

Infine, occorre spendere due parole sui 'responsabili' della contraffazione delle notizie. Abbiamo dato per scontato che gli artefici delle notizie false fossero gli stampatori/editori. Tuttavia resta qualche margine di dubbio. Diversamente da quanto accadeva nel mercato dei libri, dove lo stampatore aveva tutta la responsabilità della scelta dei testi da pubblicare, nel mercato delle notizie la disponibilità di informazioni da diffondere dipendeva dai corrispondenti che spedivano i materiali. Erano loro che riciclavano vecchie notizie per accontentare gli stampatori pressati dalla domanda? Peraltro, per quanto è dato di conoscere finora, non si è mai verificato che la stessa notizia venisse riproposta a distanza di tempo dallo stesso editore/stampatore, forse per prudenza, forse per pudore. Non sembra possibile, però, che una pratica così generalizzata e di lunga durata abbia potuto restare a questi ultimi sconosciuta.

Desidero ringraziare per i consigli e i suggerimenti Pietro Albonetti, Pierangelo Bellettini e Romano Camassi; e per la stesura in italiano dell'articolo Giuseppe Borghi e Giovanna Carta. Sono grato inoltre ai bibliotecari della Sala Manoscritti della Biblioteca Universitaria di Bologna.

Le illustrazioni che corredano il saggio sono pubblicate su concessione della Biblioteca Universitaria di Bologna, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

conto del terremoto riminese del 1672. In quel caso l'autore si rivolge al pubblico di Forlì (dove la scossa si era sentita distintamente) con tono quasi di sfida: «non mi starai a dire (ò Lettore) essere questa una di quelle nove inventate da belli ingegni per toccare moneta». *Nova, et vera relatione dello spaventoso, et horribile terremoto, che su l'hora 21 delli 14 aprile 1672 si fe sentire per tutta la Romagna, e Marca ...*, in Forlì, per Carlantonio Zampa, 1672 (BUBo, Tab. I.F.11.424/47).

ADELINA MODESTI *

Alcune riflessioni sulle opere grafiche della pittrice Elisabetta Sirani nelle raccolte dell'Archiginnasio

Le opere grafiche nelle raccolte della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna che riguardano la *peintre-graveur* bolognese del Seicento Elisabetta Sirani possono essere suddivise in diverse categorie: stampe originali da disegni e dipinti di sua invenzione, stampe di presentazione, stampe da lei eseguite su disegni di altri autori (in particolare del padre Giovanni Andrea Sirani), e stampe di traduzione eseguite da altri artisti, da dipinti e disegni della pittrice.¹ Inol-

* Monash University, Melbourne, Australia

¹ Il catalogo più aggiornato delle incisioni della pittrice rimane PAOLO BELLINI, *Elisabetta Sirani*, «Nouvelles de l'Estampe», 30, 1976, p. 7-12. Vorrei prendere l'opportunità per aggiungere al corpus incisivo di Elisabetta Sirani un'opera che si trova nel Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, finora ritenuta «Anonimo della scuola di Guido Reni». Si tratta della *Venere* (tav. 43), n. 1054 del catalogo generale della raccolta *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII*, a cura di Giovanna Gaeta Bertelà e Stefano Ferrara, Bologna, Associazione per le Arti «Francesco Francia», 1973 (cfr. ADAM BARTSCH, *Maitres anonymes de l'École du Guide*, in Id., *Le Peintre Graveur*, XVIII, Wien, Pierre Mechetti, 1818, n. 33, p. 327). La stampa rivela sia la tecnica incisiva della Sirani (cfr. tav. 12), sia i suoi modelli iconografici e le tipologie femminili, molto vicine, per esempio, alla *Galatea* che la pittrice fece per il marchese Ferdinando Cospi nel 1664, ed al disegno a sanguigna dell'*Andromeda* di Lyon (Musée des Arts et Décoratifs, inv. n. 391a). In particolare, la tipologia del corpo e la posa della *Venere* vengono riprese in un quadro inedito, *Euridice e Orfeo* (esposto da Savelli alla *Biennale dell'Antiquariato* a Firenze, 2001), nella seconda figura a sinistra (tav. 44). Per l'attribuzione di questa stampa ad Elisabetta Sirani vedi A. Moresani, *Patrons as Agents and Artists as Dealers in Seicento Bologna*, in *Il Mercato dell'Arte in Italia (sec. XV-XVII)*, a cura di Marcello Fantoni, Luisa C. Matthew e Sara F. Matthews-Grieco, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003, p. 367-388, nota 57.

tre l'Archiginnasio contiene numerosi ritratti della famosa pittrice:² stampe sciolte, disegni ed illustrazioni presenti nelle pagine di diversi manoscritti, libri antichi e pubblicazioni che parlano di lei, come nel frontespizio eseguito da Lorenzo Tinti per *Il Pennello Lagrimato Orazione del Signore Giov. Luigi Picinardi [...] con alcune poesie in morte della Signora Elisabetta Sirani Pittrice Famosissima*, pubblicato alla fine del 1665 a Bologna da Giacomo Monti.³

Mia intenzione in questo saggio è di offrire un quadro dello sviluppo artistico della Sirani, inserire la sua produzione grafica nel contesto di quella pittorica, tracciando così l'intenso percorso della sua ricca attività professionale.⁴ Mi soffermerò quindi su particolari esemplari che ritengo interessanti, sia per la loro importanza o bellezza, sia perché consentono di approfondire non solo la pratica artistica di Elisabetta (come incisore e come pittrice), ma anche la produzione materiale della bottega dei Sirani. Altri esemplari potranno dare in-

² Per le collezioni di ritratti nella Biblioteca vedi l'indice generale a cura di PAOLA CICCARELLI - ROBERTA MICHELETTI - GIANCARLO TASSINARI, *Le Raccolte di ritratti della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», LXXXV, 1990, p. 87-381. Per le stampe cfr. LIA BIGLIUCCI, *La collezione di stampe della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», LVI, 1961, p. 335-347; VALERIA RONCUZZI, *Le collezioni di stampe e disegni della Biblioteca dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», LXXVI, 1981, p. 17-20; EAD., *Le stampe, in L'Archiginnasio: il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di Giancarlo Roversi, Bologna, Grafis Edizioni, 1987, II, p. 637-649.

³ Cfr. BCABO, 17. Biografie etc. (Sirani Elisabetta) n. 5. Questo frontespizio deriva dal *Ritratto allegorico di Elisabetta Sirani* eseguito da Tinti dopo la morte della pittrice (BCABO, Fondo Gozzadini, Libro XVI, c. 131b, n. 1). Secondo MARCELLO ORETTI, *Notizie de' professori del disegno, 1760-80*, BCABO, ms. B.129, c. 71, Tinti ha anche prodotto la stampa dell'apparato per il funerale di Elisabetta Sirani con l'effigie della pittrice (con iscrizione «Matheus Borboni Invenit. L. Tintus Sculp.»), pubblicato sia da Picinardi, sia da CARLO CESARE MALVASIA, *Vita di Gio. Andrea Sirani e di Elisabetta sua figliuola*, in ID., *Felsina Pittrice. Vita de' Pittori Bolognesi*, Bologna, 1678 (edizione del 1841 a cura di Giampietro Zanotti, Bologna, Tipografia Guidi), II, p. 391 (senza l'iscrizione descritta da Oretti). Un esemplare di questa stampa che reca l'iscrizione riferita da Oretti si trova inserito in un manoscritto settecentesco presente nella Biblioteca dell'Archiginnasio: *Raccolte di varie notizie attinenti alla città di Bologna - Opera del P. Diego Antonio Barbieri dei Minimi* (BCABO, ms. Gozz. 270), Tomo II, 1760, fra pagine 145 e 146. Ringrazio Domenico Medori per la segnalazione. Altri esemplari di ritratti pubblicati in volumi sono le litografie di O. Nannini per il frontespizio di *Iscrizione sepolcrale di Guido Reni e Elisabetta Sirani*, a cura di Amico Ricci, Bologna, Tip. Marsigli, 1841 (BCABO, 17. Biografie [Sirani Elisabetta] n. 8), e di Ludovico Aureli in *Iconobiologia dei più eccellenti pittori d'Europa, incominciando dall'epoca del Risorgimento di quest'arte sino ai nostri giorni: Scuola Italiana*, Bologna, Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1852 (BCABO, 17.X.II.3). Di queste opere parlerò in un saggio in preparazione, *L'immagine di una pittrice alla moda: i ritratti di Elisabetta Sirani*.

dicazioni o aprire un discorso sulla committenza, sulla fortuna critica e popolarità, altri ancora potranno offrire uno scorcio sul collezionismo italiano del Sei e Settecento o consentire l'attribuzione al *corpus* di Elisabetta di nuove opere inedite. Infine vorrei chiarire alcune attribuzioni 'problematiche'.

La tecnica incisoria della Sirani: l'acquaforte

Elisabetta Sirani (1638-1665) si formò presso la bottega del padre, Giovanni Andrea (1610-1670), che dirigeva uno dei più notevoli studi di pittura a Bologna. Nello stesso tempo Giovanni Andrea, pittore affermato, sperimentava i vari metodi dell'arte incisoria, sviluppando nuovi acidi e vernici per perfezionare la tecnica e facilitare la produzione delle stampe. Egli quindi, oltre che la formazione pittorica, insegnava anche le tecniche incisorie più moderne ai giovani artisti bolognesi.⁵ Fra questi vi era la figlia Elisabetta, ma anche Lorenzo Loli e Lorenzo Tinti, noti incisori della metà del secolo. Elisabetta si specializzò nell'acquaforte, una tecnica con «pastose possibilità» che si prestava bene alla sua maniera molto pittorica, spontanea e libera ed al suo modo di disegnare ad acquerello. L'immagine veniva disegnata direttamente sullo strato di cera che co-

⁴ Per l'attività pittorica di Elisabetta Sirani vedi il lavoro fondamentale di FIORELLA FRISONI, *La vera Sirani*, «Paragone», 335, 1978, p. 3-18; EAD., *Elisabetta Sirani*, in *La Scuola di Guido Reni*, a cura di Emilio Negro e Massimo Pironi, Modena, Artioli, 1982, p. 343-364; GERMAINE GREER, *The Bolognese Phenomenon*, in EAD., *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*, New York, Farrar Straus Giroux, 1979, p. 208-226. Cfr. i più recenti studi di A. Modesti, *Elisabetta Sirani "Pittrice Eroina": A Portrait of the Artist as a Young Woman*, in *Identità e Appartenenza. Donne e relazioni di genere dal mondo classico all'età contemporanea*, atti del Primo Congresso della Società Italiana delle Storiche, Università degli Studi di Bologna, Rimini, 1995, p. 745-768 (edizione elettronica, Bologna, Eurocopy, 1995); EAD., *Sirani Elisabetta*, in *Dictionary of Women Artists*, a cura di Delia Gaze, London-Chicago, Fitzroy Dearborn, 1997, II, p. 1272-1275 (ripubblicato in *Concise Dictionary of Women Artists*, a cura di Delia Gaze, London-Chicago, Fitzroy Dearborn, 2001); EAD., *The Making of a Cultural Heroine. Elisabetta Sirani "Pittrice Celeberrima" di Bologna (1638-1665)*, in *Per l'Arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di Mario Piantoni e Laura De Rossi, Monfalcone-Gorizia, Edizioni della Laguna, 2001, II, p. 399-404.

