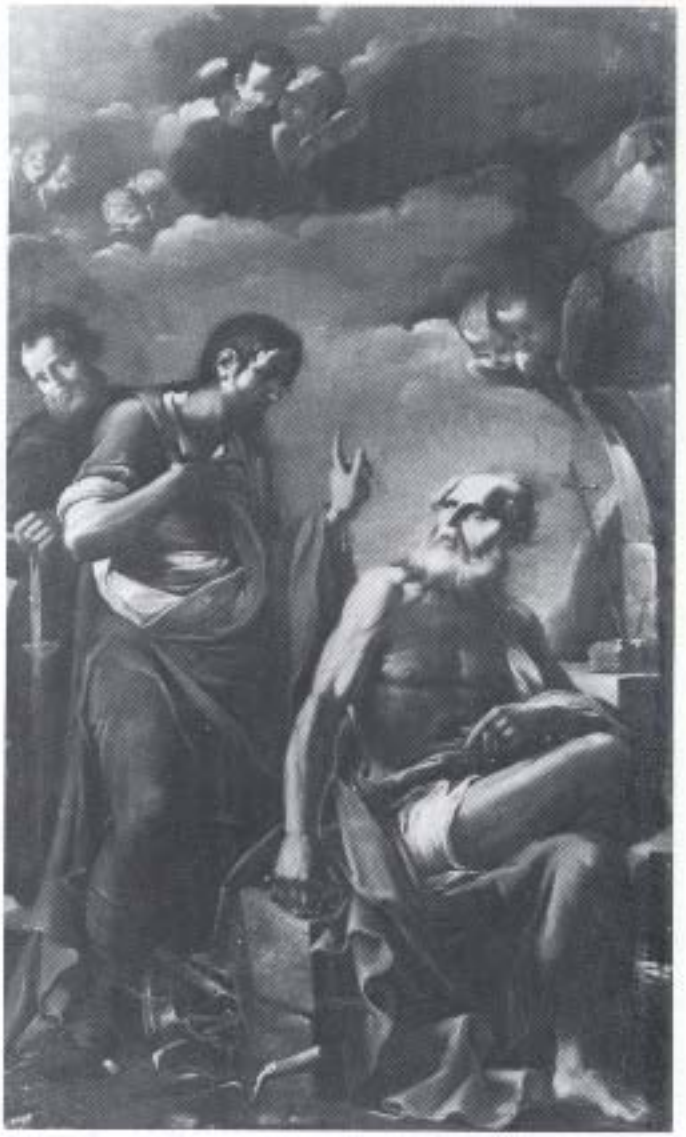
Olio su tavola ovale, cm 115 × 150

Sulla destra in basso fra le nubi si legge: CANDI.

Non è nota la provenienza dell'opera; si tratta di una copia da un dipinto ferrarese del XVI secolo eseguito da Benvenuto Tisi da Garofalo e conservato oggi nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara.

Alessandro Candi non è stato ancora sufficientemente studiato, in particolar modo la sua attività di copista, così preziosa fra il 1830 ed il 1850, nel momento cioè di costituire le quadrerie civiche, dato che il pittore veniva incaricato dai comuni d'eseguire le copie da collocare sugli altari delle chiese, permettendo così il trasferimento di numerosi quadri importanti nelle raccolte comunali.

Il Candi studiò pittura a Roma presso il più noto Vincenzo Camuccini ed ottenne poi dall'Accademia Clementina di Bologna il riconoscimento di «Accademico d'onore», proprio in merito alla sua preponderante ed apprezzata attività di riproduttore.



220



221

224.

Alessandro Candi

(Cento 1780-Ferrara 1866)

Ritratto di papa Pio VII

Olio su tela, cm 135 × 114

Sul retro della tela è incollato un cartellino, del tardo Ottocento, che riferisce puntuali informazioni: «Questo Quadro dipinto nel 1817 in Roma / dal studente Alessandro di Paolo / Candi centese fu dagli Ebrei comprato e con cornice dorata donato / alla Comune di Cento nel dicembre / del 1817 / e nel 1866 portato in Pinacoteca, Franco Lenzi custode e storico centese».[1]

È la copia del celebre *Ritratto di papa Pio VII*, eseguito da Vincenzo Camuccini nel 1815 e di cui sono note due versioni autografe: quella di Vienna (Kunsthistorisches Museum)[2] e quella di Tarquinia (Museo Nazionale). In una recente mostra sui disegni di Camuccini, conservati presso gli eredi, è stato inoltre rintracciato il disegno preparatorio per la testa del pontefice.[3]

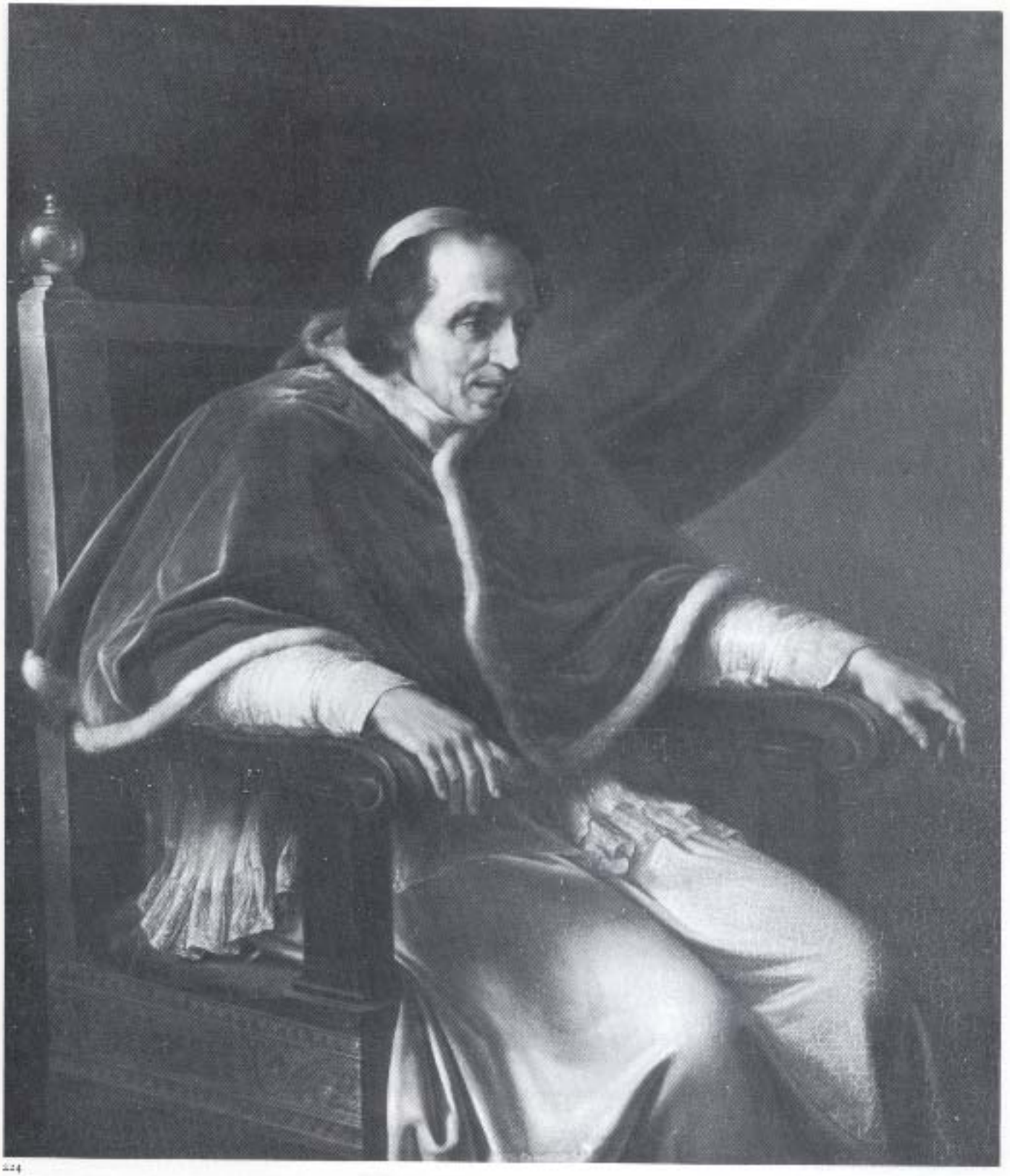
Pio VII (Cesena 1740-Roma 1823), al secolo Barnaba Chiaramonti, fu papa dal 1800 al 1823, in uno dei periodi più travagliati della storia della Chiesa. Ebbe infatti da scontrarsi con la potenza napoleonica: presente a Parigi per l'incoronazione imperiale di Napoleone Bonaparte (1804), all'indomani della soppressione del potere temporale dei papi (1809) fu arrestato e costretto a soggiornare prima a Savona, poi nel castello di Fontainebleau. Rientrato a Roma nel 1814, vide lo Stato Pontificio ristabilito con il Congresso di Vienna (1815). Tutti questi fatti scuscitarono intorno alla figura del papa perseguitato un'ondata di consenso di cui si riconosce traccia nella copiosa iconografia che, tramite le stampe e i dipinti, ne rese familiare l'immagine all'Europa. Tra i ritratti vanno ricordate le effigi eseguite da Jacques Louis David nel 1805 e dal pittore inglese Thomas Lawrence nel 1819.[4]

Rispetto al *Ritratto di Pio VII* di Vincenzo Camuccini – definito da Lawrence «un'immagine di rispettabile decadenza»[5] ed ispirato al *Giulio II* di Raffaello – Alessandro Candi si dimostra puntigliosamente fedele. Unica modifica apportata è l'assenza del cartiglio – su cui sono indicati i territori e le città restituiti alla Chiesa, insieme con la data 1815 – sorretto da Pio VII, nell'effigie di Camuccini, con la mano sinistra.

Del pittore centese si hanno scarse notizie.[6] Spulciando le fonti locali ottocentesche si ricavano questi dati, la cui attendibilità è da verificare: nativo di Cento, Alessandro Candi è allievo prima a Bologna di Jacopo Calvi, poi a Roma di Vincenzo Camuccini;[7] nel 1817 riceve dalla ricca comunità ebraica di Cento la commissione del *Pio VII*;[8] nel 1822 si laurea in Legge a Bologna;[9] è di sentimenti patriottici: nel febbraio 1831, in occasione dei moti risorgimentali, compone un inno cantato nella sala dell'Accademia dei Rinvigoriti intorno alla bandiera tricolore;[10] è Accademico d'onore della Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna;[11] esegue nella loggia terrena della villa Giovannina, nei dintorni di Cento, un ciclo di affreschi con *Storie della Secchia Rapita*, per il marchese Cavriani.[12]

Ma l'attività principale di Candi fu senz'altro quella di copista, impegnato a Cento e a Ferrara nella riproduzione di opere del Guercino e del Cinquecento ferrarese (Garofalo, Girolamo da Carpi). Sulla tecnica adottata da Candi è riferito che «per lo più lucidava ed eseguiva alla prima senza abbozzare; la onde gli scuri essendo a corpo e grossolani, lungi dall'ottenere la trasparenza e la forza dell'originale, annerirono col tempo».[13]

1. Il quadro è ricordato, con attribuzione a Vincenzo Camuccini, da Orsini 1891, p. 5, n. VII; Sorrentino 1946, sala VIII, n. 9; Barbanti Grimaldi 1966, p. 73, n. 130.
2. Cfr. Heinz-Schiltz 1976, p. 265, fig. 263.
3. Roma 1978, pp. 91-92.
4. Levey 1975/II, pp. 194-204.
5. *Ibidem*, p. 200.
6. Problematici gli estremi anagrafici e, in particolare, la data di nascita: il 1780 è riferito in un manoscritto di Leonida Pirani, erudito centese e raccoglitore di memorie patrie, degli inizi del Novecento (cfr. Pirani 1926); in un articolo della fine dell'Ottocento è riportata invece la data 1802 (cfr. Scutellari 1893, p. 46), non accettabile proprio a motivo della data di questo *Pio VII* in esame, copia eseguita nel 1817, quando il pittore non poteva avere solo 15 anni.
7. Orsini 1880, p. 2.
8. Orsini 1904, ed. cons. 1966, p. 61.
9. *Ibidem*, p. 239.
10. *Ibidem*, p. 77.
11. Orsini 1880, p. 52.
12. Atti 1853, ed. 1983, p. 102.
13. Scutellari 1893, p. 46.



224

225.
Antonio Guandalini
(Cento ? -Roma 1842)
Venere fra vari amorini
Olio su tela, cm 73×98

Sul retro della tela si legge: MEMORIA LASCIATA A QUESTO COMUNE DAL SUO CONCITTADINO ANTONIO GUANDALINI PITTORE MORTO IN ROMA NEL MAGGIO 1842.

Non è noto il momento in cui l'opera sia entrata nella Pinacoteca Civica. La scritta, opportunamente lasciata sul retro della tela, ci ricorda che fu l'autore stesso a donare al Comune il dipinto, eseguito, con ogni probabilità, appositamente per la residenza municipale, come può fare riferimento lo stemma del Comune che un putto sulla destra è intento a dipingere.

Questo dipinto testimonia l'attività pittorica del centese Antonio Guandalini, pittore praticamente sconosciuto alle fonti, ricordato solo da Antonio Orsini e da Gaetano Atti per una sua copia, ancora presso la chiesa del Rosario, del *San Giovanni Battista* del Guercino ora nella Pinacoteca Civica.

Secondo l'Orsini, il Guandalini studiò pittura all'Accademia Clementina di Bologna ed eseguì alcune copie di opere note, da collocare nelle chiese sugli altari i cui quadri erano destinati alle pinacoteche. È ricordata inoltre un sua decorazione, eseguita nel 1831, nel Teatro acquistato dal Comune di Cento dalla famiglia Maiocchi.

Questo dipinto nella sua complessità iconografica, richiama altre opere di ambito bolognese dell'inizio del Seicento; come la Venere, ripresa da una originaria invenzione di Annibale Carracci, o gli assembramenti giocosi dei putti, che rievocano opere di Francesco Albani e del Domenichino. Il Guandalini ha risolto queste sovrapposizioni stilistiche con un gusto prettamente ottocentesco, aneddotico e romantico. L'opera è inedita.


225


225





226



227

226.
Donato De Vivo
(Roma, 1790-1884)
Ritratto del cardinale Giuseppe Alberghini
Olio su tela, cm 95×74

Proveniente dalla sede municipale di Cento, il ritratto è elencato in Pinacoteca da Antonio Orsini nel 1891, con un'indicazione attributiva alla scuola romana dell'Ottocento, riproposta negli studi successivi.[1]

È Gozzi a segnalare che sul foglietto – stretto, insieme con la berretta, dalla mano del cardinale – sta un'iscrizione con la data e la firma del pittore.[2] Vi si legge infatti: « Em.us Illus.us. Dom.us. / Card.s Joseph Alberghini / Protector Centi / an. 1846 » e nella piegatura, sotto le dita: « D. De Vivo f. ».

È l'effigie di un illustre prelato di origine centese. Giuseppe Alberghini (Cento 1770-Roma 1847) svolse nella capitale una brillante carriera ecclesiastica, rivestendo incarichi di responsabilità durante i pontificati di Pio VII e di Gregorio XVI, che lo nominò cardinale nel 1835. Ebbe interessi in campo filosofico e giuridico, come documentano anche gli scritti. Nel suo testamento destinò un generoso lascito di arredi sacri e di suppellettili in bronzo dorato alla collegiata di S. Biagio in Cento.[3]

Il *Diario centese*, alla data 26 aprile 1846, ricorda i festeggiamenti organizzati nella cittadina quando il cardinale Alberghini ne divenne il protettore.[4] Né è da escludere la probabilità che sia stata questa circostanza a provocare la commissione del ritratto, eseguito appunto nel 1846 e che identifica il cardinale con la qualifica di « Protector Centi ».

Del pittore, cui fu affidata l'esecuzione della tela si sa ben poco. Va però senza dubbio identificato con quel Donato De Vivo – figlio del più noto Tommaso (Orta d'Atella, prov. di Caserta 1787-Napoli 1884), pittore napoletano –[5] menzionato per avere eseguito tre dipinti nella cappella di S. Alfonso de' Liguori, eretta intorno al 1848 nella chiesa romana di S. Maria in Monterone.[6]

L'origine napoletana della Congregazione dei Redentoristi – cui il papa Pio VII diede la chiesa nel 1815 – giustifica il ricorso ad un pittore partenopeo, come Donato De Vivo. Nello stesso giro di anni in cui il pittore era attivo nella cappella di S. Alfonso de' Liguori si colloca l'esecuzione del ritratto del card. Giuseppe Alberghini, datato 1846. Donato dimostra di attenersi fedelmente agli insegnamenti del padre che si era formato a Roma alla scuola di Vincenzo Camuccini e che, pur operando a Napoli, non si discostò mai da questo indirizzo pittorico. Eseguito due anni dopo la morte dell'applaudito Camuccini, il ritratto di Cento – nei contorni netti e squadrati, nell'assenza di gradazioni chiaroscurali – si colloca nel solco di quel tardo neoclassicismo che contraddistinse a lungo la cultura romana di impronta accademica.

1. Orsini 1891, p. 5, n. VIII; Ragghianti 1943, n. 16; Sorrentino 1946, sala VIII, n. 7; Barbanti Grimaldi 1966, p. 73, n. 132.

2. Gozzi, scheda OA, 1982.

3. Le notizie biografiche sono desunte da: Moroni 1840-1861, vol. 103, passim (cfr. Morom 1879, p. 57, alla voce «Alberghini Giuseppe»); Orsini 1880, pp. 10-12.

4. Orsini 1904, ed. cons. 1966, p. 88.

5. Un profilo biografico aggiornato è nella *Storia della pittura italiana dell'Ottocento*, Milano 1975, vol. III, p. 222 (a cura di M.T. Fiorio).

6. Moroni 1852, p. 307; l'autore informa che nel quadro d'altare è rappresentato S. Alfonso de' Liguori, nei laterali due episodi della vita del santo: l'estasi e la consegna delle costituzioni ai religiosi ed alle religiose.

227.

A. Alessi

(Pittore romano, attivo sulla metà del secolo XIX)

Ritratto del cardinale Raffaele Fornari

Olio su tela, cm 99 × 74

Ricordato in Pinacoteca da Orsini, che suggeriva un'attribuzione generica alla scuola romana dell'Ottocento,[1] proviene dalla sede municipale di Cento. Come indica l'iscrizione nella fascia inferiore della tela, si tratta dell'effigie del cardinale Raffaele Fornari, titolare di S. Maria sopra Minerva, prefetto della Congregazione degli Studi e Protettore di Cento, data in dono dal canonico Eugenio Lodi al Municipio della diletta patria.

Dopo gli interventi di Ragghianti, di Sorrentino e della Barbanti Grimaldi che ripetono il riferimento alla pittura romana dell'Ottocento,[2] si deve a Fausto Gozzi l'aver individuato, sotto il braccio destro del cardinale, la firma del pittore con la data di esecuzione.[3] Nella scritta in corsivo si legge infatti: «A. Alessi Dip. / Roma 1852». È un artista pressochè sconosciuto. Fu probabilmente operoso, in qualità di ritrattista, per gli ambienti della curia pontificia verso la metà dell'Ottocento: un suo *Ritratto di papa Pio VII* (Roma, comm. Giuseppe Bultrini), firmato e datato 1850, fu esposto in mostra a Roma nel 1932, in una sezione dedicata ai «Papi e corte pontificia. I Papi dell'Ottocento».[4]

Se nel *Pio VII* del 1850 Alessi non può sottrarsi alle suggestioni del celebre modello di Camuccini, in questo ritratto di Cento rivela una chiara adesione ai modi di un accademico tardo neoclassicismo – si notino i contorni nitidi del volto, il disegno essenziale che staglia sullo sfondo il busto del cardinale –, cromaticamente qualificati da una tenera luce rosata che sembra rammentare certi esiti di Batoni, giunto proprio in Roma a fama internazionale per la sua attività di ritrattista. Oltre alle notizie desumibili dalla scritta sulla tela, si sa che il cardinale Raffaele Fornari ricoprì cariche di prestigio: fu più volte nunzio apostolico a Parigi ed ebbe il titolo di arcivescovo di Nicea. Morì a Roma nel 1854.[5] L'anno prima la centese Accademia dei Rinvigoriti gli aveva dedicato il *Sunto storico* compilato da Gaetano Atti.[6]

Il committente del ritratto, Eugenio Lodi, era stato eletto canonico della collegiata di S. Biagio in Cento nel 1847.[7] Come l'Alberghini, effigiato da Donato De Vivo, Raffaele Fornari fu Protettore di Cento: il *Diario Centese* ricorda i festeggiamenti tenutisi il 31 ottobre 1852 nella cittadina per solennizzare il fausto avvenimento.[8]

Il fatto che i due cardinali siano stati ritratti nell'anno della loro elezione a Protettori di Cento, che i ritratti fossero destinati al Municipio della cittadina e le dimensioni pressochè identiche delle due tele fanno supporre l'intenzione di costituire una serie iconografica, dedicata ai Protettori di Cento, ben presto superata dalla nuova realtà storica della proclamazione del Regno d'Italia (1861).

1. Orsini 1891, p. 5, n. VI.

2. Ragghianti 1943, n. 15; Sorrentino 1946, sala VIII, n. 16; Barbanti Grimaldi 1966, p. 73, n. 131.

3. Gozzi, Scheda OA, 1982.

4. Roma 1932, p. 205, n. 15, tav. LIX.

5. Cfr. Moroni 1840-1861, vol. 103, passim (si veda la voce «Fornari Raffaele» nell'*Indice generale alfabetico*, vol. III, Venezia 1878, p. 192).

6. Cfr. Atti 1853, ed. 1983.

7. Orsini 1904, ed. cons. 1966, p. 238.

8. *Ibidem*, p. 110.



228.
Giuseppe Gilli (attr.)
(Renazzo, ? – Attivo nel XIX secolo)
Polistrate Macedone reca da bere a Dario morente
Olio su carta applicata ad una tela, cm 92 × 114

Sul retro della tela si legge: REGALATO DA GIUSEPPE GILLI DI RENAZZO.
Sul telaio si legge: QUESTO GIOVANE È STATO MANTENUTO A SPESE COMUNALI IN BOLOGNA AD APPRENDERE LA PITTURA PER PIÚ ANNI.

Giuseppe Gilli di Renazzo, quasi completamente ignoto alle fonti, trasse questa copia dal noto quadro eseguito da Cesare Masini nel 1837 per l'Accademia Clementina ed oggi conservato presso l'Amministrazione Provinciale di Bologna.

Ricordo che anche Michele Gamberini (Cento 1832 – Genova 1896 ?) venne mantenuto presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna dal 1852 al 1857 a spese dell'Amministrazione Comunale.

229.
Raffaello Sanzio (copia da)
Madonna col Bambino e S. Giovannino, detta «Madonna della seggiola»
Olio su tela, cm 78 × 75

Sul retro, in un cartiglio del secolo scorso, si legge: 1882. QUESTO BELLISSIMO DIPINTO RAPPRESENTANTE LA MADONNA DELLA SEGGIOLA DI RAFFAELLO IL CUI ORIGINALE SI TROVA NELLA GALLERIA PITTI, FU DAL SOTTOSCRITTO ACQUISTATO CON LA SUA RICCA CORNICE IN FIRENZE DAL SIGNOR BARONE BARTOLOMEO GUITERA DE BOZZI CHE NE ERA IL PROPRIETARIO, FU STIMATO LIRE 1200 E FU PAGATO. L'ACCADEMIA ARTISTICA DI FIRENZE LO HA GIUDICATO LAVORO DELLA SCUOLA DI RAFFAELLO DEI SUOI TEMPI PIÚ GRANDE DELL'ORIGINALE. G. BORSELLI VILLA DAZIO, BONDENO, 1 AGOSTO

Il quadro è ubicato nell'ufficio del Sindaco di Cento.

Il senatore centese Giuseppe Borselli, deceduto nell'anno 1892 nella sua residenza di Bondeno, detta Villa del Dazio, con lascito testamentario legò l'opera alla Pinacoteca Civica; si tratta di una copia, non coeva come riteneva il proprietario, ma eseguita nel XIX secolo, dal noto dipinto *La Madonna della seggiola*, opera di Raffaello, conservata alla Galleria Pitti di Firenze e databile intorno al 1514.

230.231.
Narciso Malatesta
(Venezia 1835-Sassuolo 1896)
Natura morta con frutta e verdura
Olio su tela, cm 59 × 71
Natura morta con selvaggina
Olio su tela, cm 60 × 72

Iscrizioni: il primo è firmato sul bordo del tavolo; una scritta sul retro riporta: «PAGATO L. 300 ANNO 1866»; un cartellino incollato porta la scritta: «AL SIG. MARCHESE SICINIO». L'altro è firmato e datato sul foglio, 1867; sul retro si legge: «PAGATO L. 280 ANNO 1867».

I dipinti che formano questa coppia, pervenuti nel 1892 per lascito testamentario del senatore Giuseppe Borselli, non nacquero insieme. Sul retro dell'*Esposizione di frutta e verdura*, dipinta su di una sottile tavoletta, si legge l'anno 1866. L'altra opera è invece su tela. L'anno 1867 si legge sia sul davanti, accanto alla firma del pittore, sia sul retro.

Narciso Malatesta è artista non molto noto, benché suo padre Adeodato fosse il maggior pittore modenese dell'Ottocento.[1] Narciso studiò a Modena col padre, divenendo poi professore di disegno e fotografia presso la Scuola Militare.[2] L'esattezza del *Ritratto di Luigi Poletti* (Modena, Biblioteca Poletti) testimonia questi suoi interessi, ed insieme la sua capacità e la sua cultura pittorica.

Queste nature morte, insieme ad un'altra, in cui si vedono due uccelli cacciati in tutto simili a quelli che compaiono qui, collegati anch'essi con l'illustre capostipite di Jacopo de' Barbari, ma appesi per le zampe,[3] hanno una stesura assai movimentata. Evidentemente il pittore intendeva ricollegarsi ad un filone colto, quello che, nella storia del genere, dalle origini barocche seicentesche, mette capo ad un gusto settecentesco, soprattutto lombardo-veneto, di grande sa-

ienza esecutiva. Nella resa degli ani-
tali, puntuale quanto attenta agli an-
amenti decorativi, pare di vedere
nche un ricordo di Giovanni Agosti-
o Cassana. Compaiono poi repertori
passaggi topici: il chiodo che getta
mbra, da cui pende la selvaggina;
illusiva tridimensionalità del tavolo;
rame lucente; oppure la sporta, la
nelagrana aperta, e via dicendo.

A Modena un altro allievo di
deodato Malatesta, Achille Boschi,
ffrontava il genere natura morta con
mile disposizione d'animo e di pen-
ello. Mentre altri (Carlo Goldoni,
llievo anch'egli del Malatesta, o Eu-
enio de Giacomi) sembrano più at-
enti ai campi spaziali ritagliati e giu-
apposti e ai rigidi andamenti di Ber-
ardino Malagoli, specialista mode-
ese di natura morta.

In questo stesso giro d'anni una vi-
acità pittorica ugualmente elegante
trova anche in altre opere, ancora
el tutto inserite nella tradizione del
enere: a Milano i fiori di Luigi Scro-
ti, di assai più intima vena; e forse
ualche prima prova del ferrarese
oldini, che in gioventù frequentava i
nacchiaioli toscani, ma era inclinato
ssai più di loro verso esiti di pittori-
smo brillante.

Pinto 1982, pp. 991-993; Teodoro 1986; rigieri Leonelli 1986, pp. 35-55.

Frigieri Leonelli 1986, pp. 113-115.

Frigieri Leonelli 1986, p. 15.



230



231



300



330

232.
Adeodato Malatesta
(Modena, 1806 – 1891)
Ritratto di Marta Malatesta Borsari
Olio su tela, cm 122 × 89

Fu donato alla Pinacoteca di Cento – come il precedente ritratto di Giovan Battista Malatesta – nel 1969 dalla signora Jeanne Borsari.[1]

L'iscrizione in basso a destra, diligentemente vergata, fornisce essenziali informazioni sul quadro (l'autore, il committente, la data di esecuzione): «ADEODATO MALATESTA / DIPINSE D'ANNI 83 / PER L'AMICO E CUGINO BATTISTA MALATESTA / 1888».

È il ritratto di Marta Malatesta Borsari, figlia di Giovan Battista, andata sposa al nobiluomo modenese Gustavo Borsari nel gennaio 1887 ed in seguito ricordata nelle cronache per le sue fortunate tournées di pianista.[2]

Il quadro è lodato da Hugues[3] e da Asioli[4] che ne sottolineano soprattutto la felicità cromatica giocata sui toni chiarissimi dell'abito – di un tenue e raffinato cangiante rosa-verde – e della bianca tappezzeria a fiorami dello sfondo.

Risulta particolarmente indovinato il ricorso al ventaglio, che media il passaggio dal risalto plastico della figura alla vibrante luminosità dello sfondo e contribuisce alla definizione di una posa ritrattistica di vezzosa eleganza.

Rispetto all'effige di Giovan Battista Malatesta, infatti, questa di Marta si rivela improntata su canoni più aulici e celebrativi: dal taglio di tre quarti della figura, alla virtuosistica illustrazione dell'abito e dell'acconciatura, allo sguardo – tra sorpreso e cipiglioso – con cui l'effigiata si rivolge allo spettatore.

Sull'immagine di Marta Malatesta Borsari si chiude probabilmente la copiosissima galleria di ritratti dipinti da Malatesta nel corso di una lunga e fortunata carriera artistica: secondo la testimonianza di Chiaffredo Hugues,[5] questo fu l'ultimo ritratto compiuto dal pittore che, la vigilia di Natale del 1891, si spegneva a Modena.

Il dipinto è in buone condizioni di conservazione.

1. Delibera del Consiglio Comunale in data 17.4.1969 (Centro, Archivio Comunale); Gozzi, *scheda* c.s., 1982.

2. Le notizie sull'effigiata si ricavano dalla *Miscellanea Ferrari-Moreni, Famiglie modenesi* (Malatesta, Borsari) nella Biblioteca Estense di Modena.

3. Hugues 1893, pp. 54-55.

4. Asioli 1905, pp. 263-264, 467.

5. Hugues 1893, p. 54.

233.
Adeodato Malatesta
(Modena, 1806-1891)
Ritratto di Giovan Battista Malatesta
Olio su tela, cm 93 × 79

Il ritratto pervenne alla Pinacoteca nel 1969 come dono della signora Jeanne Borsari di Bologna.[1]

L'identità dell'effigiato, insieme con l'indicazione dell'autore e dell'anno di esecuzione della tela, è riportata nel biglietto che l'uomo sorregge con la mano sinistra. Vi si legge infatti questa scritta: «Adeodato Malatesta / fece (di anni 81) pel cugino ed amico Gio. Batta Malatesta / Modena 1886». Non mancano alcune perplessità sulla lettura della data: l'ultimo numero è tracciato in modo un po' strano tra il 6 e l'8. A favore della lettura 1886 stanno sia la dichiarazione d'età (di anni 81), sia la didascalia chiaramente leggibile nel *Ritratto di Marta Malatesta Borsari* (vedi scheda 232), in cui il pittore si dice di anni 83 nel 1888. D'altra parte nella monografia del 1905 – tuttora l'unico studio d'insieme – il ritratto è elencato nel «catalogo cronologico delle opere malatestiane» alla data 1888.[2] Ed è quasi commovente l'atteggiamento dell'anziano pittore che lascia trasparire tra le righe il suo compiacimento per una vecchiaia attiva e laboriosa.[3]

Il cav. Giovan Battista Malatesta (1825-1894), cugino ed amico del pittore Adeodato – come è dichiarato dal figlioletto –, era un avvocato di Sassuolo ed era stato per due anni deputato del Parlamento italiano, nelle fila della Destra storica. Da una lettera, data alle stampe nell'ottobre 1876 e rivolta agli «elettori del collegio di Modena campagna», si rivelano le sue idee politiche di borghese moderato e tollerante, incline ad un cauto riformismo.[4]

Nel ritratto di Cento il cav. G. Battista Malatesta siede su una poltrona – unica notazione d'ambiente – e appunta sullo spettatore uno sguardo vigile e bonario. L'impostazione essenziale e quasi dimessa dell'effigie e il taglio a mezza figura rimandano al genere delle fotografie da album di famiglia, ormai entrate nell'arredo domestico della buona borghesia ottocentesca.[1]

Di una possibile attenzione di Malatesta nei confronti del mezzo fotografico, offre testimonianza Asioli nel passo in cui afferma che il pittore: «sebbene fermo per impulso di natura e di educazione nei principii dell'arte classica, non era però indifferente ed avverso al sordo lavorio d'innovazione che agitava a quei tempi il mondo dell'arte. Ben comprendeva i vantaggi che alla tecnica, massime nei soggetti all'aperto, avrebbero recato i processi della fotografia, uno studio più intenso degli effetti della luce solare, e per il rilievo, la temperata e prudente applicazione dei teoremi della scienza ottica».[2]

Alla ritrattistica il pittore modenese si era dedicato con impegno costante ed è proprio a questo settore della sua produzione che la critica ha rivolto i maggiori consensi.

Nei ritratti, tesi a «cogliere insieme verità morale e verità ambientale con un approccio storicista»,[7] Malatesta sfoggia un'indiscutibile perizia tecnica maturata in un training accademico vissuto a Firenze alla scuola di Pietro Benvenuti e, soprattutto, di Giuseppe Bezzuoli, con soggiorni a Roma – a contatto con il gruppo dei Nazareni (Cornelius, Overbeck) –[8] e a Venezia.

In questo ritratto centese, che appartiene all'ultima fase dell'attività di Malatesta si nota la tendenza a sfumare i contorni lineari ed il ricorso ad un impasto materico più corposo.[9] Ad un'analoga tipologia è improntato il



Ritratto dell'avv. Geminiano Barbolini (Modena, Museo Civico) del 1888.[10] I due ritratti, insieme con quello di Marta Malatesta Borsari (figlia di Giovan Battista), furono esposti in una mostra organizzata nel 1889 dalla Società Artistica e Filarmonica di Modena.[11] Non era il primo tributo d'onore reso dalla città all'illustre pittore: il 1886 era stato l'anno della celebre *Malatestiana*, un'antologia di ampio respiro e di successo.[12] Adeodato Malatesta era stato per circa mezzo secolo l'arbitro della vita artistica modenese e aveva rivestito importanti cariche pubbliche, a cominciare dal 1839, anno in cui assunse la direzione dell'Accademia Atestina di Belle Arti di Modena. Buono lo stato di conservazione della tela.

1. Cfr. Cento, Archivio del Comune, delibera del Consiglio Comunale, in data 17 aprile 1969; F. Gozzi, scheda OA, 1982.

2. Asioli 1905, p. 467.

3. In questo senso sospetto si debba interpretare la tendenza dell'artista a rincarare un po' la dose degli anni: nato il 16 maggio 1806 Malatesta aveva infatti compiuto nel 1886 ottanta anni e nel 1888 ottantadue.

4. Le notizie sull'effigiato si apprendono dai materiali (ritagli di giornali, necrologi, annunci matrimoniali...) raccolti nella *Miscellanea Ferrari – Moreni, Famiglie Modenesi* (Malatesta, Borsari), conservata nella Biblioteca Estense di Modena.

5. Sul rapporto ritratto pittorico / ritratto fotografico nel XIX secolo, si veda: Scharf 1979 (in particolare il cap. 2 *Il ritratto*).

6. Asioli 1905, p. 220.

7. Grandi 1980, p. 1217.

8. L'importanza della frequentazione del nazareno Cornelius sugli orientamenti artistici di Malatesta è stata recentemente sottolineata da Pinto 1982, p. 993.

9. A questo proposito si confronti, ad esempio, con il *Pietro Bonacini* (Modena, Museo Civico) datato 1859, un ritratto che è stato oggetto di recenti studi: Martinelli 1980, p. 96, scheda n. 64; Martinelli 1983, pp. 147-148, scheda n. 63.

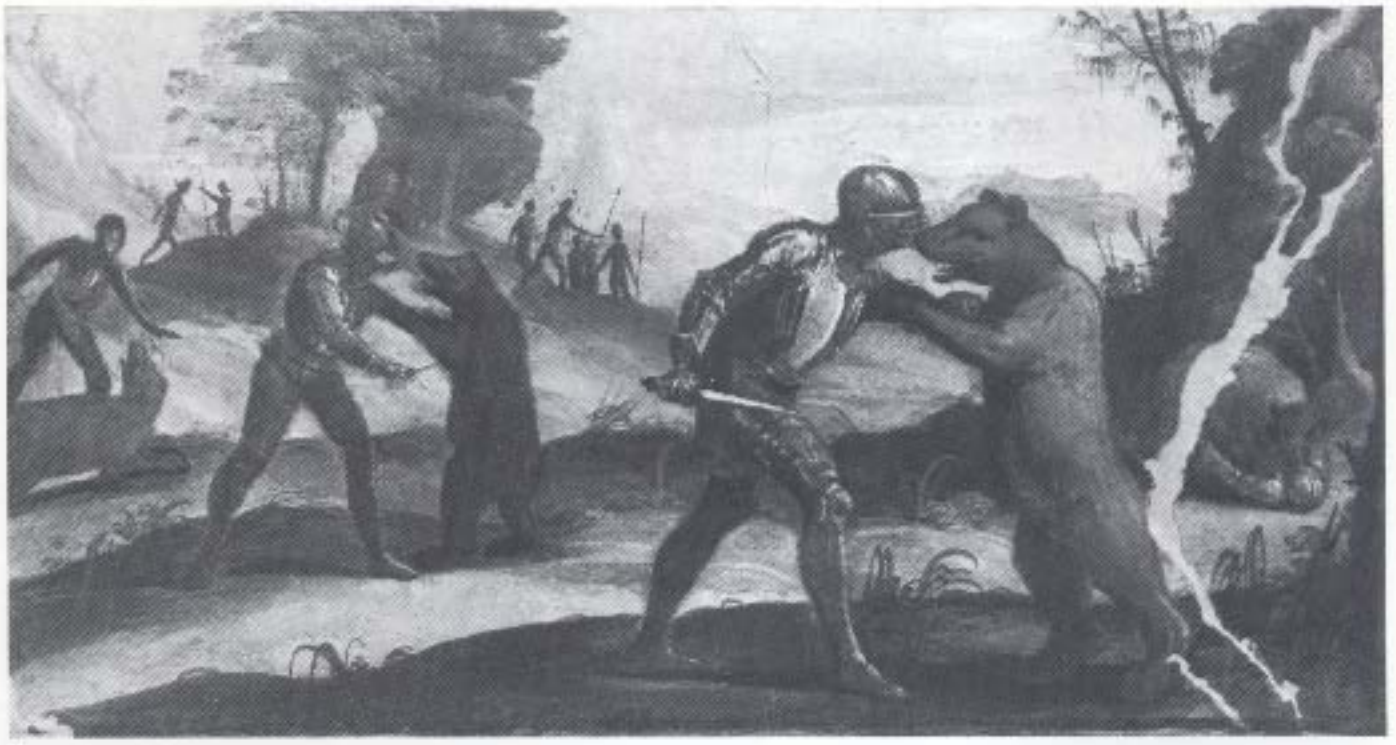
10. Riprodotto in Modena 1986a, p. 45.

11. Cfr. Asioli 1905, p. 264, nota 1, dove vengono riferiti giudizi elogiativi sui tre ritratti citati, tratti dagli articoli apparsi sul *Panaro*.

12. Modena 1886.



In



21



22



81



234

Sculture, disegni e arredi

234-239.

Ignoto scultore del XV secolo

Cristo in pietà sorretto dalla Vergine tra San Giovanni, la Maddalena e le due Marie

Gruppo ligneo policromo

Il gruppo era originariamente collocato nella chiesa di Santa Maria dell'Ospedale a Cento.[1] Qui compare citato in un documento del 1721 relativo al trasferimento dell'altare del Sepolcro che la Compagnia dei Devoti aveva ottenuto di costruire sei anni prima.[2] Sempre nella stessa chiesa lo descrive nel 1754 Girolamo Baruffaldi: «...con l'entrare in chiesa si vede sotto la navata destra l'altare del Sepolcro di nostro Signore ornato di figure antiche al naturale...».[3] Il legame tra questo tipo di gruppi – particolarmente adatti a suscitare nei devoti sentimenti di pietà e di partecipazione – chiese legate a Compagnie dei Battuti[4] ed ospedali non è infrequente nel corso del Quattrocento. Esempi più noti ne sono il *Compianto* di Niccolò dell'Arca per la chiesa dell'Ospedale della Vita a Bologna e quello di Guido Mazzoni, nato per l'Ospedale della Buona Morte, ora nella chiesa di San Giovanni a Modena.

L'opera rimase nella stessa ubicazione[5] fino al momento delle soppressioni napoleoniche quando fu trasferita nella chiesa delle monache di Santa Caterina.[6] Solo dopo questa guerra il gruppo fu trasportato nella Pinacoteca Civica di Cento.[7] Il Baruffaldi attribuisce questo *Compianto* a Niccolò dell'Arca;[8] l'accostamento al nome dell'artista si ritrova più volte per gruppi di analogo soggetto nelle chiese del territorio ma è spesso – come in questo caso – del tutto improponibile.

Il riferimento al XV secolo inoltrato sembra invece, da accettare; la datazione è probabilmente posteriore al 1482, anno in cui la chiesa fu sottoposta a consistenti interventi di restauro.[9] Non è comunque facile trovare per questo *Compianto* una precisa collocazione stilistica. L'iconografia è composita: la Madonna e il Figlio sono rappresentati secondo la tipica raffigurazione del «Vesperbild» col corpo del Cristo disteso sopra le ginocchia della Madre.[10] Intorno ad essi si dispongono, invece, i tradizionali personaggi della scena del *Compianto*: la Maddalena, san Giovanni e le due Marie (mancano invece le altre due figure normalmente presenti: Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea). I *Compianti* emiliani, a differenza di questo, presentano generalmente il corpo del Cristo isolato, collocato sopra un cataletto al centro della scena. Un'iconografia simile a quella del gruppo di Cento si ritrova nei gruppi lignei friulani, fortemente influenzati dalla scultura austriaca, soprattutto di scuola salisburghese.[11] Le affinità sono però abbastanza generiche. Il materiale usato – il legno – è più tradizionalmente adottato in area nordica ed alla stessa cultura rimanda anche una certa durezza nel trattamento dei panneggi o nella resa del corpo del Cristo. I *Compianti* emiliani sono più spesso in terracotta anche se talvolta ritroviamo il legno, come, ad esempio, nel gruppo coevo della chiesa di santa Maria delle Grazie a Bologna. Il riferimento di questo *Compianto* ad area culturale veneto-padana o, più precisamente ferrarese, fortemente influenzata dalla cultura nordica,[12] sembra comunque da accettare.