⁵ LUIGI CRESPINI, *Vita di Giovanni Andrea Sirani*, in ID., *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi Tomo Terzo*, Roma, nella stamperia di Marco Pagliarini, 1769, p. 73.

priva la lastra di rame, facilitando un'immediata traduzione delle sue idee e permettendo sottili sfumature di chiaroscuro.⁶

Non tutte le stampe che si trovano ora in varie raccolte, pubbliche e private, erano destinate alla vendita o alla presentazione dell'opera ad un potenziale cliente o committente. Alcune di esse, come si può vedere da diversi esemplari di non perfetta esecuzione, sembra siano state utilizzate per la formazione della giovane Elisabetta, per darle esempi pratici nella tiratura delle stampe, o per perfezionare le sue tecniche nell'arte incisoria. In alcuni casi la Sirani e le sue assistenti producevano diverse tirature della stessa opera, fino ad arrivare ad una stampa perfetta, chiara e pulita. Questo viene confermato dalla presenza nella Raccolta di Stampe di Autori Vari dell'Archiginnasio di tre esemplari del *Riposo in Egitto* (Bartsch 4), uno dei quali ha sul verso un disegno raffigurante una Madonna (tav. 24).⁷ È noto soltanto un unico stato di questa stampa,⁸ ma fra i tre esemplari qui presenti si rilevano notevoli differenze, specialmente nell'inchiostrazione e nell'impressione della lastra sulla carta. Nella prima stampa (Cartella XV, n. 61) l'inchiostro viene registrato con pesantezza, quasi coagulandosi in diverse parti dell'immagine come si può riscontrare nel collo e nella

⁶ Per la tecnica incisoria della Sirani, cfr. GIOCONDA ALBRICCI, *Donne incisori nei secoli XVI e XVII, -I Quaderni del Conoscitore di Stampe-*, 19, novembre-dicembre 1973, p. 20-25.

⁷ Il disegno in lapis grigio (tav. 24), forse anche della pittrice stessa, rappresenta la parte superiore di una figura femminile rimasta incompleta (unicamente la testa e le spalle sono state eseguite), tracciata in maniera molto leggera, quasi impercettibile, come se l'artista non volesse danneggiare la stampa sul recto. L'ipotesi che il disegno sia di Elisabetta non è del tutto conclusiva - si potrebbe trattare di uno schizzo aggiunto da altra mano negli anni successivi alla produzione della stampa. Ma il soggetto che richiama una Madonna, forse un'Assunta o Immacolata Concezione, è ben noto nell'œuvre della Sirani. Si può paragonare il nostro disegno, per esempio, allo stile dolce ed al modello femminile che si vede nel delizioso ovale di rame rappresentante l'Immacolata nella Madonna di Galliera che la Sirani dipinse per il nobile Padre Ettore Ghislieri nel 1664 (cfr. la scheda di Angela Ghirardi in *Imago Virginis: Donne Artiste e Sacro fra passato e presente*, a cura di Vera Fortunati, Bologna, Provincia, 1996, p. 73-74). Il viso perfettamente ovale della figura rappresentata nel disegno, la testa inclinata con lo sguardo rivolto in alto, il panneggio del manto che vola leggermente intorno alle spalle, sono tutti elementi che si ripetono nella iconografia della pittrice, ed evidenti in molti altri suoi disegni (cfr. lo *Studio per la Vergine Annuncziata*, carboncino, 29 x 22,4 cm, già Sotheby's Londra, Catalogo 10 dicembre 1979, n. 239, ed il disegno di una santa martire negli Uffizi, inv. n. 4206 S). Per lo più la delicatezza del tratto è preciso anche se non finito, rivela una bella mano, raffinata e sicura nel tratto. Sarebbe bello pensare che la Sirani stesse progettando una prima idea per un'altra opera sul verso di questa sua stampa, forse anche l'inizio di un disegno da incidere.

⁸ Cfr. P. BELLINI, *Elisabetta Sirani* cit., p. 10, n. 4.

testa della Madonna appoggiata al tronco dell'albero, nel braccio e nella mano destra che tiene il panno di Gesù, nel panneggio intorno alla spalla sinistra e alla schiena, e nell'erba in primo piano vicino all'angolo in basso a destra. Questi difetti vengono a poco a poco eliminati. Infatti nel secondo esemplare (Cartella VIII, n. 70) - quello col disegno sul verso - si nota che i punti pesanti e scuri già sono meno evidenti, ma il risultato non è ancora ideale.⁹ Poi nell'ultima stampa (Cartella V, n. 34) vediamo che il risultato è più limpido, netto e leggero, aiutato anche dallo spessore della carta più fine (tav. 1).

Elisabetta dipinse un quadro simile a questa stampa nel 1659, ora non reperibile: «Una B.V. in rame con s. Giuseppe che dorme all'ombra di una palma un ramo della quale vien piegato con una mano dalla suddetta M.V. per l'Illustriss. sig. Gio. Simone Sirani».¹⁰ Un'opera di questo soggetto fu venduta in Francia il 1 marzo 1819, attribuita a Guido Reni nel catalogo di vendita, ma ritenuta da alcuni critici opera della Sirani. La descrizione rivela uno strettissimo rapporto con la stampa della pittrice:

*Repos de la Sainte-Famille. La Vierge assise sur l'herbe, au milieu de la composition, tient sur elle l'Enfant-Jésus; il lève la tête pour la regarder et lui tend en même temps les bras. St. Joseph, assis au pied de deux grands arbres prend part à cette scène tendresse. Ce group ressort dans un ton argenté sur un fond de ciel et de paysage, terminé par un lointain de montagnes. Le même sujet est au Musée, sous le numéro 949; les connaisseurs jugeront l'authenticité de celui-ci que quelques personnes attribuent à Elisabeth Sirani.*¹¹

Recentemente, poi, è stato esposto a Bologna un disegno acquerellato raffigurante il riposo in Egitto con attribuzione ad Elisabetta Sirani.¹²

⁹ Sarà perché la stampa non era abbastanza perfetta da poter essere venduta alla clientela che l'artista decise di utilizzarne il retro per un suo disegno (cfr. nota 7 supra).

¹⁰ ELISABETTA SIRANI, *Nota delle pitture fatte da me Elisabetta Sirani*, in C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., II, p. 393-400, in particolare p. 394. Non ho potuto ancora rintracciare notizie su questo Giovanni Simone Sirani, per capire se si tratta di un parente.

¹¹ Getty Provenance Index Sales Contents database, Cat. F-640. Per il quadro originale di questo soggetto dipinto da Guido Reni (oggi perduto) cfr. STEPHEN PEPPER, *Guido Reni l'opera completa*, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1988, Appendice II, n. A6, p. 345-346.

¹² Vedi *Figure: Disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di Marzia Faietti e Alessandro Zacchi, Milano, Electa, 1998, p. 180-183, n. 64. Cfr. anche il quadro di questo soggetto attribuito ad Elisabetta, messo in vendita da Finarte, Milano (asta 356, n. 69), che mi pare piuttosto un'opera di bottega.

Queste opere sono fra le prime stampe prodotte dalla Sirani presenti nelle raccolte dell'Archiginnasio, insieme con la *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* (Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella VII, n. 8; Bartsch 8, terzo stato), ed un'altra versione del *Riposo in Egitto* (Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella XLV, n. 59; Bartsch 5, primo stato).¹³ I soggetti rappresentati furono suggeriti alla pittrice da alcuni disegni del padre Giovanni Andrea che la Sirani poi intagliò ad acquaforte. Le stampe portano l'iscrizione «Siranus In.», con il nome della pittrice presente negli stati originali - «Elisabetta Sirani f.» - che venne successivamente cancellato. Nella *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* (tav. 2) si vede come il sacro si trasfonde in una scena domestica più intima, nella tradizione locale dei Carracci e di Guercino: le donne in primo piano sono ritratte in ruoli domestici, la Beata Vergine nutre il Bambino Gesù al seno e S. Elisabetta raccoglie le fasce. Il piccolo S. Giovannino, in un gesto armoniosamente dinamico, distende la mano destra verso la Vergine per raccogliere la ciliegia da lei offerta. S. Giuseppe nello sfondo, come un bravo padre di famiglia, lavora da falegname, forse costruendo una parete di legno come nota Adam Bartsch.¹⁴ La tavola in mano di S. Giuseppe però ha un significato ben più preciso, alludendo alla Passione di Cristo e alla croce, simbolo, come pure la ciliegia, del futuro sacrificio di Gesù. Paolo Bellini riferisce di un disegno «strettamente analogo a questa stampa» nella Biblioteca Vaticana attribuito a Donato Creti (tav. 3),¹⁵ ovviamente una produzione *après l'incisione* della Sirani;¹⁶ indicazione che conferma come le opere della pittrice furono studiate ed apprezzate dalle successive generazioni di artisti bolognesi.

Un quadro di questo soggetto di mano della Sirani non si è ancora individuato, anche se lei ricorda nel 1660 un dipinto simile a mezza

¹³ Cfr. L. CUESPI, *Felsina Pittrice* cit., p. 73, dove queste due stampe sono erroneamente elencate fra «alcuni rami all'acquaforte» incisi da Giovanni Andrea Sirani. Un disegno analogo al *Riposo in Egitto* si trova fra le opere attribuite ad Elisabetta nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 14189 F).

¹⁴ A. BARTSCH, *Œuvre de Elisabeth Sirani*, in *Id., Le Peintre Graveur*, XIX, Wien, Pierre Mechetti, 1819, p. 157.

¹⁵ P. BELLINI, *Elisabetta Sirani* cit., p. 11.

¹⁶ DIDIER BODART, *Dessins de la collection Thomas Ashby à la Bibliothèque Vaticane*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1975, n. 126.

figura dove, invece della Madonna che allatta Gesù Bambino, vi è la «S. Elisabetta che allatta s. Giovanni, e la B. V. che coglie le fasce, per un Padre di s. Gregorio», probabilmente il padre Bovio per il quale aveva dipinto due anni prima «una B. V. che allatta il Bambino involto nelle fasce, per il P. Bovio di san Gregorio, mezza figura».¹⁷ Quest'ultimo dipinto (tav. 4a), già nella Collezione Neri è recentemente ricomparso sul mercato locale; ripulito, si può ora leggere la firma della pittrice e parte della data 165(8?) sotto il vaso accanto alla manica destra del manto blu della Madonna (tav. 4b), e apprezzare il vivissimo colorito. Si nota la somiglianza con la Madonna che allatta Gesù Bambino, avvolto completamente nelle fasce, nella stampa del *Riposo in Egitto* (tav. 6), il che rivela quanto vicino ai modelli reniani del padre era la prima attività della Sirani.¹⁸ Questa iniziale dipendenza su modelli stabiliti si nota specialmente quando confrontiamo questo quadro con due altri che rappresentano lo stesso soggetto e che Elisabetta dipinse negli anni successivi (nel 1662 e nel 1663). In questi vediamo la sua maniera personale e più pittorica, e la sua interpretazione meno formale ed infatti molto più naturale del dipinto del 1658, con il Bambino Gesù, ora non più ristretto dalle fasce, che gioca, che si gira, e che guarda sorridente verso lo spettatore (tav. 10).¹⁹

¹⁷ E. SIRANI, *Nota cit.*, p. 395 e 394. Cfr. anche la «Sacra Famiglia in tavola, con S. Giuseppe colla Croce sulle spalle. Scuola del Sirani», ricordata nella collezione di Filippo Schiassi, Bologna (vedi inventario legale datato 14 aprile 1845, Getty Provenance Index data base, n. 2821).

¹⁸ Il quadro della Sirani prende spunto dalla *Madonna del latte* di Guido Reni ora a Raleigh, North Carolina Museum of Art, già attribuito da Roberto Longhi ad Elisabetta ma correttamente identificato come di Reni da Denis Mahon. Cfr. S. PEPER, *Guido Reni* cit., cat. n. 108, tav. 99; JURGEN WINKELMANN, *Intorno a un quadro di Guido Reni, «Culta Bononia»*, II, 1970, 2, p. 213-223 (per una discussione su ambedue i quadri); F. FRISONI, *La Vera Sirani* cit., p. 7.