Le analisi stratigrafiche, che hanno preceduto il restauro attualmente in corso, hanno evidenziato numerosissime ridipinture – per il san Giovanni, ad esempio, almeno sei – che avevano assai appiattito il rilievo. La policromia originaria riemersa nelle sculture già restaurate rivela una tecnica piuttosto raffinata con la presenza di velature trasparenti e lacche,[13]

1. La storia delle vicende del gruppo è stata esaurientemente tracciata da Gozzi 1983a e Gozzi, schede OA, 1982.

2. Il documento è pubblicato da Mischiati 1975, p. 53.

3. Baruffaldi, ms. 159, f. 9.

4. Cfr. Samaritani 1975, p. 27.

5. Monteforti, ms. 52, f. 18 descrive genericamente nella chiesa di santa Maria dell'Ospedale un altare del Sepolcro.

6. Atti 1853, p. 95.

7. Barbanti Grimaldi 1966, p. 25, n. IX.

8. Baruffaldi, ms. 159, f. 9.

9. Mischiati 1975, p. 50.

10. Sull'iconografia del «Vesperbild» – letteralmente «immagine della sera» data la consuetudine di recitare intorno ad essa le preghiere vespertine – e sulla sua diffusione in Italia cfr. Körte 1937, pp. 145-261.

11. Sull'iconografia dei *Compianti* friulani cfr. Mutinelli 1958, pp. 65-82.

12. Barbanti Grimaldi 1966; Mischiati 1975; Cecchelli 1984; ad area culturale veneto-padana ispirata a modelli transalpini fa riferimento Gozzi 1983a.

13. L'intervento di restauro è curato dal laboratorio «Il restauro» di Reggio Emilia. Le analisi stratigrafiche sono state condotte da R. Rossi Manaresi e A. Tucci della «Fondazione Cesare Gnudi».



250





236



237



238



239

240.
Bottega del XVI secolo
Crocefisso
Avorio, cm 45×43

Non si conosce la provenienza, né risultano precisi dati storici su quest'opera: infatti il *Crocefisso* non viene ricordato dalle guide della Pinacoteca, né è facile identificarlo nell'ambito delle testimonianze citate dalla letteratura antica su Cento.

L'immagine in avorio del Cristo, realizzata in tre parti (corpo-braccia), è applicata, secondo l'uso più frequente, su una croce in legno scuro: si vedano a tale proposito esemplari come quelli, più tardi, conservati nel Museo d'arti applicate di Milano.[1]

Usato molto già nell'antichità, l'avorio, materiale raro e prezioso, ebbe grande diffusione anche nel Medioevo e in epoca romanica e gotica, fin nelle opere di grandi maestri del Trecento, come Giovanni Pisano.

Tra Cinque e Seicento, per la sua stessa preziosità, venne destinato alla realizzazione di oggetti di raffinato artigianato, o di piccole sculture di devozione privata. Tra queste ci è pervenuto un significativo nucleo di Crocefissi: tema legato alla tradizione, che trovò nuovo incentivo in epoca post-tridentina.

Come altri oggetti eseguiti in materie leggere e facilmente trasportabili, anche se meno preziose, tra le quali si ricorderanno il legno e la cartapesta, gli avori sono presenti in modo molto diramato anche in zone lontane da quelle di produzione. Se in epoca rinascimentale essi erano realizzati imitando le opere delle arti 'maggiori', in particolare le pitture, cui richiama tra l'altro la frequente presenza sulla superficie di elementi policromi, a partire dal periodo post-tridentino anche artisti attivi nel campo della scultura monumentale tornaro-

no a dedicarsi a questo particolare settore, riconoscendone le autonome possibilità estetiche e tecniche.

Le botteghe più attive nella realizzazione di avori furono quelle d'oltralpe: Francia, Spagna e, a partire dal Seicento, soprattutto la Germania ne sono sedi privilegiate, anche se non mancano testimonianze anche in Italia. Spesso difficile, per l'omogeneità della rappresentazione iconografica e stilistica in larghe zone geografiche e culturali, e per il perdurare delle tipologie, resta il riconoscimento dell'originaria provenienza dei numerosi pezzi pervenuti fino a noi, e altrettanto complesso è stabilirne la datazione, specie quando si tratta di lavori postrinascimentali o barocchi.

Diversi esempi se ne conservano anche a Bologna, in luoghi pubblici (si veda il *Cristo* in avorio di S. Giovanni in Monte), e nelle raccolte (si confrontino i pezzi seicenteschi di Istituti come il Giovanni XXIII.[2]

Il patetico e raffinato *Crocefisso* di Cento, pur presentando ancora, soprattutto in particolari anatomici, rapporti con la migliore tradizione rinascimentale (si osservino particolari come le costole sporgenti o le vene affioranti sulle braccia), è impostato secondo canoni che sembrano ormai inscribili nella cultura di fine '500, anche se il perdurare di stilemi e motivi iconografici tradizionali in un'arte che ha soprattutto legami col gusto privato' dei committenti lascia sempre aperto più di un interrogativo. Lo stesso tema del «Cristo trionfante», che si imposta su modelli di antica origine, proseguirà con poche variazioni fino al Settecento.

Nell'immagine di Cento sembrano però ancora assenti i caratteri che diventeranno propri del tema nel Seicento, dopo gli esempi pittorici di Guido Reni e del Rubens, tra i più seguiti anche nella lavorazione in avorio.



240

L'espressione del Cristo, patetica ma ancora priva di quella teatralità che diverrà tipica in epoca successiva, potrebbe invece trovare agganci nella produzione di un Giambologna o di un Montorsoli, o in sculture del '500 lombardo come quelle di Annibale Fontana (si veda l'*Assunta* in S. Maria presso S. Celso a Milano). Ulteriore appiglio al riconoscimento di una datazione ancora cinquecentesca è la posizione delle braccia, quasi parallele al corpo, mentre più tardi si tenderà ad inarcarle più drammaticamente.

Anche se dedicata al tema iconografico del «Cristo morto», tradizionalmente contrapposto a quello qui rappresentato del Cristo vivente, è molto vicina e per alcuni versi coincidente con la nostra l'interpretazione del tema presente nel *Crocefisso* in avorio del Museo d'arti applicate di Milano,[3] ritenuto opera di un laboratorio spagnolo del '600, anche se legato per più di un verso alla tradizione.

A parte l'impostazione del volto ovviamente diversa e la presenza di una policromia, che nel *Cristo* di Cento non è riconoscibile almeno allo stato attuale, numerose sono le coincidenze, dalla resa anatomica del busto, delle vene delle braccia, alla struttura e posizione di gambe, mani, piedi, fino alla tipologia del perizoma che si allaccia in modo simile sul fianco ed è ornato da motivi decorativi corrispondenti. Ad un accentuato arcaismo sono riferiti tra l'altro, nel *Cristo* di Milano, la «stilizzazione del perizoma, dal lembo rigidamente ricadente, la disposizione classica e regolare del busto...»: elementi che tornano nel nostro esemplare e, a parere dello Zastrow, anche in un *Cristo* ugualmente seicentesco e spagnolo ora nel Victoria and Albert Museum di Londra.

1. Zastrow 1978, figg. 344-350.
2. Bernardini in Bologna 1980b.
3. Zastrow 1978, scheda 131, fig. 342.

241.
Cesare Tiazzi
(Attivo a Cento fra il 1732 e il 1782)
La Pietà
Terracotta policroma, cm 96 × 118 × 55

Sul retro della testa della Madonna, inciso nella terracotta si legge/ C.LO D.CO C.RE TIAZZI 1776

L'opera si trovava originariamente nella chiesa della SS. Trinità dei Cappuccini di Cento, come ha chiarito Donato da S. Giovanni in Persiceto; con le soppressioni napoleoniche la statua venne trasferita nella chiesa di S. Lorenzo e quindi nella Pinacoteca Civica, in una data compresa fra il 1946 (Sorrentino) e il 1960. Padre Donato ricorda un *S. Francesco in adorazione* componente un gruppo con la *Pietà* (vedi scheda successiva).

Pochissime le notizie in merito a questo plasticatore centese, capace di particolari toccanti e di qualità, come la mano al petto della Madonna, tratteggiata con vera eleganza; di lui conosciamo le quattordici formelle della *Via Crucis* nella chiesa di S. Pietro eseguite nel 1732 (Monteforti 1780) e *L'Adorazione dei pastori* firmata e datata nel 1782 per la chiesa del SS. Rosario di Cento.

L'iconografia tradizionale della *Pietà* è ripetuta dal Tiazzi secondo un modello ampiamente collaudato nell'ambito bolognese del XVIII secolo.

Bibl.: Donato da S. Giovanni in Persiceto 1960, p. 230; Grimaldi 1966, p. 25; Benati-Bulgarelli 1983, p. 21.

242.
Cesare Tiazzi
(Attivo a Cento fra il 1732 e il 1782)
San Francesco
Terracotta policroma, cm 106 × 55 × 55

Secondo Donato da S. Giovanni in Persiceto (1960), il *S. Francesco* componeva un gruppo con la *La Pietà*, eseguita da Cesare Tiazzi nel 1776 per la chiesa della SS. Trinità dei Cappuccini di Cento; trasferito quindi in S. Lorenzo, con l'avvenuta soppressione della chiesa in epoca napoleonica, non è ancora citato presso la Pinacoteca Civica nel 1946 da Antonio Sorrentino, mentre vi è già segnalato nel 1960 dal padre Donato.

Pochissime le notizie in merito all'autore; nel 1732 eseguì le quattordici formelle della *Via Crucis* ancora oggi nella chiesa centese di S. Pietro (Monteforti 1780), nel 1776 modellò la *Pietà* soprarricordata e nel 1782 l'*Adorazione dei pastori* per il SS. Rosario.

Bibl.: Donato da S. Giovanni in Persiceto 1960, p. 230; Grimaldi 1966, p. 25.

243.
Stefano Galletti
(Cento 1832-Roma 1905)
L'immacolata Concezione sul globo terrestre sostenuto dai simboli degli evangelisti
Bronzo dorato, cm 0,57 × 14 × 14

Sul retro della base inciso nel bronzo si legge: S. GALLETTI. Attorno alla base ottagonale, entro cartigli incisi, si legge: MOYSES PURITAS / EZECHIEL / ANNUNTIATIO / DAVID / PASSIO / ISAYA / GLORIA /. Sul fronte, nella parte bassa della base, reca inciso: PIUS IX P.M. / MARIAM V. SINE LABE CONCEPTAM DOGMATICA DEFINITIONE / TOTI TERRARUM ORBI COLENDAM PROPOSVIT / DIE VI. ID. DEC. A. MDCCCLIV.

La statua era collocata nella Sala Rossa (Sala Giunta) della residenza Municipale, dalla quale è stata prelevata e consegnata alla Pinacoteca Civica nel 1986.

L'opera è già citata nel 1869, in una cronaca della sommossa popolare contro la tassa sul macinato verificatasi a Cento il 7 gennaio 1869; nel corso dei disordini, gli uffici comunali subirono devastazioni e alcuni oggetti in plastica, opera del Galletti e di altri giovani centesi, furono pure gettati dalle finestre e tra questi una statuetta della Madonna in bronzo che poi rimase sulla strada alquanto contusa per la caduta». La statua, citata pure da Antonio Orsini nella *Selva Enciclopedica*, venne in quell'occasione trafugata e restituita al Municipio solo agli inizi del Novecento.

Con ogni probabilità la scultura venne eseguita dal Galletti a Roma in occasione della proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione di Maria, effettuato nel 1854 da Pio IX; si tratta quindi di un'opera giovanile eseguita dallo scultore quando ancora gravitava all'Accademia di Belle Arti di S. Luca, riproponendo il

modello della grande statua dell'*Immacolata*, posta nel medesimo anno nella Piazza di Spagna.

Sulla base ottagonale l'artista ha effigiato quattro profeti unitamente a quattro momenti salienti della vita della Madonna.

Bibl.: L'universo illustrato 1869, p. 326; Orsini 1926 ca., ordine alfabetico.



241



242



243

244.
Stefano Galletti
(Cento 1832-Roma 1905)
La strage degli innocenti
Gesso, cm 0,84 × 157

L'opera viene ricordata da Leonida Pirani (1926) e prima da Antonio Orsini (1891), già nella Pinacoteca Civica; prelevata in una data a noi non nota, è fissata al muro negli uffici del Patrimonio degli Studi di Cento e solo nel 1982 ricollocata nella Pinacoteca.

Le predette fonti sono unanimi nel riconoscere qui una precoce primizia dello scultore centese, frutto ancora della frequentazione del corso di scultura presso Pietro Tenerani alla Accademia di Belle Arti di San Luca a Roma. Si tratta di una testimonianza elevata della cultura accademica alla base dell'educazione artistica del Galletti assimilato a Bologna all'Accademia Clementina presso il canoviano Cincinnato Baruzzi, direttore del corso di scultura dal 1831 al 1860, e maturata a Roma, dove più ampie erano le opportunità di studio presso il più noto Tenerani.

In quest'opera, peraltro equilibratissima nella composizione, possiamo individuare, dagli elementi naturalistici dei corpi, un tentativo di compromesso estetico, dato che elementi veristici convivono con l'ossequio alla grammatica neoclassica; questo fattore stilistico, rappresentato da una compresenza di diversi linguaggi estetici, praticamente accompagna lo scultore in tutta la sua produzione.

L'opera non venne mai tradotta nel marmo.

Bibl.: Orsini 1891, p. 10; Orsini 1904, ed. 1966, p. 196; Pirani 1905, p. 5; Pirani 1926, cc. nn.

245.
Stefano Galletti
(Cento 1832-Roma 1905)
Dea marina
Gesso, cm 124 × 54 × 50

Solamente Antonio Orsini cita questa scultura presso la Pinacoteca Civica già dal 1904: prelevata in una data a noi non nota, l'opera si trovava, fino al 1982 negli uffici del Patrimonio degli Studi di Cento e quindi di nuovo presso la Pinacoteca per deposito dell'Ente.

Pur non conoscendo la data di esecuzione dell'opera, essa può venire assegnata al periodo giovanile, più esattamente agli anni Cinquanta, quando l'artista centese usciva dall'ambito dell'Accademia Clementina di Bologna, dove aveva frequentato il corso di Cincinnato Baruzzi, per avvicinarsi alla scuola romana di Pietro Tenerani.

La radice neoclassica in questa opera non è ancora pienamente matura; qui è più che mai evidente il concetto accademico di bellezza muliebre memorizzando modelli classici antichi, sia nella resa del viso che nelle parti anatomiche, che risultano accentuatamente semplificate e composte.

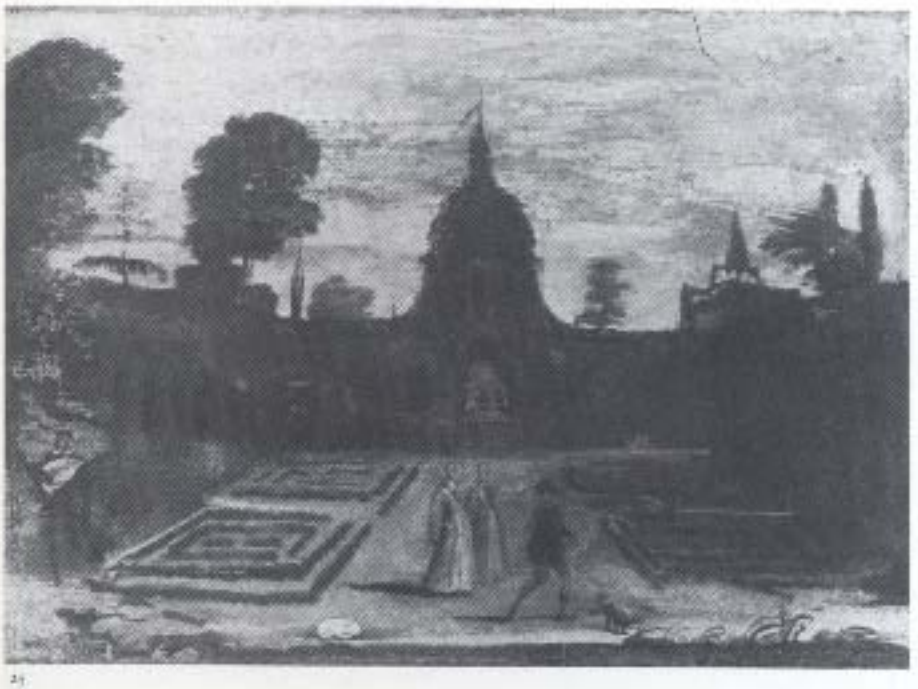
Bibl.: Orsini 1904, p. 198; Cecchelli 1984, p. 66.

246.
Stefano Galletti
(Cento 1832-Roma 1905)
Tobiolo e l'angelo
Marmo bianco, cm 0,84 × 40 × 40

«*Tobiolo*, assegnatogli a soggetto dall'Accademia Romana e da essa onorato di premio; riprodotto poi in marmo per il Cav. Borselli che gli commise oltrechè la bellissima statua esprimente la *Giovinezza*»; come ricorda Antonio Orsini, il Galletti eseguì il *Tobiolo* prima in gesso, per l'Accademia romana di S. Luca, poi in marmo, nel 1857, per Giuseppe Borselli (Cento 1809-Bondeno 1892), già sindaco di Cento e poi senatore del Regno; dal suo testamento olografo (Cento, Famiglia Borgatti), apprendiamo che l'opera venne alla sua morte legata alla Pinacoteca Civica.

Con questo gruppo marmoreo, il venticinquenne scultore centese, si dichiara già perfettamente inserito nell'ambiente accademico romano; inoltre non nasconde un certo interesse per forme plastiche puriste, evidenti nella ripresa arcaizzante del disegno dell'angelo, nello sfumato addolcito e complessivamente nello schema compositivo che rievoca modelli più noti di artisti toscani del Quattrocento.

Bibl.: Orsini 1904, ed. 1966, p. 197; Pirani 1905, p. 5; Grimaldi 1966, p. 16; Cecchelli 1984, p. 66.



29



31





29.
Bottega del Guercino
Estrazione della canapa dal macero
Affresco, cm 72 × 108

30.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
Paesaggio con cacciatore che spara alle anitre
Affresco, cm 72 × 101

31.
Bottega del Guercino
Serie di teste
Affresco, cm 35 × 100

Provenienti dalla decorazione del soffitto

Camera della Venere

32.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
Venere che allatta Amore
Affresco, cm 141/160 × 138

Si trovava sul camino.

33.
Bottega del Guercino
Il Suicidio
Affresco, cm 70 × 90

34.
Bottega del Guercino
Rinaldo e Armida
Affresco, cm 71 × 101

35.
Bottega del Guercino
Rinaldo e Armida sul carro volante
Affresco, cm 71 × 101



241



242



246



247



248

247.
Stefano Galletti
(Cento 1832-Roma 1905)
Fabiola
Marmo bianco, cm 115 × 35 × 35

Nel cartiglio tenuto nella mano sinistra è inciso: ECO AUTEM DICO / VOBIS DILIGITE / INIMICOS / VESTROS

L'opera è oggetto di entusiastiche citazioni sia di Antonio Orsini che di Leonida Pirani; entrambi la segnalano presso la Pinacoteca Civica, dove era pervenuta per donazione del centese Giacomo Candi nel 1891.

La tradizione ritiene che tale soggetto venisse suggerito al Galletti dal cardinale Wiseman, durante il suo soggiorno londinese, in occasione dell'Esposizione Internazionale, dove lo scultore di Cento era rappresentato con tre opere.

La *Fabiola* venne realizzata al suo rientro a Roma nel 1863, su commissione del centese Vittore Candi, che però non potè veder compiuta l'opera a causa della sua morte avvenuta nel medesimo anno; la statua venne comunque rilevata dalla famiglia centese Candi, la quale nel 1869 ne concesse il prestito alla Mostra Cristiana di Roma, dove ottenne entusiastici apprezzamenti.

Si tratta di una scultura emblematica, altamente significativa dello stile composito del Galletti; la radice neoclassica che pure è ancora qui presente, convive con una componente purista, vicina a Pietro Tenerani, che nulla concede al realismo risorgimentale ed alla retorica veristica di stampo accademico. È una figura composta e senza scatti, realizzata con una simmetria accentuatamente semplificata ed uno sfumato morbido e chiaro che indirettamente ricorda le delicatezze chiaroscurali del Guercino più tardo.

Bibl.: Orsini 1891, p. 16; Orsini 1904, p. 197; Pirani 1905, p. 6; Grimaldi 1966, p. 16; Cecchelli 1984, p. 66.

248.
Stefano Galletti
(Cento 1832-Roma 1905)
Putto che preme un otre col piede
Bronzo, cm 107 × 57 × 70

Sulla base, inciso nel bronzo, si legge: S. GALLETTI ROMA 1869.

Il 1869, data posta dal Galletti sul bronzo, è un anno d'intensa attività per lo scultore centese; partecipa ad alcune esposizioni pubbliche, completa una grande scultura per il cimitero romano di Campo Varano ed esegue un'altra versione in bronzo di questo putto, su commissine del Municipio di Bologna, per la fontana del cortile del Museo Civico, dove ancora oggi si trova.

Questa versione centese, di poco più piccola della precedente e con leggere varianti, venne commissionata al Galletti dal Municipio di Cento e destinata, quale pubblica fontana, alla fonte cittadina detta «la Lavina».

L'opera venne molto apprezzata dalle autorità comunali, le quali credettero cosa opportuna non utilizzare per il suo pregio la fusione del Galletti come pubblica fontana, preferendo una sua collocazione nella Pinacoteca Civica, dove infatti risulta esposta dalla fine dell'Ottocento.

Fra le tante occasioni che il Galletti ebbe di cimentarsi in un progetto destinato ad un pubblico servizio, questo, per originalità è da considerarsi il più riuscito ed ingegnoso; «graziosa invenzione» era definita la statua dal concittadino Antonio Orsini, ed effettivamente essa rappresenta chiaramente anche l'orientamento artistico dello scultore.

Il Galletti è qui, come nella maggior parte delle sue opere, indifferente alle problematiche estetiche più nuove del suo secolo; esso realizza un connubio suigeneris, fatto di elementi neobarocchi che convivono con particolari d'un verismo di chiara matrice accademica.

L'Orsini c'informa anche dell'esistenza di due repliche, oggi non note, scolpite nel marmo dal Galletti e destinate ad un committenza d'oltralpe; inoltre una ulteriore versione figurò ad una Esposizione Artistica di fine secolo a Perugia.

Bibl.: Orsini 1891, p. 7; Orsini 1904, ed. 1966, pp. 165, 198; Grimaldi 1966, p. 26; Cecchelli 1984, p. 176.

49.
Stefano Galletti
(Cento 1832-Roma 1905)
Michelangelo Buonarroti assorto nel progetto di una statua
Gesso, cm 110 × 44 × 44

Inciso sulla base si legge: 20 MARZO 82

Già dal 1904 l'opera è citata presso la Pinacoteca Civica sia dall'Orsini (1904) che dal Pirani (1926); prelevata in una occasione a noi non nota, viene messa negli uffici del Patrimonio degli Studi di Cento e solo nel 1982 ricollocata nella raccolta d'arte del Comune.

«Michelangelo nell'atto che sta considerando il marmo dal quale deve tirar fuori la statua. Si vede il divino artefice col piede sopra il masso come a dire: "il pensiero vince la materia; io costringerò questa pietra ad animarsi dal soffio del mio genio"». La descrizione dell'Orsini è alquanto rappresentativa del gusto aneddotico tardoromantico in cui l'opera è stata concepita; essa testimonia l'eclettismo del Galletti nei suoi multiformi orientamenti stilistici.

In quest'opera la grammatica neoclassica è completamente assente, lasciando spazio ad una retorica veristica di gusto post-risorgimentale, con un'analisi descrittiva dei dettagli ancora fortemente accademica. Il Galletti ha voluto qui evidenziare il problema esistenziale del «divino maestro», di fronte al blocco inanimato, secondo un gusto melodrammatico d'impronta operistica.

L'opera è presente nel 1883 alla Esposizione Internazionale Artistica di Roma.

Non è nota la traduzione in marmo della statua.

Bibl.: Orsini 1904, p. 196; Pirani 1926, c. n.; Cecchelli 1984, p. 66.



250

250.
Stefano Galletti
(Cento 1832-Roma 1905)
La Giovinezza detta anche «La Primavera»
Marmo bianco, cm 125 × 46 × 46

Nel retro della base vi è inciso: ST.NO GALLETTI SCOLPÌ / ACQUISTATO DALLO ON. SIG. / COM.RE G.PE BORSELLI S.RE DEL REGNO

Non è nota la data di esecuzione della statua; pur tuttavia, se consideriamo che Giuseppe Borselli, committente dell'opera, nell'iscrizione sulla base si fregia del titolo di «Senatore del Regno», nomina ottenuta nel 1880, allora ne possiamo collocare l'esecuzione fra quella data e la sua morte avvenuta nel 1892.

L'opera è quindi entrata nella Pinacoteca Civica per legato testamentario del proprietario che la indica nella propria abitazione, detta Palazzo del Dazio, oggi Ospedale civile di Bondeno.

È utile ricordare anche che il senatore Giuseppe Borselli (Cento 1809-Bondeno 1892), già Gonfaloniere e poi Sindaco di Cento nei momenti cruciali dell'unità d'Italia, in più occasioni si dimostrò amico e fervido sostenitore dell'operato del Galletti, commissionandogli anche il gruppo marmoreo del *Tobiolo* (1857), pervenuto anch'esso alla Pinacoteca Civica, il suo ritratto conservato oggi nella sala del Consiglio della Cassa di Risparmio di Cento dove ha ricoperto la carica di Presidente del Consiglio di Amministrazione per venticinque anni, dalla fondazione (1859) al 1884, e il ritratto della moglie di cui però non abbiamo traccia.

Questa figura viene tradizionalmente riconosciuta come *La Giovinezza* e rappresenta non solo un esempio smagliante di virtuosismo, come la resa particolarmente descrittiva dei dettagli, ma testimonia anche la poliedricità stilistica del Galletti e quindi la sua innata predisposizione all'eclettismo.

In questa opera lo scultore di Cento si mostra particolarmente libero nella resa espressiva della forma e, contrariamente alla *Fabiola* dove predomina purismo, simmetria e compostezza, qui supera quel verismo accademico permeato di neoclassicismo con lo scatto barocco, dove l'interesse prevalente non è più la staticità, ma il movimento e complessivamente la resa del corpo a contatto con fattori atmosferici, come il vento che solleva la veste della fanciulla.

Opere di questa libertà espressiva sono molto rare nella produzione del Galletti dato che nella sostanza è sempre stato uno scultore più attento alle teorie accademiche che non agli orientamenti innovativi ed originali.

L'artista di Cento è dotato di una sorta di predisposizione stilistica che tende ad adeguarsi al verismo post-risorgimentale, particolarmente idoneo alle commissioni pubbliche, ma contemporaneamente per destinazioni private dimostra un gusto più raffinato, spaziando da un neobarocco berniniano fino al suo opposto, attraverso un purismo accentuatamente semplificato e simmetrico.

Con ogni probabilità lo scultore curò anche l'esecuzione della ricca base di sostegno.

Bibl.: Orsini 1904, ed. 1966, p. 197; Pirani 1905, p. 6; Grimaldi 1966, p. 16; Cecchelli 1984, p. 65.

251.
Marcello Mallarini
(Scultore e pittore attivo a Cento alla fine del XIX secolo)
Busto del Guercino sorretto da una aquila che tiene fra gli artigli una tavolozza
Terracotta

In basso si legge: SPECTANTI EFFICIEM PICTORIS FAMA RECURRAT / ET GRATI CIVES QUOD RETULERE DECUS / MENSE SEPTEMBR AN. MDCCCXCI

Il comitato cittadino organizzatore del terzo centenario della nascita del Guercino, commissionò nel 1891 a Marcello Mallarini, direttore della locale Scuola Professionale del Disegno, il busto da collocare nella Pinacoteca Civica a ricordo delle «feste centenarie».

In segno di omaggio, il Mallarini non solo donò l'opera alla Pinacoteca, ma procurò pure una fusione in bronzo di una medaglia ricordo dell'avvenimento.

L'iscrizione venne dettata nell'occasione dell'arciprete Antonio Maria Amadei.

Bibl.: Orsini 1891, p. 10.

52.
Carlo Balboni
Centese attivo alla fine del XIX secolo)
Figura di fanciullo «I primi raggi di luce»
Gesso, cm 70 × 40 × 40
Sulla base si legge: I PRIMI RAGGI DI LUCE
Sul retro si legge: C. BALBONI 1884

La scultura, mutila della mano sinistra, è stata qui depositata nel 1987 dal Patrimonio degli Studi di Cento che la conservava nei locali della Biblioteca Comunale.
L'opera è ricordata da Antonio Orsini nel 1891, nel catalogo della Pinacoteca, stilato in occasione delle celebrazioni guerciniane per il centenario della nascita del pittore.
L'Orsini ricorda ancora del Balboni due medaglioni in terracotta, raffiguranti *Giuseppe Garibaldi* e *Ugo Bassi*, collocati il 30 settembre 1885 nella sala del Consiglio Comunale di Cento; in quell'occasione lo scultore venne ricordato come un giovane apprendista centese presso la scuola romana di Giulio Monteverde (1831-1917).

Bibl.: Orsini 1981, p. 11.; Gozzi 1977, p. 35.


252


253

53.
Scuola bolognese del XVII secolo
Figura di vecchio con bambini
Sanguigna, mm 222 × 170


254


255

54.
Scuola bolognese del XVII secolo
Madonna con Bambino
Sanguigna, mm 222 × 175



257



258



259



256

255.
Scuola bolognese del XVII secolo
Putto alato
Sanguigna, mm 120×80

256.
Scuola bolognese del XVIII secolo
Testa di uomo con turbante
Sanguigna, mm 160×135

257.
Scuola bolognese del XVII secolo
Paesaggio con albero ed edifici sulla destra
Penna, mm 125×201

258.
Scuola bolognese del XVII secolo
Paesaggio con edifici sulla sinistra
Penna, mm 200×290



Fig.

259.
Scuola bolognese del XVII secolo
Paesaggio con alberi al centro e una casa sulla sinistra
Penna, mm 115 × 190

260.
Raffaele Amadei
(Cento, 1820-1855)
Episodio della vita di Ercole
Matita su carta, mm 670 × 900

In basso a destra si legge: RAFFAELE AMADEI DISEGNÒ

Non è nota la provenienza del disegno donato al Municipio dall'autore stesso, visto il profilo biografico, stilato dall'Orsini, in merito ad un progetto dell'artista di riprodurre a matita e all'acquerello le opere più importanti della Pinacoteca Civica, se la morte non l'avesse prematuramente colto nel 1853.

Si tratta probabilmente di una copia, ricavata dall'Amadei da un'opera pittorica eseguita nell'ambito della Accademia Clementina di Bologna, fra il 1836 e il 1839, anni relativi alla sua frequenza accanto al più noto Giuseppe Guizzardi.

Bibl.: Orsini 1891, p. 6; Orsini 1926 ca., indice alfabetico.



261



262

263.
Raffaele Amadei
(Cento 1820-1855)
Cristo morto
Matita su carta, mm 100 × 400

Sulla sinistra si legge: GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO DIPINSE
Sulla destra si legge: RAFFAELE AMADEI DISEGNÒ 1852

L'opera condivide la storia dei precedenti; si tratta di un copia, eseguita a matita dall'Amadei nel 1852, del noto dipinto guercinesco qui attribuito a Matteo Loves.

Bibl.: Orsini 1891, p. 6; Orsini 1926 ca., indice alfabetico.

261.
Raffaele Amadei
(Cento, 1820-1855)
Cristo consegna le chiavi a Pietro
Matita su carta, mm 680 × 400

L'opera condivide la storia del disegno precedente; in questo caso, l'Amadei copiò il noto quadro giovanile del Guercino raffigurante la *Cattedra di S. Pietro* presso questa Pinacoteca.

Opere come questa, dimostrano l'entusiasmo di Antonio Orsini nel rilevare le doti grafiche del giovane centese che disegna «con tanta precisione e scioltezza di contorni che pareggia le incisioni di Morghen».

Bibl.: Orsini 1891, p. 6; Orsini 1926 ca., indice alfabetico.

262.
Raffaele Amadei
(Cento, 1820-1855)
San Giovanni Battista
Acquerello su carta, mm 610 × 400

L'opera condivide la storia dei disegni precedenti; si tratta di una copia, eseguita dall'Amadei all'acquerello, tratta dal dipinto del Guercino qui conservato.

Bibl.: Orsini 1891, p. 6; Orsini 1926 ca., indice alfabetico.

264.
Raffaele Amadei
(Cento 1820-1855)
Il Guercino accanto al ritratto di Giovanni Battista Manzini suo committente
Matita su carta, mm 300 × 400

Sulla sinistra si legge: GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO DIPINSE
Sulla destra si legge: RAFFAELE AMADEI DISEGNÒ 1853

L'opera condivide la storia dei precedenti; si tratta di una copia del dipinto di Benedetto Gennari, qui conservato, già attribuito al Guercino nel secolo scorso.

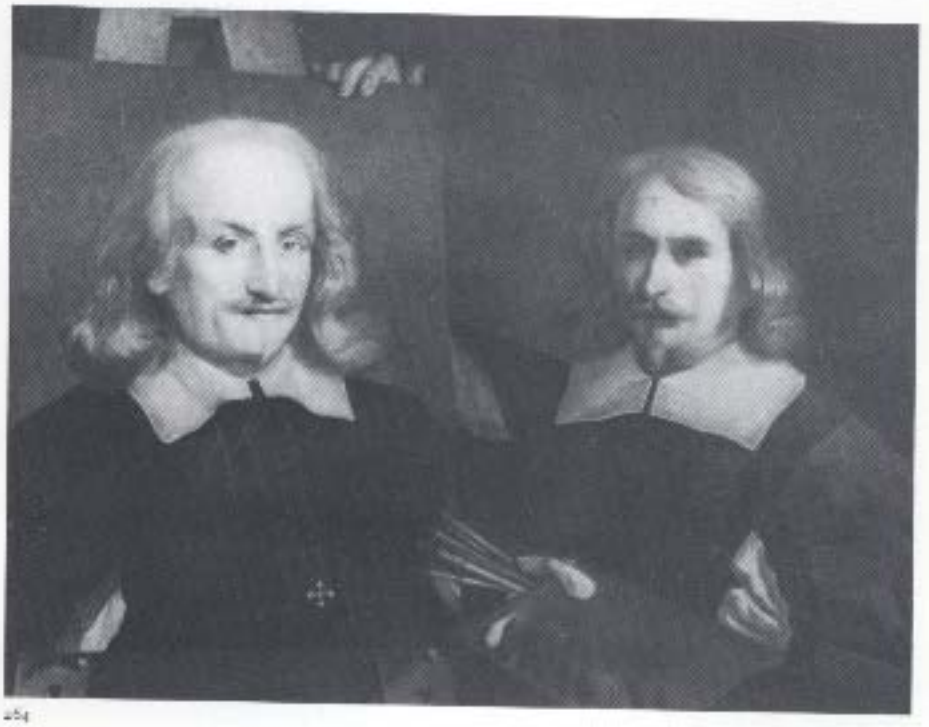
Bibl.: Orsini 1891, p. 6; Orsini 1926 ca., indice alfabetico.



265



263



264

265.
Secolo XVI
Pozzo
Marmo, cm 87 × 87 × 78

Non è nota la provenienza e neppure l'epoca del suo ingresso nella Pinacoteca Civica. Con ogni probabilità esso proviene dal cortile di una casa di Cento, anche se la ricerca dello stemma scolpito nella base non ha fornito alcun risultato (in *Blasoni o Stemmi gentilizi di parecchie Famiglie centesi*, 1768, di Giovanni Filippo Monteforti, Archivio Comunale).

266.
Mathäus Greuter
(Strasburgo 1564/66-Roma 1638)
Mappamondo con superficie terrestre
Incisione su carta acquarellata applicata su legno, cm 47 (diametro); cm 87 (sostegno)

Iscrizioni: «MATHAEUS GREUTER AUCTOR ANNO MDCXXXII» e «ILL.MO ET EXCELLENT.MO/PRINCIPI/D. JACOBO/BONCOMPAGNO/SORAE.ARCISQ.DUCI/MARCHIONI VIGNOLE/AQUINI COMITI/D.MO SUO COLEND.MO/MATHAUS GREUTER/HUMILL. OBSEQUI/ERGO D.D».

Il mappamondo, rivestito da un'incisione acquarellata applicata a spicchi sulla sfera lignea, può essere identificato con il globo raffigurante la superficie terrestre rammentato dalle principali biografie dell'incisore al bulino, matematico e cartografo Mathäus Greuter, suo autore. Nato a Strasburgo e successivamente passato a Lione e ad Avignone, il Greuter si trasferirà poi nella Capitale dove, nel 1632, licenzierà per il principe Giacomo Boncompagni il manufatto.

Figlio segreto del nobile bolognese Ugo Boncompagni, asceso al soglio pontificio nel 1572 col nome di Gregorio XIII, il principe Giacomo veniva solennemente elevato dal nuovo



256



16



267

pontefice al grado di comandante generale delle truppe ecclesiali, acquisendo nel 1577 dal Duca di Ferrara Alfonso II d'Este il marchesato di Vignola presto accresciuto del ducato di Sora e delle contee abruzzesi di Aquino e di Arpino. Investita dal 1559 della dignità senatoria, la linea dinastica facente capo a Gregorio XIII preferì tuttavia risiedere a Roma, usufruendo assai raramente della dimora gentilizia di Bologna. Resta così a tutt'oggi alquanto oscuro il passaggio del mappamondo in questione al Patrimonio centese degli Studi, da dove verrà poi trasferito per deposito alla Pinacoteca Civica.



268

267.
Mathäus Greuter

(Strasburgo 1564/66-Roma 1638)

Planisfero celeste con le costellazioni

Incisione su carta acquarellata applicata su legno, cm 47 (diametro); cm 87 (sostegno)

Iscrizioni: « ROMA 1636/M. GREUTOR EXC. ».

Come il mappamondo (cat. n. 266) anche il planisfero celeste rivestito da incisione su carta a spicchi acquarellata raffigurante le costellazioni e datato 1636, può essere ascritto al periodo romano dell'incisore e cartografo Mathäus Greuter, attivo nella Capitale sino alla morte, avvenuta nel 1638.

Solitamente omesso dalle fonti, a differenza del mappamondo con superficie terrestre, il planisfero appare siglato erroneamente « M. Greutor » anziché Greuter, con una grafia peraltro non dissimile da quella tratteggiata dall'artista sul globo Boncompagni. Proviene dal Patrimonio degli Studi (ora deposito della Pinacoteca Civica di Cento).

Bibl.: Baglione 1733, p. 282; Zani 1819-22, III, p. 100; Thieme-Becker 1922, XV, pp. 7-9; Bénézit 1951, p. 419.

268.
Ignoto scagliolista del XVIII secolo

Paliotto in scagliola policroma

Scagliola, cm 56 × 164

Iscrizioni: al centro il monogramma di Cristo

Questo paliotto, proveniente dalla chiesa centese di S. Lorenzo (già dei Gesuiti, divenuta ora auditorium comunale), corrisponde ad una tipologia correntissima a Bologna e nella sua provincia, ed anche in Romagna, come risulta evidente da un primo abbozzo classificatorio in cui si è tentato di esaminare la distribuzione dei repertori decorativi di tali manufatti nell'ambito della nostra regione.[1] Dal sondaggio emergevano anche molti altri dati interessanti. Per esempio, non è Carpi, come si credeva correntemente, il solo centro di produzione degli arredi in scagliola a finto intarsio, benché sia stato certo tra i più antichi ed abbia fornito più di un modello di decorazione divenuto poi diffusissimo.

Soprattutto nel corso del Settecento s'infittiscono sia l'impiego di simili paliotti, sia i centri di produzione. È





ficile ripercorrere le tracce di que- vicenda, perché, trattandosi di ere di livello pressoché artigianale oco costose, non rimangono nella ceratura testimonianze né degli cutori, né dei processi di lavora- ne. Tanto più che si trattava di ei «segreti» di cui ogni artefice era oso e che trasmetteva insieme con sperienza pratica a pochi aiutanti. Date, firme, qualche indiretto in- io e una più larga considerazione rica del fenomeno, parlano di una ività molto spesso occasionale, le- a alla costruzione di altari di pro- tazione non alta e nemmeno uni- ia.

Questo parrebbe il caso anche del- chiesa di S. Lorenzo a Cento, co- struita dal locale architetto Pietro Alberto Cavalieri tra il 1765 e il 1773.[2] Non sappiamo quali dei suoi altari (che erano sette) fossero ornati dai tre paliotti passati nella Pinacoteca; e nessun altro indizio aiuta a precisarne la data. La fattura di questi arredi infatti – per la loro stessa natura – non può rispecchiare un alto grado di consapevolezza; ed anche dalla constatazione che ciascuno dei tre presenta caratteristiche morfologiche distinte risulta impossibile ogni associazione (o distinzione) sulla base degli strumenti attributivi.