¹⁹ Cfr. E. SIRANI, *Nota cit.*, p. 397, 398: «Una B. V. mezza figura, che allatta il Bambino per il sig. Gio. Battista Negri [...] Una B. V. che sta lattando il Bambino, quale da essa distacco, guarda a noi con viso ridente, per l'Alibano Astrologo». Quest'ultimo quadro, eseguito per il famoso astronomo bolognese Andrea Alibano, è ora a Praga (Narodni Galerie) - vedi la riproduzione in *La Scuola di Guido Reni* cit., p. 347, tav. 332. Cfr. A. MODESTI, «Pittrice Eroina» cit., p. 750-751 e nota 54 per l'inventario legale di Andrea Alibani (1666) dove il quadro viene ricordato come «Una Beata Vergine della Sirana con cornice dorata 300 lire». Il primo (tav. 10), dipinto per il letterato Giovanni Battista Negri e riapparso sul mercato locale nel 1999 (Modena), si trovava in raccolta privata, Roma. Apparteneva già nel Settecento ai Sampieri, ricordato sia nell'inventario legale di Francesco Giovanni Sampieri del 1743 (cfr. G. CAMPORE, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti*, Modena, Tip. di Carlo Vincenzi, 1870, p. 601), sia in un'anonima descrizione della Galleria Sampieri: «Nella Galleria del Palazzo: Una Beata V. col Bambino della Elisabetta Sirani» (cfr. anche *Catalogo dei quadri ed altri oggetti d'arte esistenti nella Galleria*

È da chiarire comunque che queste ultime due incisioni nella raccolta dell'Archiginnasio (*Sacra Famiglia con S. Elisabetta e Riposo in Egitto*) non sono state stampate all'epoca dalla Sirani, ma sono esemplari tardi, ristampe tirate dalle matrici originali a cura di stampatori della seconda metà del Settecento su carta bolognese settecentesca.²⁰ Mentre lo stampatore del *Riposo* rimane ignoto, la *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* fu riprodotta su un foglio di bozze con testo latino stampato sul verso: si tratta di quattro piccole pagine destinate ad essere piegate, legate e tagliate a costituire parte di un libretto, più precisamente un calendario ecclesiastico bolognese, di cui è stato possibile dedurre sia la tipografia sia l'anno di produzione (tav. 5). Le quattro pagine recano i mesi di «JULIUS» e «AUGUSTUS» e sotto il giorno 16 luglio si trova l'indicazione «Dies Anniv. Coronat. SS. D.N. Clementis Pap. XIII». Papa Clemente XIII fu eletto il 6 luglio 1758 e morì nel 1769, e così si ricava una data approssimativa per la stampa del foglio. Una ricerca tra i calendari ecclesiastici pubblicati in quegli anni ha rivelato poi che la forma tipografica relativa è quella con le pagine 34, 35, 38 e 39 dell'*Ordo Divini Officii* della Chiesa Metropolitana di S. Pietro di Bologna per l'anno 1761, pubblicato dalla tipografia arcivescovile Longhi.²¹ In qualche modo o la tipografia Longhi possedeva la lastra originale incisa dalla Sirani o chi ne era in possesso la fece stampare dopo il 1760 presso lo stesso Longhi. Lo stampatore utilizzò un foglio di scarto che si trovava nella stamperia, per tirarne una prova prima di produrre la stampa definitiva, forse per una serie di ristampe che sarebbero poi state vendute.

²⁰ *Sampieri posta in Bologna, Strada Maggiore n. 244* Bologna, Tip. Gov. alla Volpe, 1841, p. 4, 10, n. 28, 189). Il quadro fu ereditato dai Sampieri Talon di Pianoro, e poi venduto in asta il 1° giugno 1984. Informazioni presso la Soprintendenza per i Beni Culturali di Bologna, Archivio dei Vincoli, Ufficio Catalogazione.

²¹ Il foglio della *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* reca la filigrana di Perti e Masetti, cartari del Moro, e anche il simbolo del trifoglio, utilizzato all'epoca per indicare carta destinata a stampa. Cfr. PIERANGELO BELLETTINI, *Il gonfalone, l'ancora e la stella. Filigrane bolognesi nella prima metà del XVIII secolo*, «L'Archiginnasio», XCI, 1996, p. 163-203, alle p. 184, 195, 201, n. 70.

²² Cfr. *Ordo Divini Officii in Ecclesia Metropolit. Bononiae pro anno MDCCLXI*, Bononiae, ex Typographia Longhi Impressoris Archiepiscopalis, [1760] (esemplare visto: BCABo, Opuscoli Malvezzi, 591, op. 2). Sono grata a Pierangelo Bellettini per avere rintracciato questa pubblicazione.

Il titolare di questa tipografia arcivescovile, che si trovava «nel portico della Morte», era Giuseppe Longhi, attivo a Bologna dal 1730 al 1771. Fino al 1754 Giuseppe risulta in società con il padre Pietro Ignazio Longhi, per poi continuare da solo l'attività. L'impresa commerciale fu fondata nel Seicento da Giuseppe Longhi il vecchio, stampatore di rami e libraio attivo da prima del 1650 fino alla morte, nel 1691. Il Longhi fu l'editore delle opere artistiche di Giuseppe Maria Mitelli, le cui incisioni egli stampava in serie e vendeva attraverso le sue botteghe. All'epoca la stamperia Longhi viene documentata in quattro diversi sedi: «All'Ospedale di Santa Maria della Morte», «Alla fabbrica di San Petronio», «Sotto le scuole all'insegna di S. Paolo», e «In via Orefici, nel palazzo Montecuccoli», tutte abbastanza vicine alla chiesa e collegio di S. Paolo Maggiore con il suo nuovo fabbricato, la cui costruzione era iniziata nel 1652.²² Cioè vicini allo stesso complesso edilizio appartenente ai Padri Barnabiti – che confinava sul retro con la nuova Via Urbana²³ – dove dopo l'anno 1655 erano collocate, su due piani, la bottega e la casa dei Sirani. È possibile che Sirani conoscesse Giuseppe Longhi, perchè nel 1647 la famiglia del pittore abitava nel fabbricato dell'Ospedale della Morte,²⁴ dove si trovava, all'angolo tra il portico del Pavaglione e quello della Morte, la prima libreria e stamperia del Longhi, già attiva alla metà del secolo.²⁵ Sarebbe stato molto utile per Giovanni Andrea ed Elisabetta Sirani avere una stamperia di rami nel quartiere, stabilita poco prima che Elisabetta iniziasse la produzione di incisioni verso il 1656-1657. Se i Sirani, come probabile, facevano stampare le proprie incisioni nella bottega di Longhi, si spie-

²² Cfr. *La Basilica di S. Paolo Maggiore in Bologna*, Bologna, s.e., 1979, p. 33.

²³ Vedi i disegni architettonici della nuova ristrutturazione, *Ivi*, p. 133-142.

²⁴ MICHELANGELO GUALANDI, *Elisabetta Sirani, pittrice, intagliatrice, musicista bolognese*, in «L'Indicatore Modenese», Anno II, 18 dicembre 1852, p. 1-2, fornisce informazione che in quest'epoca la famiglia Sirani mutò spesso abitazione: nel 1647 nel fabbricato dell'Ospedale della Morte, e poi nel 1650 in via Paselli, nella parrocchia di S. Maria Maggiore. Qualche anno dopo si trasferì nella parrocchia natale di Giovanni Andrea, S. Mammolo, al n. 257 di Via Urbana, dove restò fino alla morte della figlia Elisabetta. Nel 1666 questo locale fu affittato dai padri Barnabiti a Carlo Vanetti.

²⁵ Cfr. ZITA ZANARDI, *La comunicazione di palazzo*, in *Una città in piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Bellettini, Rosaria Campioni e Z. Zanardi, Bologna, Editrice Compositori, 2000, p. 31.

gherebbe così la presenza della lastra della *Sacra Famiglia con S. Elisabetta*, opera di Elisabetta, nella tipografia Longhi nel Settecento. Sappiamo infatti che fu lo stesso Giuseppe Longhi a pubblicare nel 1678 il *Bononiensium pictorum celebrioris gloriae quaedam sacrae icones*, in cui figura la stampa di un quadro di Elisabetta Sirani, il *S. Antonio con il Bambino*, delineata e incisa da Giuseppe Maria Mitelli (tav. 46).²⁶

Le stampe rappresentanti il *Riposo in Egitto* e la *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* furono incise tra il 1656 ed il 1659, quando Elisabetta era appena ventenne.²⁷ Sono tra le prime opere grafiche della pittrice, che iniziò la propria produzione incisoria su disegni del padre, arrivando ad una tale maestria di tecnica da produrre anche stampe di sua propria invenzione. Come risulta anche dalle tre stampe di presentazione di cui parlerò nella prossima sezione, bellissime prove della sua tecnica, Elisabetta, forse più del padre, sviluppò un metodo di lavoro ed uno stile grafico che si avvicinava molto a quello di Guido Reni e di Simone Cantarini.²⁸ Il *Riposo in Egitto*, per esempio, era un soggetto trattato più volte dal Pesarese, e spesso le sue interpretazioni in acquaforte sono molto simili a quelle della Sirani.²⁹ Si veda

²⁶ *Bononiensium pictorum celebrioris gloriae quaedam Sacrae Icones / delineatae incisae et tantae artis amatoribus dicatae a Iosepho M. A. Mitello Pictore Bononiense MDCLXXVIII* - Bononiae, Iosephi Longhi formis, 1678, n. 12: acqf., 524 x 322 mm (BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Cartella Gozzadini 22, n. 71). Per il fondo iconografico della raccolta Gozzadini e il lascito del conte Giovanni Gozzadini, avvenuto nel 1902, cfr. V. RONCUZZI RIVERSI MORANO, *Giovanni Gozzadini e la raccolta iconografica donata all'Archiginnasio*, «Il Carrobbio», XV, 1989, p. 318-324; EAD., *Le collezioni di stampe e disegni cit.*, p. 18-19; EAD. - SANDRA SACCONI, *Per un'indagine sui fondi librari nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio: censimento delle librerie giunte per dono, lascito e deposito*, «L'Archiginnasio», LXXX, 1985, p. 279-350, alle pp. 315-316, n. 42.

²⁷ Per la datazione della *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* cfr. ELISABETH HARVEY-LEE, *Mistresses of the Graphic Arts. Famous and Forgotten Women Printmakers c. 1550 - c. 1950: a new stock catalogue*, North Aston, Oxon, 1995, n. 9.

²⁸ Cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice cit.*, I, p. 106. Per una discussione su questo rapporto di stile incisivo fra Elisabetta Sirani e Simone Cantarini, vedi ANGELO MAZZA, «Il metodo d'una vera e lodevole imitazione. La fortuna di Simone Cantarini nella pittura bolognese della seconda metà del Seicento e del primo Settecento», in *Simone Cantarini detto Il Pesarese (1612-1648)*, a cura di Andrea Emiliani, Milano, Electa, 1997, p. 359-396, in particolare p. 383-386.

²⁹ Nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi si trova un disegno a penna di una Madonna col Bambino, attribuito alla Sirani, con iscrizione «da Simone» (n. 1665 F); il Bambino Gesù con braccia aperte richiama nella posa riversa il Bambino Gesù nel *Riposo in Egitto* sempre di Elisabetta (tav. 1). Si tratta di un dettaglio tratto dalla stampa del Pesarese, di cui un esemplare si trova nell'Archiginnasio (Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella VII, n. 57).

no, per esempio, gli esemplari presenti nell'Archiginnasio (Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella VII, n. 51, 57, 65). Come Cantarini, anche la Sirani sottoponeva la lastra a varie immersioni nell'acido, per creare diverse intensità di morsura e sfumature di chiaroscuro.³⁰

Le stampe autografe e di presentazione

Nel suo registro di lavoro Elisabetta elenca unicamente due stampe di sua propria invenzione e produzione, eseguite poco dopo l'inizio della sua carriera, nel 1657: «Per il Padre Ettore Ghisilieri, sacerdote della Madonna di Galliera, un rame con una B. V. che contempla la corona di spine, e diversi Angeletti contemplanti altri stromenti della passione, e l'intagliati anco in rame», e «Un s. Eustachio, per l'Illustriss. Signor D. Paolo Parisetti a Reggio al naturale, e parimente l'ho intagliato in rame». ³¹ Ambedue le stampe sono rappresentate nelle raccolte dell'Archiginnasio (Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta di Stampe Autori Vari, Cartella XIV, n. 145 e 146; Bartsch, 7 e 10). Queste sono fra i capolavori di Elisabetta Sirani come incisore, anche se nella loro esecuzione la tecnica non è sempre precisa. Nell'angolo a sinistra in alto della *Beata Vergine della Passione* (tav. 8) si nota infatti una doppia registrazione dell'angelo e anche del margine della stampa, mentre nella parte superiore del *S. Eustachio*, dove tra le fronde e le nuvole figurano il cavallo ed il cervo col crocefisso, l'acido non ha morso sufficientemente lasciando un effetto incompiuto.³² Adam Bartsch descrive la qualità della *Beata Vergine della Passione* così: «on ne peut qu'admirer le goût du dessein et la manière léger et spirituelle avec laquelle cete estampe rare est executée» e la ritiene

³⁰ Cfr. *Italian Etchers of the Renaissance and Baroque*, a cura di Sue Welsh Reed e Richard Wallace, Boston, Museum of Fine Arts, 1989, scheda di Richard Wallace su Elisabetta Sirani.

³¹ E. SIRANI, *Nota cit.*, p. 394. Per il quadro di *S. Eustachio*, in collezione privata a Roma, cfr. E. FRISONI, *La vera Sirani cit.*, p. 6, nota 13, ill. 7a, 7 b, 8.

³² Per questo primo stato, non presente nelle raccolte della Biblioteca, cfr. G. GAETA BEHTELA, *Incisori bolognesi cit.*, n. 925a; *The Illustrated Bartsch, 42: Italian Masters of the Seventeenth Century*, edited by John T. Spike, New York, Abaris Books, 1981, p. 124, 10-1 (158).

«la plus considérable de toutes celles que l'on connoisse de cette femme habile».³³ Mentre nota con disappunto come anche se il *S. Eustachio* «est une des plus belles de l'oeuvre d'Elisabeth Sirani [...] est à regretter, qu'il y ait quelques endroites, où l'eau-forte n'a pas assez mordu».³⁴ L'esemplare del *S. Eustachio* posseduto dalla Biblioteca (tav. 11) non è tradizionalmente considerato una versione originale, ma viene in genere citato dagli studiosi come copia di un anonimo del '600, elaborata dal secondo stato che Elisabetta aveva rilavorato, e nel quale aveva risolto le mancanze del primo stato.³⁵ L'anonimo incisore, poi, ispirandosi all'originale, avrebbe ridisegnato le nuvole e tutta la parte superiore dell'immagine, e aggiunto più dettagli floreali in primo piano. Secondo Bartsch, questo 'autore ignoto' non mancava di buona capacità incisoria: «très bien faite par quelque artiste anonyme habile».³⁶ Il fatto che sulla roccia in basso a destra risulti però quasi cancellata la firma della pittrice «Elisa.^{ta} Sirani f. 1658», iscrizione che non si trova nelle stampe originali, fa supporre che la cosiddetta 'copia' fu invece prodotta da Elisabetta stessa. Sembra che la pittrice abbia lavorato su due diverse lastre di quest'opera, utilizzando una seconda dopo aver visto il risultato imperfetto ottenuto dalla prima lastra. Si nota inoltre che la firma è identica a quella che lei ha aggiunto nella dedica in fondo al secondo stato dell'originale (tav. 12), e come ha notato anche Fiorella Frisoni la qualità di quest'incisione è abbastanza alta da ritenerla autografa.³⁷

L'altra stampa originale di Elisabetta Sirani, la *Beata Vergine della Passione* (tav. 8), è tratta dall'omonimo quadretto su rame ora in

³³ A. BARTSCH, *Œuvre de Elisabeth Sirani* cit., p. 156.

³⁴ *Ivi*, p. 158.

³⁵ *Ivi*, p. 159. Cfr. P. BELLINI, *Elisabetta Sirani* cit., p. 12, il quale confonde i due stati dell'originale.

³⁶ A. BARTSCH, *Œuvre de Elisabeth Sirani* cit., p. 159.

³⁷ Cfr. F. FRISONI, *La Vera Sirani* cit., nota 13. Un'altra possibile (ma meno convincente) ipotesi è che questa sia una copia eseguita da un falsificatore, il quale abbia voluto trarre profitto dalla reputazione della pittrice. Paolo Bellini rivela che la pratica di aggiungere i nomi dei grandi maestri a lastre destinate alla ristampa, assicurando così il successo della vendita, era «abbastanza diffusa nel Bolognese» all'epoca. Cfr. P. BELLINI, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, «I quaderni del conoscitore di stampe», 26, marzo-aprile 1975, p. 19-29, in particolare p. 28.

deposito presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, proveniente dalla sagrestia della Madonna in Galliera (tav. 7).³⁸ La finissima opera fu eseguita, come nota la stessa Elisabetta, per il padre Ettore Ghisilieri, appartenente a famiglia nobile e senatoria, e fondatore della famosa Accademia del Nudo (ospitata nel suo palazzo), di cui Giovanni Andrea Sirani fu presidente e professore.³⁹ La stampa è stata ideata come opera singola, integra e indipendente. Non si tratta di una semplice trasposizione su lastra del disegno del quadro (Collezione Fachsenfeld, tav. 9),⁴⁰ perché, se così fosse, risulterebbe in controparte all'originale (come è infatti nel caso del *S. Eustachio*). Qui Elisabetta ha lavorato con precisione e dedizione, ritracciando il disegno sulla lastra al rovescio, così che apparisse in stampa esattamente nello stesso verso del prezioso quadro originale. È una stampa di presentazione, come si vede dalla dedica a margine del titolo, in cui appare lo stemma della famiglia Ghisilieri: «Al Pre Hetore Ghisilieri Sacerdote della Con.^{na} di S. Filippo Neri», ed è firmata e datata in basso a destra «Elisab.^{ta} Sirani F.d.d. 1657». Probabilmente anche pubblicata all'epo-

³⁸ Il quadretto (24 x 19,5 cm) entrò nelle raccolte della Pinacoteca prima del 1808. Fu ricordato da Giordani nell'inventario del 1826 come: «E. Sirani[...]/Pittura piccola in rame della quale nel ricordato Catalogo la Pittrice lasciò scritto sotto l'anno 1657 che lo dipinse per commissione del P. Ettore Ghisilieri Sacerdote della Madonna di Galliera, e ch'ella stessa lo intagliò all'acqua forte. Stava nella sagrestia della Madonna di Galliera» (n. 180, p. 106). Informazioni riprese dalla scheda inv. n. 370 della Pinacoteca. Cfr. GIAN PIERO CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. Volume Primo: 1797-1815*, Bologna, Minerva Edizioni, 1998, p. 617, 622, 647, 701.

³⁹ C.C. MALVASIA, *Vite di Pittori Bolognesi (Appunti inediti)*, a cura di Adriana Arfelli, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, p. 93, ricorda come il pittore francese Noël Coypel, avendo visto questa *Madonna* in casa Ghisilieri nel 1672 ed altre opere della Sirani, concluse che «aver ella dipinto da uomo e non da donna e che, se fosse vissuta, avrebbe superato ogni altro pittore di Bologna». Per notizie su Ettore Ghisilieri e la sua collezione cfr. FRANCESCO LANDOLFI, *La quadreria di Padre Ettore Ghisilieri (1605-1676): vicende di una ricostruzione*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», Bologna, 1995-1996, p. 141-186; RAFFAELLA MORSELLI, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, Los Angeles, Getty Information Institute, 1998 (Documents for the history of collecting. Italian Inventories: 3, a cura di Anna Ceres Sones), p. 236-242.

⁴⁰ Il disegno, identico al quadro e alla stampa di Elisabetta, proviene dalla collezione di disegni del pittore bolognese Francesco Giusti (1752-1828) acquistata dal barone Franz von Koenig-Fachsenfeld nel 1899 dagli eredi del conte Zorzi, proprietario della raccolta all'epoca. Cfr. CHRISTEL THIEM, *Disegni di artisti bolognesi dal Seicento all'Ottocento della Collezione Schloss Fachsenfeld e della Graphische Sammlung Staatgalerie*, Bologna, Associazione per le Arti Francesco Francia, 1983, p. 9, 103-104, n. 51.

ca come suggerisce Giovanni Gori Gandellini,⁴¹ la stampa sarebbe un omaggio offerto al Ghisilieri per ringraziarlo di questa sua commissione, come lei spesso usava fare per sviluppare buoni rapporti con i suoi committenti, secondo quanto raccomandava Giulio Mancini nella sua *Considerazione sulla Pittura*.⁴² Malvasia ci racconta come Elisabetta «altre cosette, come testicciuole, o piccole figurine in rame pingea [...] per corrispondere cortesemente a stranieri per ricevuti servigi, o per mostrarsi grata, e altrettanto officiosa con qualche Virtuoso, che celebrata l'avesse», come lei fece per il signor Sochi e per l'avvocato Andrea Bianchini, in recompenso per le poesie scritte «in lode de' suoi quadri al pubblico sindacato esposti». ⁴³ Padre Ghisilieri poi divenne uno dei suoi più devoti committenti, e per lui Elisabetta dipinse ben otto quadri fra il 1657 e il 1664, solo cinque dei quali elencati nella sua *Nota*, ma tutti ricordati nell'inventario legale del nobile Ghisilieri, stilato il 18 luglio 1676.⁴⁴ Sembra che anche la stampa originale del *S. Eustachio*, il quadro eseguito per il conte Paolo Parisetti di Reggio Emilia nel 1657, fosse un regalo simile, inciso l'anno seguente in rame per essere presentato alla moglie del committente, come si vede dalla dedica, aggiunta al secondo stato della lastra: «All' Ill.^{ma} Sig.^{na} et Pron.^a Col.^{ma} La Sig.^{na} Ottavia Affarosi Parisetti. Elisabetta Sirani I.f.d.d.1658» (tav. 12).⁴⁵ In tale occasione però il dono non ha sortito gli effetti desiderati – almeno non per Elisabetta – poiché non risultano ulteriori commissioni per la pittrice da parte di questa famiglia reggiana. Però i Parisetti furono in questo modo introdotti alla bottega dei Sirani, e negli anni Sessanta richiesero quadri ai col-

⁴¹ Cfr. GIOVANNI GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, Tomo III, Siena, presso Vincenzo Pazzini, 1771, p. 244-245.

⁴² Cfr. A. MODESTI, *Patrons as Agents* cit., p. 375.

⁴³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., p. 400.

⁴⁴ Al contrario della conclusione di Raffaella Morselli. Cfr. R. MORSELLI, *Collezioni e quaderni* cit., p. 239. L'inventario di Ettore Ghisilieri si trova a p. 240-242, con gli otto quadri della Sirani ai n. 6, 10, 11, 15, 24, 42, e 46.