1. Colombi Ferretti 1980.

2. Atti 1853, p. 64.

269.
Ignoto scagliolista del XVIII secolo
Paliotto in scagliola poliroma
Scagliola, cm 95 × 209

Iscrizioni: sopra lo stemma centrale «ASTRIS [LUCENT]IOR FLORIBUS FRAGRANT[IOR]

Il repertorio decorativo di questo paliotto è senz'altro più raro di quello del precedente. Per esempio, è assai originale la bordura tutta attorno, che scarta dal più consueto repertorio dei girali e si complica con un doppio incrocio che, giungendo fino al centro, incastona una figurazione araldica.

Entro la stessa bordura sono poi inserite quattro piccole vedute urbane, che hanno tutta l'aria di essere frutto di pura e semplice fantasia. Ma il loro interesse sta anche nel loro carattere non prospettico. In Emilia infatti l'elemento di illusionismo spaziale, connaturato alle origini di questo tipo di decorazioni, continua per tutto l'arco produttivo di tali arredi ad avere un ruolo preminente. Qualche episodio di pittoricismo più liberamente inteso, collegato agli usi profani della scagliola per quadretti o tavolini, si trova invece in Romagna (si possono confrontare ad esempio i paliotti non prospettici della collegiata di Santarcangelo).

Su questo paliotto centese l'esame dello stemma al centro restituisce un dato in più. Esso rappresenta il sole che illumina una zolla di terra da cui nascono fiori, e si ritrova analogo anche nello stemmario centese del Monteforti (Ms. 145, Archivio Storico del Comune), anche se privo del motto sul cartiglio. Si tratta dello stemma della famiglia Cenacchi, che senza dubbio aveva il patrocinio dell'altare.

270.
Ignoto scagliolista del XVIII secolo

Paliotto in scagliola policroma con al centro la Madonna col Bambino
Scagliola, cm 103 × 200

Iscrizioni: « EX CARITATE » (sotto l'immagine centrale)

Fra i tre paliotti passati da S. Lorenzo alla Pinacoteca, questo ha l'aria di essere il piú tardo. La sua decorazione è infatti eseguita con una meccanicità un po' fredda e soprattutto lontana dal rigoglio vegetale dei repertori dell'inizio del secolo, collegati ad un'esuberanza di radice ancora tardo-manieristica. Abbastanza insolita è anche l'intonazione chiara (color avorio su fondo giallo), per la quale tuttavia si possono indicare confronti per tutta l'Emilia e la Romagna, su di un arco cronologico piuttosto ampio (per esempio a Ravenna in S. Giovanni Battista; nella parrocchiale di Castellaro di Sestola; nella chiesa dell'Assunta a Fabbrico, datato 1738; nella parrocchiale di Mondaino, datato 1757).

Lo spazio centrale è riservato, secondo una consuetudine che nel XVIII secolo è quasi generalizzata, alla figurazione. In questo caso si tratta di una finta stampa, riprodotta con un'esattezza degna dei primi esemplari carpigiani del Seicento.

La composizione della Madonna col Bambino deriva – in omaggio al genio pittorico locale – da una pala d'altare del Guercino: quella della Galleria Nazionale di Parma (dipinta nel 1639 per le Cappuccine). Di questa opera non si conoscono incisioni; ma a chi praticava l'arte della scagliola non mancava una certa pratica del disegno. È da notare, comunque, che nel paliotto centese l'immagine non è in controparte e che le proporzioni, rispetto al dipinto, sono parecchio assottigliate.

271.272.
Inizi XVIII secolo

2 Panche con schienale
Legno intagliato e dipinto, cm 118 × 225 × 35 cad.

Sagomate in volute e cartocci agli schienali e alle specchiature frontali, le due cassapanche in legno intagliato e dipinto appartengono ad una corrente produzione, assai diffusa in area emiliana e più specificatamente bolognese[1] a partire dalla fine del XVII secolo. Ai primi anni del Settecento possono ascriversi in particolare gli esemplari in questione, impreziositi al centro dell'alzata dalle insegne centesi. Si trovano nel Palazzo Comunale di Cento.

1. Bentini 1979, p. 56, n. 33, ill. 6.



271



272



274



273



275

277



273.
Metà secolo XVIII
Console
Legno intagliato e dorato, cm 114 × 86 × 58

La *console*, di ignota bottega locale operante intorno alla metà del XVIII secolo, presenta stilemi assai ricorrenti in area bolognese: dall'intaglio mistilineo della fascia destinata al piano d'appoggio in marmo centinato, alle corsive svirgolature che impreziosiscono le curve ad andamento opposto delle gambe, concluse in zoccoli equini di rimando centroitaliano. Proviene dalla Collezione Cavalieri di Cento.



276



275

274.275.
Metà secolo XVIII
2 *Console*
Legno intagliato e dorato, cm 136 × 94 × 68 cad.

La ricchezza dell'intaglio a giorno che centra con un asimmetrico *coquillage* la fascia mistilinea delle *console*, ricadendo poi in festoni lungo la flessione delle gambe ad andamento opposto, appartiene ad un repertorio decorativo di circolazione settentrionale, ma assai diffuso anche in Toscana dove, intorno alla metà del XVIII secolo, ama apparentarsi ad elementi di derivazione inglese. È questo il caso del *claw and ball* ravvisabile nell'artiglio rapace che stringe le sfere sulle quali si appoggia il mobile.

Il piano superiore, centinato, è laccato in verde ad imitazione del marmo. Provengono dalla Collezione Cavalieri di Cento.

276.
Metà secolo XIX
Serie di 10 sedie
Legno intagliato e dorato, cm 100 × 60 × 50 cad.

Come pure il divano (cat. n. 277) la serie di dieci sedie appartiene ad ignota manifattura settentrionale, più probabilmente veneta, operante intorno alla metà del XIX secolo.

La semplice ossatura sagomata, impreziosita da volute intagliate al centro della fascia del sedile, nonché al sommo del dorsale, è rivestita di damasco rosa con disegni ad impostazione verticale. Piedi a riccio. Provengono dalla Collezione Cavalieri di Cento.

277.
Metà secolo XIX
Divano
Legno intagliato e dorato, cm 230 × 108 × 60

Il divano, pertinente al salotto composto dalle dieci sedie (cat. n. 276), può essere riferito ad ignota manifattura settentrionale, più credibilmente veneta, operante intorno alla metà del XIX secolo su correnti stilemi di provenienza settecentesca. Ne fanno fede lo schienale superiormente sagomato a ventaglio, innestato su una panca prolungata da braccioli rovesciati *en gondole*, e i discreti *coquillages* che ornano la cimasa e la fascia inferiore del mobile, spartita in due settori decorati ad intaglio. L'imbottitura è rivestita di damasco rosa con disegni ad impostazione verticale.

Le sei gambe sulle quali poggia il divano sono concluse da piedi a riccio. Proviene dalla Collezione Cavalieri di Cento.

278.
Metà secolo XIX
Cornice da specchio
Legno intagliato con incisioni su pastiglia dorata, cm 87 × 160

Fasce incise a rabeschi su pastiglia dorata impreziosiscono la cornice rettangolare a nervature tonde, sormontata da un fastigio di volute e fogliette culminanti alla cimasa in una figura di putto.

La sagomatura a *cabaret* rinvia a stilemi in voga dalla metà del XIX secolo.

Indice degli artisti

Amadei Raffaele, 260, 261, 262, 263, 264
Alessi A., 227
Balboni Carlo, 252
Barbieri Giovanni Francesco, *vedi* Guercino
Barbieri Paolo Antonio, 78, 79, 80, 81
Bellotti Pietro, 185, 186
Bibiena Galli, famiglia, 194, 195
Bolognini Giacomo, 187
Bottega italiana del XVI sec., 240
Calvaert Denijs, 156
Calvaert Denijs, bottega di, 152, 153
Candi Alessandro, 223, 224
Capurri, 221
Carracci Ludovico, 158, 159
Cittadini Pier Francesco, 80, 81
Cremonini Giovanni Battista, 157
De Vivo Donato, 226
Fancelli Pietro, 203
Favini Atanasio, 202
Ficatelli Giuseppe Maria, 189, 190
Ficatelli Stefano Felice, 198, 199
Galletti Stefano, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250
Gandolfi Ubaldo, 200
Gennari Bartolomeo, 70, 71, 72
Gennari Benedetto, 80, 81, 90, 91, 92
Gennari Benedetto, bottega di, 94
Gennari Cesare, 80, 81, 85, 86, 87, 89, 101, 102
Gennari Cesare, ambito di, 73, 98
Gennari Cesare, scuola di, 88
Gennari Giovanni Battista, 69
Gennari Lorenzo, 74, 75, 76
Ghirardini Stefano, 204
Gilli Giuseppe, 228
Graziani Ercole, 196
Greutor Matthaus, 266, 267
Guandalini Antonio, 225
Guercino, 8, 10, 13, 19, 23, 24, 28, 30, 32, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 124
Guercino, bottega del, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 77, 93, 99, 100, 112, 113
Guercino, copia da, 103, 120, 121, 122
Guercino, imitatore del, 118, 119, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143
Guercino, scuola del, 96, 97, 106a, 111, 114, 115, 116, 117
Ignoto pittore italiano del XVIII sec., 209, 210
Ignoto pittore italiano tra il XVIII e il XIX sec., 222

Ignoto scaglioglista del XVIII sec., 268, 269, 270
Ignoto scultore del XV sec., 234-239
Loves Matteo, 84
Lana Ludovico, 169
Lanfranco Giovanni, copia da, 173
Maestro bolognese della fine del XIV, inizi del XV sec., 144
Malatesta Adeodato, 232, 233
Malatesta Narciso, 230, 231
Mallarini Marcello, 251
Manierista Nordico, 154, 155
Mezzadri Antonio, 170, 171
Mignatti Antenore, 220
Mucchiati Alberto, 208
Panetti Domenico, 146
Pedrini Filippo, 201
Pittore bolognese degli inizi del XVIII sec., 168
Pittore centese tra XVII e XVIII sec., 151
Pittore degli inizi del XVIII sec., 183
Pittore della fine del XVII sec. o degli inizi del XVIII sec., 209
Pittore della prima metà del XVIII sec., 178
Pittore della seconda metà del XVII o degli inizi del XVIII sec., 174
Pittore ferrarese degli inizi del XVII sec., 150
Pittore ferrarese della fine del XVI sec., 161
Pittore ferrarese del XVII sec., 95, 104, 214
Pittore ferrarese del XVIII sec., 179, 217
Pittore emiliano del XVII sec., 167
Pittore emiliano della fine del XVII sec., 181
Pittore emiliano della seconda metà del XVII sec., 176
Pittore emiliano degli inizi del XVIII sec., 172
Pittore emiliano della prima metà del XVII sec., 166
Pittore emiliano del XVIII sec., 211, 215
Pittore toscano (?) del XVII sec., 149
Pittore toscano della fine del XVII o inizi del XVIII sec., 175
Provenzali Marcello, 160
Ramenghi Giovanni Battista detto Bagnacavallo Junior, 147
Rossi Antonio, 197
Sabatini Lorenzo, bottega di, 148
Sanzio Raffaello, copia da, 229
Scuola bolognese del XVII sec., 162, 170, 188, 253, 254, 255, 257, 258, 259
Scuola bolognese del XVIII sec., 206, 207, 213, 216, 218, 219, 256
Scuola emiliana fra il XVII e il XVIII sec., 177
Scuola emiliana del XVIII sec., 193, 212, 214
Scuola greco-dalmata del XV/XVI sec., 145
Scuola veneta tra il XVII e il XVIII sec., 184
Secolo XVI, 265
Secolo XVIII, 271, 272, 273, 274, 275
Secolo XIX, 276, 277, 278

Spisanelli Vincenzo, 164
Stomer Matthias, 165
Tiazzi Cesare, 241, 242
Tibaldi Pellegrino, copia da, 182
Veronese Paolo, copia da, 180
Viani Domenico Maria, 170, 171
Villani Costantino, 205
Vitali Candido, 191, 192
Zallone Benedetto, 82, 83
Zampieri Domenico detto il Domenichino, copia da, 163

bliografia

B. s.d. (1816?)
B. (Amorini Bolognini A.), *De-one de quadri restituiti a Bologna*, gna s.d. (1816?)

/V. 1975
pedale di Cento nei secoli, Cento

ROTTI 1765
rotti F., *Opere*, vol. VI, Livorno

ROTTI 1792
rotti F., *Opere*, Venezia 1791-94

NIMO 1869
di Cento, in *L'Universo illustrato, ale per tutti*, anno III, n. 20, Mila-869

NGELI 1961
ngeli F., *Il fratello del Guercino*, Antica e Moderna» 13-16 , pp. 325-343

IVIO OSPEDALE DI CENTO
Atti diversi relativi a visite pastorali 1799, fasc. B

IVIO OSPEDALE DI CENTO
Contratti privati 1600-1806, fasc. C

IVIO OSPEDALE DI CENTO
1754-1780

1973
F., *Felice Boselli*, Roma 1973

1905
F., *Adeodato Malatesta. Notizie fiche e artistiche*, ordinate e anno-cura di G. Canevazzi, Modena

1849
., *S. Biagio di Cento*, in *Chiese par-li della diocesi di Bologna*, III, Bo-1849

1849
G., *Cento*, in *Le chiese parrocchiali Diocesi di Bologna ritratte e descritte*, logna 1849

1853
., *Sunto storico della città di Cento ire anche per guida al forestiero*, 1853; introduzione di J. Benti-ni, indici a cura di F. Gozzi, Bologna 1983

ATTI 1861
Atti G., *Intorno alla vita e alle opere di Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, Roma 1861

ATTO DI DEPOSITO 1842
Deposito dei dipinti della famiglia Chiarelli Pannini di Cento nella Pinacoteca Civica, 29 ottobre 1842, Archivio famiglia Chiarelli, Cento

ATTO DI DEPOSITO 1942
Verbale di consegna delle opere dall'oratorio del Rosario di Cento alla Pinacoteca Civica, 1942, Archivio della Parrocchia di S. Biagio, Cento, Ogg. d'Arte, cart. I, fasc. 2

ATTO DI DEPOSITO 1970
Elenco dei quadri appartenuti al compianto dott. Luigi Campanini fu Silvio e lasciati in legato alla Pinacoteca Comunale di Cento, delibera del Consiglio Comunale n. 73 del 17 novembre 1970

ATTO DI DEPOSITO 1982
Verbale di consegna oggetti d'arte dallo Ospedale civile di Cento alla Pinacoteca Civica, 1982

ATTO DI DEPOSITO 1985
Verbale di consegna oggetti d'arte dal Patrimonio degli Studi di Cento alla Pinacoteca Civica di Cento, 4 dicembre 1985, Archivio Comunale, Cento

ATTO DI DEPOSITO 1987
Verbale di consegna oggetti d'arte della Biblioteca Civica alla Pinacoteca Civica di Cento, 1987

AVVENTI 1839
Avventi F., *Il Servitore di piazza. Guida per Ferrara*, Ferrara 1839

BAGLIONE 1733
Baglione G., *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Urbano ottavo nel 1642*, Roma 1733

BAGNI MS. 2
Bagni B., *Memorie delle cose di Cento* (inizi sec. XVII), Archivio Comunale di Cento, ms. 2

BAGNI 1984
Bagni P., *Guercino a Cento, La decorazione di Casa Pannini*, Bologna 1984

BAGNI 1985
Bagni P., *Guercino e il suo falsario*, Bologna 1985

BAGNI 1986
Bagni P., *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna 1986

BAIRATI-FINOCCHI 1985
Bairati E.-Finocchi A., *Arte in Italia*, vol. III, Torino 1984, ed. cons. 1985

BALBONI 1978/79
Balboni M., *I Gennari di Cento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Magistero, a.a. 1978/79

BARBANTI GRIMALDI 1966
Barbanti Grimaldi N., *La Pinacoteca di Cento*, Cento 1966

BARBANTI GRIMALDI 1968
Barbanti Grimaldi N., *Il Guercino*, Bologna 1968

BARUFFALDI 1754
Baruffaldi G., *Visita delle pitture della terra di Cento per istruzione del passeggiere e de' dilettanti del disegno*, 1754, Cento, Archivio storico, ms. 159

BARUFFALDI 1844-1846
Baruffaldi G., *Vita de pittori e scultori ferraresi*, con annotazioni, II vol., Ferrara 1844-46

BELVISI 1825
Belvisi F., *Elogio storico del pittore Lodovico Carracci*, Bologna 1825

BENASSATI 1984
Benassati G., voce *Cremonini (Zamboni). Giovan Battista*, «Dizionario biografico degli Italiani», vol. 30, Roma 1984, pp. 622-624

BENATI BULGARELLI 1983
Benati Bulgarelli G., *I Cappuccini e la Madonna a Cento*, Cento 1983

BÉNÉZIT 1951
Bénézit E., *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, IV, Saint-Ouen 1951



48

BENTINI 1979
Bentini J. (a cura di), *L'arte del Settecento emiliano. L'arredo sacro e profano. La raccolta Zambeccari*, Catalogo della mostra, Bologna 1979

BENTINI-GOZZI 1983
Bentini J.-Gozzi F., *Ristampa del Santo Storico della Città di Cento (1853) di Gaetano Atti corredata di indici*, Bologna 1983

BERNARDINI 1979
Bernardini C., *Note sul Bagnacavallo Junior*, «Prospettiva» 18 (1979), pp. 20-39

BERTELÀ-FERRARA 1973
Bertela G.G.-Ferrara S., *Incisori bolognesi ed emiliani del XVII secolo*, Catalogo generale del Gabinetto delle stampe della Pinacoteca di Bologna, Bologna 1973

BIAGI 1981
Biagi D., *Marcello Oretti e il patrimonio artistico del contado bolognese*, Indice a cura di D. Biagi, «Documenti» 15, Bologna 1981

BIAGI 1984
Biagi D., *Antonio Mezzadri*, in *La raccolta Molinari Pradelli*, Bologna 1984, p. 70

BIANCHI 1936
Bianchi L., *I Gandolfi*, Roma 1936, II ed. Roma 1938

BITTARIELLO 1980
Bittariello V., in *La fondazione Roberto Longhi a Firenze*, Milano 1980

BLUMER 1936
Blumer M.L., *Catalogues des peintures trasportées d'Italie en France de 1796 a 1814*, «Bulletin de la Societé d'Histoire de l'Art Français», II, Paris 1936, pp. 244-348

BODMER 1933
Bodmer H., *Le opere giovanili di Pellegrino Tibaldi*, «Il Comune di Bologna», luglio 1933, pp. 5-8

BODMER 1939
Bodmer H., *Ludovico Carracci*, Burg b. Magdeburg 1939

BOLOGNA 1732
Le pitture di Bologna, Bologna 1732 (ed. 1755, 1766, 1782, 1792)

BOLOGNA 1784
Origine dell'immagine della Beata Vergine Maria degli Angioli, Bologna 1784

BOLOGNA 1935
Mostra del Settecento bolognese, Catalogo della mostra a cura di R. Longhi e G. Zucchini, Bologna 1935

BOLOGNA 1956
Mostra dei Carracci, Catalogo della mostra, Bologna 1956

BOLOGNA 1959
Maestri della pittura del Seicento emiliano, Catalogo della mostra, Bologna 1959; la scheda relativa al Guercino è di G.C. Cavalli

BOLOGNA 1970
Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana, Catalogo della mostra a cura di F. Arcangeli, Bologna 1970

BOLOGNA 1971
Bologna F., *Il soggiorno napoletano di Girolamo da Cotignola con altre considerazioni sulla pittura emiliana del Cinquecento*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1971, pp. 147-165

BOLOGNA 1979
L'arte del Settecento Emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina, Catalogo della mostra, Bologna 1979

BOLOGNA 1980
L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio, Catalogo della mostra (1979), Bologna 1980

BOLOGNA 1980A
I concorsi curlandesi. Bologna, Accademia di Belle Arti 1785-1870, Catalogo della mostra a cura di R. Grandi, Bologna 1980

BOLOGNA 1980B
Arte e pietà, Catalogo della mostra, Bologna 1980

BOLOGNA 1984
Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava, Catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, Bologna 1984

BOLOGNA 1986
Nell'età di Correggio e dei Carracci, Catalogo della mostra, Bologna 1986

BOLOGNINI AMORINI 1840
Bolognini Amorini A., *Le vite de' pittori ed artefici bolognesi*, Bologna 1840-43

BOREA 1975
Borea E., *Pittori bolognesi del Seicento nelle gallerie di Firenze*, Catalogo della mostra, Firenze 1975

BOREA 1977
Borea E., *La quadreria di Lorenzo de' Medici*, Firenze 1977

BOSCHLOO 1974
Boschloo A.W.A., *Annibale Carracci*, in *Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 2 voll., The Hague 1974

BOTTARI 1949
Bottari S., *Opere inedite o poco note dei musei di Catania e Siracusa*, «Emporium» 659, 55 (1949), pp. 202-220

BOTTARI-OTTANI CAVINA-ROLI 1966
Bottari S.-Ottani Cavina A.-Roli R., *Guercino: disegni*, Firenze 1966

BREJON DE LAVERGNÉE 1979
Brejon de Lavergnée A., *La peinture italienne au XVIIeme siecle*, in Brejon de Lavergnée A.-Dorival B., *Baroque et Classicisme au XVIIeme siecle en Italie et en France*, Geneve 1979

BRIGANTI 1945
Briganti G., *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945

BROGI 1985
Brogi A., *Il fregio dei Carracci con «storie di Romolo e Remo» nel salone di Palazzo Magnani*, in *Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione*, a cura di G. Maioli e G. Roversi, Bologna 1985, pp. 217-271

BRUNETTI 1964
Brunetti E., *Candido Vitali*, in *La natura morta italiana*, Milano 1964, p. 105

BUSCAROLI 1933
Buscaroli R., *Il gusto paesistico del Guercino*, «Il Comune di Bologna», marzo 1933

BUSCAROLI 1935
Buscaroli R., *La pittura di paesaggio*, Bologna 1935

CALVESI 1958
Calvesi M., *Nuovi affreschi ferraresi nell'Oratorio della Concezione*, «Bollettino d'Arte», Roma 1958, p. 319

CALVI 1808
Calvi J.A., *Notizie della vita e delle opere del Cavaliere Gioan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, Bologna 1808

CAMPORI 1855
Campori G., *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena 1855

CAMPORI 1870
Campori G., *Raccolte di cataloghi ed inventari inediti*, di quadri ... dal sec. XV al sec. XIX, Modena 1870

CANTALAMESSA 1891
Cantalamessa G., *Lo stile del Guercino*, Bologna 1891

CANTELLI 1983
Cantelli G., *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole 1983

CARAFFA 1962
Caraffa F., voce *S. Antonio Abate-Vita*, «Bibliotheca Sanctorum», vol. II, Roma 1962, col. 113

CARPEGGIANI s.d.
Carpeggiani G., *Informazioni al P. Guardiano di S. Pietro di Cento*, ms. s.d., Cento, Archivio parrocchiale di S. Pietro

CECCHELLI 1977
Cecchelli M., *Girolamo Baruffaldi: Iconografia, Bibliografia, Araldica*, in *Girolamo Baruffaldi 1675-1755*, Convegno Nazionale di Studi nel terzo centenario della nascita, vol. II, Brescia 1977

CECCHELLI 1983
Cecchelli M., *Benedetto IV e Cento nel XVIII secolo: testimonianze documentarie e bibliografiche. Gli apparati e gli arredi della collegiata di S. Biagio*, in *Un papa, una città. Benedetto XIV e Cento nel XVIII secolo. Mostra documentaria e iconografica*, Cento 1983

CECCHELLI 1984
Cecchelli M., *Andar per Cento, Itinerari nella terra del Guercino*, Cento 1984

CENTO 1980
Pittura a Cento tra Sei e Settecento. Opere restaurate, Catalogo della mostra a cura di F. Gozzi, Cento 1980

CLERICI BAGOZZI 1970
Clerici Bagozzi N., *Benedetto Zallone e Matteo Loves*, «Paragone» 241, 21 (1970), pp. 36-51

CLERICI BAGOZZI 1985
Clerici Bagozzi N., *Una traccia per Cesare Gennari*, «Paragone» 419/423 (1985), pp. 242-248

CLERICI BAGOZZI 1986
Clerici Bagozzi N., *Benedetto Gennari il Giovane*, in Modena 1986, pp. 187-190

COLAGIOVANNI 1970
Colagiovanni M., *Vicende della Parrocchia di S. Pietro*, Cento 1970

COLOMBI FERRETTI 1979
Colombi Ferretti A., *Il Dal Sole di Casa Spada*, «Itinerari», 1, 1979, pp. 127-134

COLOMBI FERRETTI 1980
Colombi Ferretti A., *I paliotti in scagliola*, in *Vita di Borgo e artigianato*, Milano 1980, pp. 219-239

COLOMBI FERRETTI
Colombi Ferretti A., *La natura morta a Bologna e in Romagna*, in corso di pubblicazione

CRESPI 1769
Crespi L., *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, Roma 1769, ed. Bologna 1841

D'AMICO 1979
D'Amico R., *La Raccolta Zambeccari*, in *L'Arte del Settecento emiliano, L'Arredo sacro e profano*, Bologna 1979

D'AMICO-GOZZI 1985
D'Amico R.-Gozzi F., *La Pinacoteca Civica di Cento*, Catalogo generale, Bologna 1985

D'AMICO 1986
D'Amico R., *Una tela del Trecento sulla collina bolognese. Il S. Cristoforo di Montemaggiore*, «Strenna storica bolognese» 1986

D'AMICO-MEDICA 1986
D'Amico R.-Medica M., *Vitale da Bologna*, Bologna 1986

D'AMICO 1987
D'Amico R., *Modi e fortune della pittura tardogotica a Bologna*, in *Il Cantiere di S. Petronio e l'autunno del Medioevo a Bologna*, Catalogo della mostra, Bologna 1987

D'AMICO-GIUDICI 1987
D'Amico R.-Giudici C., *La conservazione del patrimonio pittorico*, in *Nel segno del Santo Sepolcro*, Bologna 1987

D'ARGENVILLE 1745
D'Argenville A.J., *Abrege de la vie des plus fameux peintres*, Paris 1745 (ed. accr. Parigi 1762, 4 voll.)

DACOS 1984
Dacos N., *Fortune critique de Pedro Campaña*, «Revue belge d'Archeologie et d'Histoire de l'art», 53 (1984), pp. 91-117

DACOS 1986
Dacos N., *Autor de Bernard Van Orley, Peeter de Kempeneer et son compagnon*, «Revue de l'Art», 1986, pp. 17-28

DAVOLI 1974
Davoli Z., *La Madonna della Ghiara in tre secoli di storia dell'incisione*, in *Un Santuario e una città*, catalogo della mostra, Reggio Emilia 1974, pp. 47-75

DE GRAZIA 179
De Grazia D., *Prints and Related Drawings by the Carracci Family*, Catalogo della mostra, Washington 1979

DE LA LANDE 1769
De La Lande M., *Voyage d'un français en Italie*, vol. VII, Paris 1769

DE LOGU 1962
De Logu G., *La natura morta italiana*, Bergamo 1962

DELLA PERGOLA 1959
Della Pergola P., *Galleria Borghese. I dipinti*, vol. II, Roma 1959

DIZIONARIO BOLAFFI 1975
Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani, vol. IX, Torino 1975

DONATO DA S. GIOVANNI IN PERSICETO 1944
Donato da S. Giovanni in Persiceto, *Fonti e Sussidi per la storia del convento dei FF.MM. Cappuccini in Cento*, Bologna 1944

DONATO DA S. GIOVANNI IN PERSICETO 1960
Donato da S. Giovanni in Persiceto, *I Conventi dei frati minori cappuccini della provincia di Bologna*, III, Faenza 1960

EMILIANI 1967
Emiliani A., *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1967

EMILIANI 1971
Emiliani A. (a cura di), *L'Opera dell'Accademia Clementina per il patrimonio artistico e la formazione della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, « Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna » 10 (1971)

ERRI 1769
Erri G.F., *Dell'origine di Cento e di sua Pieve*, Bologna 1769

FANCELLI MS. B 3365
Fancelli P., *Autobiografia*, 1837 ca, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 3365

FANTI 1972
Fanti M., *Gli archivi Capitolare e Parrocchiale di S. Biagio di Cento*, Inventario a cura di M. Fanti, Bologna 1972

FERRARA 1985
Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento, Catalogo della mostra a cura di J. Bentini, Bologna 1985

FERRARA 1985a
Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative, Catalogo della mostra a cura di A. Buzzoni, Bologna 1985

FERRARI-SCAVIZZI 1966
Ferrari O.-Scavizzi G., *Luca Giordano*, 3 voll., Napoli 1966

FERRETTI 1984
Ferretti M., *Annibale agli inizi del 1584*, « Itinerari », III (1984), pp. 49-58

FILIPPINI-ZUCCHINI 1947
Filippini F.-Zucchini G., *Miniatori e pittori a Bologna, Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947

FIRENZE 1984
La raccolta Molinari Pradelli, Catalogo della mostra, Firenze 1984

FIRENZE 1985
I principi bambini. Abbigliamento e infanzia nel Seicento, Catalogo della mostra a cura di K. Aschengreen Piacenti, Firenze 1985

FLETCHER 1979
Fletcher J., *Marco Boschini e Paolo del Sera. Collector and Connoisseur of Venice*, « Apollo » nov. 1979, pp. 416-424

FORATTI 1913
Foratti A., *I Carracci nella teoria e nella pratica*, Città di Castello 1913

FORTUNATI PIETRANTONIO 1986
Fortunati Pietrantonio V., *Pittura bolognese del '500*, II voll., Bologna 1986

FORTUNATI PIETRANTONIO 1986a
Fortunati Pietrantonio V., *Lavinia Fontana*, in Fortunati Pietrantonio 1986

FREEDBERG 1963
Freedberg S.J., *Andrea del Sarto*, 2 voll., Cambridge (Mass.) 1963

FREEDBERG 1983
Freedberg S.J., *Circa 1600. A Revolution of Style in Italian Painting*, Harvard 1983, ed. it. Bologna 1984

FRIGERI LEONELLI 1986
Pittori dell'Ottocento a Modena, Modena 1986

FRISONI 1979
Frisoni F., *Candido Vitali*, in *L'Arte del Settecento Emiliano. La Pittura. L'Accademia Clementina*, Bologna 1979, p. 154

FRIZZI 1787
Frizzi A., *Guida del Forestiero per la città di Ferrara*, Ferrara 1787

GAETA BERTELÀ 1973
Vedi Bertelà - Ferrara 1973

GATTI MS. 27
Gatti J., *Historia della città di Cento (fine del sec. XVIII)*, Archivio Comunale, ms. 27

GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1963
Ghidiglia Quintavalle A., *Artisti alla corte di Francesco I*, Modena 1963

GHIRARDI 1984
Ghirardi A., *Una pittrice bolognese nella Roma del primo Seicento: Lavinia Fontana*, « Il Carrobbio », 10 (1984), pp. 159-161

GIORDANI 1853
Giordani G., *La pinacoteca bolognese ovvero Catalogo dei quadri che si conservano nella Pontificia Accademia di Belle Arti ed in altri luoghi pubblici di Bologna*, Bologna 1853

GIORDANI s.d. (1857?)
Giordani G., *Pinacoteca di Bologna ossia Catalogo dei quadri conservati nella Pontificia Accademia di Belle Arti*, Bologna s.d. (1857?)

GIOVANNUCCI VIGI 1985
Giovannucci Vigi B., *Pedro de Campaña*, in Ferrara 1985, pp. 13-15

GOETHE 1786
Goethe J.W., *Viaggio in Italia*, Firenze 1786, ed. 1952

GOZZI 1978/79
Gozzi F., *Origini e vicende della Pinacoteca Civica di Cento*, tesi di laurea, Università degli studi di Bologna, a.a. 1978/79

GOZZI 1980
vedi Cento 1980

GOZZI 1982
Gozzi F., *Schede* o.a., Soprintendenza per i beni artistici e storici di Bologna, 1982

GOZZI 1983
Gozzi F., *Stefano Felice Ficatelli e la pit-*

tura del XVIII secolo a Cento, in *Benedetto XIV (Prospero Lambertini) e Cento nel XVIII secolo*, Catalogo della mostra (Cento 1979), Cento 1983, pp. 327-362

Gozzi 1983a
Gozzi F., *La «Pietà». Gruppo ligneo (XV secolo). Presentazione del progetto di restauro*, Cento 1983

Gozzi 1984
Gozzi F., *La Pinacoteca Civica di Cento* (fascicolo manoscritto), 1984

Grandi 1980
Grandi R., *Pittura e scultura nell'Ottocento*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, a cura di A. Berselli, vol. III, Imola 1980

Gregori 1965
Gregori M., *Nuove schede per la natura morta italiana*, «Antichità viva», 4 (1965), pp. 11-18

Gregori 1987
Gregori M., *Scheda n. 135*, in *Il Seicento fiorentino*, Firenze 1987, p. 137

Gregori 1987
Gregori M., *Linee della natura morta fiorentina*, in *Il Seicento Fiorentino*, Firenze 1987, pp. 31-51

Gregori-Fumagalli 1987
Gregori M.-Fumagalli E., *Scheda n. 1.141 (Giovanni Pini?)*, in *Il Seicento fiorentino*, Firenze 1987, pp. 286-287

Grimaldi 1958
Grimaldi N., *Guercino*, Bologna 1958

Grimaldi 1968
Vedi Barbanti Grimaldi 1968

Heidemann 1980
Heidemann J.E.L., *The Cappella della Pietà in Santa Maria in Aracoeli in Roma*, «Paragone», 369 (1980), p. 31

Heinz-Schütz 1976
Heinz G.-Schütz K., *Katalog der Gemäldegalerie, Porträtgalerie zur Geschichte Osterreichs von 1400 bis 1800*, Wien 1976

Hugues 1893
Hugues C., *Commemorazione del socio Comm. Adeodato Malatesta*, Modena 1893

Körte 1937
Körte W., *Deutscher Vesperbilder in Italien*, «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana» 1 (1937), pp. 145-261

Laderchi 1856
Laderchi C., *La pittura ferrarese*, Ferrara 1856

Lanzi 1789
Lanzi L., *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Bassano 1789, ed. 1809, vol. V

Lanzi 1816
Lanzi L., *Storia pittorica dell'Italia*, ed. definitiva Bassano 1816, ed. a cura di M. Capucci, III, 1974

Lenzi 1861
Lenzi F., *Indice alfabetico delle notizie intorno alle città di Cento*, 1861, Cento, Archivio Storico, ms. 147

Levey 1975
Levey M., *Lawrence's Portrait of Pope Pius VII*, «The Burlington Magazine», 117 (1975/11), pp. 194-204

Libro 1757-1798
Libro delle entrate e spese della Compagnia del glorioso S. Giuseppe, Bologna, Archivio di Stato, Fondo demaniale (Compagnia di S. Giuseppe di Cento), 1757-1798

Liebmann 1966
Liebmann M., *I «pittori della realtà» in Italia nei secoli XVII-XVIII*, «Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae», XV, fasc. 3-4 (1966), pp. 257-279

Londra 1987
Paintings from Emilia 1500-1700, Catalogo della mostra, New York 1987, Londra 1987

Longhi 1926
Longhi R., *The climax of Caravaggio's Influence on Guercino*, «Art in America» 14 (1926) (trad. ital. in «Saggi e Ricerche», Firenze 1967)

Longhi 1946
Longhi R., *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Venezia 1946

Longhi 1968
Longhi R., *Spuntature alla Mostra bolognese del Guercino*, «Paragone», 1968

Mâle 1984
Mâle E., *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, ed. it., Milano 1984

Mahon 1937
Mahon D., *Notes on the Young Guercino*, «The Burlington Magazine», 70 (1937) pp. 112-122

Mahon 1947
Mahon D., *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947

Mahon 1968
Mahon D., *Il Guercino, Catalogo critico dei dipinti*, VII Mostra Biennale d'Arte Antica, Bologna 1968

Mahon 1969
Mahon D., *Guercino, Catalogo critico dei disegni*, VII Mostra Biennale d'Arte Antica, Bologna 1969

Mallarini 1882
Mallarini M., *Inventario dei dipinti esistenti nella casa Tiazzi*, 1882 Cento, Archivio dell'Ospedale Civile

Malvasia 1678
Malvasia C.C., *Felsina pittrice, Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678; ed. a cura di G. Zanotti, 2 voll. Bologna 1841

Malvasia 1686
Malvasia C.C., *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686, ed. a cura di A. Emiliani, Bologna 1967

Mancini 1620 ca
Mancini G., *Considerazioni sulla pittura* (1620 ca.), ed. cons. A. Marucchi, Roma 1956, comm. di L. Salerno

Marangoni 1920
Marangoni M., *Il «vero» Guercino*, «Dedalo», 1 (1920), ed. 1953

Marangoni 1959
Marangoni M., *Guercino. Disegni*, Milano 1959

MARCHESELLI 1754
Marcheselli C.F., *Pitture delle chiese di Rimino*, Rimini 1754, ed. critica di P.G. Pasini, Bologna 1972

MARCHESINI 1938
Marchesini C.G., *Un quadro di Mattia Preti nella Pinacoteca Comunale di Cento*, «Brutium», XVII (1938), 1, p. 5

MARTINI 1959
Martini A., *La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, Venezia 1959

MARTINIONI 1663
Martinioni G.-Sansorino F., *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1663

MASINI 1666
Masini A., *Bologna Perlustrata*, Bologna 1666, 2 voll.

MASINI 1850
Masini C., *Cenno biografico di Pietro Fancelli pittore figurista*, Bologna 1850

MAZZA 1987
Mazza A., in *Il Museo Davia Bargellini*, Bologna 1987, pp. 104-106

MELONI TRKULJA 1986
Meloni Trkulja S., *Andrea del Sarto copista e copiato*, in *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, Catalogo della mostra, a cura di M. Chiarini, Milano 1986, pp. 69-76

MEZZETTI 1964
Mezzetti A., *Mostra di opere d'arte restaurate a Ferrara*, Ferrara 1964

MEZZETTI-MAHON 1967
Mezzetti A.-Mahon D., *Omaggio al Guercino, Mostra di dipinti restaurati e dei disegni della Collezione D. Mahon di Londra*, Catalogo della mostra, Bologna 1967

MEZZETTI-MATTALIANO 1980/83
Mezzetti A.-Mattaliano E., *Indice ragionato delle «Vite de pittori e scultori ferraresi di Girolamo Baruffaldi»*, 3 voll., Bergamo 1980/83

MISCHIATI 1975
Mischiati O., *Tradizioni artistiche della confraternita di S. Maria dell'Ospedale di Cento*, in *L'Ospedale di Cento nei secoli, Studi, documenti e iconografia*, Cento 1975

MODENA 1886
Esposizione Malatestiana, Catalogo della mostra, con cenni biografici di G. Gozzoli, Modena 1886

MODENA 1986
L'arte degli Estensi, La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e a Reggio, Catalogo della mostra, Modena 1986

MODENA 1986A
Adeodato Malatesta 1806-1986. Mostra documentaria nel 180 anniversario della nascita, Catalogo della mostra a cura di C.F. Teodoro, Modena 1986

MONTEFORTI MS. 40
Monteforti G.F., *Storia di Cento*, I metà del sec. XVIII, Cento, Archivio storico mss. 39-42

MONTEFORTI MS. 145
Monteforti G.F., *Blasoni o Stemmi gentilizi di parecchie famiglie centesi cominciando dall'anno MCC al MDCCLXVIII. Raccolti dal dott. Gian Filippo Monteforti Rettore de' S. Sebastiano e Rocco nella sudetta città*, ms. 145, Cento, Archivio storico (carte n.n.)

MONTEFORTI 1755
Monteforti G.F., *Auctores Tabularum quae in sacris aedibus Centi servantur*, 1755, Cento, Archivio storico, ms. 52

MONTEFORTI 1765
Monteforti G.F., *Delle pitture che si conservano nelle chiese della città di Cento e de' loro autori*, 1765, Cento, Archivio storico, ms. 43

MONTEFORTI 1780
Monteforti G.F., *Memorie Istoriche delle chiese della città di Cento e suo territorio*, 1780, Cento, Archivio storico, ms. 197

MONTELLA 1986
Montella T., *Dionisio Calvart*, in Fortunati Pietrantonio 1986, vol. II

MORONI 1840-1861
Moroni G., *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, Venezia 1840-1861, vol. 103

MUTUNELLI 1958
Mutunelli C., *La Pietà: note e osservazioni di filologia iconografica*, in *Mostra di Crocifissi e di Pietà medievali del Friuli*, Udine 1958, pp. 65-82

NAPOLI 1984
Civiltà del Seicento a Napoli, Catalogo della mostra, Napoli 1984, 2 voll.

NICOLINI 1659
Nicolini G.G., *Ombre del pennello di Pietro Bellotti... pittore*, Venezia 1659

NICOLSON 1977
Nicolson B., *Stomer Brought up-to-date*, «The Burlington Magazine» 119, 889 (1977), pp. 230-245

NICOLSON 1979
Nicolson B., *The International Caravaggesque Movement*, Oxford 1979

NOVELLI 1955
Novelli M.A., *Lo Scarsellino*, Bologna 1955

ORETTI MS. B 110
Oretti M., *Le pitture nelli palazzi e case di villa nel territorio bolognese*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 110; ed. a cura di D. Biagi, «Documenti IBC», Bologna 1981

ORETTI MSS. B 123-135A
Oretti M., *Notizie de' professori del disegno, cioe dei pittori, scultori et architetti bolognesi e de' forestieri di sua scuola* (1760-1780), Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, mss. B 123-135a

ORETTI 1778, MS B 291
Oretti M., *Pitture di Cento*, in *Pitture dello Stato Ecclesiastico*, 1778, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 291

ORLANDI 1704
Orlandi P., *Abcedario pittorico*, Bologna 1704

ORSINI 1880
Orsini A., *Cenni biografici degli illustri centesi*, Cento 1880

ORSINI 1891
Orsini A., *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Cento*, Bologna 1891

Orsini 1891a
Orsini A., *Mostra delle riproduzioni di opere e dei disegni originali di Gian Francesco Barbieri detto il Guercino*, Bologna 1891

Orsini 1904, ed. 1966
Orsini A., *Diario centese (1796-1887) con appendice di notevoli notizie dal 1888 al 1901, di G. Vicini*, Bologna 1904, ed. anast. 1966

Orsini 1926
Orsini A., *Selva enciclopedica alfabeticamente disposta di nomi e cose notabili centesi e di quant'altro in richiamo a Cento appartiene*, 1926, Cento, Archivio storico, mss. 116-121

Ottani 1965
Ottani A., *Guercino*, «Maestri del colore», 63 (1965)

Pacchioni 1911
Pacchioni G., *Note sul Guercino*, «L'Arte», 15 (1911)

Padova 1974
Da Giotto a Mantegna, Catalogo della mostra, Padova 1974

Pallucchini 1945
Pallucchini R., *La Galleria Estense di Modena*, Roma 1945

Pallucchini 1966
Pallucchini R., *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia 1966

Pallucchini 1981
Pallucchini R., *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, 2 voll.