⁴⁵ Per questo secondo stato vedi J. SPURK, *The Illustrated Bartsch* cit., p. 125, 10-II (158). Anche la *Sacra Famiglia con S. Elisabetta*, già discussa, doveva recare una dedica poiché esiste lo spazio apposito sotto l'immagine in alcuni esemplari (per esempio nella raccolta della Soprintendenza per i Beni Culturali di Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, FC 73227). Come si vede anche dal nostro esemplare, ristampato nel Settecento dal rame originale, il margine del titolo rimase vuoto (tav. 2).

leggi di Elisabetta. L'inventario della famiglia reggiana, stilato il 20 agosto 1782, registra infatti due quadri di Giovanni Andrea Sirani e ben sette dipinti di Lorenzo Loli.⁴⁶

Dopo il 1657 l'unico riferimento di Elisabetta, nella sua *Nota*, ad ulteriori incisioni è il *pendant* di «un Signorino e una Madonna in rame», eseguito nel 1662-1663 per il conte Carlo Cesare Malvasia. Come rivela lo stesso Malvasia nella sua *Felsina* la Madonna è tratta dalla copia del quadro della Concezione di Giovanni Andrea Sirani all'Osservanza che il canonico le aveva richiesto lo stesso anno: «quella Madonna, che a me grande del naturale fece intera con le mani aggiunte al petto [...] e ch'ella stessa intagliò per la metà all'acqua forte». ⁴⁷ Questo silenzio da parte della Sirani riguardo alle sue stampe ci fa comprendere come l'arte dell'incisione non costituisse per la pittrice già affermata una pratica essenziale del suo lavoro professionale. Malvasia infatti rivela che la Sirani produceva le acqueforti – nelle quali seguiva lo «stile del Pesarese» – solo «per suo passatempo». ⁴⁸ Sembrerebbe quindi che i suoi esercizi nell'arte dell'incisione

⁴⁶ M. PIRONI, *Guido Reni: la bottega e la scuola*, in *La Scuola di Guido Reni*, cit., p. 16. I quadri commissionati dal Parisetti a Giovanni Andrea erano un *Adamo ed Eva* ed un *San Paolo e Sant'Elia*, mentre quelli commissionati a Loli furono *Lot e le figlie*, *Lucrezia romana* (Parma, Pinacoteca Nazionale), *Venere con tre figure* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), due quadri con amorini, una *Beata Vergine col Bambino*, e *Sant'Antonio da Padova col Bambino* (Bologna, Chiesa di S. Caterina in Strada Maggiore). Per una discussione dei quadri Parisetti dipinti da Loli, cfr. ANNA MARIA AMBROSINI MASSARI, *Lorenzo Loli*, in *La Scuola di Guido Reni* cit., p. 302-303, ill. 291, 292, 293.

⁴⁷ E. SIRANI, *Nota* cit., p. 397: «Una Beata Vergine figura intiera del naturale, la Luna sotto i piedi, e due teste di Serafini, e sopra la colomba rappresentante la Concezione fatta a similitudine di quella del sig. Padre ai PP. dell'Osservanza, così comandatami dall'Illustrissimo sig. Co. Carlo Malvasia. Per lo stesso un Signorino e una Madonna in rame». Il quadro del padre Giovanni Andrea è ora collocato nella sagrestia della Chiesa di S. Francesco, Bologna. Cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., I, p. 106, II, p. 401. Questa *Madonna* fu una delle tre stampe originali di Elisabetta Sirani che Malvasia identifica come di suo proprio «pensiero». Le altre due stampe sono il *S. Eustachio* e la *Madonna della Passione*, mentre le nove rimaste furono disegnate «con sì diverse e peregrine invenzioni» da suo padre Giovanni Andrea Sirani. Per la stampa della *Madonna* di Elisabetta vedi G. GAETA BERTELA, *Incisori bolognesi* cit., n. 951; cfr. A. BARTSCH, *Œuvre de Elisabeth Sirani* cit., p. 151, n. 1 e 2, dove la stampa per Malvasia è erroneamente identificata con il n. 2 anziché con il n. 1; l'errore è ripreso da P. BELLINI, *Elisabetta Sirani* cit., p. 9, n. 2.

⁴⁸ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., I, p. 106.

avessero una funzione didattica, necessaria per completare la sua formazione professionale e perfezionare la tecnica grafica, ma che questa arte non dovesse distrarla dal suo compito di pittore per eccellenza della bottega Sirani, di cui Elisabetta divenne capo maestro a circa ventidue anni, addestrando le sorelle Barbara ed Anna Maria ed altri allievi come Ginevra Cantofoli e l'intagliatrice Veronica Fontana. La pittura infine economicamente rendeva più delle stampe, e la famosa velocità nel dipingere di Elisabetta assicurava una vasta produzione, come risulta nella *Nota delle Pitture*, in cui la Sirani registra più di 180 opere in dieci anni. Era infatti compito di Elisabetta sostenere l'economia della famiglia e portare avanti la bottega con il suo lavoro e l'insegnamento, dopo che il padre, per malattia, non era stato più in grado di farlo, ed inoltre lei stessa fondò e diresse un'Accademia di disegno per ragazze.

Elisabetta continuò comunque a produrre delle stampe, anche se non le registrava, forse proprio per farne regalo ai committenti e agli amici di famiglia, oppure per rifondere le spese di casa, senza che ne risultasse traccia nel bilancio economico della bottega.⁴⁹ Una delle opere di cui la Sirani tace è *La Madonna con il Bambino e S. Giovannino* del 1660-1661 circa (BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella XV, n. 12, unico stato), giudicata una «superbe pièce» da Bartsch,⁵⁰ e veramente splendida prova della sua perfetta maestria nella tecnica dell'acquaforte (tav. 14). Ciò si evidenzia in particolare dalla capacità di registrare l'ampia gradazione del chiaroscuro, dai fondi più tenebrosi ai rilievi più luminosi. La stampa di Elisabetta fu esposta alla mostra di Roma *RAPHÆL INVENIT* nel 1985, senza alcun riferimento però all'originale da cui è tratta.⁵¹ Come rivela l'iscrizione sotto l'immagine, la stampa fu inci-

⁴⁹ Come ha reso noto E. FUSONI per le pitture non registrate da Elisabetta, *Elisabetta Sirani* cit., p. 343-364.

⁵⁰ A. BARTSCH, *Œuvre de Elisabeth Sirani* cit., p. 154, n. 6.

⁵¹ *RAPHÆL INVENIT Stampe da Raffaello nelle Collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, a cura di Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Quasar, 1985, p. 755, alla voce *Madonne* n. XLVIII. Cfr. *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, a cura di George C. Williamson, London, 1915, vol. V, S-Z, p. 87, dove viene citata un'altra *Madonna* incisa da Elisabetta Sirani après Raffaello, non segnalata da Bartsch, né da Bellini.

sa da Elisabetta su disegno del padre Bonaventura Bisi da un quadro devozionale ritenuto all'epoca un originale di Raffaello (tav. 13), che si trovava nella raccolta Estense di Modena.⁵² Geminiano Poggi, soprintendente alle pitture, aveva procurato il quadro per Francesco I nel 1649 da Giovan Carlo de' Medici, in occasione di una serie di transazioni che vide anche la *Madonna col Bambino e i Ss. Giuseppe e Francesco* del Correggio nella raccolta del duca scambiato con il *Sacrificio d'Abramo* di Andrea del Sarto proveniente dalla raccolta Medicea.⁵³ Unico quadro attribuito a Raffaello nella collezione Estense, e per questo molto apprezzato,⁵⁴ *La Madonna col Bambino e San Giovanni* era collocato nell'appartamento dei camerini di Sua Altezza, la duchessa Laura Martinuzzi – cioè nelle sue stanze private.⁵⁵ Fu

⁵² Cfr. A. MODESTI, *Patrons as Agents* cit., p. 373, nota 76 e J. SPIKE, *The Illustrated Bartsch* cit., p. 120, 6 (154), che citano un quadro raffaellesco al Prado, *La Madonna della Rosa*, come modello per la stampa di Elisabetta. Questo quadro è una variante dell'originale, prodotto dallo studio di Raffaello su disegni del maestro, molto vicino al tondo estense. In addizione a tutti gli elementi che si vedono nell'incisione di Elisabetta, si trova anche S. Giuseppe in fondo ed una rosa in primo piano. Per una riproduzione vedi RICHARD COCKE - PIERLUIGI DE VECCHI, *The Complete Paintings of Raphael*, Harmondsworth, Penguin, 1987, p. 117, n. 141.

⁵³ Vedi la lettera di Tommaso Guidoni a Giovan Carlo de' Medici, Modena 5 novembre 1649 (ASF, Guardaroba, f. 585, c. 396) pubblicata in SILVIA MASCALCHI, *Anticipazioni sul mecenatismo del cardinale Giovan Carlo de' Medici e suo contributo alle collezioni degli Uffizi*, Appendice, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria. Convegno internazionale di studi, Firenze, 20-24 settembre 1982. Fonti e Documenti*, s. I., s. n., 1982 (Firenze, Centro 2P), p. 80. Cfr. le due lettere di Geminiano Poggi al duca Francesco riguardanti il quadro di Andrea del Sarto, datate 26 ottobre e 1° novembre 1649, pubblicate in ADOLFO VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena, Paolo Toschi, 1882 (ristampa: Modena, Edizioni Panini, 1989), p. 256-257, doc. XIII, XIV.

⁵⁴ Cfr. G. CAMPORI, *Notizie inedite di Raffaello da Urbino tratte da documenti dell'Archivio Palatino di Modena*, Modena, per Carlo Vincenzi, 1863, p. 36-39; e RODOLFO GALLEN, *Il bolognese Bonaventura Bisi frate e pittore tra i Medici e gli Este, «Il Carrobbio»*, V, 1979, p. 175-188, nel quale si trova una discussione delle trattative fallite del Bisi nel 1653 per procurare un'altra opera di Raffaello, la *Madonna di Foligno*, per il duca Alfonso IV (p. 182-83). Le lettere relative alle trattative sono state pubblicate da AMEDEO POTTIO, *Il Pittorino Bolognese. Fra Bonaventura Bisi (1612-1659). Lettere dirette al Principe Cardinale Leopoldo de' Medici e al Duca Alfonso d'Este*, Urbani, Edizioni Bramante, 1975, p. 122-129, 149-150, 152-153.

⁵⁵ Cfr. *Inventario de' quadri di Sua Altezza Serenissima, in Arredi, suppellettili e -pitture famose- degli Estensi. Inventari 1663*, a cura di Jadranka Bentini e Patrizia Curti, Modena, Franco Cosimo Panini, 1993 (Materiali per la Storia di Modena Medievale e Moderna, XI), p. 66. Il tondo di Raffaello è ricordato da G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, Tip. Della B. D. Camera, 1855 (ristampa, Roma, Multigrafica, 1969), p. 79-80, 433, 445. Cfr. A. VENTURI, *La R. Galleria Estense* cit., p. 17, che suggerisce che questo quadro fu «la Sacra Famiglia, opera non del maestro ma della scuola, posseduta già dal cardinal Fiordibello e da lui ceduta ad Alfonso II, e ora a Dresda». Il quadro Fiordibello però non corrisponde al tondo

ricordato negli inventari estensi del 1663 e del 1744 prima di entrare in possesso di Federico Augusto III, Elettore di Sassonia, a Dresda nel 1746 in occasione della famosa vendita di 100 capolavori della raccolta del duca modenese. Padre Pietro Ercole Gherardi che nel 1744 stilò la *Descrizione delle Pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducal Galleria*, lo descrive così: «Un rotondo, in cui effigiati si veggono la Vergine, il Bambino, e il Battista: lavoro di Raffaello Sanzio o Sancio da Urbino. La piccolezza di questo dipinto non toglie già allo spettatore il compiacersene, mercé dell'aria nobile e dolce nelle teste e busti di queste figure, della bontà del disegno, e della vaghezza del colorito». ⁵⁶ Fu accettato come originale di Raffaello da Pietro Guarenti, soprintendente alle pitture della galleria di Dresda, nell'inventario redatto nel 1747-1750, anche se già nel primo Settecento il quadro fu registrato come una «opera belliss.a della Scuola di Raffaello» in un inventario estense nell'Archivio Muratoriano. ⁵⁷ Il quadro di Raffael-

sotto discussione, come rivela un documento tra le carte della Galleria (*Pitture di considerazione che sono nella città di Modona - 1548*): «In casa del cav.re fiordebelli un quadro di mano di S.ta Elisabetta di costo» (pubblicato in Id., p. 171); cfr. anche G. CAMPORI, *Notizie inedite di Raffaello* cit., p. 33-34.

⁵⁶ PIETRO ERCOLE GHERARDI, *Descrizione delle Pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducal Galleria* (1744), a cura di Giorgio Bonsanti, Modena, Edizioni Panini, 1986 (Materiali per la Storia di Modena Medievale e Moderna, V), p. 27. Il tondo di Raffaello era il primo elencato nell'appendice (*Li cento pezzi di pittura, che il defunto Sovrano Francesco III ha ceduto alla Galleria di Dresda come nel Libro Gherardi*) aggiunta posteriormente all'elenco di Gherardi, e figura anche nel manoscritto *Descrizione di cento pezzi di pitture passati nell'anno 1746 dalla Galleria Estense in Modena a quella di Federigo Augusto III Re di Polonia ed Elettore di Sassonia pel valore e prezzo di Zecchini veneziani centomila* nella Biblioteca comunale di Reggio Emilia. Cfr. G. BONSAANTI, op. cit., p. 246, 249; A. VENTURI, *La R. Galleria Estense* cit., p. 353 e p. 312 (doc. III) per un altro inventario del primo Settecento della Galleria Estense che cita il quadro come di Raffaello.

⁵⁷ Cfr. *La vendita di Dresda*, a cura di Johannes Winkler, Modena, Edizioni Panini, 1989, p. 64, 180, 181; R. VENTURI, *La R. Galleria Estense* cit., p. 311. È da far presente che l'attuale curatore della sezione dei dipinti italiani, Gregor Weber, non fa riferimento al tondo di Raffaello nella sua ricostruzione della Galleria di Dresda basata sull'inventario redatto da Pietro Guarenti nel 1747-1750 che fu la base del secondo riordinamento della Galleria nel 1750. Cfr. *Dresden in the Ages of Splendor and Enlightenment. Eighteenth-century paintings from the Old Masters Picture Gallery*, a cura di H. Marx e G. J. M. Weber, Columbus, Columbus Museum of Art, 1999, p. 183-197; G. J. M. WEBER, *Il nucleo pittorico estense nella Galleria di Dresda negli anni 1746-1765. Scelta, esposizione e ricezione dei dipinti*, in *Sovrane Passioni*, a cura di J. Bentini, Milano, Federico Motta, 1998, p. 124-137.



Tav. I. ELISABETTA SIRANI, *Riposo in Egitto*, c. 1656-1657, acquaforte, 167x178 mm (BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella V, n. 34).



Tav. 2. ELISABETTA SIRANI, *Sacra Famiglia con S. Elisabetta*, 1659, acquaforte terzo stato, 292x221 mm (ristampa settecentesca), editore (stampatore) Giuseppe Longhi, Typographia Longhi Impressoris Archiepiscopalis, dopo il 1760 (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella VII, n. 18).



Tav. 3. DONATO CRETÌ (attr.) (après Elisabetta Sirani), *Sacra Famiglia con S. Elisabetta*, penna e inchiostro nero, acquerello bruno su carta bianca, 258x215 mm (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Collezione Thomas Ashby).



Tav. 4a. ELISABETTA SIRANI, *Madonna del Latte*, 1658, olio su tela firmato e datato (già Collezione padre Bovio; Collezione Neri, Bologna, già Savelli, 2001, ora Collezione della Banca Popolare dell'Emilia Romagna, Modena). Foto courtesy Pierfrancesco Savelli.



Tav. 4b. ELISABETTA SIRANI, *Madonna del Latte*, 1658, dettaglio della firma «ELISABETTA SIRANI F. 1658». Foto courtesy Pierfrancesco Savelli.



Tav. 5. Verso della stampa *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* (tav. 2), le pagine 34, 35, 38, e 39 dell'*Ordo Divini Officii in Ecclesia Metropolit. Bononiae pro Anno MDCCLXI*, Bononiae, ex Typographia Longhi Impressoris Archiepiscopalis, 1760 (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella VII, n. 18, verso).



Tav. 6. ELISABETTA SIRANI, *Riposo in Egitto*, c. 1656-57, acquaforte, primo stato, 169x183 mm, ristampa inedita della seconda metà del Settecento (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XLV, n. 59).



Tav. 7. ELISABETTA SIRANI, *Beata Vergine della Passione*, 1657, olio su rame, 240x195 mm (già Collezione Padre Ettore Ghisilieri, Bologna, ora Pinacoteca Nazionale di Bologna).



Tav. 8. ELISABETTA SIRANI, *Beata Vergine della Passione*, 1657, acquaforte, 286x207 mm, firmata e datata «Elisab.^{ta} Sirani F.d.d. 1657» (BCABo, GDS, Raccolta di Stampe Autori Vari, Cartella XIV, n. 145).



Tav. 9. ELISABETTA SIRANI, *Beata Vergine della Passione*, 1657, acquarello bruno, schizzo in matita nera su carta bianca, 238x184 mm (già Collezione Francesco Giusti, Bologna, ora Stuttgart, Sammlung Schloss Fachsenfeld).



Tav. 10. ELISABETTA SIRANI, *Madonna del Latte*, 1662, olio su tela, 98x78 cm, raccolta privata (già collezione Giovanni Battista Negri, Collezione Sampieri).



Tav. 11. ELISABETTA SIRANI, *S. Eustachio* dopo 1658, acquaforte, 261x184mm, copia dal secondo stato (tav. 12), in basso a destra sulla roccia firma cancellata «Elisa. Sirani f. 1658» (BCABo, GDS, Raccolta di Stampe Autori Vari, Cartella XIV, n. 146).



Tav. 12. ELISABETTA SIRANI, *S. Eustachio* 1658, acquaforte secondo stato, firmata e datata «Elisabetta Sirani f.d.d. 1658» (già Collezione Ottavia Affarosi Parisetti, Reggio, ora Wien, Graphische Sammlung Albertina).



Tav. 13. *Après RAFFAELLO, Madonna con il Bambino e S. Giovannino*, olio su tavola, diametro 83,5 cm (già Galleria Estense, Modena: raccolta della duchessa Laura Martinuzzi, ora Gemäldegalerie, Dresden).



Opus hoc à Divino Raphaelè pictum, et à Fr. Bonaventura Bizio oblitum inter reliquas inuicissimi Ducis Mutinae delictis conspicitur. Elisabetta Sirani sic incisit exposuit.

Tav. 14. *ELISABETTA SIRANI, Madonna con il Bambino e S. Giovannino*, c. 1660-1661, acquaforte 235x214 mm, unico stato, dal disegno di Bonaventura Bisi della *Madonna con il Bambino e S. Giovannino* di Raffaello, cfr. tav. 13 (BCABO, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XV, n. 12)



Tav. 15. ELISABETTA SIRANI (qui attribuito), *Autoritratto (?) come Circe*. 1657, olio su tela, 132x112 cm (già Collezione Boschi, ora Antichità Il Leone Bologna).

Alle Virtù della Signora
ISABETTA SIRANI
DIGNISSIMA PITTRICE.

Maga sei, non Pittrice a l'opre belle,
Che fà tua man, che merauiglie esprime,
Verga incantata è il tuo pennel sublime,
Cerchio fatal ti son le tele ancelle.

Son segni Egittij i tuoi disegni, e quelle
Note, che col color tua destra imprime,
Fai con l'arte stupir le menti prime,
Tù l'ombre auuiui al lume de le Stelle.

Accorta Maga, e gran Pittrice saggia,
Ben con ragion Febo t'ammira, e cole,
Casta Egittia ti noma, l'fa t'irraggia.

Febo, che qual Pittor dipinger suole,
Col pennel de la luce, ogni erma piaggia,
L'ombre, e i lumi ti dà de l'alta Mole.

In Bologna, presso Gio. Batt. Ferroni 1658. Con licenza de' Sup.

Tav. 16. *Alle Virtù della Signora Isabetta Sirani dignissima pittrice*, anonimo sonetto, foglio volante, Bologna, presso Giovanni Battista Ferroni, 1658 (BCABO, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).

IL BATTESIMO DI CRISTO N. SIG.
DIPINTO DALLA SIGNORA
ELISABETTA SIRANI.

Qui pinse ELISA: e quella turba attenta,
Che mirando stupisce, o si consiglia,
Il proprio bello à contemplare intenta
De la man, che la feo si meraviglia.

Del tuo Fior Virginal lieta, e contenta
Vanne, o di faggio Padre Egregia Figlia,
Senza Imenei fecondo in tè diventa,
Se tanti parti in picciol tempo ei figlia.

Qui veggio aperto il Ciel. Graui configli
Copia del ver creder me'l fanno: e questi
A GIOVANNI, à GIESV' par che somigli.

E forse il Redentor, mentre il pingesti,
Se de' Vergini gode in grembo à i Gigli,
Ti riuolò le qualità Celesti.

Virbio Tronchi

In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni 1658.



Qual Dedala man l'acque famose
Della Giudea porta all' Italia in seno?
Già per incanto di pennel sereno
Naufrago è l'occhio frà delirio ondofo.

Alle tele faconde, e pretiose
Cede natura, o n'è gelosa almeno,
Vincesti APELLE, ELISABETTA, e à pieno
Potria ZEVSÌ imparar Opre vezzose.

Haurai nel Redentor viue memorie,
Sia la Colomba la tua Fama alata,
E narra il Precursor le tue vittorie.

Sai perche amico alla tua man pregiata
Offerse il Cielo i suoi trionfi, e glorie,
Perche le glorie ad eternar sei nata.

Con Simma de' Superiori.

Silvio Felice

PER LO BATTESIMO
DI CRISTO

Dipinto viuamente dalla Signora
ELISABETTA SIRANI.



Quà l'onda del Giordano
A prender dal Battista
Zelo d'altrui salute Iddio sospinse.
In questa Tela or la grand'opra è vista:
Nel Quadro appeso tutto ciò, che miri
Oprò vna FIGLIA del souran SIRANO.
Ecco come dipinse
Battista, Cristo, e con lo Spirto il Padre!
Rimira atti diuini in vaghi giri,
E di poi, con stupore,
O' fù l'Alba pittrice, o' il Sol pittore.

C. S.

In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni 1658. Con licenza de' Superiori.

Tav. 17. *Il Battesimo di Cristo N. Signore dipinto dalla Signora Elisabetta Sirani,*
sonetti di Virbio Tronchi e Silvio Felice, foglio volante, Bologna, presso Gio-
vanni Battista Ferroni, 1658 (BCABO, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).

Tav. 18. *Per Lo Battesimo di Cristo Dipinto viuamente dalla Signora Elisabetta Sirani*
sonetto di C. S, foglio volante, Bologna, presso Giovanni Battista Ferroni,
1658 (BCABO, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).

NELL'ESPOSTIONE
DELL'IMAGINE DELLA B. VERG.

Col Bambino GIESV', che sporge con la mano destra vn ramo di Rose,
OPERA DELLA SIGNORA ELISABETTA SIRANI CITELLA
PITTRICE SINGOLARISSIMA.

Ferma, o Fellina ferma, o tū, che vai
Meraviglie cercando, e qui t'affisa,
Qui douer puoi, benche dal Ciel diuisa,
Goder del Cielo epilogati i ras.

De la Madre di Dio l'idea vedrai
Vagasi, che le luci imparadisa,
E d'Angelico spinto opra dirai
Cio, ch'opra fu de la SIRANA ELISA.

Nè già è stupor, che la beltà si pura
Spiegasse de la Vergine, chi pria
L'hebbe impressa nel cor, polcia in Pittura.

Vni è dotto Pennello anima pia
La Pittrice Donzella, e fu sua cura
Proporfi essemplio, ed effemplar MARIA.



Vel Babin, che formasti,
Saggia del Re, in Pittrice,
E de la Genitrice
Frà le braccia animasti,
Parla, e parmi, che dica:
Premio di tua fatica
Queste ROSE diuine
Prendi, e corona il crine,
Vergine bella: e ben douer, ch'il Figlio
Cinga di ROSE de la Madre vn GIGLIO.



la Bologna, presso Gio. Battista Ferroni 1663.