Parlatore Melega 1975
Parlatore Melega M., *Il restauro dei dipinti dell'Ospedale di Cento*, in *L'Ospedale di Cento nei secoli, Studi, documenti e iconografia*, Cento 1975, pp. 87-98

Pauwels 1953
Pauwels H., *De Schilder Matthias Stomer*, «Gentse Bijtragen tot de Kunstgeschiedenis», 14 (1953), pp. 139-192

Peyre 1925
Peyre R., *Les Carraches*, Paris s.a. (1925)

Pinto 1982
Pinto S., *La promozione delle arti negli Stati italiani*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. VI/2, Torino 1982, pp. 791-1079

Pirani 1905
Pirani L., *In memoria dell'illustre concittadino Stefano Galletti scultore*, Cento 1905

Pirani 1926
Pirani L., *Uomini illustri centesi*, 1926, Cento, Archivio storico, ms. 135

Platelle 1966
Platelle H., voce *Guglielmo conte di Poitou e duca di Aquitania*, «Bibliotheca Sanctorum», vol. VII, Roma 1966, coll. 479-480

Plesters 1968
Plesters J., *Problemi per tre dipinti del Guercino e loro indagine con mezzi tecnici*, «Rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna», Bologna 1968

Plutarco 1960
Plutarco, *Le vite parallele*, ed. a cura di A. Ribera, Roma 1960, 2 voll.

Pontini 1904
Pontini B., *Cento negli anni 1796 e 1797*, Feltre 1904

Posner 1971
Posner D., *Annibale Carracci: a Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 voll., London and New York 1971

Posner 1977
Posner D., *Carracci Ludovico*, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 20, Roma 1977, pp. 627-629

Ragghianti 1943
Ragghianti C.L., *La Pinacoteca di Cento*, 1943, Archivio della Pinacoteca Civica, Ferrara, Schede della Soprintendenza di Bologna

Ragghianti 1974
Ragghianti C. L., *Il «Libro de' disegni» del Vasari*, Firenze 1974

Raimondi 1959
Raimondi G., *Idea del Guercino*, «Arte antica e moderna», 7, Bologna 1959

Rano 1969
Rano E., *Tommaso da Villanova*, «Bibliotheca Sanctorum», vol. XII, Roma 1969, coll. 591-595

Reau 1958
Reau L., *Iconographie de l'art chretien*, vol. III/2, Parigi 1958

Riccomini 1961
Riccomini E., *Pier Francesco Cittadini*, «Arte antica e moderna», 13-16 (1961), pp. 362-373

Riccomini 1962
Riccomini E., *I pittori del coro in S. Paolo in Bologna*, «Arte antica e moderna», 20 (1962), pp. 448-455

Riccomini 1969
Riccomini E., *Il Seicento ferrarese*, Ferrara 1969

Riccomini 1970
Riccomini E., *Settecento ferrarese*, Milano 1970

Righetti Dondini 1768
Righetti Dondini O.C., *Le pitture di Cento e le vite in compendio di vari incisori e pittori della stessa città*, Ferrara 1768

Riguzzi 1980
Riguzzi L., *La Chiesa del SS. Rosario di Cento*, Cento 1980

Riguzzi 1987
Riguzzi L., *Il popolo e la chiesa dei Santi Sebastiano e Rocco nella Cento di Borgo di Mattina*, Cento 1987

Rimini - San Marino 1987
Guercino e dintorni. L'attività e l'influenza di Giovanni Francesco Barbieri a Rimini e a San Marino, Catalogo della mostra a cura di P.G. Pasini, Bologna 1987

Roli 1963
Roli R., *Ercole Graziani (1688-1765)*, «Arte antica e moderna», 22 (aprile-maggio 1963), pp. 166-174

Roli 1968
Roli R., *I fregi centesi del Guercino*, Bologna 1968

ROLI 1971
Roli R., *Nouvelles remarques sur Ercole Graziani*, «Revue de l'Art» 13 (1971), pp. 80-86

ROLI 1972
Roli R., *G.F. Barbieri. Guercino*, Milano 1972

ROLI 1977
Roli R., *Pittura bolognese 1650-1800, Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977

ROLI 1979
Roli R., *Domenico Maria Viani*, in *L'Arte del Settecento Emiliano, La Pittura. L'Accademia Clementina*, Bologna 1979, pp. 46-48

ROLI 1982
Roli R., *Paesaggisti e figuristi: aggiunte al Settecento bolognese*, «Paragone» 393 (1982), pp. 67-72

ROMA 1932
Mostra di Roma nell'Ottocento, Catalogo della mostra a cura dell'Istituto di Studi Romani, Roma 1932

ROMA 1956
Il Seicento europeo. Realismo, classicismo, barocco, Catalogo della mostra, Roma 1956

ROMA 1966
Dipinti fiamminghi di collezioni romane, Catalogo della mostra, Roma 1966

ROMA 1978
Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista, Catalogo della mostra a cura di G. Piantoni De Angelis, Roma 1978

ROMA 1986
Annibale Carracci e i suoi incisori, Catalogo della mostra a cura di E. Borea e G. Mariani, Roma 1986

ROMANI 1984
Romani V., *Lelio Orsi*, Modena 1984

ROSCI 1977
Rosci M., *Italia*, in *Natura in posa*, Milano 1977, pp. 83-112

ROSCI 1982
Rosci M., *La natura morta*, in *Storia dell'Arte Italiana*, XI, Torino 1982, pp. 83-113

ROUCHÈS 1913
Rouchès G., *La peinture bolonaise a la fin du XVIeme siecle. Le Carrache*, Paris 1913

RUFFO 1916
Ruffo V., *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*, «Bollettino d'Arte», X (1916), pp. 21-64

RUSCONI 1861
Rusconi A., *La Municipale Pinacoteca di Cento*, Bologna 1861

S. PAULO DEL BRASILE 1954
Da Caravaggio a Tiepolo, Catalogo della mostra a cura di G. Ronci, S. Paulo del Brasile 1954

SALERNO 1984
Salerno L., *La natura morta italiana*, Roma 1984

SALMI 1960
Salmi M., *Ercole de' Roberti*, Milano 1960

SAMBO 1981
Sambo E., *Tibaldi e Nosadella*, «Paragone» 32, 379 (1981), pp. 5-25

SAMBO 1986
Sambo E., *In margine a Bagnacavallo Junior*, «Paragone», 37, 431-433 (1986), pp. 59-65

SAMOGGIA 1983
Samoggia L., *Architetti e architettura a Cento nel XVIII secolo*, in *Un papa, una città. Benedetto XIV a Cento nel XVIII secolo. Mostra documentaria e iconografica*, Cento 1983, pp. 239-324

SAMOGGIA 1983
Samoggia L., *La chiesa del Carmine di Medicina. Committenza, iconologia, artisti e maestranze nei secoli XVII-XVIII*, «Rapporti della Soprintendenza per i Beni artistici e storici di Bologna», 42, Bologna 1963

SAVONUZZI 1971
Savonuzzi C., *Ottocento ferrarese*, Milano 1971

SCANNELLI 1657
Scannelli F., *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657

SCHARF 1979
Scharf A., *Arte e fotografia*, Torino 1979

SCUTELLARI 1893
Scutellari G., *Cenni biografici intorno ai pittori, scultori ed architetti ferraresi dal 1750 fino ai giorni nostri (1892)*, «Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», vol. V, 1893

SORRENTINO 1946
Sorrentino A., *La Pinacoteca Civica di Cento*, Bologna 1946

SPEAR 1982
Spear R.E., *Domenichino*, 2 voll., New Haven-London 1982

SPINOSA 1982
Spinosa N., *La pittura con scene di genere*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Torino 1982, pp. 33-80

SRICCHIA SANTORO 1981
Sricchia Santoro F., *Pedro de Campaña in Italia*, «Prospettiva», 27 (1981), pp. 75-86

STRINATI 1980
Strinati C., *Roma nell'anno 1600. Studio di pittura*, «Ricerche di Storia dell'Arte» 10 (1980), p. 26

STROCCHI 1986
Strocchi M.L. (a cura di), *Luigi Crespi. Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice, Indice ragionato*, Pisa 1986

TAMBINI 1982
Tambini A., *Pittura dall'alto Medioevo al tardo gotico nel territorio di Faenza e Forlì*, Faenza 1982

TEODORO 1986
vedi MODENA 1986A

THIEM 1983
Thiem C. (a cura di), *Disegni di artisti bolognesi dal Seicento all'Ottocento*, Catalogo della mostra, Bologna 1983

THIEME-BECKER 1922
Thieme U.-Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1907-1942

Tosi ms. 72
Tosi A., *Memorie storiche di Cento*, II metà del sec. XVIII, Cento, Archivio storico, mss. 69-72

Tosi 1770
Tosi P.A., *Tavole o pitture delli altari delle chiese di Cento cioè le più cospicue e però degne di menzione*, in *Miscellanea di Memorie storiche*, 1770, Cento, Archivio storico, ms. 73

Tosi 1770a ms. 73
Tosi A., *Pittori centesi dal 1530 al 1770*, in *Miscellanea di memorie storiche*, Cento, Archivio storico, ms. 73

Tura-Govoni 1974
Tura V.-Govoni E., *Marcello Provenzali*, «Studi del Liceo Ginnasio di Cento», Cento 1974

Turner 1985
Turner N., *Two Paintings Attributed to Ludovico Carracci*, «The Burlington Magazine», CXXVII, 992 (1985), pp. 795-796

Valenti 1938
Valenti T., *Benedetto XIV e Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnolo pittore bolognese*, «L'Archiginnasio», 33, Bologna 1938

Venezia 1987
I Gandolfi. Ubaldo, Gaetano, Mauro. Disegni e dipinti, Catalogo della mostra a cura di A. Bettagno, Vicenza 1987

Venturi 1914-1933
Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana*, Milano 1914-1933, voll. VII-IX

Vertova 1984
Vertova L., *Riflessioni intorno a un bozzetto inedito di Ercole Graziani*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 28, 3 (1984), pp. 434-442

Viscardi 1967
Viscardi A., *Le letterature d'oc e d'oil*, Firenze-Milano 1967

Volpe 1961
Volpe C., *Per Zalone da Cento*, «Paragone», 143 (1961)

Volpe 1979
Volpe C., *Il «maestro della Chiocciolata Fisa»*, in *L'Arte del Settecento Emiliano. La Pittura. L'Accademia Clementina*, Bologna 1979, p. 155

Volpe 1984
Volpe C., *La pittura gotica: da Lippo di Dalmazio a Giovanni di Ottonello*, in *La Basilica di S. Petronio*, vol. I, Bologna 1984

Voss 1909
Voss H., *Charakterköpfe des Seicento. III. Der eister es sterbenden Cato*, «Monatshefte fuer Kunstwissenschaft» II, 1903, pp. 108-115

Winkelmann 1986
Winkelmann J., *Orazio Samacchini*, in Fortunati Pietrantonio 1986

Winkelmann 1986 A
Winkelmann J., *Giovanni Battista Ramenghi detto il Bagnacavallo Junior* in Fortunati Pietrantonio 1986, pp. 429-447

Winkelmann 1986 B
Winkelmann J., *Lorenzo Sabatini*, in Fortunati Pietrantonio 1986

Wittkower 1958
Wittkower R., *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Harmondsworth 1958, ed. it. Torino 1972

Zagnoni 1982
Zagnoni R., *L'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Porretta*, «Nueter», giugno 1982, p. 58

Zagnoni 1983
Zagnoni R., *Una copia centese del «Noli me tangere» della chiesa parrocchiale di Porretta*, «Nueter», dic. 1983, pp. 85-87

Zamboni 1975
Zamboni S., *Pittori di Ercole I d'Este*, Milano 1975

Zani 1819-1822
Zani P., *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti dell'abate d. Pietro Zani*, Parma 1819-1822

Zanotti 1739
Zanotti G.P., *Storia dell'Accademia Clementina*, 2 voll., Bologna 1739

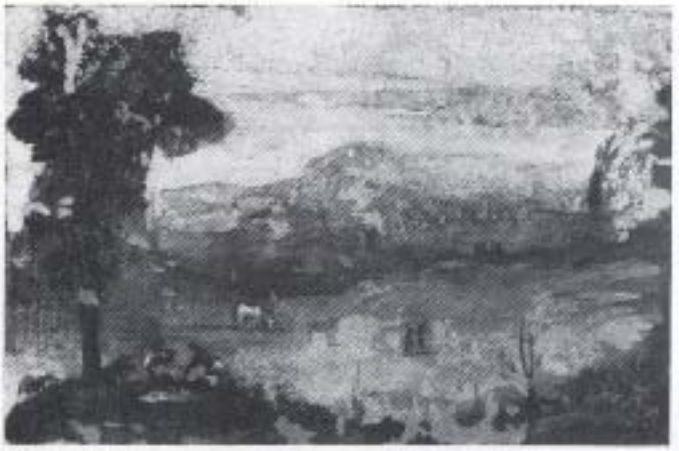
Zastrow 1978
Zastrow O., *Museo d'arti applicate – Gli avori*, Milano 1978

Zeri 1976
Zeri F., *La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani nella storia della pittura*, in Storia d'Italia, vol. VI, Torino 1976, pp. 53-114

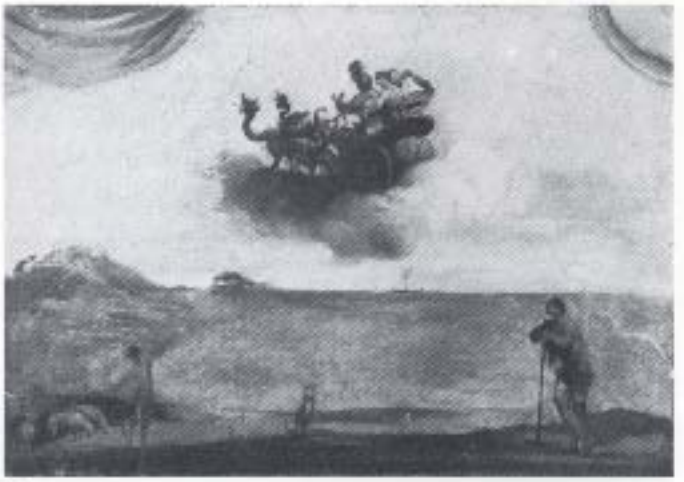
Zeri 1984
Zeri F., *'Antico' e 'Moderno' nel tardo Cinquecento: una tela della Pinacoteca di Monza*, «Paragone» 411 (1984), pp. 10-14

Zucchini 1938
Zucchini G., *Catalogo delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna*, Bologna 1938

Zucchini 1939
Zucchini G., *La Madonna del Monte di Bologna*, Bologna 1939



37



37



33



35



34

36.
Bottega del Guercino
Fuga di Rinaldo dal castello di Armida
Affresco, cm 68 × 78

37.
Bottega del Guercino
Armida rimasta sola nel castello
Affresco, cm 68 × 78

38.
Bottega del Guercino
Armida abbandona Goffredo
Affresco, cm 70 × 91

39.
Bottega del Guercino
Rinaldo vince l'incantesimo della foresta
Affresco, cm 71 × 95


37

40.
Bottega del Guercino
Armida cerca di uccidere Rinaldo in battaglia
Affresco, cm 71 × 90

41.
Bottega del Guercino
Rinaldo impedisce il suicidio di Armida
Affresco, cm 70 × 95

42.
Bottega del Guercino
Carro tirato dai draghi
Affresco, cm 70 × 90


38

Stanza dell'Estate

43.
Bottega del Guercino
Paesaggio con gregge
Affresco, cm 66 × 90



3r



32



39



40

44.
Bottega del Guercino
Palazzo con giardino
Affresco, cm 75 × 93

45.
Bottega del Guercino
Bagnanti nel fiume
Affresco, cm 67 × 110

46.
Bottega del Guercino
Battitura del grano
Affresco, cm 66 × 114

47.
Bottega del Guercino
Mietitura
Affresco, cm 66 × 106

48.
Bottega del Guercino
Pescatori sul fiume
Affresco, cm 66 × 108

49
Bottega del Guercino
Casa di campagna con giardino
Affresco, cm 70 × 99

50.
Bottega del Guercino
Dama, due cavalieri e un cane
Affresco, cm 67 × 118

51.
Bottega del Guercino
Aia di casa colonica con donna che stende il bucato
Affresco, cm 64 × 95

52.
Bottega del Guercino
Falco
Affresco, cm 62 × 37

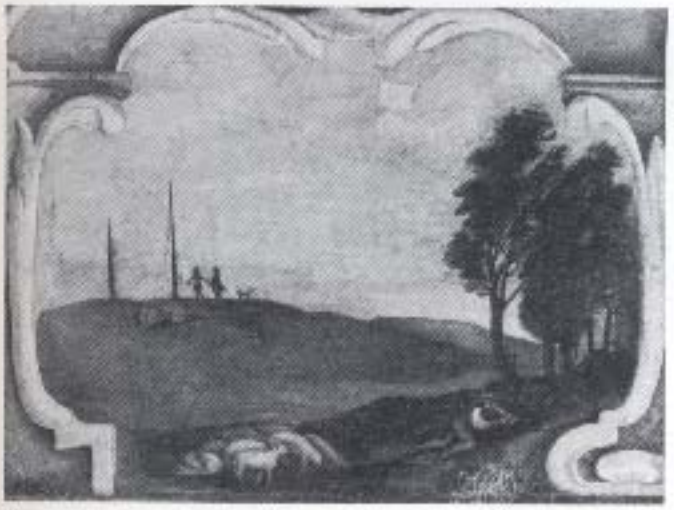
Faceva parte della decorazione, ma non si conosce la collocazione nella casa.



43



47



48



44



45



50



51



Guercino e la sua scuola

53-54.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
Padre Eterno
Affresco trasferito a massello con frammenti di festoni, cm 95 × 142 cad.

Nessuna fonte seicentesca cita gli affreschi che sfuggono persino alla dettagliata *Visita* baruffaldiana (1754). Giovanni Filippo Monteforti (1755) è quindi il primo che li segnala nella chiesa centese dello Spirito Santo: «Vi sono pure due quadretti a fresco dipinti sul muro, cioè il Padre Eterno e la Nunciata che riconoscono per autore il Guercino». Il Righetti Dondini (1768, 1783 ca.) è più preciso nella descrizione, ricordando i piccoli affreschi, uno di fronte all'altro; l'*Annunciazione* posta sotto l'arco della cappella dov'era la famosissima *Gloria di tutti i Santi*, dipinta in epoca giovanile dal Guercino, mentre il *Padre eterno* le faceva pendant nella cappella di fronte, dove una pala dipinta da Carlo Bononi raffigurava *San Giacomo e San Cristoforo*. Purtroppo di entrambe le pale d'altare non è nota l'ubicazione.

Nel 1853 gli affreschi si trovano ancora nella chiesa, come ricorda Gaetano Atti; nel 1861 non erano ancora comparsi nella «guida» della Pinacoteca Civica, pubblicata da Alessandro Rusconi, mentre, nel 1891, Antonio Orsini può già elencarli come opere di proprietà del Comune, esposte nella quadreria comunale. Pertanto è attendibile ritenere che gli affreschi vennero tolti dalla chiesa nel 1884, cioè nel momento in cui, sotto il guardianato di Donato da S. Giovanni in Persiceto, s'iniziarono i lavori di demolizione del vecchio edificio sacro, per costruire quello nuovo ancor'oggi esistente.

Presso la Pinacoteca gli affreschi sono citati dal Buscaroli (1935), dal Ragghianti (1943), dal Sorrentino (1946) e dalla Grimaldi (1966-68). Anche Renato Roli (1968) e Denis Mahon (1968) pubblicano gli affreschi, concordando una datazione precoce, intorno al 1613-14, cioè nel momento in cui il Guercino consegnava, per l'altare di Casa Bagni, la notissima *Gloria di tutti i Santi* e Carlo Bononi eseguiva, a spese della famiglia Marani, la pala con i *Santi Giacomo e Cristoforo* per la cappella frontale.

Quale riconferma di tale precoce datazione, rammento che la chiesa venne iniziata nel 1609, grazie anche all'interessamento di Biagio Bagni, e già completata nel 1613, quando, da un anno, era priore del convento Antonio Mirandola, che favoriva, in quegli anni, il giovane maestro di Cento.

Nell'*Annunciazione* «c'è già tutto Guercino, ormai, e la sua poesia delle cose umili, nel motivo del cane che si accosta alla soglia della stanzetta, mobiliata solo di un inginocchiatoio e di una vecchia sedia. Nel *Padre Eterno* il *flou* della stesura cromatica è di mediato sapore veneto, da far credere che il Guercino abbia rammentato, oltre il Ludovico della pala dei Cappuccini, quello della mirabile *Trinità* ora nella Pinacoteca Vaticana» (Roli 1968).

Questa collocazione temporale assume una importanza particolare nel curriculum del Guercino, anche perché, solamente nel *San Carlo Borromeo in orazione*, già ai Servi ed ora in San Biagio di Cento, è stata accertata una uguale precoce datazione. Sono momenti in cui il maestro è meno portato alla meditazione sulla razionalità della composizione, come invece lo sarà chiaramente nel periodo tardo della sua attività; a queste date, pare esprimersi più con l'improvvisazione, l'estro impulsivo di una immediata stesura cromatica, memore ancora di Ludovico Carracci, ma anche della tradizione ferrarese e dello Scarsellino in particolare, qui ricordato nel tocco fluttuante e vaporoso del pennello sulle vesti dell'angelo annunciante.

Bibl.: Monteforti 1755, c. 5; Monteforti 1765, c. 648; Monteforti 1780, c. 35; Oretti ms. a 110, ed. 1981, p. 64; Righetti Dondini 1768, p. 20; Righetti Dondini 1783 ca., c. 148; Atti 1853, p. 58; Orsini 1891, p. 9; Buscaroli 1935, p. 279; Ragghianti 1943, nn. 70-71; Sorrentino 1946, sala 1, nn. 1-2; Grimaldi 1966, p. 15; Grimaldi 1968, p. 87; Roli 1968, p. 31; Mahon 1968, p. 19; Cecchelli 1984, p. 64.

55.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
Lorenzo Gennari
(Cento 1595-Rimini 1665/72)
La Madonna del Carmine con i SS. Alberto, Francesco e un francescano
Olio su tela, cm 243 × 163

Il dipinto è stato più volte interpretato come *San Simone Stock che riceve lo scapolare dalla Vergine*: infatti il Santo carmelitano è tradizionalmente raffigurato in questo modo; una incisione di Giovanni Battista Pasqualini, eseguita nel 1623 in controparte da questo dipinto, chiarisce l'identità del Santo, la scritta infatti è la seguente: LA BEATISSIMA VERGINE DEL CARMINE ET S. ALBERTO / IN CENTO SUP. PERMISSIS 1623 / GIO. FRAN.CO DA CENTO INV. / GIO. BATTISTA PASQUALINI DA CENTO FE.

« Nel principio dell'altra navata [nella chiesa di Santa Maria dell'Ospedale] dalla parte del Vangelo dell'altar maggiore, s'alza l'altare detto la Madonna del Carmine, con una tavola esprimente S. Simone Stoc Carmelitano genuflesso, che alza le mani a ricevere dalla Beata Vergine che sta col Bambino sulle nubi, l'abito Carmelitano, vedendosi in lontananza il purgatorio aperto, da cui gli angioli trasportano le anime in cielo... Questo quadro riguardevolissimo, corre opinione che sia dipinto da uno de' Gennari, scolaro di Gian Francesco Barbieri, ma essendo questa pittura stata intagliata e stampata da Gian Francesco Pasqualini fin l'anno 1623 mentre viveva il maestro, non posso accordare, questo nuovo autore, tanto più che i professori del disegno trovano in quest'opera certi tratti che mostrano del magistrale ». Il Baruffaldi per primo, pur conoscendo l'incisione del Pasqualini, pone il quesito dell'attribuzione, avanzando dubbi che persistono negli anni. Così il Monteforti, il Righetti Dondini, l'Oretti e tutti gli altri che seguono, ritengono la tela dipinta da Benedetto Gennari Senior, maestro centese del Guercino, morto nel 1610 a Cento.
Durante le soppressioni napoleoniche, l'attribuzione sbagliata salva la tela dalle requisizioni, passando all'Ospedale Civile e quindi nel 1839 alla Pinacoteca Civica. Presso la quadreria comunale l'opera è citata ancora, con errata attribuzione, dall'Atti (1853) e dal Rusconi (1861), mentre di diverso avviso sono Antonio Orsini (1891) e Carlo Ludovico Ragghianti (1943) i quali rilevano la mano del maestro. In seguito il riferimento al Guercino è unanimemente accolto, non solo sulla base della testimonianza dell'incisione coeva, ma anche, e soprattutto, per l'alto livello qualitativo riscontrabile nell'esecuzione.

Una recente indagine condotta all'Archivio dell'Ospedale di Cento (Mischiati 1975) ha portato al rinvenimento del *Libro dei conti della Madonna del Carmine*, nel quale, il 3 genaio 1618, è registrato un dono di lire 108 affinchè fosse realizzata un'immagine della Madonna. Il 12 gennaio 1618, il falegname Stefano Vaccari ricevette lire 8 per « un telaro fatto per tirarli sopra una tela » e « Adì 22 maggio 1618: le sudette lire 108 soldi 5 e denari 4 sono pagati... a Giovanni Francesco Barbieri pittore, a conto del pagamento della pittura o quadro che fa per l'altare di detta Madonna »; inoltre « Adì 28 giugno, il Signor Aurelio Dondini Camerlengo, ha prestato lire 99 soldi 14 denari 8 per finire di pagare la suddetta ancona ».

Ovviamente questi documenti provano definitivamente l'attribuzione del dipinto e ne spostano di tre anni la datazione (1615) avanzata da D. Mahon (1968).

Inoltre nella tela bisogna rilevare la presenza di un'altra personalità pittorica accanto al maestro; i due francescani di destra, assenti nell'incisione del Pasqualini, tuttavia programmati dal Guercino, in quanto presenti in due disegni resi noti dal Mahon, sono chiaramente d'esecuzione più debole se confrontati alle figure principali della tela. Trova consensi l'identificazione di questo collaboratore con Lorenzo Gennari, noto per aver lavorato col Guercino fra il 1615 e il 1617 negli affreschi di Casa Pannini ed in alcune comuni opere.

Come rileva Mahon (1968), il quadro è particolarmente significativo, dato che il maestro ha saputo qui riunire interessi coloristici ferraresi, che riconducono allo Scarsellino nella parte alta dove è dipinta la Madonna, con una sempre rinnovata suggestione per l'arte di Ludovico Carracci, come nell'atteggiamento eloquente ed irrequieto del Sant'Alberto.

Mahon (1969) rende noti tre disegni autografi riconducibili alla tela: uno già a Chatsworth, Collezione Devonshire, uno a New York presso la Morgan Library ed un terzo alla National Gallery di Dublino. Inoltre sono segnalate varie copie tratte dai disegni sopracitati.

Restauri: Rosalia Alliana Montroni, 1966.

Bibl.: Baruffaldi 1754, c. 11; Monteforti 1755, c. 7; Monteforti 1765, c. 648; Righetti Dondini 1768, p. 14; Tosi 1770, c. 7; Oretti 1778, c. 2; Oretti ms. a 110 ed. 1981, p. 59; Monteforti 1780, c. 50; Righetti Dondini 1783 ca., c. 133; Baruffaldi 1846, II, p. 480; Atti 1853, p. 30; Rusconi 1861, p. 35; Orsini 1891, p. 18; Ragghianti 1943, n. 55; Sorrentino 1946, sala VI n. 2; Grimaldi 1966, p. 53; Mezzetti-Mahon 1967, p. XXVI; Longhi 1968, p. 64; Roli 1968, p. 34; Mahon 1968, p. 31; Mahon 1969, p. 44; Mischiati 1975, p. 51; Bagni 1984, p. 223; Cecchelli 1984, p. 71; Bagni 1986, p. 219.



54



35

56.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
La Madonna di Reggio con San Pietro Penitente, San Carlo Borromeo, un angelo e il donatore
Olio su tela, cm 230 × 155

Le fonti sono unanimi nell'attribuire al Barbieri questo dipinto, citato già nel 1678 da Carlo Cesare Malvasia che lo riferisce alla fine del 1618: «Fece nella Chiesa di San Pietro di Cento un San Pietro pentito della negazione, con altre figure».

La tela viene ricordata anche da Girolamo Baruffaldi (1754) che precisa pure la proprietà dell'altare: «Sotto la destra navata, si vede l'altare di Casa Cavalieri dedicato a San Pietro Principe degli Apostoli e vien rappresentato come stava fra le catene, v'è ancora un San Carlo e sopra la Beata Vergine di Reggio, opera del nostro Gian Francesco Guerzino e della sua primissima maniera»; il riferimento è ripreso dal Monteforti (1755, 1765), dal Righetti Dondini (1768, 1783 ca.), dal Tosi (1770) e dall'Oretti (1778). Ancora il Monteforti, nelle *Memorie Istoriche delle Chiese della Città e suo territorio di Cento* (1780), aggiunge che l'altare «fondato nel 1616 da Orazio Gandolfi, ora spetta alla Casa Marani».

La tela fra il 6 e il 10 luglio del 1796 venne rimossa dai commissari napoleonici incaricati delle requisizioni e trasportata a Parigi, dove venne esposta al Musée del Louvre nel 1801. In seguito alla restaurazione pontificia, il quadro venne riconsegnato alla città di Cento, dove giunse nel gennaio del 1816; l'opera fu presentata alla cittadinanza nella chiesa di S. Biagio e quindi collocato, assieme agli altri quadri recuperati dalla Francia, nell'oratorio della chiesa del Rosario, dove rimase fino al 1939, data d'ingresso dell'opera nella Pinacoteca Civica.

In merito alla possibilità d'identificare il committente, ritratto dal Guercino in basso a destra, Gaetano Atti (1853) e Alessandro Rusconi (1861) propongono Ercole Dondini, oppure «un centese della famiglia Lori». Carlo Ludovico Ragghianti (1943), sulla base di queste indicazioni, individua una somiglianza con la persona che compare in basso nella «Carraccina», dipinta nel 1591 da Ludovico Carracci; considero quest'ipotesi poco credibile dato che fra l'esecuzione dei due dipinti trascorrono almeno ventisette anni. Rimane comunque la confusione sull'identità del personaggio, se consideriamo che per il Baruffaldi l'altare era di pertinenza della famiglia Cavalieri, mentre il Monteforti accenna ad Orazio Gandolfi.

Chiunque sia stato il patrono dell'altare, al momento della stesura dell'opera, ha procurato al giovane pittore non poche difficoltà compositive.

L'unica figura, su cui il Guercino ha potuto agire con una certa libertà, è quella di S. Pietro, a cui peraltro l'altare era dedicato; la committenza voleva inserire anche la figura del San Carlo Borromeo, e la propria effige, presentata da un angelo alla Madonna, anch'essa non di propria invenzione, ma rispettosa dell'iconografia popolare della Madonna della Ghiara di Reggio Emilia, divulgata ampiamente da incisioni e xilografie cinquecentesche (l'immagine risaliva ad un disegno di Lelio Orsi del 1559 conservato nell'omonima chiesa).

Nonostante questi freni all'inventiva ed all'estro pittorico, il maestro centese ha risolto la composizione con intelligenza; basti osservare l'angelo, nel quale traspaiono ancora ricordi del ferrarese Carlo Bononi, il cui vestito e l'ala diventano pretesti per espletare un virtuosismo estremo. Così la tipologia del San Pietro, dotato di una fisicità sostanziale, è scorciata nell'inquadratura proprio per evidenziare un ulteriore pezzo di bravura, già pienamente caratteristico di un modo strettamente personale di realizzare gli effetti di luce e d'atmosfera, infiltrati perfino fra la barba del Santo penitente.

Il ritratto in basso a destra è una testimonianza preziosa della rarissima ritrattistica guercinesca; l'introspezione psicologica qui si realizza in una misurata invadenza del personaggio nell'economia della composizione; l'incarnato caldo del viso vibra sullo sfondo grazie ad un accurato uso della luce radente, gli occhi cercano uno sguardo, quasi non curanti del richiamo dell'angelo, mentre il colletto bianco è giocato sulla veste nera per conferire una giusta esibizione al volto.

Restauri: Rosalia Alliana Montroni (1966-67).

Bibl.: Malvasia 1678, ed. 1841, II, p. 259; Baruffaldi 1754, c. 21; Monteforti 1755, c. 3; Monteforti 1765, c. 644; Righetti Dondini 1768, p. 17; Tosi 1770, c. 7; Oretti 1778, c. 5; Oretti, ms. B 110, ed. 1981, p. 63; Monteforti 1780, c. 26; Righetti Dondini 1783 ca., c. 147; Atti 1853, p. 25; Rusconi 1861, p. 32; Orsini 1891, p. 17; Longhi 1926, ed. 1967, p. 30; Ragghianti 1943, n. 66; Sorrentino 1946, sala VI, n. 3; Grimaldi 1966, p. 55; Mezzetti-Mahon 1967, p. XXX; Mahon 1968, p. 59; Boréa 1975, p. 184; Cecchelli 1984, p. 71.

57.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino
(Cento 1591-Bologna 1666)
San Bernardino da Siena con San Francesco d'Assisi in preghiera davanti all'altare della Madonna di Loreto
Olio su tela, cm 240 × 148

Nell'ombra del gradino ai piedi dell'altare si legge: IO. FRANC. BARBERIUS. CENTENSIS FECIT

Già Francesco Scannelli (1657) accenna alle opere del Guercino nella chiesa di San Pietro di Cento; mentre il Malvasia (1678), come ha rilevato il Mahon, per un errore di stampa non corretto nel testo, pare far riferimento ad un quadro non ben specificato, dipinto dal maestro nel 1618, per una chiesa di San Bernardino a Cento. Dato che nel centese, una chiesa dedicata a tale Santo non è documentata, il passo del Malvasia deve essere letto «un San Bernardino» invece di «in San Bernardino», essendo peraltro la chiesa in questione San Pietro. Naturalmente nella seconda edizione della *Felsina Pittrice* (1841) quest'errore è stato corretto.

Successivamente il dipinto è stato oggetto di numerose ed entusiastiche citazioni, attirando persino l'ammirazione del pittore Giuseppe Maria Crespi che, nel febbraio del 1741, scrisse al Papa Lambertini informandolo del pericolo che l'opera correva: «Attesa la somma rarità di due quadri d'altare, esistenti nella chiesa di S. Pietro di Cento, de' Religiosi Zoccolanti, opere insigni del celebre Barbieri, detto il Guercino da Cento; non meno che il pericolo possino, fra qualche tempo a caggione dell'umidità che in essa Chiesa ritrovasi, andare a male, e molto più atteso il pericolo di perderli affatto per il contratto di vendita che presentemente se ne tratta... l'uno rappresentante S. Francesco, l'altro S. Bernardino, potrebonsi dalla Santità Vostra con eterna sua gloria collocare o qui in San Pietro di Bologna, o in altra Chiesa, o anche in Roma, facendone fare le copie da collocarsi in loro vece, ed in questo caso io mi offerisco di andare a levarli, condurli incassati, farne di mia mano le copie, regalarle a quella Chiesa, e i due originali presentarli a Vostra beatitudine» (Valenti 1938).

Fortunatamente la tela non venne venduta e neppure trasferita in altra chiesa, essendo descritta ancora in loco da Girolamo Baruffaldi (1754): «Il quadro nel quale si vede un S. Bernardino che adora la divota immagine di Loreto a cui vicino si vede il suo compagno, di sopra due puttini che scoprono la detta Immagine restando la medesima sbattimentata per farla apparire vera, ripiego trovato dal pittore molto grazioso, essendo stato questo il Guerzino nel suo buon gusto». L'indicazione è ripresa dal Monteforti (1765), dal Righetti Dondini (1768, 1783 ca.), dal Tosi (1770) e dall'Oretti (1778); il Monteforti (1780) aggiunge che «l'altare di San Bernardino venne fondato dalla Casa Cavalieri».

La tela non sfuggì alle requisizioni militari francesi, pertanto, nel 1796, raggiunse Parigi, dove venne esposta immediatamente al Musée du Louvre.

Solo nel 1816, assieme ad una parte dei quadri trasferiti in Francia durante l'occupazione napoleonica, l'opera ha potuto fare ritorno a Cento, dove per alcuni giorni rimase esposta nella chiesa di San Biagio, per essere collocata poi nell'oratorio del Rosario fino al 1839, anno dell'ingresso definitivo nella Pinacoteca Civica.

Nella quadreria municipale la tela viene ricordata dall'Atti (1853), dal Rusconi (1861) e dall'Orsini (1891); ancora dal Longhi (1925, 28), dal Valenti (1938), dal Ragghianti (1943), dal Sorrentino (1946), dal Cavalli (1959), dall'Ottani Cavina (1965), dalla Grimaldi (1966), dalla Mezzetti (1967) ed infine da Denis Mahon che, in occasione dell'importante mostra bolognese del 1968, fa il punto sulla cronologia guerciniana, collocando l'opera alla fine del 1618 e l'inizio dell'anno successivo.

Sono anni in cui il Guercino può disporre di numerosi e validi aiuti scelti nella sua bottega, anche per far fronte alle innumerevoli richieste che gli giungevano da ogni parte del territorio; a differenza di altre pale della stessa epoca, questa denuncia interamente l'autografia guercinesca, ogni particolare rileva il tocco magistrale del maestro.

Giustamente Roberto Longhi, già dal 1926, insisteva sulla forza degli elementi ferraresi del Guercino, mutuati prima dallo Scarsellino e poi dal Bonone, così da spiegarci, almeno in parte, il colore tipicamente veneto del drappo rosso sorretto dai putti; ma ovviamente il quadro è molto più complesso ed intrecciato nei riferimenti, infatti, il gesto eloquente del San Francesco e la tonalità del saio del San Bernardino riconducono al Carracci della pala di Cento.

Il gioco delle ombre è già esplicativo della potente personalità del Guercino; di una straordinaria intelligenza pittorica si rivela l'effetto dell'ombra sulla statua della Madonna di Loreto, che contrasta nettamente col candore dei paramenti sacri appoggiati all'altare. Il cielo inoltre è ancor più rannuvolato e ventoso di qualsiasi atmosfera carraccesca, la luce accarezza le forme senza fermarsi su di esse, conferendo alla composizione un effetto d'intensa intimità spirituale, quasi un colloquio fra un devoto e l'immagine del proprio Santo prediletto; un'idea ancora controriformistica, vicina, anche nel concetto, a Ludovico Carracci.



56



57

Restauro: Rosalia Alliana Montroni, 1966-67.

Bibl.: Scannelli 1657, p. 362; Malvasia 1678, ed. 1841, II, p. 259; Baruffaldi 1754, c. 22; Monteforti 1765, c. 645; Righetti Dondini 1768, p. 17; Oretti 1778, c. 5; Oretti ms. n 110, ed. 1981, p. 63; Tosi 1770, c. 7; Monteforti 1780, c. 25; Righetti Dondini 1783 ca., c. 147; Atti 1853, p. 21; Baruffaldi 1846, II, p. 440; Atti 1861, p. 48; Rusconi 1861, p. 31; Orsini 1891, p. 17; Longhi 1925-28, ed. 1967, p. 30; Valenti 1938, p. 29; Ragghianti 1943, n. 9; Sorrentino 1946, sala VI, n. 1; S. Paulo del Brasile 1954, p. 30; Cavalli 1959, p. 47; Ottani Cavina 1965, p. 9; Mezzetti-Mahon 1967, p. XXXI; Mahon 1968, p. 61; Cecchelli 1984, p. 71; Mahon 1986, p. 461.

58.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino

(Cento 1591-Bologna 1666)

San Pietro riceve le chiavi da Cristo («La Cattedra di San Pietro»)

Olio su tela, cm 378 × 222

La documentazione più antica in merito all'opera è fornita da Giovanni Battista Pasqualini che, nel 1624, esegue un'incisione in controparte del quadro, dedicata, nel primo stato, a Filippo Aldrovandi e nel secondo stato a Francesco Giglioli. È nota inoltre un'altra stampa del Pasqualini non datata, più piccola e con vistose varianti rispetto alla prima, dedicata ad Ercole Dondini, arciprete di San Biagio dal 1590 al 1621.

Una seconda testimonianza dell'opera è del fratello del Guercino, Paolo Antonio Barbieri, il quale, nel *Libro dei Conti*, alla data 1634, registra la riscossione di un pagamento, effettuato da Nicolò Guerini di Cento «per haverli comodato il quadro della Cattedra posto in S. Biagio, il quale era in parte ruinato». La notizia di questo ritocco è considerata di particolare importanza, dato che fornisce una spiegazione dello stile della testa del Cristo, che appare del tutto incoerente col resto del quadro, eseguito parecchi anni prima. In effetti il Guercino non si limitò ai ritocchi delle parti guastate; è più probabile che, su richiesta della stessa committenza, abbia rinnovato interamente la tipologia del Cristo, secondo un canone più confacente ai nuovi gusti del tempo. Risulta sorprendente apprendere ciò anche dalle radiografie e dagli esami chimici, dimostrando, in modo inconfutabile, che sotto allo strato dei colori dell'attuale volto del Cristo, esiste ancora la primitiva stesura della testa (Plesters 1968), con le sue ombre più forti e più coerenti con la data di esecuzione dell'opera, che risale, secondo l'indicazione del Malvasia (1678), al 1618.

In seguito, la tela ha goduto di una certa fama, trovandosi citata in tutta la storiografia locale; Girolamo Baruffaldi, nell'ambito della ristrutturazione settecentesca della chiesa di San Biagio, ricorda che il quadro «già nella chiesa antica all'altare della famiglia Guarini, in altro sito, trasportato a questo altare il beneficio semplice della già detta famiglia, a cagione del quale trasporto, la pittura si vede ricusata del proprio lume».

Naturalmente l'opera non è sfuggita ai commissari francesi incaricati delle requisizioni, i quali, nel luglio del 1796, provvedono alla rimozione della tela ed alla sua spedizione a Parigi, dov'è restaurata ed immediatamente esposta al Musée du Louvre. Restituita alla città di Cento nel 1816, per qualche giorno viene esposta nella collegiata di S. Biagio e quindi sistemata nell'oratorio del Rosario fino al 1839, anno dell'inaugurazione della Pinacoteca Civica.

Presso la quadreria comunale l'opera viene citata dall'Atti (1853), dal Rusconi (1661) e dall'Orsini (1891) ed in seguito dal Longhi (1926), dal Ragghianti (1943), dal Sorrentino (1946), dalla Grimaldi (1966), dalla Mezzetti (1967) ed infine dal Mahon in occasione della grandiosa mostra guerciniana organizzata a Bologna nel 1968.

Per rilevare l'estremo naturalismo dell'opera, è indicativa la reazione stupita ed entusiastica di Francesco Scannelli, il quale, già nel 1657, commentando il quadro, affermava che «maggior verità non ha mai dimostrato lo stesso Michelangelo da Caravaggio, ritrovandosi in particolare la figura di San Pietro, che rassembra al primo incontro assai più vero e di rilievo che dipinto». Sicuramente, come afferma Mahon, lo scrittore d'arte aveva bene in mente «i già fa-

migerati piedi dei pellegrini nella *Madonna di Loreto* del Caravaggio », in Sant'Agostino a Roma, per poter scrivere un tale riferimento; come è già stato dimostrato, l'introduzione di un particolare naturalistico di questo tipo nel 1618, non è poi tanto fuori dal comune, « il caravaggismo in senso generale era già ampiamente diffuso, e... si era assicurato un consenso » (Mahon 1968) anche se ancora parziale.

L'orientamento naturalistico del maestro di Cento è più da leggere come inclinazione istintiva, qui unita alle impressioni ricevute nel corso del viaggio a Venezia nel 1618; il Malvasia, per questo avvenimento, parla di una conoscenza personale del Guercino con Palma il Giovane, ma è ovvio che una visita alla città lagunare comporta un serie di impressioni che poi, in qualche modo, si traducono anche nelle opere (come il colore smagliante della tenda violacea).

La realtà è che il Guercino, a queste date, si dimostra già un artista pienamente maturo, infatti « diviene sempre più difficile puntualizzare le particolari ragioni visive per le nostre impressioni su ciò che il Guercino potrebbe precisamente aver guardato in questo periodo. Ogni cosa ora tende ad essere assimilata e trasformata dalla potente personalità del maestro ».

Un disegno autografo, con l'intera composizione in controparte rispetto a quella del quadro, si trova a Windsor Castle presso la Royal Library (n. 2727); uno studio per l'esecuzione dei piedi del San Pietro figura alla mostra *Exhibition of Drawings of the Bolognese School*, Gernsheim, Londra, 1937, n. 20.

Alessandro Candi, su commissione del Comune di Cento, nel 1842 eseguì una copia dell'opera da collocare sull'altare del Santissimo Sacramento nella chiesa di San Biagio di Cento.

Restauro: Rosalia Alliana Montroni, 1966-67.

Bibl.: Scannelli 1657, p. 361; Malvasia 1678, ed. 1841, II, p. 259; Baruffaldi 1754, c. 5; Monteforti 1755, c. 2; Righetti Dondini 1768, p. 11; Tosi 1770, c. 6; Oretti 1778, c. 1; Oretti ms. B 110, ed. 1981, p. 63; Monteforti 1780, c. 13; Righetti Dondini 1783 ca., c. 146; Calvi 1808, p. 72; Atti 1853, p. 27; Atti 1861, p. 46; Rusconi 1861, p. 32; Orsini 1891, p. 17; Voss 1933, p. 198; Longhi 1926, ed. 1967, p. 30; Ragghianti 1943, n. 34; Sorrentino 1946, sala VI, n. 10; Grimaldi 1966, p. 57; Mezzetti-Mahon 1967, p. XXIX; Plesters 1968, p. 59; Mahon 1968, p. 64; Bertelà-Ferrara 1973, nn. 821, 822; Cecchelli 1984, p. 72.

59.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino

(Cento 1591-Bologna 1666)

La Madonna col Bambino benedicente

Olio su tela, cm. 135 × 104

Sul retro della tela originale si legge: IOVANES FRANCISCUS BARBERIUS CENTENSIS FECIT ANNO 1629

« Dal Signor Marco Antonio Chiarelli si è ricevuto, per la Madonna fatta alli MM. RR. Cappuccini di Cento, posta nel suo coro, Scudi 31 »; questo è il primo ed unico riferimento in merito all'opera, annotato dal fratello del Guercino Paolo Antonio Barbieri, nel *Libro dei Conti* della famiglia, alla data 26 novembre 1629.

Il quadro in seguito è ricordato anche da Carlo Cesare Malvasia (1678) e quindi da Girolamo Baruffaldi (1754) che, assegnando l'opera alla « seconda maniera del Guercino », fa confusione sull'iconografia, descrivendo una « Beata Vergine con il Bambino in piedi che tiene una rosa in mano ». Essendo da escludere l'esistenza di un'altra opera del maestro nella chiesa dei Cappuccini, è possibile pensare ad un momento di confusione nel Baruffaldi che, citando l'opera a memoria, dato che la chiesa era situata fuori città, introduce il riferimento della rosa al posto dell'atto di benedizione del Bambino.

L'opera è ancora citata presso la sacrestia della chiesa dal Monteforti (1765) e dal Righetti Dondini (1768, 1783 ca.), mentre Marcello Oretti (1778) la indica « in un muro della chiesa, dalla parte della Cena di Benedetto Gennari senior ». Anche Wolfgang Goethe, in occasione del noto *Viaggio in Italia*, fermandosi a Cento il 17 ottobre del 1786, annota solo tre quadri del Guercino che avevano colpito la sua fantasia, tra cui questa « Maria che accompagna il



48



53

Bambino al braccio, in piedi innanzi a lei e rivolto a chi guarda, nell'atto di benedire con le dita alzate. Pensiero felice nello spirito della mitologia cattolica».

Il dipinto naturalmente non sfugge ai raffinati conoscitori napoleonici incaricati delle requisizioni nella nostra zona, i quali, nel 1796, provvedono alla rimozione dell'opera ed alla successiva spedizione a Parigi, dove però non è agevole individuarla negli inventari del Louvre, dato che un soggetto analogo è attribuito ad Ercole Gennari.

Il quadro venne comunque restituito nel 1816 alla città di Cento, esposto per alcuni giorni nella collegiata di S. Biagio e quindi collocato nell'oratorio del Santissimo Rosario, dove rimase fino al 1839, anno dell'inaugurazione della Pinacoteca Civica.

Presso la collezione comunale d'arte l'opera è descritta dagli annotatori alle *Vite de' pittori e scultori Ferraresi* del Baruffaldi (1846), dall'Atti (1853), dal Rusconi (1861) e dall'Orsini (1891); mentre in epoca recente il quadro è stato studiato dal Ragghianti (1943), dal Sorrentino (1946), da Donato da San Giovanni in Persiceto (1960), dalla Grimaldi (1966) dalla Mezzetti (1967) ed infine dal Mahon (1968), che individua nello stile «un preannuncio dell'ultimo periodo del Guercino».

È questa una fase decisiva e contemporaneamente delicata nel curriculum del pittore, in quanto «si fa chiara la necessità – se vogliamo gustare ciò che il Guercino avrà da offrirci in futuro – di abbandonare, insieme con lui, i criteri applicabili alle sue opere precedenti, e di rivolgerci ad un punto di vista completamente nuovo» (Mahon 1968).

Si tratta quindi di un'opera capitale per capire lo svolgimento dell'arte del maestro di Cento; in questa tela lo spazio pittorico è stato calcolato con estrema raffinatezza e precisione, i movimenti dei soggetti sono lenti e quasi impercettibili, mentre la luce non è più un medium per evidenziare il naturalismo delle immagini, ma al contrario, ne frena lo slancio, aumentandone però il simbolismo. La Madonna risulta quindi come ovattata in una serenità spirituale ed un'armonia che pare colloquiare a distanza col percorso bolognese di Guido Reni.

Restauro: Rosalia Alliana Montroni, 1966-67.

Bibl.: Malvasia 1678, ed. 1841, II, p. 261; Baruffaldi 1754, c. 39; Montefortì 1765, c. 652; Righetti Dondini 1768, p. 21; Oretti ms. n. 110, ed. 1981, p. 64; Oretti 1778, c. 5; Montefortì 1780, c. 69; Righetti Dondini 1783 ca., c. 148; Goethe 1786, ed. 1952, p. 186; Calvi 1808, p. 60; Baruffaldi 1846, II, p. 470; Atti 1853, p. 28; Rusconi 1861, p. 33; Orsini 1891, p. 18; Ragghianti 1943, n. 61; Sorrentino 1946, sala VI, n. 9; Donato da San Giovanni in Persiceto 1960, III, p. 227; Grimaldi 1966, p. 46; Mezzetti-Mahon 1967, p. XXXVI; Mahon 1968, p. 152; Cecchelli 1984, p. 72.

60.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino

(Cento 1591-Bologna 1666)

Cristo risorto che appare alla madre

Olio su tela, cm 260 × 179

La prima notizia in merito all'opera appare nel *Libro dei Conti* di Casa Barbieri alla data 24 aprile 1630; il fratello del pittore, Paolo Antonio, registra l'avvenuto saldo: «Dalli Fratelli della Compagnia del Santissimo Nome di Dio, si è ricevuto per compimento del quadro fatto per il loro oratorio, Scudi 55 avendo già ricevuto altri danari per il compimento di scudi cento cinquanta» (Calvi 1808).

In considerazione del fatto che tali registrazioni iniziano nel 1629 e non trovando segnato nessun altro riferimento in merito, è ragionevole dedurre che la commissione sia stata ricevuta dal maestro prima di tali annotazioni. L'opera è ancora ricordata nel *Libro dei Conti* alla data 5 settembre 1653, per un restauro, resosi necessario forse a causa dell'umidità della chiesa: «Dalla Compagnia del SS. Nome di Dio di Cento si è ricevuto ducatoni 30 per il ritocco del quadro di detta Compagnia, cioè la Resurrezione di Cristo che apparisce alla Madre... avendo anche pagato lire 17 spese nell'oltremare».

Francesco Scannelli nel 1657 ricorda questa tela come opera del maestro di Cento «assai laudabile», così pure Carlo Cesare Malvasia nella sua biografia del pittore pubblicata a Bologna nel 1678. Nel XVIII secolo è il quadro centese più citato dagli storici e dai viaggiatori di passaggio; Girolamo Baruffaldi nel 1754 soffermandosi nel «famoso oratorio della Confraternita», descrive minuziosamente la tela, definendola «opera non mai abbastanza lodata».

Parole entusiastiche sono riservate al dipinto anche da Francesco Alga-

rotti, il quale, in seguito ad una visita alla patria del Guercino nel 1760, ricorda dell'opera il disegno «ricercatissimo» e la «soavità e la forza delle tinte... Parcami vedere in quel bellissimo dipinto come impastate insieme la maniera dei migliori fiamminghi, di Carlino Dolce, e del bravo Morillos... Non ho mai veduto due figure meglio campeggiare in un quadro; né il lume ferrato, e la macchia del Guercino non caddero forse mai più acconcio che in quello... Ardirei di dire, che non sa che cosa sia Guercino e come egli meriti il nome di mago che gli danno gli inglesi, da chi non ha veduto quel dipinto, che tra gli altri pregi, ha anche quello di essere così fresco, come se fosse uscito per ora dalle mani del maestro» (Algarotti 1765).

Furono effettivamente molti i viaggiatori che trovarono la via di Cento per ammirare «le plus fameux de tous les tableaux de Cento», come scrisse il La Lande (1769); ma certamente il più illustre estimatore della tela è stato Wolfgang Goethe, a Cento il 17 ottobre del 1786: «Mi è piaciuto molto il quadro che rappresenta Cristo mentre appare alla Madre inginocchiata davanti a lui, ella lo contempla con una tenerezza indicibile. La sinistra tocca il corpo del figlio, proprio sotto quella ferita atroce, che guasta tutto il quadro. Egli le appoggia la sinistra intorno al collo, e sta curvo per vederla meglio, è inclinato un poco all'indietro. Questa movenza conferisce alla figura, non vorrei dire alcunché di sforzato, sì di innaturale; ciò nonostante essa riman sempre oltre ogni dire seducente... Il quadro è stato inciso dallo Strange; vorrei che i miei amici ne vedessero almeno questa copia».

La tela ovviamente non venne risparmiata dai commissari napoleonici incaricati delle requisizioni; fu rimossa nel 1796, spedita in Francia e subito esposta al Musée du Louvre. Restituita a Cento nel 1816 venne esposta nella chiesa di S. Biagio e quindi collocata nell'oratorio del Rosario, dove rimase fino al 1839, anno in cui s'inaugurò la Pinacoteca Civica. Presso la collezione municipale è descritta dal Baruffaldi (1846), dall'Atti (1853), dal Rusconi (1861) e dall'Orsini (1891).

In epoca contemporanea il riferimento è ripreso dal Marangoni (1920), dal Ragghianti (1943), dal Sorrentino (1946), dalla Grimaldi (1966), dalla Mezzetti (1967) ed infine dal Mahon (1968), in occasione della VII Biennale d'Arte Antica dedicata all'artista di Cento.

Come ha già rilevato lo studioso inglese, il quadro si colloca in una fase stilistica estremamente delicata: si tratta «della prima opera importante del Guercino che riveli un'accettazione pressoché completa della maggior parte delle regole della teoria classica, comprese quelle dell'idealizzazione e della semplificazione» (1968). Le idee del Guercino, in merito alle teorie artistiche, tendono sempre più ad identificarsi con quelle formulate da Giovanni Battista Agucchi, conosciuto personalmente dal pittore nel 1621 a Roma.

In quest'opera si avverte la preoccupazione dell'autore di delineare chiaramente le singole figure, disporle semplicemente su di un piano frontale al fine di favorirne, su di un fondo vuoto, la monumentalità. Anche l'illuminazione non è più quella di un tempo (pensiamo ad esempio al *San Bernardino*), ora viene usata non per creare l'atmosfera, ma per rilevare le forme statuarie dei corpi.

Bisogna quindi rilevare che con quest'opera, il Guercino ha evidenziato un momentaneo, quanto singolare, parallelismo con Guido Reni che, in quel momento, si trovava in una fase stilistica abbastanza analoga. Il Malvasia infatti, nella biografia del Reni, narra un aneddoto in merito: interrogato il Reni su ciò che lo differenziava dal maestro di Cento, rispose in modo lapidario: «prima, le mie pitture si vendono più delle sue, anzi ho insegnato a lui il farsele ben pagare: secondariamente, perch'egli pesca le mie idee e cerca il mio fare, ch'io mai lui ho seguito, anzi più sempre mi scosto dal suo; finalmente perché tutti gli altri alla mia maniera, non alla sua si appigliano» (1678).

Mi limito a considerare che il Reni non aveva poi torto, infatti in entrambe le figure ma in modo particolare nella Madonna, c'è un ricordo chiaro di un quadro del pittore bolognese di soggetto analogo, già nella cattedrale di Modena almeno dal 1622, poi distrutto, nel corso dell'ultima guerra mondiale, nella Pinacoteca di Dresda.

Denis Mahon (1968) rende noti quattro disegni del maestro collegati alla pala: uno di collezione Lugt (Institut Neerlandais, Paris, n. 1, 523); uno nella Collezione Ernest Harms di New York; uno al Museo Civico di Pavia; uno in collezione Reinhard Freiherr Koenig-Fachsenfeld a Schloss Fachsenfeld.

Il dipinto è stato inciso nel 1773 all'acquaforte in controparte da Robert Strange da un suo disegno del 1764.

Restauri: Rosalia Alliana Montroni, 1966-67.

Bibl.: Scannelli 1657, p. 362; Malvasia 1678, ed. 1841, p. 367; Baruffaldi 1754, c. 29; Monteforti 1755, c. 8; Monteforti 1765, c. 659; Algarotti 1765, VI, p. 114; Righetti Dondini 1768, p. 16; La Lande 1769, VIII, p. 442; Tosi 1770, c. 9; Oretti 1778, c. 5; Oretti ms. B 110, ed. 1981, p. 64; Monteforti 1780, c. 53; Righetti Dondini 1783 ca., c. 146; Goethe 1786, ed. 1952, p. 186; Lanzi 1789, V, p. 84; Calvi 1808, p. 23, 61; Baruffaldi 1846, II, p. 453; Atti 1853, p. 24; Rusconi 1861, p. 32; Orsini 1891, p. 17; Marangoni 1920, ed. 1953, p. 81; Ragghianti 1943, n. 65; Sorrentino 1946, sala VI, n. II; Grimaldi 1966, p. 49; Mezzetti-Mahon 1967, p. XXV; Mahon 1968, p. 153; Cerchelli 1984, p. 72.





61

61.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino e collaboratori
(Cento 1591-Bologna 1666)
La cena in Emmaus
Olio su tela, cm 163 × 256

Nessuna notizia del quadro si ricava dalle fonti locali del XVII secolo; Girolamo Baruffaldi è il primo che nel 1754 descrive la tela nel convento dei Cappuccini annesso alla chiesa della Santissima Trinità: «Passando poi al refettorio, si ammira il quadro dove si vede Cristo con li due discepoli, conosciuto da loro in fractione panis, quadro molto lodato di Benedetto Gennari il vecchio, quello che s'era già imbevuto del fare del suo discepolo, cioè del Guerzino».

L'attribuzione è ripresa dal Monteforti (1755, 1765 e 1780) e ancora dal Righetti Dondini (1768, 1783 ca.), mentre l'Algarotti (1765), per primo, riferisce il dipinto al Barbieri stesso, così che Marcello Oretti inserisce il quadro sia fra le opere del Guercino che fra quelle di Benedetto Gennari senior.

La tela, contrariamente a quanto tradizionalmente è riferito, non è compresa fra le opere requisite dalle truppe francesi nel 1796, ma fra quelle asportate in un secondo momento nel territorio (1805) e destinate alla costituenda Pinacoteca di Brera.

Jacopo Alessandro Calvi nella monografia sul Guercino, da lui dedicata a Napoleone nel 1808, ricorda Benedetto Gennari senior, sostenendo che «il piú bel quadro di sua mano è a mio credere, la cena del risorto Redentore co due discepoli di Emmaus, ch'è nella chiesa de' Cappuccini fuori di porta molina della stessa città; è questa un'opera che per giudizioso e semplice ritrovamento, per espressione naturale e per forza di colorito, tanto piace che alcuni l'hanno creduta del Guercino, e certamente poco ci manca per essere tale». Il Calvi continua informando che la tela si trova ora «provvisoriamente in Bologna».

Il quadro raggiunse poi Milano, dove venne «collocato nella Galleria Vice Reale», come puntualmente riportato dal Rusconi (1861) che distingue i due diversi momenti delle requisizioni francesi nel centese. Infatti, con la restaurazione pontificia, la *Cena in Emmaus* non si trova nel carico dei dipinti provenienti dalla Francia e consegnati a Cento nel gennaio del 1816, ma si trova a Ferrara, da cui il cardinale legato Aresco, nel marzo del 1817, invita il gonfaloniere di Cento Paolo Rusconi a provvedere al ritiro.

Al suo rientro a Cento, la tela viene collocata assieme alle altre nell'oratorio del Santissimo Rosario, dove rimane fino al 1839, data d'ingresso nella Pinacoteca Civica.

Presso la collezione civica l'opera è ricordata dagli annotatori alle *Vite de' pittori e scultori ferraresi* del Baruffaldi (1846), i quali ripropongono il vecchio Benedetto Gennari, aggiungendo che «da esso vedesi aver in parte il Guercino derivata quella sua prima e forte maniera di colorire»; segue Gaetano Atti (1853) affermando che «tanto piace che alcuni l'hanno giudicata del Guercino», ripreso poi dal Rusconi (1861) e dall'Orsini (1891).

Col XX secolo viene riproposta l'attribuzione tradizionale in Thieme e Becker (1920), Sorrentino (1946) e Donato da San Giovanni in Persiceto (1960). Carlo Ludovico Ragghianti (1943), definendo il dipinto «grossolano e fiacco», non accoglie i riferimenti delle fonti, essendo a conoscenza della data di morte di Benedetto Gennari senior (1610), giudicata troppo precoce per l'opera.

In occasione delle manifestazioni guercinesche, rispettivamente tenute a Cento nel 1967 ed a Bologna nel 1968, Amalia Mezzetti e Denis Mahon concordano nel rilevare elementi dello stile post-romano della bottega del Guercino, fra gli anni 1626 e 1629, con un intervento del maestro stesso, limitato alla testa ed alle mani del Cristo, che risultano, con molta evidenza, superiori al resto dell'opera.

Con valide argomentazioni, Prisco Bagni avanza l'ipotesi che il responsabile della maggior parte del dipinto possa essere Lorenzo Gennari, che in quel momento, fra i membri della famiglia Gennari, è considerato molto vicino al maestro. A questa ipotesi aggiungo anche una probabile presenza del fratello del Guercino, Paolo Antonio Barbieri, che potrebbe essere l'autore della splendida natura morta formata dal tavolo apparecchiato; su questo particolare batte una luce radente, in tutto simile a quella che illumina i vasi nella *Spezieria* della Pinacoteca di Spoleto, sua unica opera documentata.

Una copia coeva, nelle medesime dimensioni, si trova all'Accademia del Petrarca di Arezzo; questa replica presenta una parziale variante, dovuta alla presenza di un grosso cane fra le gambe del pellegrino di destra, una accentuazione dei contrasti di luce ed una realizzazione piú scadente.

Almeno due copie antiche della sola testa del Cristo mi sono note: una alla Pinacoteca di Bergamo ed un'altra presso un antiquario locale. Un disegno del Guercino, considerato preparatorio al dipinto, si trova alla Graphische Sammlung di Stoccarda.

Un'incisione di Giovanni Battista Pasqualini eseguita nel 1619, propone una *Cena in Emmaus* d'invenzione guercinesca, completamente diversa rispetto al dipinto; una copia a penna di tale incisione si trova fra i disegni della Pinacoteca Civica di Cento. Un'altra incisione, eseguita nel 1640 da Giovanni Francesco Mucci, nipote del Guercino e incisore presso la sua bottega, ripropone con varianti mini-

me la sola figura del Cristo, indicando il Barbieri quale «inventor».

Restauro: Rosalia Alliana Montroni, 1966-67.

Bibl.: Baruffaldi 1754, c. 39; Monteforti 1755, c. 5; Monteforti 1765, c. 652; Righetti 1768, p. 21; Algarotti 1765, VI, p. 107; Monteforti 1780, c. 69; Righetti Dondini 1783 ca., c. 133; Oretti ms. B 110, ed. 1981, p. 59, 65; Calvi 1808, p. 48; Baruffaldi 1846, II, p. 479; Atti 1853, p. 28; Rusconi 1861, p. 34; Orsini 1891, p. 18; Thieme-Becker 1920, XIII, p. 391; Ragghianti 1943, n. 56; Sorrentino 1946, sala VII, n. 11; Donato da S. Giovanni in Persiceto 1960, III, p. 227; Grimaldi 1966, p. 70; Mezzetti-Mahon 1967, p. XXXIV; Mahon 1968, p. 10; Borea 1975, p. 202; Benati Bulgarelli 1982, p. 33; Thiem 1983, p. 70; Bagni 1984, p. 238; Cecchelli 1984, p. 79; Bagni 1986, p. 222.

62.
Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino

(Cento 1591-Bologna 1666)

San Giovanni Battista che predica

Olio su tela, cm 321 × 196

Dal *Libro dei Conti* di Casa Barbieri, redatto dal fratello del pittore Paolo Antonio e dai nipoti Cesare e Benedetto Gennari, apprendiamo che il 18 giugno 1650 «Il Signor Cesare e il Signor Giovanni Battista Ridolfini hanno dato doble d'Italia n. 42 e mezza, essendovi compresi li 6 dobloni che diedero per caparra sotto il 10 febbraio del corrente anno, ed in queste monete vi sono doble n. 4 e mezza del Papa e queste corrono lire 15 l'una, che fanno lire 126,18 che sono ducatoni n. 126 manco due soldi, per il San Giovanni nel deserto. Scudi 157 lire 1,18». Anche il Malvasia (1678), evidentemente facilitato nella consultazione dell'archivio Barbieri presso gli eredi, ricorda il quadro fra quelli dipinti dal maestro nel 1650 per la chiesa del Rosario di Cento.

L'opera praticamente passa inosservata sui taccuini dei viaggiatori settecenteschi di passaggio a Cento mentre invece è citata in tutte le guide del territorio. Girolamo Baruffaldi (1754) apre la serie segnalando il quadro nella chiesa del SS. Rosario «a man dritta, il primo che si offre è l'altare nel quale si vede San Giovanni Battista predicante nel deserto, figura sola in aria maestosa , profetizzando la venuta del messia, opera del nostro Guerzino fra le più belle, benché rappresentante un solo soggetto»; seguito dal Monteforti (1755, 1765 e 1780), dal Righetti Dondini (1768 e 1783 ca.), dal Tosi (1770) e dall'Oretti (1778).

Stranamente il dipinto non attirò l'interesse dei commissari napoleonici incaricati delle requisizioni, i quali rinunciarono all'opera, anche perchè, come sostiene l'Atti (1853), «Il tesoriere Maiocchi diede loro una somma... perchè ivi lasciassero i quadri di ragione della chiesa».

Con l'apertura della Pinacoteca Civica nel 1839, l'Amministrazione Comunale commissiona una copia dell'opera al pittore centese Antonio Guandalini, da collocare sull'altare della chiesa del Rosario, al posto dell'originale trasferito presso la quadreria civica.

La tela infatti è già ricordata presso la Pinacoteca Civica dall'Atti (1853), dal Rusconi (1861) e dall'Orsini (1891); quindi viene schedata dal Ragghianti (1943), citata dal Sorrentino (1946) e dalla Grimaldi (1966).

Purtroppo la tela non venne inclusa nella mostra centese dei *Dipinti restaurati* e neppure nella *VII Biennale d'Arte Antica* dedicata dalla città di Bologna al maestro di Cento; per cui l'opera presentava ancora ossidazioni di parti cromatiche e alterazioni dei toni a causa di pesanti vernici protettive ottocentesche.

Il provvidenziale restauro (1984), offerto da sir Denis Mahon, in occasione del conferimento, da parte del Comune di Cento, della cittadinanza onoraria (1982), ha ridato alla tela lo splendore originario, permettendo così una corretta valutazione dei valori cromatici e pittorici.

È utile ricordare che il Guercino, quando esegue questo dipinto, già da otto anni aveva fissato dimora a Bologna, dove, con la scomparsa di Guido Reni (1642), occupava una posizione prestigiosa di primo pittore cittadino; inoltre a queste date, già da tempo, aveva completamente accettato ed elaborato le teorie classiciste; notiamo infatti un uso del colore molto meno potente, nella resa naturalistica, di quanto avvenisse anni addietro, unitamente ad una gamma cromatica, che anche se conserva una propria freschezza, come la resa del paesaggio, appare comunque ridotta nei toni



52



VI

e generalmente piú pallida. Cosí pure la luce, anche se analizzata con maestria, attraverso veri e propri pezzi di bravura, come il corpo della figura, sul quale indugiano rapidi tocchi del pennello e l'ombra proiettata del braccio sul mantello, assolve qui ad un compito piú analitico ed intellettuale.

Il maestro con quest'opera ha cercato di combinare vari elementi caratteristici di questa fase tarda, come la monumentalità della figura, disegnata con interessi anche accademici, unitamente alla leggerezza delle pennellate ed al sottile romanticismo emanato dal fondo paesaggistico; cosí pure la ricerca dell'ideale classico, attraverso una luce fredda e razionale, con elementi naturalistici, che pure non mancano se isoliamo alcuni dettagli. Come ha osservato D. Mahon, le opere appartenenti a questa fase illustrano « molto felicemente un artista che aveva unito ai suoi eccezionali doni innati, l'esperienza di tutta una vita » (1968).

È qui interessante rilevare come la medesima iconografia sia stata ripetuta dal Guercino in un altro dipinto d'altare, eseguito fra il 1653 ed il 1655, destinato ai padri Cappuccini di Forlí, ora nella Pinacoteca della stessa città. Questo fatto suggerisce un relativo successo del dipinto destinato a Cento, tale da riproporne una versione nuova a distanza di pochi anni; ciò può anche corrispondere al vero, ma bisogna pur rilevare che il pittore, in questa fase tarda, con frequenza ripropone schemi compositivi già collaudati, soprattutto per opere destinate a chiese distanti fra loro.

Restauro: Ottorino Nonfarmale, 1984.

Bibl.: Malvasia 1678, II, p. 378; Baruffaldi 1754, c. 25; Monteforti 1755, c. 9; Monteforti 1765, c. 650; Righetti Dondini 1768, p. 19; Tosi 1770, c. 10; Oretti 1778, c. 13; Oretti ms. n 110, ed. 1981, p. 63; Monteforti 1780, c. 58; Righetti Dondini 1783 ca., c. 147; Calvi 1808, p. 125; Baruffaldi 1846, II, p. 470; Atti 1853, p. 23; Atti 1861, p. 133; Rusconi 1861, p. 33; Orsini 1891, p. 17; Ragghianti 1943, n. 64; Sorrentino 1946, Sala VI, n. 7; Grimaldi 1966, p. 51; Mahon 1968, p. 203; Cecchelli 1984, p. 77.

63.64.

Bottega del Guercino

Paesaggio con festa di villaggio
Assalto di uomini armati alla festa di villaggio

Tempera su tela, cm 70× 110 cad.

Dal momento in cui il Comune di Cento acquistò nel 1842 queste tempere, già riferite al Guercino, dalla locale famiglia Benotti, esse sono state oggetto di numerose citazioni e riferimenti, anche per la loro innegabile piacevolezza aneddotica.

Per primo Gaetano Atti (1853) e quindi Alessandro Rusconi (1861) citano le tele presso la Pinacoteca Civica, riferendole ovviamente al Guercino. Successivamente, di uguale orientamento attributivo, si dichiarano Rezio Buscaroli, Carlo Ludovico Ragghianti, Giuseppe Raimondi, Nefta Grimaldi e Anna Ottani Cavina; quest'ultima rende noti due disegni, di soggetto analogo, del Guercino conservati al Louvre, nei quali, con diversa inquadratura ritroviamo la festa campestre ai margini di un borgo agrario ed il successivo assalto di briganti che interrompe la sagra festosa.

Di diverso parere sono Renato Roli e Denis Mahon, i quali, pur collegando le tempere della Pinacoteca con i disegni del maestro conservati a Parigi, non vi riconoscono la mano del Barbieri, proponendo pertanto d'individuare nei soggetti un'invenzione originale del Guercino, realizzata però da un suo seguace di bottega.

Concordo con questa ultima ipotesi, anche perché è facilmente riscontrabile il parallelo che sussiste col ciclo pittorico, realizzato dal Guercino e da Lorenzo Gennari fra il 1615 e il 1617, nella casa Pannini di Cento. In questo caso, non solo il rapporto proporzionale delle figure col paesaggio è in tutto simile, ma concorda anche il tocco pittorico, che tende ad un al-



63



64

lungamento delle proporzioni anatomiche delle persone; ricordo che questo fatto viene rilevato anche nel ciclo di affreschi di casa Benotti, oggi Chiarelli, famiglia di provenienza delle due tempere prima della cessione al Comune.

Risultano unanimi le proposte di datazione, che oscillano fra il 1615 e il 1620, cioè nel momento in cui il maestro poteva avvalersi di numerosi aiuti, anche attraverso l'accademia del nudo allestita dal Guercino in casa Fabbri.

Nel considerare le varianti iconografiche fra i disegni autografi del Louvre e queste tempere centesi, prende forza l'ipotesi che il Barbieri abbia inteso ricordare un fatto realmente accaduto; ciò, non solo perché riconosciamo nell'inquadratura un medesimo punto di vista, ma proprio per l'analisi di alcuni dettagli della sagra, come, ad esempio, il banchetto per la vendita dei dolciumi accanto alla chiesa, che risulta talmente realistico da lasciar sottintendere la narrazione di un fatto di cronaca.

Un'ulteriore riprova che il dato paesaggistico in questione non è d'invenzione, viene anche da un disegno del Guercino a Chatsworth, collezione Devonshire, dove un funerale di campagna entra nella medesima chiesa qui ritratta.

Trovo infine stimolante il parallelo, intuito da Giuseppe Raimondi nel saggio *Idea del Guercino*, con le incisioni di Jacques Callot: « la festa da ballo e il rapimento, con le figurette svolazzanti: grossi insetti estivi che saltano, farfallone infilate nello spillo, e puntate sul quadro: figurine che scattano, forano l'aria, come quelle incise sui fogli di Callot. In una traduzione popolare, emiliana, sembrano rievocare motivi di fiere, di feste del lorenese. Guercino poteva averli visti, gustati, quei fogli, che giravano l'Italia ».

Bibl.: Atti 1853, p. 18; Rusconi 1861, p. 23; Pacchioni 1911, XIV, p. 34; Buscaroli 1935, 279; Ragghianti 1943, nn. 37, 38; Raimondi 1959, p. 309; Grimaldi 1966, p. 12; Ottani Cavina, in Bottari 1966, tav. 11; Roh 1968, p. 33; Mahon 1968, p. 186.



72



65



66



67



68

65.66.67.68.
Bottega del Guercino
Putto alato posto frontalmente con fiori nelle mani
Putto alato posto di profilo sinistro con fiori nelle mani
Putto alato posto di profilo destro con fiori nelle mani
Putto alato posto frontalmente con fiori nella mano sinistra
Tempera su tela, cm 72 × 35 cad.

Le quattro tempere, già attribuite al Guercino, figurano originariamente nell'elenco dei quadri, conservati nella casa di Antonio Tiazzi a Cento, compilato da Gaetano Atti nel 1853, in occasione della stampa del *Sunto Storico della Città di Cento*.

Alla morte del proprietario, le tele si trovano ancora riferite al Guercino presso la casa Tiazzi, in quanto compaiono nell'elenco stilato da Marcello Mallarini, professore di disegno nelle Scuole Comunali di Cento, già incaricato, dall'Ospedale della Santissima Annunciata, d'inventariare le opere Tiazzi ricevute nel 1882 in lascito dal proprietario.

L'Ospedale Civile provvide in seguito al deposito delle quattro tempere presso la Pinacoteca Civica, dove sono schedate da Carlo Ludovico Ragghianti (1943) che accoglie il riferimento ottocentesco al Guercino, proponendone una datazione al momento giovanile del maestro (1616-18). Il riferimento viene riproposto da Antonio Sorrentino (1946) e da Nefta Grimaldi (1966).

Effettivamente il rapporto con la bottega del Guercino è innegabile, ma bisogna pure rilevare che la qualità pittorica, in tutti e quattro i dipinti, non raggiunge mai quella caratteristica scioltezza di tocco che riconosciamo quale costante nella produzione del maestro centese; queste tele quindi vengono assegnate alla bottega del

Guercino intorno agli anni Trenta; inoltre, a livello d'ipotesi, è possibile sostenere che l'ignoto esecutore può aver utilizzato idee grafiche del maestro, come accadeva di frequente fra i suoi scolari.

Bibl.: Atti 1853, p. 98; Mallarini 1882, n. 52; Ragghianti 1943, nn. 28; Sorrentino 1946, sala IV, nn. 31, 32; Grimaldi 1966, p. 26.

69.
Giovanni Battista Gennari
(Cento, 1576-dopo il 1612)
Testa di S. Carlo Borromeo
Olio su tela, cm 24,5 × 19



69

Nella chiesa di Santa Croce di Cento, le fonti locali concordano nel segnalare una tela d'altare, raffigurante *San Carlo Borromeo fra gli appestati* dipinta da Giovanni Battista Gennari.

Girolamo Baruffaldi (1754) descrive l'opera: « Ritornando verso la porta, viene l'altare di S. Carlo della famiglia Fabri, la tavola di questo rappresenta il detto Santo, il quale in tempo di contagio andava alle case de poveri presi da quel male e si ritrovò in una casa che una povera donna stava per partorire abbandonata e in pericolo di morte, e il Santo accolse la creatura nella sua veste e andato al fonte la battezzò... questa tavola fu fatta nell'anno 1612, come si legge di sotto dalla pittura, da Giovanni Battista Gennari. Questo quadro ebbe una grande burrasca da uno il quale intendendo di rinnovarlo lo scorticò, ma la diligenza del nostro Stefano Ficatelli lo restituì al suo primitivo decoro ».

L'indicazione attributiva è ripresa dal Monteforti (1755, 1765), dal Righetti Dondini (1778, 1783 ca.), dal Tosi (1770) e dall'Oretti (1778).

Sulle tracce di questo poco noto pittore si mise Jacopo Alessandro Calvi (1808), in occasione della monografia sul Guercino da lui dedicata al Bonaparte; l'autore, trattando della famiglia Gennari, collega questo quadro, con un altro, del medesimo pittore, dipinto nel 1607 per la chiesa bolognese della SS. Trinità: « Nella chiesa della Confraternita di Santa Croce di Cento, trovasi altro quadro del medesimo autore ed esprime San Carlo che rende a vita un moribondo bambinetto e anche questa ha sotto l'epigrafe – IO BAP. GENARIUS PINGEBAT – ma è cosa assai mediocre ... dipinta su lo stile che usava prima che i Carracci rinascer facessero il buon gusto ».

Questo passo del Calvi è ripreso dagli annotatori della *Felsina Pittrice* del Malvasia, ristampata nel 1841, i quali aggiungono che la tela « arse mentre nelle passate vicende la chiesa dovè servir da caserma ».

Nel 1846 l'opera è ancora citata dagli annotatori delle *Vite de' pittori e scultori ferraresi* del Baruffaldi, mentre nel 1853 (Atti) il piccolo frammento, definito « avanzo di una tela ch'esisteva in S. Croce », appare esposto nella Pinacoteca Civica.

Presso la raccolta comunale il dipinto è citato dall'Orsini (1891), dal Ragghianti (1943), dal Sorrentino (1946) e dalla Grimaldi (1966). Recentemente il Bagni (1984), in uno studio più ampio sulla famiglia Gennari, pubblica altre due opere eseguite da Giovanni Battista Gennari in diversi momenti (1607, *La Beata Vergine in gloria con i SS. Girolamo, Francesco, Domino, Apollonia* nella chiesa della SS. Trinità a Bologna; 1608/10, *La Madonna col Bambino fra i SS. Pietro, Paolo, Lucia e l'imperatore Federico Barbarossa*

nell'atto di concedere i privilegi alla comunità, nella Sala del Consiglio del Municipio di Medicina) e l'albero genealogico della famiglia, dal quale risulta che Giovanni Battista, nato a Cento nel 1576, era fratello di Benedetto Gennari senior (Cento 1563-1610), noto per essere stato il maestro del Guercino a Cento.

Ovviamente questo brandello di tela, anche se datato 1612, come riferisce il Baruffaldi, non può essere oggetto di valutazioni critiche, sia per le vicende subite che per la frammentarietà del pezzo; per cui, possiamo solamente riscontrarne l'attinenza col clima culturale bolognese del tardo manierismo, a lui mediato probabilmente da Lorenzo Zucchetta che intratteneva la bottega di pittura a Cento già dal 1588.

L'iconografia del San Carlo fra gli appestati, rientra nel consueto modello del Santo, diffusosi con la sua canonizzazione proclamata nel 1610; è questa una celebrazione conforme al perdurare del momento controriformistico, che prevedeva anche un'accurata divulgazione dei suoi santi più importanti, evidenziandone un carattere famigliare e quasi domestico.

Bibl.: Baruffaldi 1754, c. 35; Monteforti 1755, c. 8; Monteforti 1765, c. 649; Righetti Dondini 1768, p. 12; Tosi 1770, c. 9; Oretti 1778, c. 2; Oretti ms. B 110, ed. 1981, p. 60; Monteforti 1780, c. 61; Calvi 1808, p. 49; Baruffaldi 1846, II, p. 579; Malvasia 1841, II, p. 302; Atti 1853, p. 16; Orsini 1891, p. 13; Ragghianti 1943, n. 26; Sorrentino 1946, sala VII, n. 13; Grimaldi 1966, p. 70; Bagni 1984, p. 321.



70

70.
Bartolomeo Gennari

(Cento 1594-Bologna 1661)

Salomè riceve dal boia, in presenza di Erodiade, la testa del Battista

Olio su tela, cm 140 × 178

La provenienza di questo quadro risulta alquanto oscura, sia perché non è mai citato nella letteratura artistica locale del XVIII secolo, sia perché l'ipotesi, peraltro non documentata, avanzata dall'Orsini (1926), di una ipotetica provenienza dalla chiesa centese di S. Croce, quale « avanzo di una tela nella maggior parte ite consunta da un incendio », non trova alcun riscontro, in quanto sugli altari di quella chiesa sono ricordate altre tele con altri soggetti.

Probabilmente Antonio Orsini fa confusione in merito all'autore, dato che la tela ricordata da Gaetano Atti (1853) già presso la Pinacoteca Civica, era attribuita a Giovanni Battista Gennari che effettivamente aveva un suo quadro in S. Croce, ma di diverso soggetto, raffigurante *S. Carlo Borromeo fra gli appestati*, quasi totalmente distrutto da un incendio agli inizi dell'Ottocento.