Che licenza de' Superiori.



Tav. 19. *Nell'Esposizione dell'Imagine della B. Verg. col Bambino Giesù, che sporge con la mano destra un ramo di Rose, Opera della Signora Elisabetta Sirani Citella Pittrice Singolarissima, sonetti di Vincenzo Maria Marescalchi (V.M.M.) per il quadro destinato a Paolo Poggi, foglio volante, presso Giovanni Battista Ferroni, Bologna, 1663 (BCABO, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).*

TAV. 20. ELISABETTA SIRANI, *Madonna della Rosa* 1664, aquarello, 195x147 mm, disegno preparatorio per il quadro di Elisabetta dipinto per un «Cavalier Fiorentino» nel 1664 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Raccolta Certani).

NELL'ESPOSIZIONE DELL'IMAGINE
DELLA B. VERGINE

CHE MOSTRA VNA COLOMBA
AL BAMBINO GIESV

OPERA DELLA SIGNORA
ELISABETTA SIRANI
PITTRICE SINGOLARISSIMA.



DE LA VERGIN del Ciel questa è la pura
Imago vnita al suo BAMBINO AMORE.
De la Vergin del Ren questa è pittura,
Per cui vive il Pennel, parla il Colore.

Ceda d'ELISA omai, ceda al valore,
Non imitata nò, vinta Natura;
Che diffonder quà giù tanto splendore
Non può, chi da le Sfere i rai non fura.

Ma furto non fu già, fù, c'habil refe
Al vanto scorboman la pia Donzella
De lo SPIRTO Diuin dono cortese.

Relle ei la mano à la Pittrice, ed Ella,
Per dar del vero Auctor segno palese,
La COLOMBA inferi ne l'Opra bella.

V. M. M.

In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni 1663. Con licenza de' Superiori.

Tav. 21. Nell'Esposizione dell'Imagine della B. Vergine che mostra una colomba al Bambino Gesù Opera della Signora Elisabetta Sirani Pittrice Singolarissima, sonetto di Vincenzo Maria Marescalchi (V.M.M.) per il quadro destinato a «M. Agostino merciaro alle Scuole», foglio volante, Bologna, presso Giovanni Battista Ferroni, 1663 (BCABO, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).



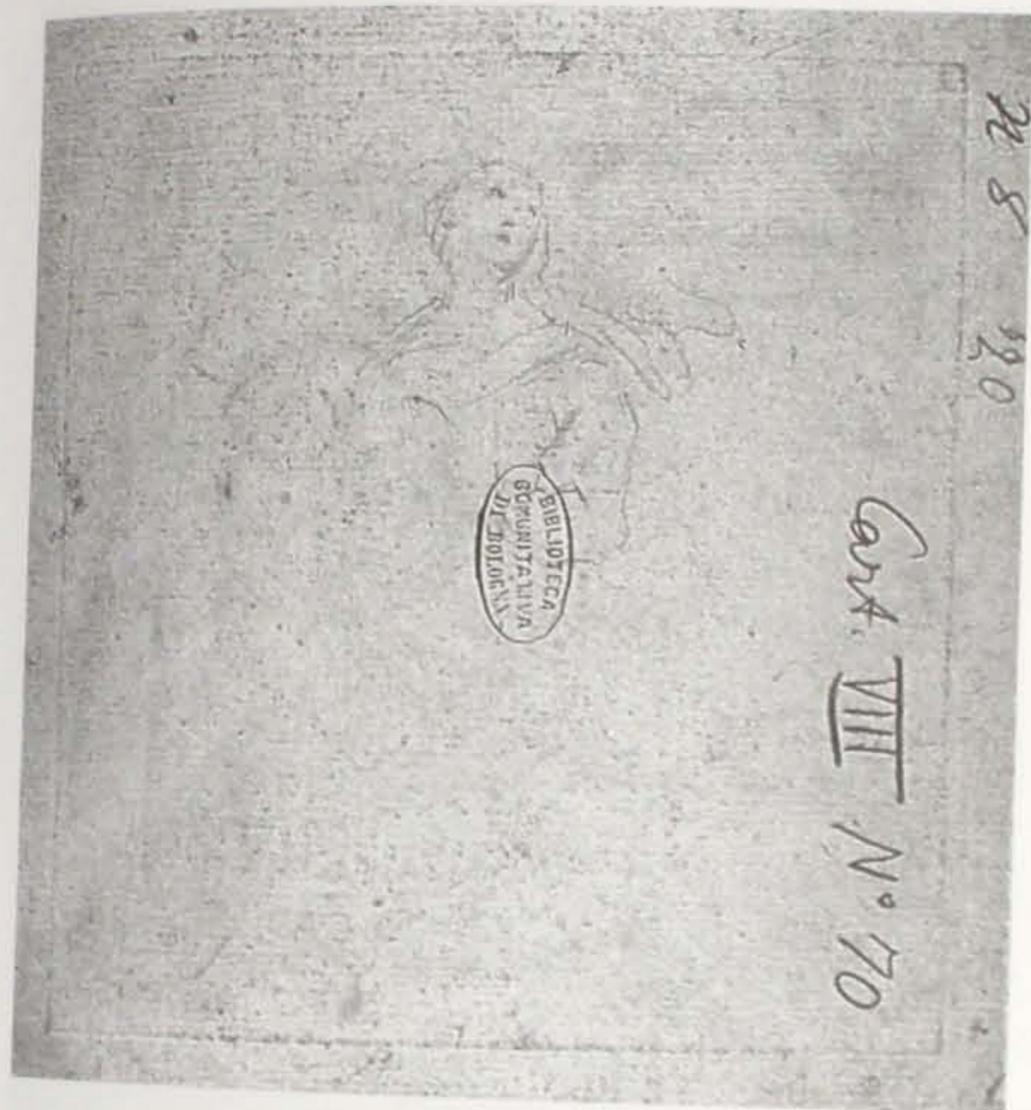
Tav. 22. ELISABETTA SIRANI, *Madonna col Bambino e Colomba*, olio su tela, firmato e datato 1663 (già collezione di «M. Agostino merciaro alle Scuole», collezione Riario, collezione Bassi, Bologna, ora Lago Maggiore, Isola Bella, Palazzo Borromeo).

NELLE ESPOSITIONE
DELL'IMAGINE DELLA B. VERG.
 Col Bambino GIESV', che sporge con la mano destra un ramo di Rose.
 OPERA DELLA SIGNORA ELISABETTA SIRANI CITELLA
 PITTRICE SINGOLARISSIMA.

<p>Erma, o Felina Schiera, o tu, che vai Meraviglie cercando, e qui t'affila, E tu puoi, benche dal Ciel diuisa, De tempo non sei più dei sui.</p> <p>De la Madre di Dio l'Idia vedrai Vaga sì, che le luci imparadisa, E d'Angelico sparto opra dirai Ciò, ch'opra fu de la SIRANA ELISA.</p> <p>Nè già è stupor, che l'Imagie si pòra Fatta de la Vergine, chi pria L'ebbe in nel cor, poscia in Pittura.</p> <p>Vni à dotto Pennello anima pia La Pittrice Donzella; e fu sua cura Proporsi essemplio, ed esemplar MARIA.</p>	   	<p>Vel Babin, che formasti, Saggia del Ren Pittrice, E de la Genitrice Frà le braccia animasti.</p> <p>Parla, e parmi, che dica: Premio di tua fatica Queste lode diuine Prendi, e corona il crine, E lode è ben douer, ch'il Figlio Cinga di Rose de la Madre Figlio.</p>
--	---	--

In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni 1843. Con licenza de' Superiori.

Tav. 23. Bozza «Non Coretto» del foglio volante *Nell'Esposizione dell'Imagine della B. Vergine col Bambino Giesù, che sporge con la mano destra un ramo di Rose, Opera della Signora Elisabetta Sirani Citella Pittrice Singolarissima*, sonetti di Vincenzo Maria Marescalchi (V.M.M.), cfr. tav. 19 (BCABo, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).



Tav. 24. ELISABETTA SIRANI, *Madonna*, matita grigia, disegno sul verso della stampa *Riposo in Egitto*, 166x179 mm (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella VIII, n. 70).



Tav. 25. BARBARA SIRANI (qui attribuito), *La Sacra Famiglia con S. Giovannino*, 1659, olio su rame, 36x28 cm (già Certosa di Bologna, Cappella di San Giovanni, ora Pinacoteca Nazionale di Bologna). Foto: Antonio Guerra.



Tav. 26. ELISABETTA SIRANI, *La Sacra Famiglia con S. Giovannino*, 1659, acquaforte, 169x142 mm, sanguigna, secondo stato, firma cancellata «Elisab.^{ta} Sirani. F. 1659» (BCABo, GDS, Raccolta di Stampe Autori Vari, Cartella XIV, n.1).



Tav. 27. BARBARA SIRANI, *Ritratto allegorico di Elisabetta Sirani come la Virtù*, 1665, acquarello, penna e bistro su carta bianca, 20,5x16 cm (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Malvezzi). Foto: Soprintendenza Beni Artistici di Firenze.



Tav. 28. BARBARA SIRANI, *Ritratto allegorico di Elisabetta Sirani come la Poesia*, 1665, acquarello, penna e bistro su carta bianca, 20,5x16 cm (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Malvezzi). Foto: Soprintendenza Beni Artistici di Firenze.



Tav. 29. LORENZO LOLI (après ELISABETTA SIRANI) *La Madonna col Bambino e S. Giovannino*, dopo 1659, acquaforte, 192x134 mm (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XV, n. 54).



Tav. 30. ELISABETTA SIRANI, *Madonna col Bambino e S. Giovannino*, c. 1659, penna e acquarello, 128x108 mm (Windsor, The Royal Collection). Foto: The Royal Collection ©2002, Her Majesty Queen Elizabeth II.



Tav. 31. ELISABETTA SIRANI, *Schizzi per una Madonna col Bambino e S. Giovannino*, c. 1659, carboncino e biacca su carta grigia, 215x307 mm (Windsor, The Royal Collection). Foto: The Royal Collection ©2002, Her Majesty Queen Elizabeth II.



Tav. 32. ELISABETTA SIRANI, *Madonna della Tortora*, prima del 1659, olio su tela, 105x94 cm (già Collezione Zanchini, Collezione Zambecari, Bologna ora Pinacoteca Nazionale di Bologna). Foto: Soprintendenza Beni Artistici di Bologna, Archivio Fotografico.



Tav. 33. LORENZO LOLI (après ELISABETTA SIRANI), *La Madonna che contempla il Bambino Gesù*, dopo il 1664, acquaforte, 178x135 mm, secondo stato, iscrizioni: «Elis. S. In.» - «L.Lol.F.» (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XV, n. 55).



Tav. 34. ELISABETTA SIRANI, *La Madonna che contempla il Bambino Gesù*, 1664, olio su tela, 85x69 cm, firmato e datato «Elisab.a Sirani F. 1664» (Collezione privata).



TIMOCLEA TEBANA.
*In atto di vendicar l'insulto del lascivo ed avaro Trace Capitano
 al Cittadino Timoclea Tebano*
 Disegnata dal Signor Francesco Monti Bendini
 Incisa e Rialzata da Nicola Mellini Anno 1804

Tav. 35. NICOLA MELLINI (après ELISABETTA SIRANI) *Timoclea Tebana*, 1804, acquaforte con rialzo di bulino, 565x386 mm; iscrizione: «Nicola Mellini dis. e incise Anno 1804» (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXXV, n. 55).

Libertà

Eguaglianza

REPUBBLICA CISALPINA.

Bologna li 27. Germile An. 9. Rep. (17. Aprile 1801. v. s.)

AGLI AMATORI
 DELLE BELLE ARTI.