Anche Alessandro Rusconi (1861) è all'oscuro della provenienza della tela pur descrivendola con dovizia di particolari: « Alla destra il manigoldo che, presa pei capelli, mette in un bacino, tenuto da un'ancella, la testa mozza del Battista, cui ha recisa... Il manigoldo è imperturbato, l'ancella sembra volgere altrove gli occhi dallo spettacolo; Erodiade lo contempla con soddisfazione. La scena è nel carcere e i personaggi sono a mezza figura. Lavoro di Giambattista Gennari di Cento. Proprietà del Municipio ».

L'attribuzione tradizionale è riproposta dal Ragghianti (1943), dal Sorrentino (1946) e dalla Grimaldi (1966).

Gli studi recenti di Prisco Bagni

(1986) hanno portato all'attribuzione della tela a Bartolomeo Gennari, fratello di Ercole (Cento 1597-Bologna 1658) e figlio di Benedetto senior (Cento, 1563-1610) maestro del Barbieri. Bartolomeo Gennari entrò presto nella bottega del Guercino e lavorò per anni accanto ai collaboratori più stretti del maestro.

Alcuni disegni del Guercino, conservati al Castello di Windsor (invv. 2789, 2686), preparatori per un suo quadro eseguito nel 1637 ora al Musée des Beaux Arts di Rennes, raffigurante *La decollazione del Battista*, ripropongono le medesime figure di Erodiade e di Salomé, senza il boia; ciò significa che i disegni che il maestro eseguiva per i suoi quadri, potevano essere utilizzati dalla bottega e finalizzati ad altre commissioni. Così Bartolomeo Gennari, intorno a quella data, poté utilizzare quei disegni per l'esecuzione di queste due figure femminili, mentre il boia, che appare di qualità pittorica più modesta, può essere ascritto ad un altro membro della famiglia, il fratello Ercole, riconosciuto, anche dalle fonti, come il più modesto fra i collaboratori del Guercino.

Bibl.: Atti 1853, p. 17; Rusconi 1861, p. 24; Orsini 1880, p. 97; Orsini 1926 ca., indice alfabetico; Ragghianti 1943, n. 59; Sorrentino 1946, sala VII, n. 3; Grimaldi 1966, p. 70; Bagni 1986, p. 195.

71.
Bartolomeo Gennari
(Cento 1594-Bologna 1661)
Incredulità di San Tommaso
Olio su tela, cm 336 × 199

« È rappresentato il Salvatore risorto col vessillo della Rigenerazione in mano, che apparve agli Apostoli, che raccolti tutti nel Cenacolo in diversi atteggiamenti ne fanno le meraviglie. Fra questi San Tommaso tocca al Redentore il costato. Al lato manco vedesi San Pietro colle mani incrociate, che resta estatico a tale incredulità. Sull'altezza del quadro entro un quadretto dipinto vedesi un S. Giuseppe col giglio ». Così Gaetano Atti ci descrive questa tela che era originariamente collocata nella chiesa del Santissimo Rosario di Cento, sul primo altare a sinistra, dove rimase fino al 1839, anno in cui fu trasferita nell'appena inaugurata Pinacoteca e sostituita da una copia di Alessandro Candi.[1]

Il committente del dipinto a Bartolomeo Gennari fu un certo « D. Tommaso figlio di Giuseppe Bonamici detto Soprani da Cento » – come ricorda Tosi – il quale il 14 novembe del 1643 fondò la prima cappella a sinistra nella chiesa del Santissimo Rosario, sul cui altare maggiore fece poi collocare quest'opera.[2] Conoscendo così il committente si chiarisce anche l'iconografia del dipinto poiché D. Tommaso Bonamici voleva evidentemente celebrare i santi dai quali egli e il padre Giuseppe derivavano il loro nome, S. Tommaso attraverso l'episodio dell'*Incredulità* e S. Giuseppe attraverso l'inserimento nella scena di un quadro che lo raffigura.

Tutta la storiografia locale, con l'unica eccezione di Baruffaldi che indica come autore il « vecchio Benedetto Gennari »,[3] è concorde invece sul nome di Bartolomeo, figlio di Benedetto senior, artista che entrò molto giovane a far parte della bottega del Guercino e intervenne, come aiuto, negli anni 1615-17, all'impresa decorativa di Casa Pannini a Cento.[4]

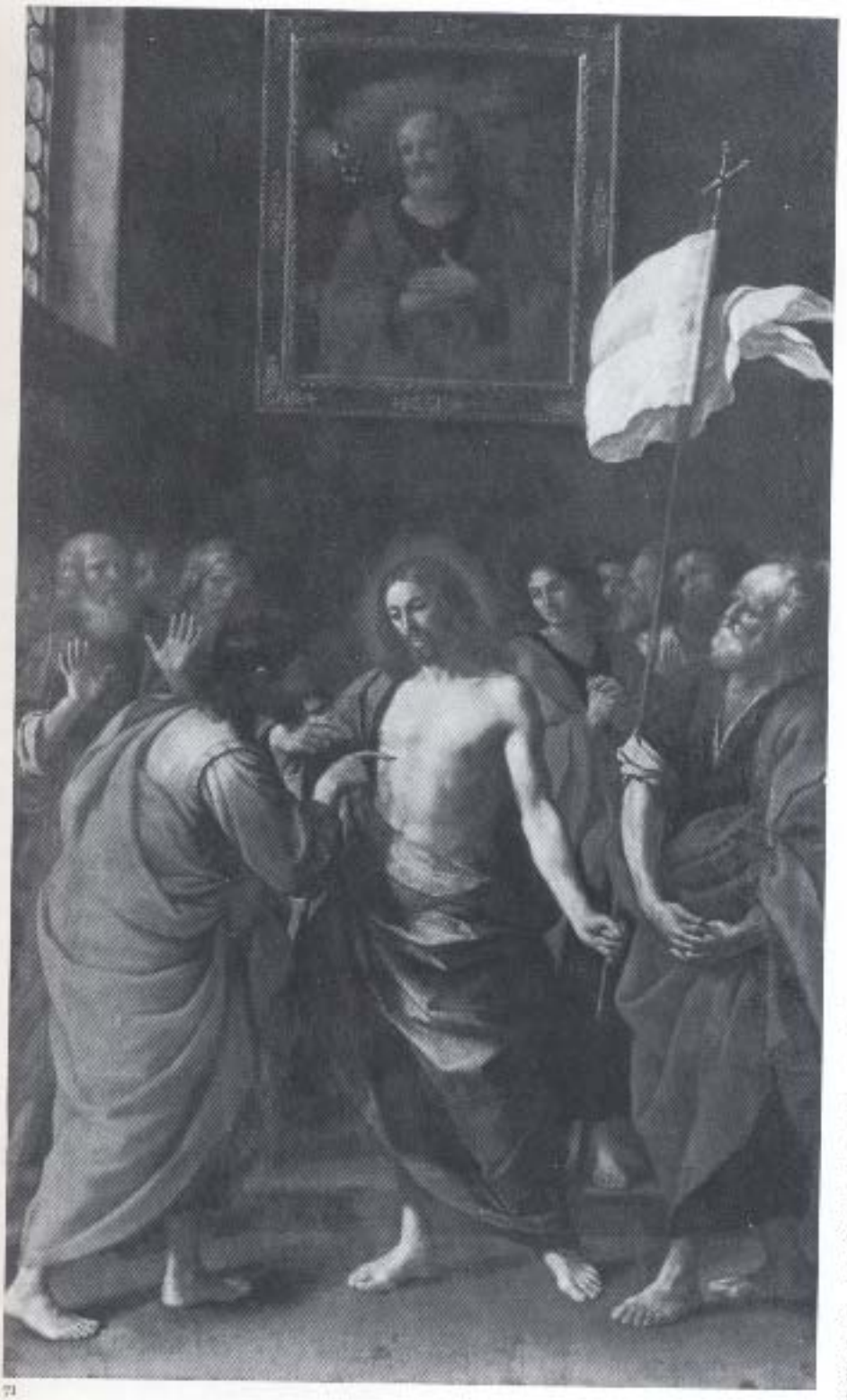
Negli anni 1624-25 partecipò a diversi viaggi a Reggio Emilia insieme al Guercino, al seguito del quale nel 1632 si recò poi a Modena. Nel 1634 era a Bologna presso Lorenzo Gennari e nel 1637 ebbe la prima commissione pubblica documentabile, cioè la *Crocifissione* della chiesa dei Santi Rocco e Sebastiano di Pieve di Cento (opera peraltro eseguita in collaborazione col fratello Ercole).

Poco tempo dopo dipinse una pala per la chiesa parrocchiale di Buonacompra e nel 1640 il *San Marco* – laterale di una tela del Guercino – per la cappella Torri nella chiesa del Voto a Modena.[5]

Per quanto riguarda l'esecuzione dell'*Incredulità*, Tosi riporta come anno il 1645, quindi, poiché dal 1643 Bartolomeo si trasferì definitivamente a Bologna, sarebbe stata realizzata quando già da due anni egli si trovava in questa città, mentre Bagni di recente ha proposto una datazione verso il 1643, prima cioè della partenza da Cento.[6] Alla luce dei dati documentari appare più probabile però il 1645, anche perché la cappella nella quale il dipinto venne collocato fu fondata solo sul finire del 1643, come sopra detto.[7]

Comunque sia, è ancora assai evidente qui la vicinanza stilistica con il gruppo delle opere giovanili fin ora ricordate; si veda, ad esempio, come la figura di S. Pietro nel dipinto in questione ripeta il gesto delle mani incrociate del S. Giovanni presente nella *Crocifissione* di Pieve di Cento e complessivamente le attitudini dei personaggi rivelino la stessa fissità un po' teatrale, anche se la fattura è indubbiamente meno 'impacciata'.

Anche l'influenza del Guercino è ancora evidentissima sia nell'uso della luce che nella tipologia dei perso-



71

naggi che nel modo di rendere il panneggio, per quanto Bartolomeo riesca ad evidenziare comunque una capacità inventiva tale da renderlo uno dei pittori certamente di maggior valore della bottega del Guercino.

Il dipinto è in mediocri condizioni di conservazione soprattutto perché ricoperto da una vernice giallastra, probabilmente ottocentesca, che ne appiattisce le forme.[8]

1. Atti 1853, p. 20; per le vicende relative all'entrata in Pinacoteca si vedano le schede OA, Ragghianti 1943, n. 7 e Gozzi 1982. La copia realizzata da Alessandro Candi, tutt'ora in loco, fu voluta dal Comune e pagata all'artista centocinquanta scudi, cfr. Riguzzi 1982, p. 39.

2. Tosi ms. 73 alla voce 'Tommaso' e la medesima notizia, ma in forma più sintetica, nello stesso manoscritto al foglio n. 10; la data del 14 novembre 1943 è quella del rogito di fondazione della cappella, curato da Bernardino Baruffaldi junior, ed è riportata sempre in Riguzzi 1982, p. 39.

3. Monteforti ms. 52, f. 9; Monteforti ms. 43, f. 650, app. III; Monteforti ms. 155, f. 581.; Baruffaldi ms. 159, f. 26 e 43; Righetti Dondini 1768, p. 19; Oretti ms B110 f. 112 e ms. B291, f. 6; Calvi 1808, p. 51; Lanzi ed. Bassano 1809, p. 86. Il primo a citare il dipinto in Pinacoteca è Atti 1853, p. 20, seguito da Rusconi 1861, p. 30; Orsini 1891, sala II, n. II; Thieme-Becker 1920, v. XIII, p. 391; Sorrentino 1946, sala VI, n. 15; Barbanti Grimaldi 1966, p. 62, n. 99; F. Gozzi, Tesi 1980, pp. 110-112; Cecchelli 1984, p. 72; Bagni 1986, p. 197, n. 15, foto n. 99.

4. Per tutta la ricostruzione del catalogo di Bartolomeo si veda Bagni 1986, pp. 195-199 e per l'impresa decorativa di casa Pannini, sempre Bagni 1984 passim.

5. L'altro laterale con il *San Matteo e l'angelo* fu eseguito da Benedetto Zallone, mentre il dipinto del Guercino raffigurava la *Deposizione*.

6. Cfr. Riguzzi 1982, p. 39.

7. Tosi ms. 73, alla voce 'Tommaso'; Bagni 1986, p. 197.

8. Cfr. scheda OA, Gozzi 1982.

72.
Bartolomeo Gennari
(Cento 1594-Bologna 1661)
Deposizione
Olio su tela, cm 295 × 176



72

Questo dipinto fu originariamente realizzato per la chiesa della Santissima Pietà di Cento e, in seguito alla soppressione di questa nel 1796, passò nella chiesa del Rosario e infine nel 1839 nella Pinacoteca civica.[1]

Tutta la storiografia locale, pur con diverse attribuzioni, lo segnala: Baruffaldi, Monteforti, Oretti e Righetti Dondini ritengono sia ascrivibile a Benedetto Gennari senior,[2] Tosi lo riferisce ad Ercole Gennari,[3] Calvi e l'annotatore del Baruffaldi a Benedetto Gennari junior;[4] il primo a proporre correttamente il nome di Bartolomeo è Gaetano Atti, che sottolinea inoltre l'alta qualità del dipinto.[5]

L'attribuzione a Bartolomeo è stata poi confermata dal ritrovamento nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna di una minuta di convenzione, datata 31 agosto 1648, con la quale si commissiona il dipinto a Bartolomeo per un compenso di settanta ducatoni e si fissano i termini della consegna entro la Pasqua del 1649.[6]

In quegli anni, Bartolomeo si trovava già a Bologna, città in cui si era trasferito a partire dal 1643. Nel primo periodo bolognese egli aveva realizzato lo *Sposalizio della Vergine* della Galleria Estense di Modena, poco dopo una *Madonna con bambino che coglie un fiore*[7] e, qualche anno più tardi, l'*Angelo custode che protegge un fanciullo dal demonio* del Museo Magnin di Digione. Tra il 1645 e il 1649 è da collocare il *San Domenico* della Cassa di Risparmio di Cento, forse eseguito con l'intervento di Paolo Antonio Barbieri per i fiori e Guercino per le mani del Santo.[8]

La *Deposizione* della Pinacoteca si

pone perciò in questo momento dell'attività di Bartolomeo, quello forse qualitativamente più alto poiché le opere seguenti quali la *Madonna, Gesù Bambino e il Beato Felice da Cantalice* del 1650 realizzato per i Cappuccini di Lugo,[9] il *S. Giovanni Evangelista che ammaestra i discepoli* per la chiesa di S. Filippo Neri di Forlì dello stesso anno e, infine, del 1660 circa il *Martirio di San Barnaba* per l'omonima chiesa di Marino (Roma) dimostrano, pur se sempre di buona fattura, una minore felicità inventiva.

Nella *Deposizione*, opera di un intenso pietismo, il corpo del Cristo in primo piano «si ben ricerco di muscoli, di vene, di nervi sopra l'ossatura del corpo»[10] appare la figura di maggior rilievo stilistico per la naturalezza della posa e il rigore formale, mentre assai più 'ammanierate' sono le attitudini degli altri personaggi e il paesaggio che fa da sfondo alla scena è risolto in termini molto sintetici. Da notare infine, come la Maddalena piangente sulla destra del dipinto riprende analoghe figure di Guercino e ne è una citazione quasi diretta. Il dipinto non ha mai subito interventi di restauro ed appare in buone condizioni di conservazione.

1. Cfr. scheda OA di Gozzi 1982 e scheda OA di Ragghianti 1943, n. 57.

2. Baruffaldi, ms. 159, f. 33 e 44; Monteforti ms. 52, f. 7, ms. 43, f. 650, ms. 155 f. 51v; Oretti ms. B110 f. 112 e ms B291, f. 3; Righetti Dondini, Ferrara 1768, p. 18.

3. Tosi, ms. 73, f. 9.

4. Calvi, Bologna 1808, p. 55; Baruffaldi 1846, II, p. 482 n. 28. Per l'attribuzione a Benedetto Gennari junior si veda anche Roli 1978, p. 267.

5. Atti 1853, p. 26; il dipinto inoltre è segnalato già in Pinacoteca da Frizzi, 1848, V, p. 459; Rusconi 1861, p. 33; Orsini 1891, Sala III, n. XIII; Thieme Becker, XIII, p. 392; Sorrentino 1946, sala VI, n. 18; Barbanti Grimaldi 1966, p. 60, n. 90; Gozzi, 1979, p. 113; Mezzetti-Mattaliano 1980, vol. I, pp. 85, 86, foto 152; Cecchelli 1984, p. 72.

6. Balboni 1979/80, p. 80.

7. Vendita Sotheby, New York 1981, lotto 57.

8. Per l'intera ricostruzione della vita e delle opere di Bartolomeo Gennari si veda Bagni 1986, pp. 195-199 e n. 105.

9. Replicato poi in misura un poco più piccola per la chiesa cappuccina di Sant'Agata Feltria.

10. Atti 1853, p. 26.

73.

Ambito di Cesare Gennari

Sant'Andrea Apostolo

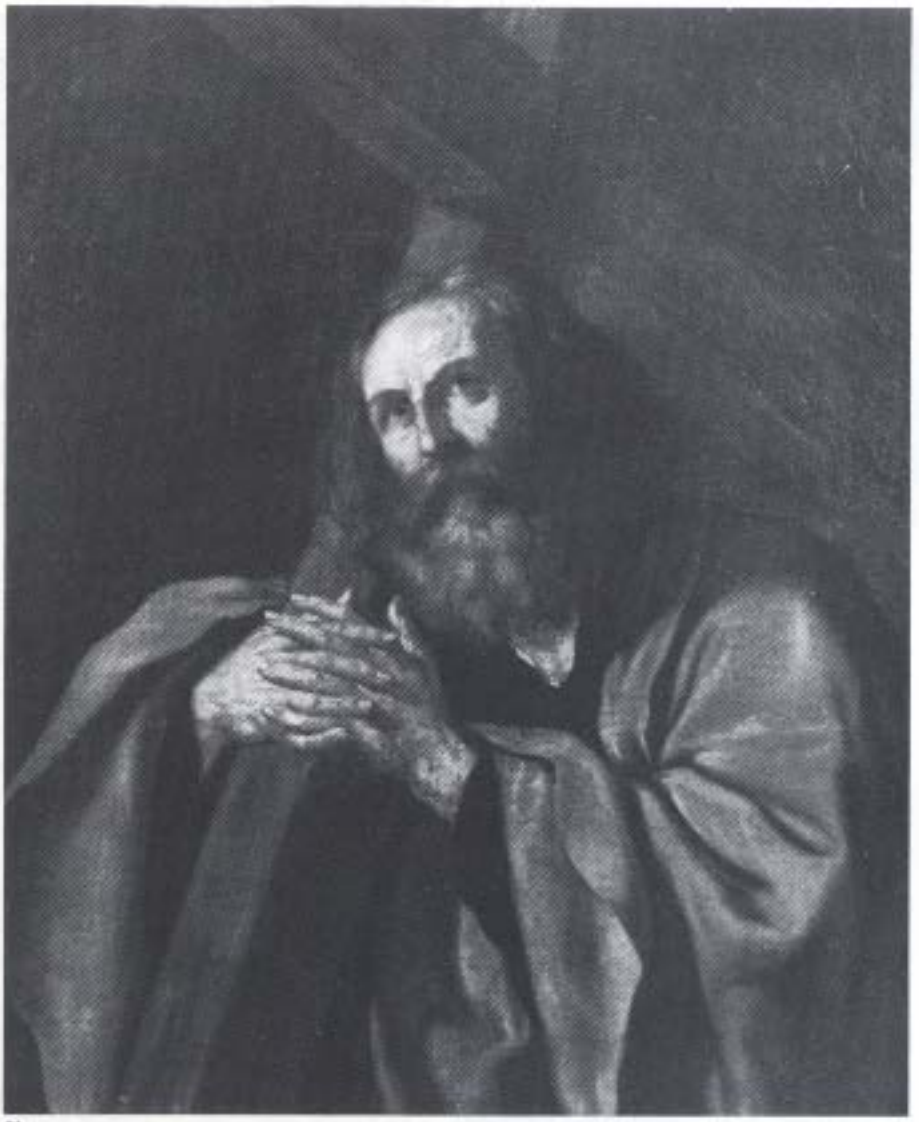
Olio su tela, cm 117 × 94

Non si conosce la provenienza di questo dipinto, citato per la prima volta da G. Atti nella seconda stanza della Pinacoteca, al terzo ordine, con queste parole: «un S. Andrea Apostolo che dicesi di Cesare Gennari (proprietà Chiarelli)».[1]

In seguito l'attribuzione a Cesare non viene più messa in discussione e fu accettata anche da C.L. Ragghianti, quando nel 1943 schedò il dipinto.[2] Da ricordare un interessante contributo di A. Martini che, nel 1959, tra le opere conservate nell'Accademia di Ravenna, analizza una *Testa di vecchio*, con una tradizionale attribuzione al Gennari, nella quale individua numerose analogie col *S. Andrea* di Cento.[3]

P. Bagni, nel recente volume su Benedetto Gennari, nel quale ricostruisce anche l'itinerario degli altri pittori di questa famiglia, dimostra di non acconsentire alla tradizionale attribuzione a Cesare, non nominando nel suo catalogo né il *S. Andrea Apostolo*, né il *Cristo incoronato di spine* (cat. n. 98), anch'esso riferito fin dall'Ottocento a Cesare.[4] In effetti, l'autore di entrambe queste tele va certamente ricercato nell'ambito di Cesare Gennari, poiché il caratteristico uso della macchia insieme alla persistenza del ricordo guercinesco trovano un'ampia motivazione proprio in quella cultura, ma la tradizionale attribuzione non sembra avere un riscontro stilistico pienamente accettabile nel percorso di Cesare. Il dipinto è stato restaurato negli anni quaranta del nostro secolo, con un intervento consistito nella sostituzione del vecchio telaio e nella rifoderatura della tela.[5]

1. Atti 1853, p. 18.



71

2. Rusconi 1861, p. 28, n. 23; Orsini 1891, sala III, n. XIX; Ragghianti 1943; Sorrentino 1946, sala VII, n. 6; Barbanti Grimaldi, 1966, p. 70, n. 110; Roli 1978, p. 268; Cecchelli 1982, p. 74.

3. Martini 1959, n. 75.

4. Bagni 1986.

5. Scheda OA, Gozzi 1982.

74.
Lorenzo Gennari
(Cento 1595-Rimini 1665-72)
Battesimo di Cristo
Olio su tela, cm 311 × 193

Il dipinto fu realizzato per la chiesa di S. Agostino di Cento, dove Baruffaldi così lo descrive: «Entrando dunque nella chiesa di S. Agostino al primo ingresso a mano dritta si offre l'altare dove espresso si vede Gesù Cristo nel Giordano Battezzato da S. Giovanni con di sopra il Padre Eterno con alcuni Angioli, ed è talmente bella l'attitudine del Santo in togliere l'acqua dal fonte, che non può essere più bella e a comun parere questa è la più bell'opera che abbia fatto Benedetto Gennari già primo maestro del Guercino».[1] In seguito alle soppressioni napoleoniche il dipinto passò poi alla chiesa del Rosario e da qui, nel 1839, in Pinacoteca.[2] La storiografia locale ha sempre ricordato l'opera, mantenendo l'attribuzione di Baruffaldi a Benedetto senior.[3]

Denis Mahon nel catalogo della mostra di Guercino del 1968 a proposito di questo quadro rilevò che si tratta di un dipinto indubbiamente guercinesco ma altrettanto evidentemente di qualità assai modesta per cui o Guercino stesso lo realizzò in età giovanile e in collaborazione con Benedetto Gennari senior oppure un qualche suo scolaro dopo il 1610, cioè dopo la morte di Benedetto.[4] La seconda ipotesi appare in effetti la più accettabile e P. Bagni, riprendendola, propone come probabile autore di questo *Battesimo* Lorenzo Gennari, artista che iniziò la sua carriera a fianco del Guercino nella decorazione di casa Pannini (suo era l'*Apollo* dipinto nella volta della scala, oggi in collezione privata).[5] Anche in seguito, Lorenzo collaborò sempre strettamente col maestro, intervenendo nelle due pale per la chiesa di Renazzo di Cento, la *Madonna con il Bambino in gloria, S. Pancrazio ed una santa monaca* e la *Madonna col Bambino e i Santi Francesco, Antonio Abate e Bovo*, e nel 1618 nella *Madonna del Carmine con i Santi Alberto, Francesco e un francescano* per la chiesa dell'Annunziata di Cento, oggi in Pinacoteca. Proprio pochissimo prima di quest'ultima, dovrebbe collocarsi il *Battesimo di Cristo*, opera che rivela l'attaccamento di Lorenzo allo stile di Guercino prima del viaggio romano del '21, nell'insistita ampiezza delle forme, soprattutto della figura di Cristo, e nella complessiva ricerca di naturalismo. In seguito Lorenzo seguirà Guercino a Roma, poi nel 1624 a Reggio Emilia e nel 1626 a Piacenza, continuando a produrre opere che non si distaccheranno mai dalla lezione del maestro.[6]

Il dipinto, mai restaurato, è in mediocri condizioni di conservazione al punto che la sua leggibilità è oggi assai compromessa.

1. Baruffaldi ms. 159, f. 27.

2. Atti 1853, p. 19; Rusconi 1861, p. 27; scheda OA Ragghianti 1943, n. 6; Sorrentino 1946, Sala VI, n. 18; Mezzetti-Mattaliano 1980, vol. I, p. 83, foto 45; scheda OA Gozzi 1982; Cecchelli 1984, p. 72.

3. Monteforti ms. 52 f. 6, ms. 43 f. 647, ms. 155 f. 291r; Righetti Dondini 1808, p. 48; Baruffaldi 1844-46, vol. II, p. 480 n.; Calvi 1808.

4. Mahon 1968, p. 11 n.

5. Bagni 1986, pp. 219-220 e foto n. 113; per l'intervento di Lorenzo in casa Pannini si veda Bagni 1984 passim.

6. Per tutta la ricostruzione del catalogo di Lorenzo si veda Bagni 1986, pp. 219-224 e foto nn. 109-123.

75.
Lorenzo Gennari (attr.).
(Cento 1595-Rimini 1665-72)
I Santi Girolamo e Nicola da Tolentino con la Madonna ed il Bambino
Olio su tela, cm 312 × 190

Nessuna fonte seicentesca ricorda il dipinto, citato per la prima volta nel 1754 da Girolamo Baruffaldi che lo riferisce al vecchio Benedetto Gennari; l'arciprete centese informa inoltre che l'opera appariva già «molto rovinata a cagione di certa vernice fattali dare di sopra».

L'attribuzione è ripresa dal Monteforti (1755, 1765), anche se con formula dubitativa, in quanto ci informa che l'opera era «da altri» ritenuta di «Pietro Faccini bolognese»; ancora il Monteforti (1780) ricorda che l'altare venne «eretto da Nicolò Pannini e contribuì pure al culto di esso altare, oltre il predetto Pannini, anche la sudetta Francesca Ferrari Fabri».

Il riferimento al vecchio Gennari è riproposto dal Righetti Dondini (1768) e dall'Oretti (1778), mentre invece il Tosi (1770) avanza il nome di «Pietro Faccini, marito di Marta Bartolelli da Cento».

In seguito alle soppressioni napoleoniche, la tela viene trasferita nella chiesa di S. Lucia e successivamente al Rosario, dove è ricordata, con il riferimento tradizionale, dagli annotatori alle *Vite de' pittori e scultori ferraresi* di Girolamo Baruffaldi (1846).

Il quadro è ancora ricordato, con l'attribuzione al Gennari senior, da Gaetano Atti (1853), che lo segnala sul terzo altare a sinistra nella chiesa del Rosario, esattamente dov'era ubicato il «celebre San Girolamo del Guercino», requisito dai francesi nel 1796 e non più restituito.

Su richiesta dell'Amministrazione Comunale di Cento, nel 1942 il quadro d'altare viene consegnato dalla Parrocchia di S. Biagio alla Pinacoteca



74



75

Civica, dove vi entra come opera attribuita al Guercino. Infatti è schedata come tale dal Ragghianti (1943) e quindi pubblicata col medesimo riferimento dal Sorrentino (1946) e dalla Grimaldi (1966). Clerici Bagozzi attribuisce invece la pala a Benedetto Zallone, per l'atteggiamento «del tutto casuale e momentaneo del vecchio nodoso e calloso S. Girolamo che se ne sta, a gambe accavallate, ad osservare, come cosa di tutti i momenti, l'apparizione celeste».

Formulando ipotesi più convincenti, recentemente P. Bagni ha riferito la tela a Lorenzo Gennari che risulta fra i più attivi collaboratori del Guercino; fra le opere a lui attribuite dal Bagni, in assonanza con questa c'è il *S. Francesco* ai Servi di Cento (anch'esso ripetutamente attribuito dalle fonti a Benedetto Gennari senior, morto nel 1610) ed il *S. Giovanni Evangelista* delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna, entrambe databili intorno al 1620.

Il San Girolamo risulta potentemente sbalzato in primo piano verso lo spettatore, trasmettendo un forte senso di presenza fisica, evidenziata anche dall'illuminazione radente del particolare delle gambe, che diventa vero e proprio pezzo di bravura, come lo è anche il teschio in basso a destra, realizzato con una rapidità di tocco sorprendente.

Rimangono senza spiegazioni i riferimenti settecenteschi al Faccini, che pure è ricordato dalle fonti a Cento per una pala d'altare, oggi non nota, dipinta per la chiesa di S. Pietro, raffigurante *San Francesco con il Cristo in gloria*.



78

Una copia settecentesca di mediocre fattura e di dimensioni inferiori si trova a Cento nell'oratorio del Rosario.

Bibl.: Baruffaldi 1754, c. 28; Monteforti 1755, c. 4; Monteforti 1765, c. 646; Righetti Dondini 1768, p. 10; Tosi 1770, c. 7; Oretti 1778, c. 1; Monteforti 1780, c. 28; Baruffaldi 1846, II, p. 480; Atti 1853, p. 35; Ragghianti 1943, n. 121; Sorrentino 1946, sala VI, n. 6; Grimaldi 1966, p. 59; Clerici Bagozzi 1970, p. 40; Bagni 1986, p. 221.

76.
Lorenzo Gennari (attr.)
(Cento 1595-Rimini 1665-72)
La Madonna col Bambino fra Sant'Anna e San Giuseppe
Olio su tela, cm 220 × 144

Girolamo Baruffaldi (1754) per primo cita il dipinto nella chiesa della SS. Pietà, sede di una importante confraternita cittadina; l'arciprete ricorda che: «Entrando dentro questa chiesa, nel primo altare che si para innanzi a mano dritta, vi sta S. Anna, S. Giuseppe e la Beata Vergine col Bambino in braccio, di Benedetto figliuolo di Benedetto Gennari, essendo poi stato fatto una giunta a questo quadro, mettendovi il Padre Eterno con una gloria e questo è opera di Bartolomeo Lombardi».

Il Monteforti (1755) attribuisce invece l'opera al vecchio Benedetto Gennari senior, sostenendo inoltre che l'altare si deve a un «benefattore che non volle essere nominato» (1780); seguito poi dal Righetti Dondini (1768), dall'Oretti (1778) e dal Tosi (1770).

Nel 1839, con l'inaugurazione della Pinacoteca Civica, il dipinto già compare esposto e attribuito a Bartolomeo Gennari dall'Atti (1853), mentre il Rusconi (1861) e l'Orsini (1891) riprendono il riferimento baruffaldiano a Benedetto Gennari junior; Ragghianti (1943) infine e Sorrentino (1946) ripropongono l'attribuzione ottocentesca a Bartolomeo Gennari, mentre Grimaldi (1966) indica genericamente la «Scuola del Guercino».

Ci troviamo di fronte ad un caso esemplare di confusione attributiva; unico dato certo, è l'area culturale d'appartenenza, sicuramente guercinesca e, con ogni probabilità, intorno agli anni 1625, 1630, come mi ha suggerito D. Mahon durante il suo recente soggiorno a Cento (1986).

Le attribuzioni settecentesche in favore di Benedetto Gennari senior sono da scartare, in considerazione del fatto che tale pittore morì nel 1610, mentre lo stile del nostro dipinto appare più avanzato. È pure non attendibile l'attribuzione in favore di Benedetto Gennari junior perché, nato nel 1633, ha presumibilmente iniziato a dipingere verso la fine degli anni '40, data troppo tarda per quest'opera. Così pure le attribuzioni ottocentesche in favore di Bartolomeo Gennari non trovano riscontro

stilistico con le opere sicuramente sue della Pinacoteca centese.

Sulla base della collocazione temporale dell'opera, unitamente ai confronti coi dipinti del Guercino dove è stato riconosciuto l'intervento di Lorenzo Gennari, D. Mahon propende per questo aiuto di bottega che ha avuto una parte importante, accanto al maestro, in quegli anni.

Non deve stupire la confusione attributiva perché questo non è l'unico caso di netta discordanza delle fonti; quasi sempre trattandosi di opere di bottega del Guercino, la confusione fra i membri della famiglia Gennari è la più totale, essendo pittori che genericamente hanno vissuto sulla notorietà del Barbieri.

In modo particolare dopo gli studi di Prisco Bagni, la figura di Lorenzo Gennari ha acquisito la paternità di alcune significative collaborazioni col Guercino; quella più vicina è la *Cena in Emmaus* della Pinacoteca centese, anch'essa databile alla fine degli anni '20, nella quale troviamo, sui personaggi laterali, un modo identico d'insistere, con la punta del pennello, sulle lumeggiature delle mani. Questo fatto ha rafforzato l'ipotesi che l'opera sia dipinta interamente da Lorenzo Gennari, pittore di non spiccata personalità, ma capace di particolari toccanti, come l'esecuzione delicata e trasparente del Bambino, alternata a cadute qualitative come nella conduzione dei panneggi e nella figura di Sant'Anna.

Bibl.: Baruffaldi 1754, c. 33; Monteforti 1755, c. 7; Monteforti 1765, c. 650; Righetti Dondini 1768, p. 18; Tosi 1770, c. 9; Oretti 1778, c. 3; Oretti ms. B 110, ed. 1981, p. 59; Monteforti 1780, c. 51; Righetti Dondini 1783 ca., c. 133; Atti 1853, p. 29; Rusconi 1861, p. 29; Orsini 1891, p. 13; Ragghianti 1943, n. 58; Sorrentino 1946, sala VI, n. 16; Grimaldi 1966, p. 62; Bagni 1986, p. 222.



77

77.
Bottega del Guercino
Padre Eterno

Olio su tavola, cm 71 × 95,5

Il quadro proviene dalla raccolta di Vittore Candi di Cento, il quale provvide al suo deposito nella Pinacoteca Civica, dove è già citato nel 1861 ed attribuito al Guercino da Alessandro Rusconi; ancora riferita al maestro centese la tavola è ricordata da Antonio Orsini (1891), mentre Carlo Ludovico Ragghianti (1943) ne sottolinea lo scarso livello artistico, declina il riferimento ottocentesco pur confermandone l'ambito di provenienza.

Purtroppo nelle fonti locali non troviamo alcuna citazione in merito a questo dipinto, chiaramente eseguito, quale cimasa d'altare, per una chiesa del territorio.

Lo stato di conservazione precario ed alcune ridipinture, limitano notevolmente una considerazione serena dell'opera che, tuttavia, mostra molto chiaramente le caratteristiche della bottega del Barbieri, presentando anche interessanti analogie col grande *Battesimo di Cristo*, anch'esso qui conservato, già attribuito a Benedetto Gennari senior e solo recentemente a Lorenzo Gennari.

Bibl.: Rusconi 1861, p. 28; Orsini 1891, p. 18; Ragghianti 1943, n. 12; Sorrentino 1946, sala VI, n. 20; Grimaldi 1966, p. 62.

Pittura di oggetti nella bottega del Guercino

Il fratello del Guercino, Paolo Antonio Barbieri, ha lasciato memoria diretta della propria attività pittorica: nel libro dei conti in cui per vent'anni, dal 1629 alla morte, egli registrò le entrate e le uscite di casa Barbieri, compaiono più di quaranta soggetti di natura morta da lui stesso eseguiti.[1]

Il campo in cui operò Paolo Antonio non è di solito considerato nella letteratura artistica delle biografie e delle guide, per cui questa testimonianza così diretta costituisce un fatto davvero singolare. Proprio sulla scorta di questo libro, inoltre, Francesco Arcangeli potè rintracciare un'opera sicuramente riferibile al pittore, da cui nacque la prima moderna ricostruzione stilistica della sua figura:[2] si tratta della *Spezieria* del Museo Civico di Spoleto, pagata nel 1637 da Alfonso Palettonio, governatore spoletino della città di Cento. Intorno ad essa lo studioso aggregò il primo catalogo di Paolo Antonio, sfrondando molti riferimenti erronei. In seguito ci sono state aggiunte sporadiche, ma soprattutto diversi tentativi di escludere questa o quella opera; mentre è da rimpiangere che sia mancata una nuova discussione globale del problema.[3]

Quest'occasione consente tuttavia qualche puntualizzazione in merito. È forse il caso di sottolineare ancora come l'opera spoletina, che pure ha fornito un riferimento affidabilissimo per la ricostruzione del pittore, non costituisca un confronto privilegiato per tutti i momenti della sua carriera, per lo meno ventennale. E poi non bisognerà pensare che il libro dei conti di Paolo Antonio funzioni anche come «liber veritatis» della sua opera. Tale non è neppure nei confronti dei quadri del Guercino.

Il catalogo arcangeliano, pur con qualche indebita estensione,[4] pare sostanzialmente da condividersi. Comprese le *Mele* che il senatore Corrado Ricci donò alla Galleria dell'Accademia di Ravenna;[5] comprese le controverse tele della *Pollarola* del Museo Civico di Pesaro e del cosiddetto *Venditore di Cacciagione* degli Uffizi.[6]

Piuttosto, si potrà tener conto di qualche argomento in più, rispetto all'indagine di oltre venticinque anni fa, per via delle conoscenze nel frattempo aumentate sull'ambiente artistico emiliano e bolognese di quei decenni. Oggi appaiono infatti più chiare le scansioni tra i diversi momenti della singolare carriera di Paolo Antonio, incominciata in campagna, in maniera non proprio istituzionale (tra le cure domestiche e le pratiche di devozione, pare), soprattutto a margine di una produzione assai più nobile ed introdotta presso un'alta committenza, qual era quella del Guercino.

È verso la fine degli anni centesi che compare il primo ed unico riferimento cronologico, quello relativo alla *Spezieria*. Di lì a poco un oggettivo mutamento di condizione avvenne nella sua attività: con la morte di Guido Reni (1642), la bottega del Guercino si trasferì a Bologna, dove con tutta verosimiglianza l'interesse, l'informazione e la richiesta di pittura di genere circolavano con maggiore frequenza ed intensità che non a Cento.

Non ci sono testimonianze esplicite per ipotizzare una produzione già istituzionalizzata in città nell'intervallo di tempo che da queste date va indietro fino alle occasionali prove dei Carracci e del Passerotti nel campo della pittura di oggetti (dove però prevalevano sempre le figure e le intenzioni morali o allegoriche, impedendo di parlare di natura morta vera e propria); ma più d'un indizio parla in favore di un interesse crescente.

Non può considerarsi in un simile contesto il «pittore di Rodolfo Lodi», che certo, collocato nei primi decenni del Seicento, costituisce il punto più debole della ricostruzione arcangeliana.[7] Ci sono invece prove più indirette e sporadiche, ed anche assai difficili da giudicare secondo il corrente metro stilistico. Non si può per esempio trascurare che nel quarto decennio a Bologna risulta già presente un pittore di nascita milanese che di lì a poco sarebbe divenuto il massimo esponente della pittura di genere, compresa la natura morta: Pier Francesco Cittadini. Di lui si suole ripetere, sulla traccia del Lanzi, che praticò questa pittura «inferiore» per effetto delle esperienze romane. E poiché nel 1650, quando lavora a Sassuolo, gli esiti delle conoscenze romane diventano più che mai tangibili, si suole collocare il viaggio nella capitale pontificia a ridosso di quella data. Ma probabilmente i fatti non ebbero una successione così semplice e così precisa.

Esistono poi sia una serie di tele di difficile classificazione, sia una vasta zona d'ombra di ordine documentario, in mezzo alle quali si è tentata una minuziosa ricerca di indizi.[8] In mezzo a tali difficoltà, uno dei più chiari fili conduttori parte da una recente, e non pertinente, aggiunta al catalogo di Paolo Antonio Barbieri: quegli *Argenti e paramenti vescovili* che pure hanno caratteristiche guercinesche della massima evidenza e che provengono da una delle residenze di famiglia.[9] Basti il confronto con la pala di *S. Aniano* nella chiesa bolognese di S. Giovanni in Monte, dipinta nel 1663, per indicare l'autore degli *Argenti* in Benedetto Gennari, la cui attenzione alla resa minuziosa degli oggetti era ben nota allo Zanotti.[10] Per giunta, il pastorale del vescovo Aniano è esattamente lo stesso oggetto che compare nella natura morta.



78



79



Paolo Antonio Barbieri, *Natura morta con frutta, cavolo, carne e formaggio*, Bologna, Ritiro di San Pellegrino

Nasce da questo riconoscimento una serie di considerazioni sul seguito che dovette avere nella bottega del Guercino l'attenzione per questo genere di pittura, sia in accompagnamento delle figure, sia come filone autonomo. Tutto ciò dovette oltrepassare l'anno 1649, in cui morì Paolo Antonio, ed i continuatori diretti devono con tutta verosimiglianza essere individuati in Benedetto e Cesare Gennari; e non solo alla luce del dato esteriore che a loro venne affidato, nella casa del Guercino, il compito di proseguire la contabilità al posto dello zio defunto.

Ma qui sarà opportuno ritornare sul possibile significato della precoce presenza a Bologna del già ricordato Milanese, la cui tangenza con l'opera dei Gennari, almeno nel campo del ritratto, è stata più volte sottolineata.[4] I frammenti per ricostruire quanto si può di questa congiuntura, che comporta una possibile interferenza dell'attività del Cittadini con la bottega guercinesca a Bologna, sono anche di ordine figurativo, come si è accennato. E qui il discorso cade direttamente sulle due tele di questa Pinacoteca alle quali si suole dare il nome di *Giardiniera* e *Credenziere*.

1. La trascrizione del libro è in Malvasia, ed. 1841, II, pp. 307-344.

2. Arcangeli 1961.

3. È degno di nota il recente ritorno sulle posizioni di Arcangeli da parte di Rosci 1982, pp. 97-98.

4. Come la tela della *Cioccolata fina* del Museo Civico di Modena, poi spostata da Volpe, 1979, pp. 155, al secolo successivo, e divenuta opera eponima e unica di un maestro sconosciuto.

5. Nel catalogo della Galleria, Martini, 1959, pp. 37-38, lo registra sotto il nome fuorviante del Bonzi; mentre Arcangeli ignora tale spostamento e continua a dare un'ubicazione a Roma, collezione privata.

6. Gregori 1987, pp. 39-137; Fumagalli-Gregori 1987, pp. 286-287. Non si può dare invece alcun giudizio su due foto di dif-

ficoltosa lettura relative ad opere non reperite, che illustrano anch'esse il saggio di Arcangeli.

7. Per tutta la questione e per una diversa datazione dell'anonimo si rimanda a Rosci 1977, pp. 100, 112 e a Volpe 1979, pp. 152, 155-156.

8. Colombi Ferretti, in corso di pubblicazione.

9. Bagni 1986, p. 288; e in precedenza anche Salerno 1984, fig. 32.1.

10. Zanotti 1739, p. 174; ed anche Mahon 1968, p. 216.

11. Clerici Bagozzi 1985, p. 245; 1986, pp. 187-188.

78.79.

Paolo Antonio Barbieri (attr.)

(Cento 1603-Bologna 1649)

Due *Nature Morte di Cacciagione*

Olio su tela, cm 66 × 100 cad.

L'attribuzione di queste due tele al più giovane Barbieri risale almeno al secolo scorso. Con questo nome le registra G. Atti, passate da casa Chiarelli alla Pinacoteca.[1] Una quindicina d'anni fa essa è stata posta in dubbio, come d'altra parte è accaduto a quasi tutti i dipinti che Arcangeli riunì sotto il nome del pittore centese, fra cui erano sostanzialmente accolti anche questi. In alternativa, le due *Cacciagioni* sono state accorpate all'ingentissimo, quanto poco omogeneo, catalogo che dovrebbe rappresentare l'opera di Felice Boselli.[2] Ma se in mezzo a tale *mare magnum* il primo riferimento certo per il pittore piacentino è la *Natura morta di cacciagione* firmata e datata 1680,[3] l'analogia limitata al soggetto e ad un certo tono dimesso è argomento troppo debole. È invece cosa evidentissima che la costruzione spaziale in profondità, semplice e geometrica, della tela del Boselli esclude qualsiasi punto di contatto con l'affastellata imminenza sul primo piano della coppia centese. Il fare arcaizzante che caratterizza il primo momento conosciuto nell'opera del Boselli – che non è certo un fatto di poco conto nel panorama della coeva natura morta in Italia – ha oltre tutto un sapore di consapevolezza e di semplificazione voluta che ben si adatta ad un fenomeno di ritorno. L'aspetto più noto della sua pittura, quello che enfatizza, secondo i modi di diretta derivazione barocca, visioni gremite e addirittura ossessionanti, coerentemente si colloca in una fase successiva.

Le due *Cacciagioni* centesi, sebbene proprio la fattura pittorica, per la cattiva conservazione, rimanga l'aspetto più ingiudicabile, presentano però elementi compositivi, chiaroscurali e cromatici sufficientemente chiari per escludere almeno che si tratti del Boselli. Qui nessuna segreta geometria e nessuna scenografica messa in posa governano l'affacciarsi di questa selvaggina sul piano inerpicato di quello che deve immaginarsi come un tavolo.

La ricostruzione che del pittore aveva dato Arcangeli aveva sottolineato le ragioni di coerenza che consigliavano di mantenere il nome tradizionale del Barbieri junior «pur con le riserve di una conservazione non eccellente»[4] e consentivano di vedervi «segni precoci» di Paolo Antonio, del quale, alla luce soprattutto del punto fermo costituito dalla *Spezieria*, pagata nel 1637, egli poteva negare ogni svolgimento in senso barocco (vale la pena di richiamare quella dosata allusione ai modi del Baschenis, che è un vero colpo d'ala per la caratterizzazione critica di Paolo Antonio).

Insomma, per queste due *Cacciagioni* converrà veramente attenersi alle coordinate già tracciate fin dal 1961, che puntano su date abbastanza antiche nell'ambito degli svolgimenti italiani di questo genere, piuttosto che avventurarsi verso il rischio di vere e proprie forzature. Tali appaiono infatti sia il voler intendere questo serrato incastro nel senso di un neo-arcaismo, o anche di preludio a mostre scenografiche barocche; sia anche la rinuncia a prendere atto di come la costruzione volumetrica dei corpi degli animali sottolinei dati di fisico ingombro. Anche se non si può giudicare fino a che punto l'effetto pittorico sia efficace ed elaborato (ovviamente l'ipotesi che si tratti di copie pare del tutto inagibile in un campo come quello della natura morta), l'illuminazione, pur non particolarmente accusata, evidenzia i volumi e i profili rigidi e ricurvi delle ali. I nomi da citare a riscontro non possono essere che quelli dell'Empoli e dei primi

specialisti spagnoli, modelli a lui stesso ben presenti: Sanchez Cotàn e Loarte. E con questo si torna a Paolo Antonio, di cui queste tele sembrano illuminare le prime, personali inclinazioni. Non si tratta solo di probabilità cronologica, perché qualche altra opera si può avvicinare alle due *Cacciagioni* centesi: quell'esposizione di *Mele e cipolle* dell'Accademia di Ravenna[3] che quasi frana sull'osservatore, anch'essa riempita di cose, anch'essa con un respiro spaziale breve, confinato nel margine tutto intorno. E c'è anche un'inedita teletta del bolognese Ritiro di S. Pellegrino, (vedi foto a p. 78) dove il minore formato comporta una maggiore velocità di fattura, che è analogamente affollata di oggetti fisicamente concreti, evidenziati da un'illuminazione ferma. Ma qui pare che incomincino ad avvicinarsi gli anni della *Spezieria*, non solo per via del barattolo con le ciliege, con il caratteristico riflesso quadripartito della finestra: è anche un certo aggiustarsi della composizione secondo linee diagonali che viene a suggerire un primo e un secondo piano.

Un cenno però va fatto sulla vicinanza, che la ricostruzione di Arcangeli riconosceva, di Paolo Antonio con lo «spirito (...) antico, come di primordio», del «pittore di Rodolfo Lodi».

Le ragioni di disaccordo su una datazione così antica dell'anonimo maestro sono altrove analizzate e non si possono qui nuovamente ricapitolare.[6] Viene messa in dubbio comunque l'ipotesi che l'attività di Paolo Antonio avesse alle spalle questo grande iniziatore di un filone padano della natura morta. E forse è da porre in crisi l'idea stessa che possa esistere tale filone. Un nodo bolognese però, questo sì, potè stringersi intorno al Barbieri quando si trasferì in città dalla nativa Cento.

Per via dell'assenza, o del naufragio, di testimonianze in merito, un tentativo di analisi storica della situazione può fondarsi solo su alcune opere, che puntano, come si è detto, sui nomi del Cittadini e dei Gennari. Ma è proprio da qui che sembra partire quel filo di somiglianza (parlare di tradizione è forse troppo, in un campo in cui la consapevolezza degli esecutori non pare sempre vigile) che conduce niente meno che a Giuseppe Maria Crespi – come del resto da tempo è riconosciuto – passando proprio dall'«umile» «pittore di Rodolfo Lodi», che è da collocarsi con tutta probabilità nella seconda metà del Seicento ed appare ancora ben radicato alla pittura guercinesca. Guercinesca perché nata nella casa stessa del Guercino, per opera di suo fratello Paolo Antonio (per quanto in termini stilistici egli poco rifletta di lui). Ma anche perché qualche carattere realmente più vicino alla pittura di Giovan Francesco via via si accentuò con gli anni. Proprio il *Cesto di mele* della Pinacoteca di Bologna ne dà ragione, cioè l'opera che Arcangeli aggiunse al catalogo dell'anonimo, e di cui dette un'indimenticabile lettura.[7]

Sarà meglio in conclusione non dare troppo peso a qualche accenno inteso a deprimere l'appartata produzione di Paolo Antonio.[8] Egli era ben capace di dipingere il *Cestino di castagne* dell'Art Institute di Chicago[9] ed anche altre opere di pari esattezza ed intima lucidità. E alle spalle di questi suoi esiti, come anche dei potenti accostamenti di cose dei suoi esordi, non deve vedersi probabilmente nessun altro «spirito antico» che non nasca dalla sua stessa pittura.

Restauri: B. Podio-M. Mattioli 1985.

1. Atti 1853, p. 18. È da notare che dovette trattarsi di un deposito successivo a quello del 1842, nel cui inventario queste tele non compaiono.

2. Arisi 1973, schede nn. 75 e 76.

3. Ibidem, scheda n. 136.

4. Arcangeli 1961, p. 339.

5. Ibidem, pp. 340-341.

6. Colombi Ferretti, in corso di pubblicazione, sulla scorta di Rosci 1977, pp. 100, 112 e Volpe 1979, pp. 152, 155-156.

7. Arcangeli 1961, pp. 335-336.

8. Roli 1977, p. 213; Volpe 1979, p. 155; Salerno 1984, p. 132.

9. Volpe 1979, p. 155 esprime qualche dubbio; lo accettano Rosci 1982, p. 98 e Salerno 1984, p. 132.



29

80.81.
Benedetto e Cesare Gennari
(Cento 1633-Bologna 1715; Cento 1637-Bologna 1688)
Paolo Antonio Barbieri (attr.) e Pier Francesco Cittadini
(Cento 1603-Bologna 1649; Milano 1613/16-Bologna 1681)
Frutta, fiori e dolciumi con due figure maschili (il *Credenziere*)
Frutta, fiori e selvaggina con figura femminile (la *Giardiniera*)
Olio su tela, cm 116 × 152 cad.

Non è senza significato che queste due tele portassero nel 1842 (nell'inventario di casa Chiarelli) il nome di Paolo Antonio Barbieri, e che poi, in anni recenti, siano state spostate all'ambito del Cittadini. Tuttavia l'idea di chiamare in causa Carlo, fratello del più noto Pier Francesco,[1] non trova appoggio nell'unico dipinto a lui riferibile, ed inoltre nasce all'evidenza da una giusta perplessità davanti a parecchi elementi che non possono appartenere alla pittura del Milanese.

Certo una tale disparità attributiva induce da sola a riconsiderare le posizioni di Francesco Arcangeli sugli inizi del Cittadini nel campo di questo genere: « nato alla pratica della natura morta proprio quando tramontava quella del Barbieri ».[2] Così a lui sembrava legittimamente più di venticinque anni fa, quando, oltre tutto, non tutti i fili dell'ordito storico passavano per le sue mani, dato che il primo studio sul Cittadini (pittore dimenticato allora quanto Paolo Antonio) era condotto contemporaneamente da Eugenio Riccomini.[3]

Già si è fatto cenno a quella zona d'ombra documentaria e di sovrapposizione stilistica che accompagna e segue gli anni bolognesi (sette in tutto) di Paolo Antonio Barbieri in merito alla pittura di oggetti nella bottega del Guercino. Ed anche alle difficoltà di usare il più consueto metro stilistico di fronte ad una serie di dipinti che dovrebbero appartenere al quinto (o agli inizi del sesto) decennio del secolo.

Nella Galleria Estense di Modena quattro tele che, stando alle misure, formano una serie, sono prevalentemente considerate opere del Cittadini: *Natura morta con argenti e pappagallo*; *Ortaggi su un fondo di campagna*; *Esposizione di frutti con gatto*; *Esposizione di frutti con cane*. Ma sintomaticamente in precedenza esse portavano il nome di Paolo Antonio Barbieri.[4]

A guardar meglio, non si tratta di una serie omogenea: le due col cane e col gatto sono davvero tra i più tipici prodotti del Cittadini, quelli che di solito si datano dopo i lavori di Sassuolo, oltre la metà del secolo. Ma le prime due, che sembrano formare una coppia più antica, non corrispondono a questi aspetti più noti del Milanese. Tanto che recentemente Luigi Salerno ha proposto di togliergliele;[5] e ciò riveste un'importanza senz'altro maggiore del nome di Bartolomeo Bimbi, proposto in alternativa, che non è da condividersi. Non sono gli aspetti cronologici quelli più intriganti: le quattro tele provengono dalla reggia di Sassuolo[6] dove, per esigenze di arredo, la seconda coppia potrebbe essersi aggiunta anche una decina d'anni dopo. Piuttosto vale la pena di sottolineare (ma a questo punto non è nemmeno una grossa sorpresa) che le due tele centesi della *Giardiniera* e del *Credenziere* e questa prima coppia modenese, oltre ad analoghe vicende attributive, hanno anche parecchi punti in comune. Addentrarsi a ricercare nell'ambito di una stessa tela le diversità di fattura è operazione rischiosa; ma conducendo una parallela indagine anche sui repertori, forse si può ottenere qualche risultato di maggiore obbiettività. Ed ecco comparire nel *Credenziere* un piatto di dolciumi e dei fiori del tutto paragonabili con quelli della tela con gli *Argenti e il pappagallo*. Sempre in questo dipinto lo sfondo aperto sulla campagna assomiglia molto a quello dietro gli ortaggi, nel secondo numero della coppia modenese[7] già riconosciuto come guercinesco (gli sfondi consueti nel Cittadini sono più aulici, di un gusto francese non lontano da Le Brun). Sempre nel *Credenziere* però il cane che sporge dal margine inferiore della tela assomiglia inequivocabilmente a quello del Cittadini in uno dei dipinti modenesi della seconda coppia.

C'è poi la fattura insistita, dura, minuziosa dello schienale della sedia, dei vasi metallici, del tappeto, che, oltre a richiamare gli *Argenti e il pappagallo*, trovano un confronto molto vicino anche negli *Argenti e paramenti vescovili* già ricordati come opera sicuramente riferibile a Benedetto Gennari, da datarsi tuttavia verso il settimo decennio. Ed infine in questa prima tela della coppia centese le figure sono decisamente guercinesche. Quella in ombra, di profilo, ha anche vere somiglianze con i modi di Cesare Gennari.[8]

È ora il turno della *Giardiniera*: essa porta sul capo una cesta di fiori di fattura non particolarmente accurata, ma in tutto simili a quelli che accompagnano la *Flora* del Guercino nella romana galleria Doria Pamphili, o dello stesso soggetto in palazzo Rospigliosi, sempre dati a Paolo Antonio.[9] I galli dal piumaggio screziato e quello rossiccio sono strettamente parenti dei volatili che compaiono nel *Venditore di Cacciagione* degli Uffizi, e non sono lontani nemmeno da quelli della *Pollarola* del museo di Pesaro. Mentre la lepre e gli uccelletti richiamano puntualmente le due *Cacciagioni* che in questo stesso museo portano una tradizionale (e molto plausibile) attribuzione a Paolo Antonio. Anche

qui la figura, assai rovinata, è guercinesca. La parte destra del dipinto però, con la gazza, le zucche e il recipiente in ombra che contiene melegrane (molto più mosso pittoricamente della cesta nel mezzo della composizione) deve essere confrontata con opere di chiara paternità cittadiniana, in particolare con la seconda coppia modenese, dove tutti questi passaggi ricompaiono puntualmente.

Questa confusione in apparenza allarmante può essere ricondotta a divenire in qualche modo significativa?

Se si riuniscono tutti gli indizi, di diverso ordine, che puntano sulla probabile attività dei Gennari nel campo della natura morta,[10] già parecchi elementi trovano una possibile spiegazione: i repertori – se non addirittura gli abbozzi – di Paolo Antonio potrebbero essere passati nelle loro mani.

Tutto quanto riguarda il Cittadini rimane invece affidato all'ordine dei dati puramente visivi. Ma il piatto coi dolciumi che compare nel *Credenziere* come negli *Argenti e pappagallo* costituisce un dato anche stilisticamente confrontabile? La pulitura eccessiva subita dal quadro centese impedisce di dare una risposta; fermo restando che il medesimo piatto costituisce un motivo di repertorio ricorrente in un'altra serie di opere che dovrebbero appartenere ad una prima fase del Cittadini.

Per questa via non tutto si risolve, è vero; ma la parte destra della *Giardiniera*, con quella stesura fresca e smagliante, lascia pochi dubbi: vi si riconosce addirittura il Cittadini più tipico, quello conosciuto in anni anche più inoltrati.

Resta da considerare la faticosa costruzione spaziale della coppia centese, che ben si attaglia tanto ad una sovrapposizione di mani (e forse ad una esecuzione protratta per qualche tempo), quanto ad un momento di gusto ancora incerto, che non è ancora quello delle mostre di oggetti o di vegetali del Cittadini maturo, costruite con elegante *nonchalance*. Ma certo non è più quel «vano occupato ordinatamente di cose»[11] che rappresenta l'esito della pittura di Paolo Antonio nel quadro del 1637, la *Spezieria*.

Dall'esame del libro dei conti Arcangeli constatò il rallentamento della produzione di Paolo Antonio dopo il trasferimento a Bologna, a causa delle «aumentate cure amministrative per una casa ormai illustre»; ma forse altrettanto per il «rifiuto coerente (...) dell'ondata barocca che stava crescendo con gli anni».[12] L'incontro col Cittadini, anche se non dovette dar luogo ad una situazione di concorrenza, qualche disagio dovette aver creato al Barbieri. Siano di mano di Paolo Antonio, oppure di uno dei nipoti, quegli animali lungo il margine inferiore della *Giardiniera* sono pur sempre l'ultima traccia in ordine cronologico che restituisca notizia dei suoi modi. È difficile ripensare al «pittore affezionato a chiusi ed appartati silenzi».[13]

A queste constatazioni si lega una serie di altri problemi, per via di quegli insistiti riferimenti fiorentini che continuano ad essere associati, anche autorevolmente, alla *Pollarola* e al *Venditore di Cacciagione*.[14] Opere che, pur continuando con ogni evidenza la linea della *Spezieria*, sembrano eseguite forse proprio a cavallo del trasferimento in città, perché dimostrano, in modo inusuale per il Barbieri, una cultura pittorica ed anche una chiara coscienza degli sviluppi di un vero e proprio filone di genere. Il rapporto con l'Empoli nella *Pollarola* è innegabile, e probabilmente cercato. Ogni giudizio sulla figura, prima e dopo il restauro, rimane estremamente difficile. Più che del viso (la cui somiglianza con le tipologie del Tarchiani non è più forte dei tratti genericamente guercineschi), sarà da far conto del gesto, dell'«ampia, unita, dolce qualità della luce»,[15] della diversa fattura, molto più morbida e naturale, di quel tacchino parzialmente spennato che è letteralmente desunto dal maestro toscano.

Quanto al *Venditore di Cacciagione*, l'inventario della villa La Petraia (1649) ne restituisce l'antica provenienza.[16] Qui si trovava in serie con altre tre tele di analogo soggetto e formato. Ma l'inventario ricorda solo tre nomi di pittori, per giunta semisconosciuti: Giovanni Pini, Camillo Berti e il Bigino (alias Leonardo Ferroni). Seguendo le argomentazioni di Evelina Borea, almeno due autori si associano senza difficoltà a due numeri della serie (la tela del Pini è addirittura siglata). Il nome rimasto «libero» è quello di Camillo Berti, il più sconosciuto dei tre. La possibilità teorica che uno di questi autori abbia dipinto due delle tele in questione (nonostante più d'una ipotesi successiva in tal senso) si può escludere in base alla diversità stilistica dei quattro quadri. E sono ancora indizi di stile quelli che puntano decisamente sul pittore centese quale autore del *Venditore di Cacciagione*, e si può anche capire come, essendo di nascita non toscana, l'inventario fiorentino possa ignorarlo.

La tela del Barbieri figura assai bene in mezzo alle altre e non ha certo l'aria di essere nata nell'isolamento di un'attività solitaria. Ma più di un suggerimento emerge a conferma dal ragionamento fin qui seguito. Il *Venditore* inoltre si distingue dal resto del gruppo per un tono pittorico più naturale. Parla in tal senso anche il brano delle due colombe bianche e nere (qui come nella *Pollarola*), che sono un tema quasi di repertorio in un filone toscano para-caravaggesco (ed in particolare nel gruppo riunito intorno al nome di Pietro Paolini).[17] Non certo estraneo alla pittura di Paolo Antonio.



80



31

1. Roli 1977, p. 215.
2. Arcangeli 1961, p. 331.
3. Riccomini 1961.
4. Pallucchini 1945, pp.140-141.
5. Salerno 1984, p. 292.
6. Ghidiglia Quintavalle 1963, p. 38.
7. Arcangeli 1961, p. 331.
8. Colombi Ferretti, in corso di pubblicazione.
9. Bagni 1986, pp. 287-289.
10. Colombi Ferretti, in corso di pubblicazione.
11. Arcangeli 1961, p. 339.
12. Arcangeli 1961, p. 331.
13. Ivi.
14. Gregori 1987, pp. 39, 137; Gregori-Fumagalli 1987, pp. 286-287.
15. Arcangeli 1961, p. 329.
16. Borea 1977, pp. 56-59.
17. Gregori 1987, pp. 45, 51

82.
Benedetto Zallone
(Cento, 1595-1644)
San Matteo e l'angelo con Madonna e Santi
Olio su tela, cm 310 × 197

La tela non si trova citata nelle fonti locali del XVII secolo; bisogna quindi attendere Girolamo Baruffaldi (1754) per trovare un primo riferimento nella descrizione della chiesa centese di S. Agostino. L'arciprete ricorda l'altare di S. Matteo dove il Santo è «espresso... col di sopra la Beata Vergine col Bambino in braccio e S. Francesca Romana e il beato Giovanni da S. Facondo e sono di Benedetto Zalloni, alcuni però vogliono che le parti di sopra, dove sono questi Santi piccoli, siano di Antonio Comarini».

L'attribuzione allo Zallone è ripresa dal Monteforti (1755, 1765, 1780) che tace la presunta partecipazione di un altro pittore, ricordando che «il cavaliere Giraldini con annue messe 150 » contribuì nell'abbellimento dell'altare; il riferimento è riproposto dal Righetti Dondini (1768 e 1783 ca.) che annovera lo Zallone fra gli scolari del Guercino. La tela è ricordata ancora dal padre Tosi che riprospetta la presenza di un secondo pittore: «Il San Matteo con l'angelo, fatto fare dal cavaliere Pietro Francesco d'Antonio Giraldini, fu dipinto da Benedetto Zallone, ma il di sopra fu da Giovanni Antonio Comarini».

In epoca napoleonica viene soppressa la chiesa ed il convento, quindi i padri Eremitani si allontanano da Cento e l'edificio sacro è abbattuto agli inizi dell'Ottocento. Con ogni probabilità i quadri sono trasportati nel vicino oratorio della chiesa del Rosario, dove rimangono fino al 1839, anno in cui s'inaugura la Pinacoteca Civica. Presso la quadreria municipale la tela è citata dall'Atti (1853), dal Rusconi (1861) e dall'Orsini (1891).

In epoca contemporanea si deve a Carlo Volpe (1961) il primo passo per una concreta rivalutazione del dipinto centese dello Zallone; lo studioso bolognese segnala le straordinarie doti naturalistiche di questo poco noto pittore centese, collaboratore, a pieno titolo, del Barbieri.

Nonostante Benedetto Zallone abbia recentemente attirato l'interesse degli studiosi, la sua biografia è ancora abbastanza povera di riferimenti; di origini pievesi, il pittore nacque a Cento nel 1595, entrò presto a far parte della bottega del Guercino e quando questa nel 1643 si trasferì a Bologna, egli rimase a Cento dove morì nel 1644.

La struttura della pala è solenne, il S. Matteo, nella sua monumentalità, presenta strettissime consonanze col naturalismo guercinesco, risultandone quasi un approfondimento nello slancio umano ancor più rustico e popolano.

L'ipotesi settecentesca d'individuare nella parte alta la mano di un altro pittore, non trova alcun credito: ogni particolare di questo quadro parla la stessa lingua; la Clerici Bagozzi ne ha ben descritto l'atmosfera: «il fascino di quella Madonna bambina che semplice nel gesto, nel profilo infantilmente imbronciato, cui dà plastico risalto l'ombra 'vera' del mento sul collo, si vede su un terreno fatto, solo per convenienza, di nubi o del chierichetto alato che, come un qualsiasi ragazzotto di campagna è chiamato a servir messa; mentre in basso uno spiritato messaggero pare voler magneticamente trasmettere la propria volontà al lento cervello di un vecchio e calloso contadino... E mentre è chiaramente avvertibile il debito che queste forme – create in assenza di contorni da una luce improvvisa e maculata – hanno con la fonte guercinesca, altrettanto chiara appare la singolarità di questa luce

che investe di botto le forme quasi cristallizzandole nell'attimo del gesto più semplice e vero, mentre la larga e sapiente pennellata striscia su per le lente svolte dei panni» (1970).

In rapporto all'attività della bottega del Barbieri, nella quale Zallone si trovava ad operare, l'opera può essere datata intorno al 1625.

Bibl.: Baruffaldi 1754, c. 28; Monteforti 1755, c. 4; Monteforti 1865, c. 646; Righetti Doudini 1768, p. 10; Tosi 1770, c. 7; Oretti 1778, c. 1; Oretti ms. n 110, ed. 1981, pp. 63, 98; Monteforti 1780, c. 29; Righetti Doudini 1783 ca., c. 190; Baruffaldi 1846, II, p. 596; Atti 1853, p. 19; Rusconi 1861, p. 26; Orsini 1891, p. 14; Ragghianti 1943, n. 35; Sorrentino 1946, sala VI, n. 17; Volpe 1961, p. 41; Mezzetti 1964, p. 89; Grimaldi 1966, p. 63; Clerici Bagozzi 1970, p. 37; Cecchelli 1984, p. 78; Modena 1986, p. 185; Bagni 1986, p. 241.



83

83.
Benedetto Zallone

(Cento, 1595-1644)

Ritratto di donna

Olio su tela, cm 78 × 58

Con l'inaugurazione della Pinacoteca Civica, avvenuta nel 1839, la famiglia del conte Marco Chiarelli Pannini di Cento, nel 1842 provvede a regolarizzare un deposito di suoi quadri presso la quadreria comunale; quest'opera vi figura già attribuita al Guercino e così pure Gaetano Atti (1853), il quale individua nella figura una esponente della famiglia Chiarelli.

La tela continua ad essere ritenuta del Guercino finché, Carlo Ludovico Ragghianti, schedando l'opera nel 1943, la considera attribuibile a Benedetto Zallone, sulla base delle somiglianze con due tele conservate a Cento in S. Pietro.

Anche se riproposta, come opera del Guercino, dalla Grimaldi (1966), Nora Clerici Bagozzi (1970) riconsidera l'attribuzione del Ragghianti e sulla base di considerazioni stilistiche inserisce la tela fra le opere di Benedetto Zallone: «Già l'umiltà ombrosa del personaggio, schivo di posa e spoglio di ornamenti, salvo il rustico cerchietto a metà lobo, ci parla di Zallone, se non bastasse la qualità della lunga e lenta pennellata che segue sul crinale del profilo, sui fili esili e lampeggianti dei polsini, il coagularsi della materia sotto il lampo fermo della luce».

Anche P. Bagni (1986) concorda con questa indicazione, considerando il quadro databile fra il 1616 e il 1620, cioè nel momento in cui il pittore può avere eseguito anche le pale d'altare per la chiesa centese di S. Pietro, dove, nel *San Bonaventura e l'Assunta*, compare un ritratto della committente che presenta analogie esecutive.

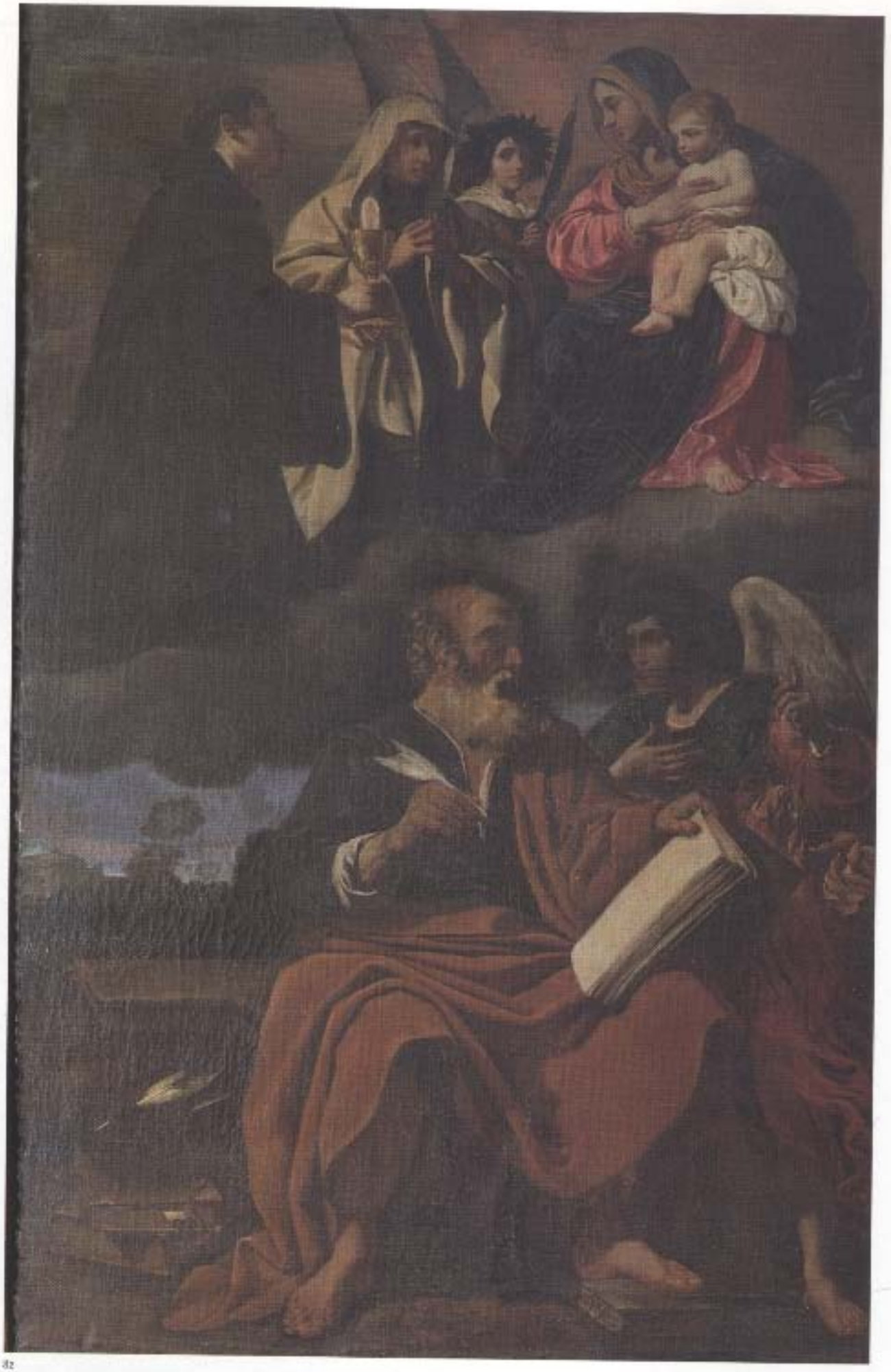
Benedetto Zallone ha praticamente legato tutta la sua attività alla bottega del Guercino, presso la quale era considerato dal maestro stesso fra i suoi più validi aiuti; rimase a Cento fino alla morte giunta nel 1644. Fra i pittori della bottega, lo Zallone è quello che mantenne, più di ogni altro, l'orientamento naturalistico del Guercino giovane; pertanto, se confrontato con gli altri pittori della famiglia Gennari, esso appare più personale e meno attratto dall'evoluzione stilistica del maestro che puntava sempre più verso il classicismo.

Restauro: Katia Ronzani e Camillo Tarozzi, 1987.

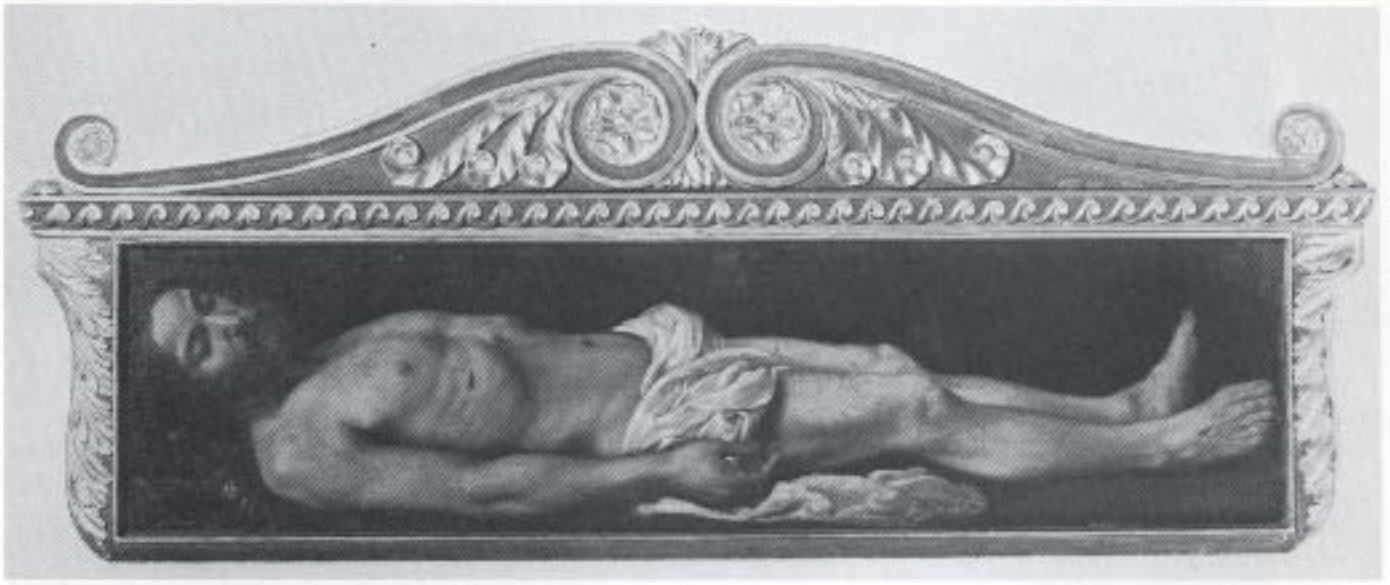
Bibl. Atto di deposito 1842; Atti 1853, p. 17; Rusconi 1861, p. 23; Orsini 1891, p. 13; Ragghianti 1943, n. 2; Sorrentino 1946, sala VI, n. 4; Grimaldi 1966, p. 52; Clerici Bagozzi 1970, p. 40; Bagni 1986, p. 241.



35



82



84

84.
Matteo Loves (attr.)
(Notizie dal 1625 al 1662)
Cristo morto
Olio su tela, cm 35 × 153

In considerazione del fatto che le fonti locali del XVIII secolo sono unanimi nel riferire al Guercino questa tela, preciso che l'opera non compare nel *Libro dei Conti* di Casa Barbieri, come pure non è citata dai più antichi biografi del maestro di Cento, quali Francesco Scannelli (1657) e Carlo Cesare Malvasia (1678) che, notoriamente, riportano le notizie direttamente da casa Barbieri e Gennari.

Il Baruffaldi è quindi il primo (1754) che ricorda l'opera e la devozione popolare ch'essa rivestiva sull'altare dell'Addolorata nella chiesa di S. Pietro di Cento. L'attribuzione della tela al Guercino avanzata dall'arciprete di Cento è riproposta dal Monteforti (1765, 1780), dal Righetti Dondini (1768, 1783 ca.) e dall'Oretti (1778).

Il Calvi (1808), pur analitico nella descrizione dei quadri centesi del Guercino, non menziona l'opera, ricordata invece ancora presso la chiesa dagli annotatori del Malvasia (1841) e del Baruffaldi (1846). Nel 1845, durante lavori di restauro alla cappella, l'opera viene dotata di una nuova cornice a forma di teca e nel 1857, Pio IX in visita a Cento, richiede espressamente di ammirare « il famoso Cristo morto del Guercino ».

Gaetano Atti (1861), nella sua monografia sul Guercino, assegna la tela al 1655 senza peraltro indicare la fonte dell'informazione. Nel 1866, a causa della trasformazione del convento di S. Pietro in alloggi militari, il quadro è trasferito nella Pinacoteca Civica dove è citato dal Cantalamessa (1891), il quale, per primo, esprime dei dubbi in merito all'attribuzione tradizionale considerando la tela « non catalogabile fra le maniere cognite del Guercino ».

L'opera continua ad essere ritenuta del Guercino dall'Orsini (1891), dal Ragghianti (1943), dal Sorrentino (1946), dalla Grimaldi (1966, 1968) e dal Colagiovanni (1970) che rende noti i documenti d'erezione della cappella, per iniziativa della famiglia Piombini, relativi all'anno 1640.

Di parere contrario alle fonti si è più volte espresso Denis Mahon, il quale non ritiene l'opera attribuibile al Guercino, in quanto, pur essendo di una qualità artistica molto elevata, non arriva però alla ricchezza cromatica che viene riconosciuta al maestro centese. Il dipinto è comunque di strettissima osservanza guerciniana e può essere datato, anche in merito all'evoluzione artistica del maestro, proprio negli anni Quaranta, quindi coeva all'erezione della cappella della SS. Addolorata.

Col recente restauro si è rafforzata questa discrepanza attributiva, in quanto sono emerse nell'opera caratteristiche che richiamano pittori fiamminghi italianizzati, permettendo così d'avanzare il nome di Matteo Loves, riconoscibile nell'analisi dei dettagli (le vene, la pelle ed i capelli) ed anche nell'intonazione livida e violetta dell'incarnato, reso in una atmosfera fredda e sospesa, che ritroviamo esattamente nei suoi dipinti più sicuri, come il *S. Pietro che resuscita Tabita* in S. Pietro in Valle a Fano e *L'Angelo Custode* in S. Rocco a Cento.

Di questo pittore straniero cono-

sciamo pochissimi dati anagrafici; secondo D. Mahon l'incontro col Guercino avvenne a Roma dove si aggregò al suo seguito. A Cento si sposò nel 1625 e gli nacque una figlia tenuta a battesimo dal maestro. Collaborò con la bottega del Guercino ad alcune importanti commissioni nel modenese e quando il maestro nel 1642 si trasferì a Bologna, assieme alla famiglia Gennari, egli proseguì l'attività a Cento dove risultò ancora vivente nel 1662.

Il catalogo dei suoi dipinti è ancora esiguo, pur tuttavia risulta sufficiente per delinearne la particolare personalità; la predilezione per l'uso trasparente delle ombre e soprattutto la sua tendenza al plasticismo anatomico.

Restauro: Maricetta Parlatore Melega 1986 (offerto dal Lions Club di Cento).

Bibl.: Baruffaldi 1754, c. 22; Monteforti 1765, c. 645; Righetti Dondini 1768, p. 17; Oretti 1778, c. 11; Oretti ms. B 110, ed. 1981, p. 64; Monteforti 1780, c. 26; Righetti Dondini 1783 ca., c. 147; Malvasia 1841, II, p. 344; Baruffaldi 1846, II, p. 470; Atti 1853, p. 84; Atti 1861, p. 79; Cantalamessa 1891, p. 30; Orsini 1891, p. 18; Ragghianti 1943, n. 11; Sorrentino 1946, sala VI, n. 8; AA.VV. 1966, p. 54; Grimaldi 1966, p. 54; Grimaldi 1968, p. 68; Colagiovanni 1970, p. 55; Cecchelli 1984, p. 71; Bagni 1986, p. 270.

85.
Cesare Gennari

(Cento 1637-Bologna 1688)

Martirio di Santa Caterina

Olio su tela, cm 332 × 208

Il dipinto venne eseguito da Cesare Gennari per l'altare maggiore della chiesa di Santa Caterina di Cento, dove rimase fino alla fine del secolo scorso, per poi passare nell'Ospedale civile e da qui, durante il II conflitto mondiale, in Pinacoteca.[1]

Tutta la storiografia locale concordemente lo attribuisce a Cesare e per primo G. Baruffaldi, che così lo descrive nella sua collocazione originaria: «Decollazione di S. Caterina Vergine, e Martire con vicino il manigoldo in atto di caricare colla simitarra il fiero colpo».[2] Cesare Gennari, nipote del Guercino, si trasferì con la famiglia a Bologna sin dal 1643 e qui, nella casa di Via S. Alò, insieme al fratello Benedetto apprese i fondamenti della sua arte. Le prime opere di Cesare che si conoscono sono proprio questa tela con il *Martirio di Santa Caterina* e un *Ritratto di Frate cappuccino*, sempre conservato in Pinacoteca, quest'ultimo con caratteristiche spiccatamente guercinesche.[3]

P. Bagni propone per la tela in questione una datazione entro il 1660, mentre N. Clerici Bagozzi preferisce ascriverla alla fine degli anni '70 del XVII secolo;[4] stilisticamente, appare vicina sia alla *Santa Marta* dell'Opera pia dei Bisognosi che alla *Santa Rosa da Lima* della chiesa di S. Domenico di Bologna, poiché in tutte queste opere si colgono quegli accenti di robusto e sintetico naturalismo che costituiscono la cifra distintiva della prima sua 'maniera' e lo differenziano, pur nel comune discepolato guercinesco, dal fratello Benedetto; per questo la più precoce datazione proposta da Bagni appare maggiormente accettabile.

Il radicale restauro attuato nel 1978 consente oggi di leggere il dipinto con maggiore precisione (pur se rimane gravemente lacunoso nella parte inferiore) e di coglierne la buona qualità esecutiva; va infine ricordato che, per quanto riguarda l'iconografia, Cesare qui reinterpreta un prototipo del Guercino, cioè una tela di analogo soggetto, ora conservata al Museo dell'Ermitage di Leningrado, che, fra l'altro, nel 1654 era stata copiata da Benedetto Gennari.[5]

1. Scheda OA, Gozzi 1982; Bagni 1987, p. 295n.

2. Baruffaldi, mss. 159, f. 31 e 44; Monteforti ms. 52, f. 6; Monteforti ms. 43, f. 468; Monteforti ms. 155, f. 441; Tosi, ms. 73, f. 8; Righetti Dondini 1768, p. 12; Oretti mss. D110, f. 11 e B291, f. 3; Baruffaldi, ed. 1844-1846, v. II, p. 483; Thieme-Becker, XIII, p. 392; Roli 1978, p. 268; Gozzi 1980, n. 5; Mezzetti-Mattaliano 1980, v. I, p. 84; Clerici Bagozzi 1985, p. 245, foto 158; Bagni 1986, p. 295.

3. Cfr. Bagni 1986, p. 295.

4. Bagni 1986, p. 295; Clerici Bagozzi 1985, p. 245.

5. Il restauro fu eseguito da A. Piella a Ferrara nel 1978, ma la tela era ormai, almeno nella parte inferiore, definitivamente compromessa dai lunghi anni in cui rimase dimenticata nei granai dell'Ospedale civile di Cento; per la tela di Benedetto di analogo soggetto si veda in questo catalogo la scheda n. 90.



85



17

86.
Cesare Gennari
(Cento 1637-Bologna 1688)
Ritratto di Frate cappuccino
Olio su tela, cm 78 × 60



86

Con atto del Consiglio Comunale del 7 marzo 1948, viene regolarizzata la volontà testamentaria espressa l'11 luglio 1946 da Livia Cavalieri in Gallerani, deceduta in Cento il 9 agosto 1847; essa lascia alla Pinacoteca del suo paese il dipinto, ritenuto tradizionalmente del Guercino.

L'opera è citata originariamente da Gaetano Atti, nella sua biografia del Guercino dedicata al Sindaco di Cento Giuseppe Borselli nel 1861: «Ritratto di Fra Girolamo Cavalieri cappuccino, mezza figura, commesso da Galeazzo Cavalieri 1638 (Consta dai libri antichi di casa Cavalieri di Cento). È conservatissimo ed è di proprietà del Signor Giuseppe Cavalieri». Il riferimento è ripreso dalla Grimaldi (1966, 1968).

Prisco Bagni (1986), sulla base di un parere orale di Denis Mahon, non accoglie il riferimento tradizionale in quanto non vi rileva il caratteristico tocco del maestro di Cento, presentando invece i requisiti di un'opera di bottega, eseguita intorno al 1660, dal giovane Cesare Gennari.

Bisogna inoltre ricordare che nel *Libro dei Conti di Casa Barbieri*, alla data proposta dall'Atti, il 1638, non è registrato alcun pagamento da un membro della famiglia Cavalieri e neppure si rileva una descrizione di un soggetto analogo.

In merito all'identità del personaggio, ritenuto un frate cappuccino di nome Girolamo Cavalieri, il Bagni ha trovato che, presso l'Archivio Provinciale dei Cappuccini di Bologna, l'unico frate della famiglia Cavalieri, fu un certo Michelangelo, nato nel 1676 e morto nel 1751, quindi troppo avanti per essere quello del ritratto. «Si potrebbe invece avanzare l'ipotesi che si tratti di un frate, noto come letterato e predicatore, di nome Zaccaria Barbieri, nato a Bologna nel 1616 e morto a Cento nel 1679, qui ritratto all'età di 40-50 anni, il che tornerebbe con la datazione del dipinto».

Bibl.: Atti 1861, p. 140; Grimaldi 1966, p. 59; Grimaldi 1968, p. 100; Bagni 1986, p. 295.

87.
Cesare Gennari
(Cento 1637-Bologna 1688)
Maddalena orante nel deserto
Olio su tela, cm 276 × 171

Dipinta per l'altare maggiore di una nuova chiesa, intitolata a Santa Maria Maddalena ed edificata nel 1662 nel monastero delle Agostiniane di Cento, al posto di una più piccola costruzione del 1611, il 7 luglio 1796, durante le soppressioni napoleoniche, la tela fu requisita dalle truppe francesi e portata a Parigi. Qui, al Museo del Louvre, fu sottoposta ad un intervento di restauro e di pulitura che tolse ridipinture non originali che ricoprivano le nudità della Santa.[1] Il 14 luglio 1801 venne esposta al Musée Napoleon sempre a Parigi e rientrò a Cento definitivamente nel 1816, prima in deposito presso l'Oratorio del Santissimo Rosario, poi dal 1839 in Pinacoteca.[2] Sullo stesso altare su cui si trovava originariamente venne collocata un copia eseguita dal pittore centese Alessandro Candi, mentre un'altra copia è oggi conservata sempre in Pinacoteca.[3]

Attribuita da tutta la storiografia locale a Cesare Gennari, appare una opera ancora strettamente guercinesca, al punto che la posa della Maddalena e tutta l'impostazione della scena rappresentata derivano direttamente dalla celebre *Visione di S. Girolamo*, che Guercino dipinse nel 1641 per la Confraternita di S. Girolamo di Rimini.[4]

La *Maddalena orante nel deserto* è abbastanza sicuramente databile al 1662, quindi precede immediatamente la pala raffigurante *S. Maria Maddalena dei Pazzi fra i Santi Alberto e Andrea*, commissionata a Cesare dalla famiglia Renghieri di Bologna per la propria cappella nella chiesa di S. Martino Maggiore, dove è ancor oggi collocata.[5]

La vicinanza tra queste due opere è indubbia, anche nella comune matrice guercinesca, poiché entrambe rivelano un naturalismo ancora molto stringente e una fattura robusta, tipica della maniera di Cesare prima del suo accostarsi alla cultura barocca bolognese ed al conseguente 'aggiornamento' stilistico che questo stimolante contatto gli imporrà.[6]

L'opera, restaurata nel 1939 presso i laboratori della Soprintendenza di Bologna, si presenta oggi in buone condizioni di conservazione.

1. Cfr. Scheda OA, Ragghianti 1947, n. 8; scheda OA, Gozzi 1982; Bagni 1986, p. 296. L'intervento di censura era stato imposto dall'arcivescovo di Bologna ma fu eseguito « con provvide tinte all'acquerello » dal pittore centese G. Ficatelli (1639-1703), cfr. Atti, 1853, p. 23.

2. Il 3 febbraio 1816 fu esposto pubblicamente, insieme agli altri dipinti restituiti alla città dalla Francia, nella chiesa di S. Biagio; cfr. Rusconi 1861, p. 18.

3. Si veda in questo catalogo la scheda n. 88.

4. Tutti concordi tranne Oretti che nel ms. B110, f. 111, propone come autore Ercole Gennari. Baruffaldi, ms. 159, f. 29 e f. 43; Monteforti, ms. 43, f. 648 e ms. 155 f. 471.; Righetti Dondini 1768, p. 14; Oretti ms. B291, f. 2; Tosi, ms. 73, f. 8; Calvi 1808, p. 55; Malvasia ed. 1841, vol. II, p. 305; Baruffaldi ed. 1844-46, vol. II, p. 483, Atti 1853, pp. 22-23; Rusconi 1861, p. 16, n. 4, p. 18, p. 31, n. 31; Sorrentino 1946; Barbanti Grimaldi 1966, p. 70; Roli 1978, p. 268; Mezzetti-Mattaliano 1980, vol. II, p. 84; Cecchelli 1984, p. 74. Per la *Visione di S. Girolamo* di Guercino si veda Mahon 1968, pp. 171-172.

5. La datazione al 1662 è proposta da Bagni 1986, p. 200.

6. Borea 1975, pp. 206-207 in seguito all'evidente analogia fra questa Maddalena e un David con la testa di Golia attribuito a Benedetto e conservato agli Uffizi, propone anache per la tela di Cento il nome di Benedeetto; Clerici Bagozzi 1985, pp. 247-248, confuta questa proposta. Inoltre, per l'intera ricostruzione del catalogo di Cesare si veda Bagni 1984.

88.
Scuola di Cesare Gennari
Maddalena penitente
Olio su tela, cm 207,5 × 167

L'opera in questione è una copia della tela di analogo soggetto di Cesare Gennari, anch'essa conservata nella Pinacoteca civica.[1]

Rispetto all'originale, il copista ha qui ridotto lo spazio in alto, eliminando la figura dell'angioletto e incentrando così maggiormente la scena sull'immagine della santa, le cui nudità sono pudicamente coperte grazie ai lunghi capelli ed al manto. Va ricordato che sull'originale di Cesare Gennari, Giuseppe Maria Ficatelli, per volontà dell'allora Arcivescovo di Bologna, attuò un intervento di 'censura' volto appunto a ricoprire il busto in parte nudo della Maddalena attraverso l'allungamento dei capelli e l'alzata del bordo del mantello e che quest'intervento venne poi annullato durante il restauro a cui il dipinto fu sottoposto a Parigi.

Giuseppe Maria Ficatelli (Cento 1639-1703) fu artista la cui formazione avvenne a Bologna nella bottega del Guercino, proprio a contatto con Benedetto e soprattutto con Cesare Gennari, dal quale derivò il particolare senso luministico, e il vigoroso naturalismo; alla luce di ciò si potrebbe forse ipotizzare che l'autore di questa copia sia proprio il Ficatelli che potrebbe averla realizzata quando dovette 'censurare' l'originale o, se non proprio lui, un pittore gravitante nell'orbita di Cesare nella seconda metà del XVII secolo.

La *Maddalena Penitente* proviene dall'Ospedale della Santissima Annunziata; praticamente illeggibile fu restaurato nel 1974 da Maricetta Parlatore Melega ed oggi lo stato di conservazione, per quanto permangano lacune sparse, appare accettabile.[2]



82



1. Per il dipinto di Cesare Gennari si rimanda in questo catalogo alla scheda n. 87.
2. Cento 1975, p. 96; Gozzi 1976, n. 6; Scheda OA, Gozzi 1982. Per la ricostruzione dell'esiguo catalogo di Giuseppe Ficatelli, si veda Gozzi 1983, pp. 332-333 e 338-342.

89.

Cesare Gennari

(Cento 1637-Bologna 1688)

Maddalena in adorazione del crocifisso

Olio su tela, cm 94,5 × 82,5

Segnalano un'opera di questo soggetto, attribuita a Cesare Gennari, in casa Piazzi a Cento sia gli annotatori del Baruffaldi che quelli del Malvasia e nella medesima collocazione viene ricordata dall'Atti nel 1853.[1] L'1 agosto 1882, in seguito alla morte dell'ultimo discendente maschio, l'intera collezione di dipinti di proprietà Tiazzi fu donata all'Ospedale di Cento che in seguito la vendette in gran parte, per cui solo otto quadri passarono alla Pinacoteca comunale della città; per quanto riguarda il quadro in questione, per vicende oggi non più ricostruibili, divenne di proprietà della famiglia Cavalieri che soltanto nel 1947, come attestato da un'etichetta sul retro, lo donò infine alla Pincoteca.[2]

L'attribuzione a Cesare Gennari venne poi accettata da N. Barbanti Grimaldi e in seguito sempre riproposta.[3]

Bagni, anch'egli concorde sul nome di Cesare, ritiene si tratti di un'opera databile verso la fine degli anni '60 del XVII secolo, all'incirca cioè quando l'artista dovette eseguire le tre pale, raffiguranti rispettivamente *Natività*, *Adorazione dei Magi* e *Annunciazione*, per la chiesa du Val de Bénédiction di Villeneuve-les-Avignon oltre alla tela con la *Madonna col Bambino*, oggi in collezione privata.[4]

La datazione proposta da Bagni risulta pienamente accettabile esaminata la vicinanza di questa *Maddalena* con le opere francesi e, in particolare, confrontando quest'ultima con la figura della Vergine nell'*Adorazione dei Magi* si può notare una strettissima analogia sia nel modellato che nell'uso dell'ombreggiatura. In effetti, dal punto di vista stilistico, Cesare dimostra di avere in parte smorzato lo stringente naturalismo degli anni giovanili grazie allo studio della contemporanea pittura bolognese barocca di Canuti e Pasinelli e ai tre anni (1666-68) di stretta collaborazione con il fratello Benedetto. Forse di qualche anno precedente a questa Maddalena – Bagni propone il 1665-66 – è un quadro di analogo soggetto, oggi in collezione privata; le due opere rivelano molte analogie, sia nell'attitudine del volto che nell'ampio dispiegarsi del panneggio.[5]

Il dipinto ha subito negli anni '50 di questo secolo un intervento di restauro, consistito nella rifoderatura e nella sostituzione del telaio e oggi appare in buone condizioni.

1. Baruffaldi 1844-46, vol. II, p. 483; Malvasia 1841, vol. II, p. 305; Atti 1853, p. 98.
2. Sul retro del dipinto si legge: «Dono / della N.D. / Livia Gallerani / dei Conti Cavalieri / Cremona»; per l'entrata dell'opera in Pinacoteca si veda anche Scheda OA, Gozzi 1982. Mezzetti-Mattaliano, vol. I, 1980, p. 87 ipotizzano che il dipinto in casa Tiazzi sia andato disperso oppure ne propongono l'identificazione non con questa *Maddalena* a mezza figura ma con un'altra raffigurata sdraiata, sempre conservata in Pinacoteca.
3. Barbanti Grimaldi 1966, p. 61; Roli 1978, p. 268, scheda OA, Gozzi 1982.
4. Bagni 1986, p. 298 e n. 20, foto n. 179.
5. Si tratta di un'opera presentata ad un'asta Finarte il 5 dicembre 1978, lotto n. 60. Per tutta la ricostruzione del catalogo di Cesare Gennari si veda Bagni 1986.



90.
Benedetto Gennari
(Cento 1633-Bologna 1715)
Martirio di Santa Caterina
Olio su tela, cm 220 × 153

Questo dipinto viene per la prima volta citato nella ristampa in compendio della *Guida* del Righetti, curata da un anonimo nel 1792, come opera di Benedetto Gennari junior, collocata nella chiesa di San Biagio, nel primo altare sinistra.[1] Questa provenienza appare però dubbia, poichè fin dalla seconda metà del Settecento le fonti e le guide locali segnano su quell'altare un quadro attribuito a Bartolomeo Cesi e tutt'oggi ancora in loco. In seguito l'Atti nel 1853 lo cita già in Pinacoteca, mantenendo l'attribuzione a Benedetto il giovane.[2]

Si tratta di una copia dell'opera che la Comunità di Cento nel 1653 commissionò a Guercino per donarla all'allora legato di Ferrara, cardinal Cibo, al quale venne poi consegnata nel novembre del 1654. Questo dipinto pervenne in seguito nella collezione del Re Guglielmo II d'Olanda e da qui nel 1850 passò all'Ermitage di Leningrado, dove si trova tuttora.[3]

Benedetto Gennari junior fin da giovanissimo – aveva appena undici anni – si trasferì a Bologna dove visse nella stessa abitazione di Guercino, insieme al padre Ercole e agli zii Paolo Antonio e Bartolomeo, in un ambiente di 'casa e bottega' che ovviamente influì in modo determinante sulla sua formazione pittorica al punto che le opere da lui realizzate nel corso dell'intero periodo bolognese, interrottosi nel 1672 quando lasciò la città per trasferirsi a Parigi alla corte di Luigi XIV, continuano a dimostrare l'attaccamento alla lezione del Guercino, dal cui stile tardo Benedetto non si distaccò, continuando invece, più o meno direttamente, a trarne

spunti e spesso a rielaborarne i modelli.[4]

Diverse sono anche le copie che realizzò dai dipinti del celebre zio[5] e oltre al *Martirio di Santa Caterina*, eseguito con ogni probabilità durante il 1654, ricordiamo: *San Sebastiano*, chiesa parrocchiale di Renazzo di Cento; *San Rocco implora la Vergine di liberare Ferrara dalla peste*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale (in collaborazione col fratello Cesare); *San Marino*, Modena, Galleria Estense (da un originale perduto); infine abbiamo notizia di un'altra copia, oggi non più rintracciabile, raffigurante *Santa Teresa che riceve un collare dalla Vergine alla presenza di San Giuseppe suo patrono*.

Il dipinto si presenta in mediocre stato di conservazione, con cadute di colore e tela allentata. Non è mai stato restaurato.

1. Guida di Cento 1792, p. 6; scheda OA, Ragghianti 1942, n. 36; scheda OA, Gozzi 1982.

2. Atti 1853, p. 20; lo segnalano inoltre in Pinacoteca: Rusconi 1861, p. 34; Orsini 1891, Sala III, n. XIII; Sorrentino 1946, Sala VII, n. 14. Si vedano anche Mezzetti-Mahon 1967, pp. 54-55, n. 30; Mahon 1969, pp. 155-156; Roli 1978, p. 267; Clerici-Bagozzi 1985, p. 247.

3. Cfr. Mahon 1969, pp. 155-156.

4. Per tutta la ricostruzione dell'attività di Benedetto si veda Bagni 1986, pp. 2-191 e la scheda n. 2, p. 19.

5. Benedetto era infatti figlio di Ercole Gennari e di Lucia Barbieri sorella del Guercino.



91

91.
Benedetto Gennari
(Cento 1633-Bologna 1715)
Santa Cecilia
Olio su tela, cm 91 × 72

Il dipinto raffigura *Santa Cecilia* a mezza figura, nell'atto di leggere un foglio di musica; alle spalle della santa, fa in parte da sfondo al quadro, sulla sinistra, un organo.

Anche in questo caso (vedi scheda precedente), il prototipo per questa tela va ricercato tra le opere del Guercino e in particolare in quelle mezze figure femminili che l'artista centese realizzò prevalentemente nell'ultima fase della sua attività: da queste Benedetto riprende non solo l'impianto iconografico ma anche la delicatezza di tocco e la gamma coloristica. Proprio per ciò, la prima noti-

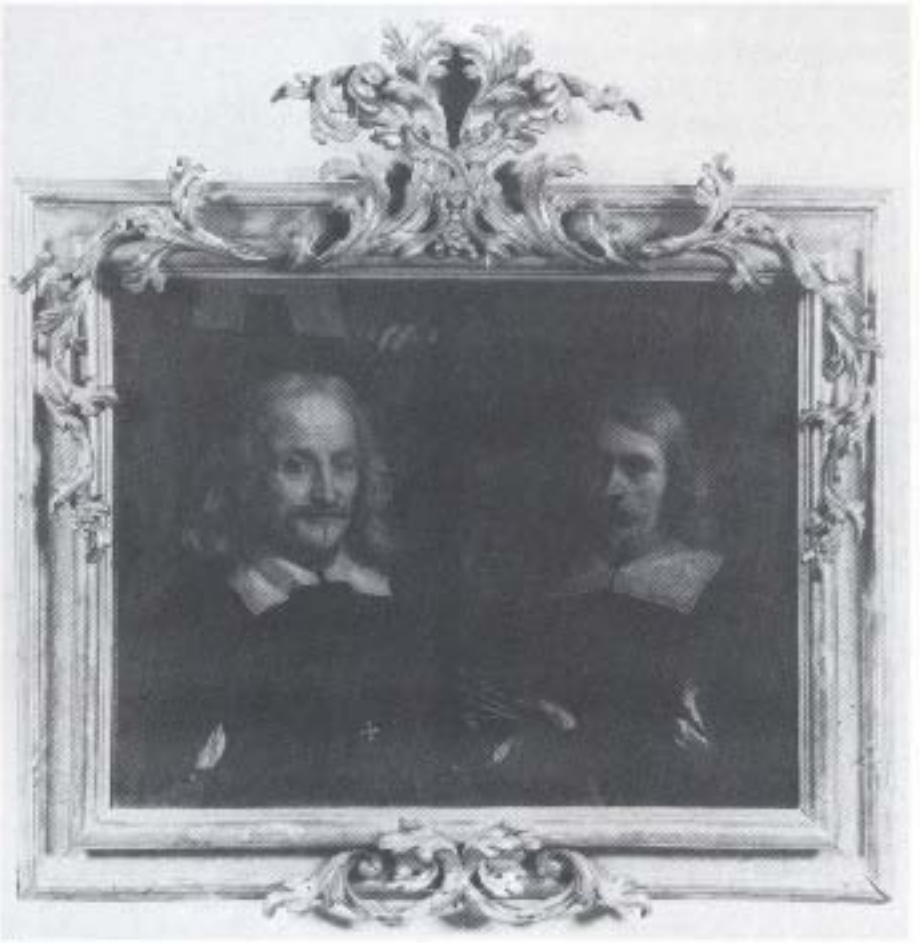
zia riguardante la *Santa Cecilia*, che si trova nell'elenco dei dipinti facenti parte della Collezione Chiarelli-Pannini, quando nel 1842 questa venne depositata in Pinacoteca, presenta l'attribuzione al Guercino, poi ripresa nel 1853 da Atti.[1]

C.L. Ragghianti, schedando l'opera nel 1942, la ritiene una copia, anche se di buona qualità, da un eventuale originale del maestro e in effetti certe durezze di tocco che si rivelano in alcuni particolari – si veda ad esempio la mano sinistra della santa – non consentono di accettare la paternità del Guercino, mentre del tutto verosimile appare l'attribuzione a Benedetto, proposta per la prima volta da Bagni nel 1986.[2]

L'opera, restaurata, è in buone condizioni di conservazione.

1. Atto di deposito 1842; Atti 1853, p. 18; Rusconi 1861, p. 27; Orsini 1891, sala II, n. VIII; Sorrentino 1946, sala VII, n. 8; Barbanti Grimaldi 1966, p. 70; scheda OA, Gozzi 1982; Cecchelli 1984, p. 73.

2. Scheda OA, Ragghianti 1942; Bagni 1986, p. 45, scheda n. 25.



92.

Benedetto Gennari

(Cento 1633-Bologna 1715)

Il Guercino accanto al ritratto di G.B. Manzini

Olio su tela, cm 76 × 98

Il dipinto proviene dalla famiglia Scannavini eredi Fantuzzi Manzini di Cento e venne acquistato dal Comune di Cento nel 1853.

Giovanni Battista Manzini (1599-1664) fu dottore in legge e noto letterato. Dal duca di Savoia fu insignito della Croce di S. Maurizio e Lazzaro e del titolo di commendatore; dal duca di Modena fu nominato marchese di Busana. Fra i suoi scritti va ricordato *Il Trionfo del pennello. Raccolta di alcune composizioni nate a gloria di un ratto di Elena di Guido Reni*, Bologna 1633.

Si tratta probabilmente di un dipinto commemorativo commissionato al Gennari dalla famiglia Manzini intorno al 1670, dopo la morte del Guercino, per ricordare l'amicizia che era esistita fra il pittore e il loro congiunto. Gennari potrebbe aver copiato il ritratto del Guercino da un originale andato disperso e quello del Manzini da un possibile suo ritratto o stampa.

93.
Bottega del Guercino
Santa Maria Maddalena piangente
Olio su tela, cm 100 × 77

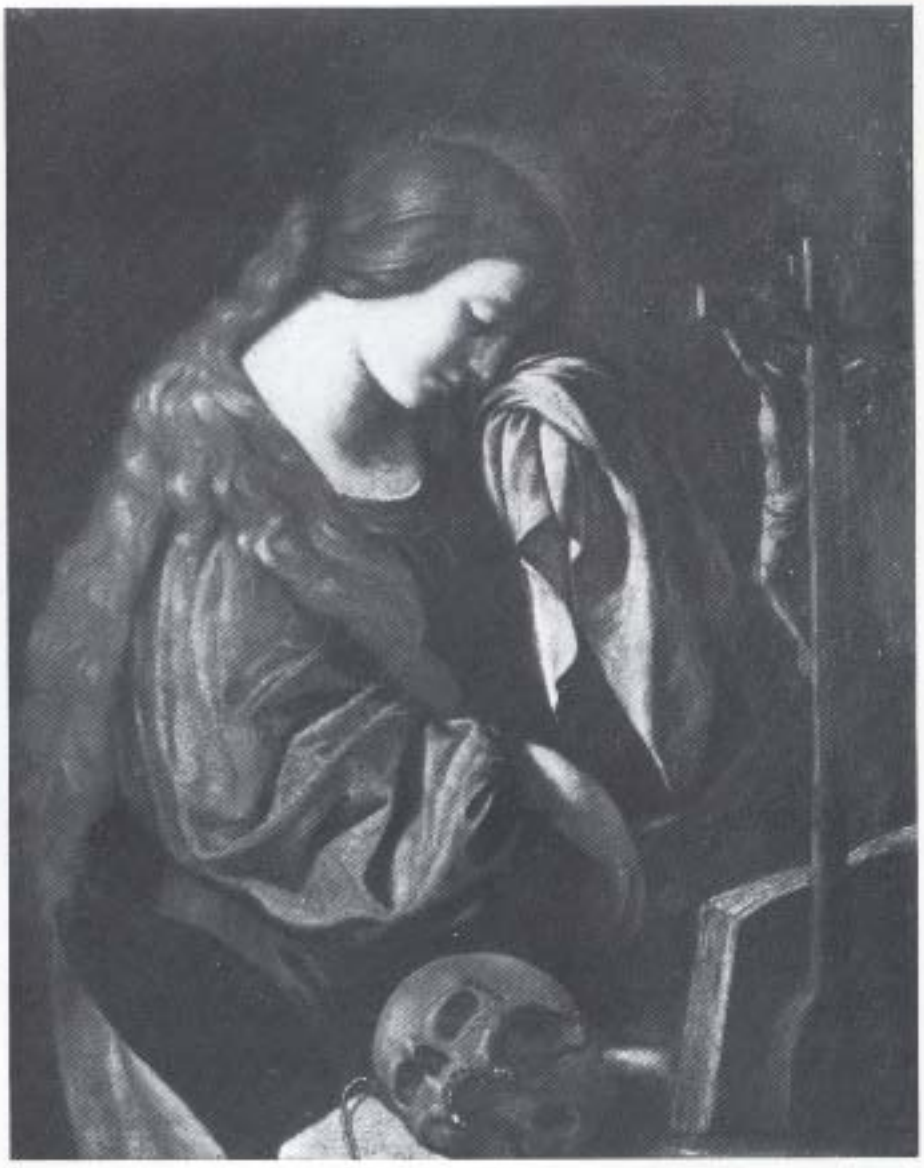
Faceva con ogni probabilità parte degli arredi della chiesa di Santa Caterina incorporati, in seguito alle soppressioni, dall'Ospedale di Cento e da qui passati poi in Pinacoteca.[1]

La figura qui rappresentata deriva chiaramente da quella presente nella pala raffigurante la *Crocifissione con la Madonna, la Maddalena e S. Giovanni Evangelista*, eseguita da Guercino nel 1644-45 per la chiesa del Santissimo Rosario di Cento.

L'ignoto copista, probabilmente da ricercarsi tra gli artisti che lavorano nella bottega del maestro intorno a quegli anni, riproduce fedelmente la figura della Santa di Guercino, soltanto ritraendola fino a mezzo busto e aggiungendo i consueti 'oggetti' della penitenza, cioè il teschio, il libro e il Crocifisso.

Il dipinto è stato restaurato nel 1974 con un intervento, attuato da Maricetta Parlatore Melega, consistito nella rimozione di vecchie ridipinture e nella foderatura.[2]

1. Cfr. scheda OA, Gozzi 1982.
2. Mischiati-Parlatore 1975, p. 98; il dipinto è anche citato in Gozzi 1980, n. 8.



93



84

94.
Bottega di Benedetto Gennari
Santa Teresa d'Avila
Olio su tela, cm 93 × 75

Il dipinto provenne alla Pinacoteca Civica dall'Ospedale di Cento e faceva probabilmente parte, in origine, degli arredi della chiesa di Santa Caterina, conservati nell'Ospedale in seguito alle soppressioni.[1] Potrebbe trattarsi di un frammento di una tela più vasta, poiché la mano sinistra della Santa non appare nella scena, come pure parte del braccio. Indubbiamente il prototipo per questa figura è la Santa Teresa presente nella pala di Guercino, oggi nel Convento delle Carmelitane Scalze di Bologna, raffigurante *Santa Teresa mentre riceve un collare dalla Vergine in presenza di San Giuseppe suo patrono*, opera per la quale D. Mahon ha proposto un intervento di Benedetto Gennari nella realizzazione del collare, chiaramente eseguito da una mano diversa rispetto al resto del quadro.[2] Come ricorda P. Bagni, grazie a una lettera indirizzata al Conte di Novellara il 6 settembre 1668 da Benedetto Gennari sappiamo che questi eseguì a sua volta un quadro di identico soggetto che doveva essere collocato nel Convento delle Carmelitane Scalze di Novellara, quadro ancora citato in loco nel 1770 in un inventario con questa descrizione: «Quadro grande rappresentante S. Teresa che riceve una collana dalla Beata Vergine con S. Giuseppe».[3] Si trattava, probabilmente, di una copia dell'originale del Guercino e d'altra parte il giovane Benedetto si formò inizialmente proprio copiando le opere del celebre zio. Tornando alla *Santa Teresa* della Pinacoteca se il prototipo è indubbiamente l'analoga figura del dipinto del Guercino, molto diversa si rivela invece l'esecuzione che pare semmai potersi accostare, come già sottolineato da F. Gozzi, al-

la fattura della pala con *Santa Teresa e Santa Apollonia*, dipinta da Benedetto intorno al 1662 per la chiesa di Santa Maria Maddalena di Cento.[4]

L'autore della tela della Pinacoteca è dunque da ricercarsi nell'area pittorica gennaresca vicina a Benedetto, se non proprio Benedetto stesso, intorno al sesto/settimo decennio del '600.

Il dipinto è stato restaurato nel 1974 da Maricetta Parlatore Melega.

1. Cfr. scheda OA, Gozzi 1982; Mischiati-Parlatore 1975, p. 97.

2. Mahon 1965, pp. 215-216; Bagni 1986, p. 49, n. 29.

3. Bagni 1986, p. 49; l'inventario, redatto da Bianconi, fu pubblicato da Campori 1870, p. 645.

4. Gozzi 1980, n. 7.

95.
Pittore ferrarese del XVII secolo

San Carlo Borromeo in orazione

Olio su tela, cm 100 × 90

Il dipinto è una copia della celebre pala che Guercino realizzò tra il 1613 e il 1614 per la chiesa di Santa Maria Addolorata dei Servi di Cento, oggi nella collegiata di San Biagio. Mai citata dalla storiografia locale, faceva, con ogni probabilità, originariamente parte degli arredi della chiesa di Santa Caterina incorporati, in seguito alle soppressioni napoleoniche, nell'Ospedale di Cento, da dove passarono, nel secolo scorso, in Pinacoteca.[1]

Più piccola come dimensioni dell'originale, rivela una totale aderenza al modello in tutti i particolari, differenziandosene solo per la fattura assai fiacca che si evidenzia soprattutto nelle svolazzanti vesti degli angeli e nella tunica bianca del santo in preghiera, dove Guercino aveva saputo riproporre la sinuosa eleganza dell'ultimo Ludovico, sebbene già reinterpretato individualmente.[2]

Va, infine, ricordato che oltre a questa copia a Cento e nel suo territorio se ne trovano anche altre a testimonianza della fortuna del modello: in città, nella chiesa dei Servi, una che ha preso il posto dell'originale trasportato – come si è detto – in San Biagio e un'altra nel Liceo Classico; una terza è conservata nella Pinacoteca Civica di Pieve di Cento.[3] Il dipinto è oggi in buono stato di conservazione, ed è stato restaurato nel 1974 da Maricetta Parlatore Melega.

1. Mischiati-Parlatore 1975, p. 98; si veda anche scheda OA, Gozzi 1982.

2. Per tutte le notizie relative al quadro di Guercino si veda Mahon 1968, pp. 24-25.

3. Per la copia di Pieve di Cento cfr. Gozzi 1985, p. 81.

96.
Scuola del Guercino

Una figura femminile (Santa Cecilia) suona il violino accanto a due angeli

Olio su tela, cm 142 × 118

Il dipinto era collocato negli uffici del Liceo Classico di Cento senza alcuna indicazione in merito alla provenienza; nel 1982, il Patrimonio degli Studi di Cento proprietario dell'opera, provvede al suo deposito nella Pinacoteca Civica.

Solo Gaetano Atti (1853), ricorda il quadro nel Seminario Clementino di Cento, definendolo genericamente «copia degli scolari del Guercino».

Le fonti locali del XVIII secolo non fanno alcun riferimento alla tela, che, anche se in cattive condizioni di conservazione, evidenzia nettamente l'ambito culturale di provenienza già indicato dall'Atti. Potrebbe quindi effettivamente trattarsi di una copia da un originale non noto del Barbieri, anche perché alla felicità dell'invenzione iconografica, non corrisponde altrettanta bravura esecutiva.

Alla luce degli studi più recenti, sono tentato d'individuare nella tela la mano di Ercole Gennari (Cento 1597-Bologna 1658), fratello di Bartolomeo e figlio di Benedetto senior, noto alle fonti anche per questo genere di copie. Per ragioni stilistiche, l'opera può essere datata intorno al 1640, presentando affinità pittoriche con la tela d'altare *La Madonna e i SS. Ludovico di Francia, Agata e Pancrazio*, dipinta da Ercole Gennari ed ancora conservata nella chiesa parrocchiale del Penzale di Cento.

Bibl.: Atti 1853, p. 65; Atto di deposito 1982.



95



96

97.
Scuola del Guercino
Santa Margherita
Olio su tela, cm 120 × 100

Una tela di questo soggetto non si trova citata nelle fonti, se ne conobbe pertanto l'esistenza solo nel 1975, in occasione del suo restauro, voluto dall'Amministrazione dell'Ospedale di Cento, presso un laboratorio bolognese, dove venne notata da Eugenio Riccomini e attribuita oralmente a Benedetto Zallone (Parlatore Melega).

Essa, con ogni probabilità, fa parte degli arredi del convento di Santa Caterina, già soppresso in epoca napoleonica e quindi incorporato dall'Ospedale della SS. Annunciata.

Recentemente, in occasione della puntualizzazione delle opere note di Benedetto Zallone, compiuta da Prisco Bagni (1986) con l'apporto di Denis Mahon, si è ritenuto di non inserire la *Santa Margherita* in tale catalogo, a causa della diversità di stile e naturalmente per il livello qualitativo, che rimane pur sempre alto nell'allievo centese del Guercino.

L'opera è nata certamente nella bottega centese del Barbieri, l'ignoto pittore dimostra di avere ben recepito l'insegnamento naturalistico del Guercino nel colpo di luce che rileva il viso della bionda fanciulla accentuandone lo slancio umano.

Bibl.: Parlatore Melega 1975, p. 97; Atto di deposito 1982.

98.
Ambito di Cesare Gennari
Gesù Cristo incoronato di spine a mani legate
Olio su tela, cm 75 × 63,5

Questa piccola tela è citata per la prima volta dagli annotatori della edizione del 1841 della *Felsina Pittrice* di Malvasia in casa Tiazzi, indicazione poi ripresa dagli annotatori delle *Vite* del Baruffaldi e nel 1853 da Gaetano Atti nella sua descrizione dei dipinti di quella collezione.[1] C.L. Ragghianti, schedando l'opera, già in Pinacoteca, nel 1943, riconferma l'attribuzione a Cesare, proposta in tutte e tre le precedenti citazioni, e ritiene di poterla collocare intorno agli anni Settanta del XVII secolo.[2]



97



98

In seguito, sia Sorrentino che Barbanti Grimaldi riconfermano la paternità del dipinto a Cesare.[3]

Come già affermato precedentemente,[4] l'opera in questione, seppure di discreta qualità, non pare potersi inserire a pieno diritto nel catalogo di Cesare, ma piuttosto può essere ascritta ad un artista attivo nel suo ambito verso la fine del XVII secolo. Il dipinto è stato restaurato negli anni Quaranta di questo secolo.[5]

1. Malvasia, ed. 1841, vol. II, p. 305 n.; Baruffaldi, ed. 1844-46, vol. II, p. 483 n.; Atti 1853, p. 98.

2. Scheda OA, Ragghianti 1943, n. 46.

3. Sorrentino 1946, sala VI, n. 14; Barbanti Grimaldi 1966, p. 62; è citato anche in Mezzetti-Matraliano 1980, vol. I, p. 87.

4. Cfr. scheda n. 73.

5. Scheda OA, Gozzi 1982.

99.
Bottega del Guercino
San Giovannino
Olio su tela, cm 60 × 52

Gaetano Atti (1853) ricorda l'opera fra i dipinti della famiglia Tiazzi di Cento, dove si trovava attribuita al Guercino. Alla morte di Antonio Tiazzi, ritroviamo il quadro, definito «piacevolissimo dipinto del Barbieri» da Marcello Mallarini professore di disegno di Cento, incaricato nel 1882 dall'Ospedale della SS. Annunciata, di redigere l'*Inventario dei dipinti esistenti in Casa Tiazzi*, appena ricevuti in lascito testamentario dall'ultimo esponente di quella famiglia.

La tela entrò quindi nella Pinacoteca Civica, essendo già compresa nell'elenco stilato nel 1891 da Antonio Orsini, in occasione dei «festeggiamenti cittadini» per il centenario della nascita del maestro di Cento.

Il Ragghianti (1943) per primo non accoglie il riferimento tradizionale, così pure Sorrentino (1946) e quindi Grimaldi (1966).

Il quadro è di fattura discreta pur non arrivando alla qualità pittorica che viene riconosciuta ai membri della famiglia Gennari; pertanto se ne deve collocare l'esecuzione intorno agli anni Quaranta della bottega del Barbieri.

Bibl.: Atti 1853, p. 98; Inventario Tiazzi 1882; Orsini 1891, p. 15; Ragghianti 1943, n. 27; Sorrentino 1946, sala VI, n. 13; Grimaldi 1966, p. 62.

100.
Bottega del Guercino
Padre Eterno benedicente con putti sulle nubi
Olio su tela lunettata, cm 80 × 177

Nessuna fonte locale ricorda questa lunetta che risulta chiaramente collegata alla decorazione di qualche altare centese: ciò è deducibile non solo dalla forma della tela, ma anche dagli atteggiamenti delle figure, rivolte inequivocabilmente verso il basso, così i putti con fiori sulla sinistra e così pure il personaggio principale in atteggiamento di benedizione.

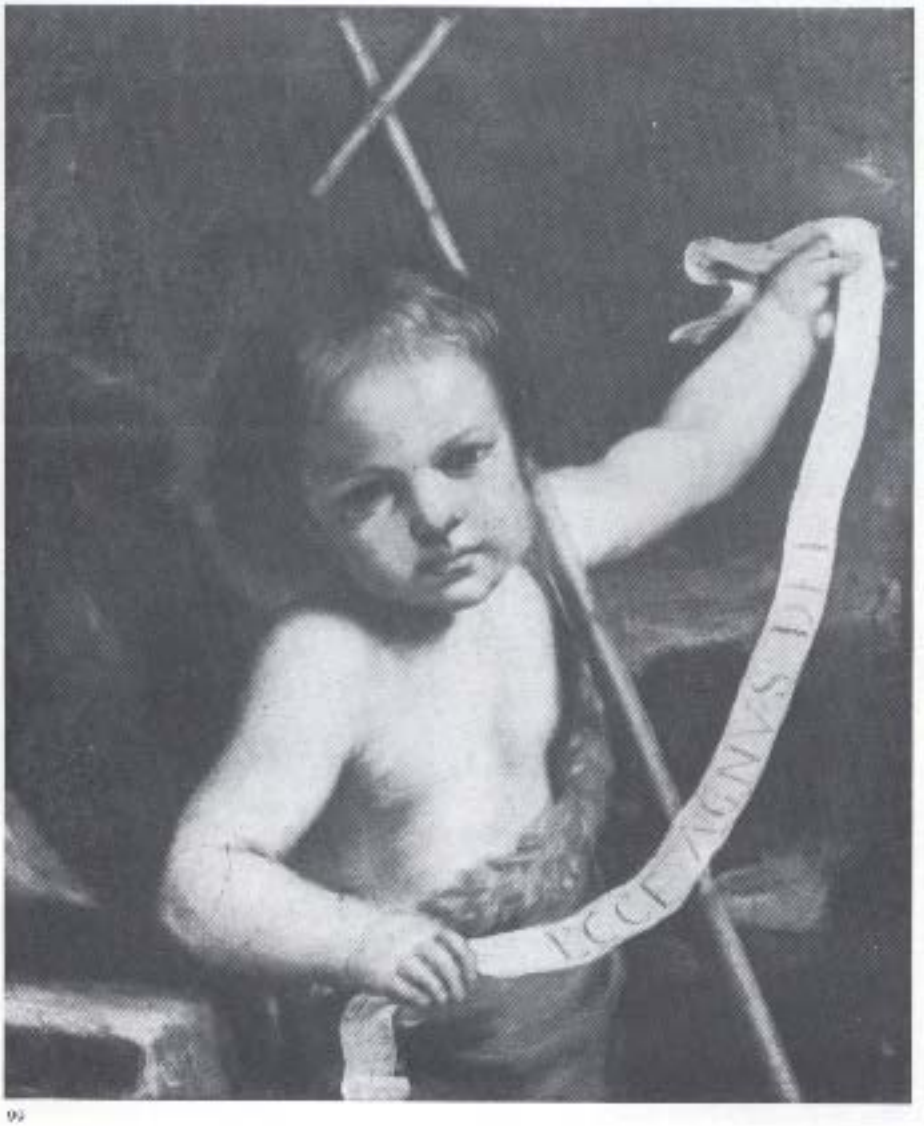
L'unica notizia in merito risale al 1942, anno d'ingresso dell'opera nella Pinacoteca Civica, proveniente dall'oratorio del Rosario di Cento; luogo riconosciuto idoneo, già dal secolo precedente, alla conservazione di molti altri quadri delle chiese soppresse in epoca napoleonica.

Il cattivo stato di conservazione della tela limita l'esame sulla qualità artistica che, comunque, appare mediocre, anche se sicuramente elaborata nella bottega del Guercino intorno al 1650.

Bibl.: Atto di deposito 1942; Ragghianti 1943, n. 117; Sorrentino 1946, sala VII, n. 17; Grimaldi 1966, p. 70.



100



99