NICOLA MELLINI Incisor Bolognese, che ha avuto la consolazione di vedere gradire le sue opere, a sempre più meritare la vostra compiacenza ha proposto d' incidere un sorprendente Quadro dell' amabile discepolo di Guido Reni, la vezzosa ELISABETTA SIRANI Bolognese le di cui opere sono tanto più pregevoli quanto più rare.

Il Soggetto dell' Incisione è un Quadro alto piedi 6. largo 4, e oncie 7. esistente nella Galleria del Cittadino Francesco Monti Bendini, rappresentante la bella Matrona TIMOCLEA TEBANA, nell' atto di cacciare nel Pozzo un lascivo, ed avaro Trace Capitano. Costui militando sotto Alessandro alla conquista di Tebe violò l' onore della gentile Timoclea, e non contento voleva costringerla a ditle ove tenesse nascosti i di lei Tesori; Colse essa il punto di vendicarsi, e con placido sorriso le additò un Pozzo ove le disse averli occultati; Corso l'ingordo Capitano sull' orlo, onde vederne la profondità, e pensare al modo di estrarli, franca allora l'ardita Matrona afferratolo dietro la vita, facilmente sollevollo, e lo buttò nel Pozzo, ove a forza di grosse pietre l'uccise. Accusata presso Alessandro, con rispettosa audacia si seppe difendere sì bene, che ne restò assoluta.

Il Quadro indica l'atto di TIMOCLEA che caccia nel Pozzo il Capitano, il quale capovolto è nel punto di precipitarvi, e vede tutto l'orrore del suo pericolo, indicando il volto della Matrona quella placida ferezza che mostra il piacere di una giusta compita vendetta.

Tutto si è detto colla sola descrizione; chi brama osservarne il compito disegno, è visibile nel Palazzo del suddetto Cittadino Monti Bendini.

Si intraprende perciò una Associazione, in ragione di Paoli dodici, sei all'atto dell'Associazione contro ricevuta, e sei nel ricevere la Stampa. Gli Associati godono l'utile di Paoli otto mentre il Rame a chi non è associato si venderà Paoli venti.

Amici della Virtù, Storici, Poeti, Dilettanti del bello, eccovi un campo aperto onde mostrare l'amor vostro verso le belle Arti, e la vostra protezione agli Artisti.

Salute, e Rispetto

NICOLA MELLINI INCISORE BOLOGNESE.

In Bologna per le Stampe di Ulisse Ramponi a S. Damiano. Con Approvazione.

Tav. 36. NICOLA MELLINI, *Avviso agli Amatori delle Belle Arti*, 17 Aprile, 1801, in Bologna, per le Stampe di Ulisse Ramponi a S. Damiano, 1801 (BCABo, Fondo Speciale Raccolta di fogli volanti, cartella 22, n. 57).



Tav. 37. HENRI-ANTOINE DE FAVANNE, *Timoclea e il capitano di Alessandro Magno*, c. 1699, olio su tela, mercato d'arte 1992 (Christie's).



Tav. 38. ELISABETTA SIRANI, *Timoclea che getta nel pozzo il capitano di Alessandro Magno*, firmato e datato «ELISAB. TA SIRANI F. 1659», olio su tela, 227x176 cm (Bologna, già Collezione Andrea Cattalani, Collezione Ferdinando Monti, Collezione Francesco Monti Bendini, Collezione degli Eredi Bianchetti, Bologna, ora Napoli, Museo di Capodimonte). Foto: Soprintendenza dei Beni Culturali di Napoli.

PER LA TIMOCLEA
PITTURA DELLA SIGNORA
ELISABETTA SIRANI.



E Qual di Timoclea l'ardir consorte,
Qual del credulo Duce ammiro il Fato?
Crede quei trà tesori esser beato;
Mentre questa di lui s'arma alla morte;

Tù pingi d'Ambi Elisa il vario stato,
E mostri del gioir l'hore più corte;
Ma pingendo per te varia la forte
S'a quelli è infausto il fine, a te più grato;

Cessa homai cessa ad animar pingendo
(O d'Aufonie citelle inclita prole)
Chi fabro al suo morir si feo viuendo.

Che se più pingi; o vergognoso il Sole
Fia che ceda i suoi rai tosto partendo;
O il Sol sarai della terrena mole.

L'Acc. Incanto.

In BOLOGNA, per Giacomo Monti. MDCLIX. Con licenza de' Superiori.

Tav. 39. L'ACCADEMICO INCAUTO, *Per la Timoclea*, sonetto in foglio volante, in Bologna, per Giacomo Monti, MDCLIX (BCABo, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).

Applausi douuti a i meriti della Signora
ELISABETTA SIRANI
FAMOSISSIMA PITTRICE
PER LA TIMOCLEA
Opera di Essa Signora.



S Tupite, o voi, che qui gli occhi fissate!
Per occultar tesor Donna sagace
Entro il pozzo l'adita à vn cor rapace;
Indi il sforza à pescar le prede aurate.

Archi di merauiglia hor raddoppiate,
Se da man feminil, penel viuace
Ad ingiuria del tempo, onta verace
Di due Donne il valor quiui ammirate.

O come al viuo esprime, e con misura
Tempra ad ambi il color pena, e conforto,
Manca sol, che discorti ogni figura.

Mà discorso non v'è, se fatto accorto
Vedo, ch'in queste tele ei vuol natura,
Ch'vna tacia d'horror, l'altro fia morto.

Lidio Pastore.

In BOLOGNA, per Giacomo Monti. MDCLIX. Con licenza de' Superiori.

Tav. 40. LIDIO PASTORE, *Applausi douuti a i meriti della Signora Elisabetta Sirani, Famosissima Pittrice per La Timoclea Opera di Essa Signora*, sonetto in foglio volante, in Bologna, per Giacomo Monti, MDCLIX (BCABo, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).



Tav. 41. PADRE ANTONIO CLEMENTE PULIANO, *Conclusiones Theologicae*, Bologna, Giuseppe Longhi, 1672, con incisione a bulino del quadro *Tomiride fa immergere nel sangue la testa di Ciro*, di Pieter Paul Rubens (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XI, n. 8).



Tav. 42. ANONIMO EMILIANO (da ELISABETTA SIRANI), *Ritratto del Prof. Luigi Magni*, dopo il 1663, incisione a bulino, 201x148 mm (BCABo, GDS, Fondo Gozzadini 16, n. 61a).



Tav. 43. ELISABETTA SIRANI (qui attribuito), *Venere*, c. 1664, acquaforte, 221x163 mm (Pinacoteca Nazionale di Bologna, GDS).



Tav. 44. ELISABETTA SIRANI, *Orfeo e Euridice*, c. 1664, olio su tela (Savelli, 2001). Foto courtesy Pierfrancesco Savelli.



Tav. 45. ELISABETTA SIRANI, *Sant' Antonio da Padova in adorazione del Bambin Gesù*, firmato e datato «ELISAB. TA SIRANI F. 1662», olio su tela, 209x147 cm (Pinacoteca Nazionale di Bologna, già collezione Tassi, Chiesa di San Leonardo, Bologna).



Tav. 46. GIUSEPPE MARIA MITELLI (après ELISABETTA SIRANI) *S. Antonio col Bambino*, 1679, acquaforte, 520x322 mm, iscrizione: «Ioseph M.º Mitellus delin. et incid.» (BCABo, GDS, *Raccolta Varie Stampe, e copie de' quadri, esistenti in Bologna e sua diocesi*, Cartella Gozzadini 22, n. 71).



S. Antonio di Padova

Invita di Elisabetta Sirani nella Chiesa di S. Antonio di Padova

Tav. 47. GIOVANNI BATTISTA RONCOVASSAGLIA (après ELISABETTA SIRANI) *S. Antonio col Bambino*, aquaforte, dopo il 1750, 302x202 mm (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXVII, n. 101).



SANT'ANTONIO DI PADOVA



Tav. 48. ANONIMO EMILIANO (après ELISABETTA SIRANI) *S. Antonio col Bambino*, sec. XIX, aquaforte (BCABo, GDS, Raccolta Immagini Devozionali, Cartella K, n. 290).



ANTONIO DA PADOVA

Tav. 49. GIUSEPPE e FRANCESCO ROSASPINA (après ELISABETTA SIRANI) *S. Antonio col Bambino*, acquaforte con rialzo di bulino, tratta da *La Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti*, Bologna, 1824-1830 (BCABo, GDS, Collezione: 10.QQ.III.26).



Tav. 50. ELISABETTA SIRANI, *S. Giovannino nel deserto*, firmato e datato «ELISAB.^{TA} SIRANI F.1660», olio su tela (già Altomani Pesaro, ora Banca Popolare dell'Emilia e Romagna, Modena). Foto courtesy Altomani.



Tav. 51. ELISABETTA SIRANI, *S. Giovannino con l'agnello*, firmato e datato -ELISAB. SIRANI F/1664-, olio su tela, 75.5x62 cm (già raccolta Gerini, Firenze, ora National Gallery of Scotland, Edinburgh).



S. Giovanni
Quadro di Elisabetta Sirani alto Palrom 3; larg. 2.

Tav. 52. VIOLANTE VANNI e LORENZO LORENZI (après ELISABETTA SIRANI), *S. Giovannino con l'agnello*, dopo il 1750, acquaforte, 394x303 mm (già raccolta Gerini, Firenze, ora BCABo, GDS, Cartella K, n. 291).



Tav. 53. ELISABETTA E GIOVANNI ANDREA SIRANI, *S. Giovannino con l'agnello*, c. 1659, olio su tela, 51x36 cm (raccolta privata, Bologna).



Tav. 54. ELISABETTA SIRANI, *S. Giovannino con l'agnello*, firmato e datato -ELISAB. SIRANI F 1660-, olio su tavola, 48,5x70 cm (già Sotheby's, ora raccolta privata).



Tav. 55. Elisabetta Sirani, *Amore nel Mare*, 1662, firmato e datato «F. Sirani F. 1662», olio su tela, 804x712 mm (già Collezione Riccardo, Reggio Emilia, Sotheby's, Londra, ora raccolta privata).



Tav. 56. ELISABETTA SIRANI, *Omnia Vincit Amor*, 1662, olio su tela, 83,7x68,6 cm (già Christie's, NY), Mercato d'arte 2002 (Foto courtesy Cantore Antichità, Modena).



Tav. 57. CLEMENTE NICOLI (après ELISABETTA SIRANI), *Sibilla*, c. 1786, aquaforte, primo stato, 335x218 mm (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXV, n. 107).



Tav. 58. CLEMENTE NICOLI (après ELISABETTA SIRANI), *Sibilla*, c. 1786, acquatinta seppia, secondo stato, 330x220 mm, iscrizione: «Elisab. Sirani inv. et. Del.» «C N» (già raccolta Calvi, ora BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XVII, n. 94).



Tav. 59. CLEMENTE NICOLI (après Elisabetta Sirani), *Sibilla*, c. 1786, acquatinta grigia, secondo stato, 330x220 mm, iscrizione: «Elisab. Sirani inv. et Del. -C N» (già raccolta Calvi, ora BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XVII, n. 95).



Tav. 60. ELISABETTA SIRANI, *Sibilla*, c. 1664, penna e pennello, acquarello bruno, 314x203 mm (già Collezione Bossi, ora Gallerie dell'Accademia, Venezia, Gabinetto Disegni).



Tav. 61. ANONIMO ITALIANO (après ELISABETTA SIRANI/FRANCESCO BARTOLOZZI), *Salvatorino Dormiente*, c. 1800, incisione a bulino, 178x238 mm, iscrizione: «Elisab. Sirani inv.» (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXXVIII, n. 92).



Tav. 62. FRANCESCO BARTOLOZZI (après ELISABETTA SIRANI), *Salvatorino Dormiente*, prima del 1765, incisione a bulino, iscrizione: «Elisabetta Sirani inv. F. Bartolozzi sculp.» (Raccolta privata, Melbourne).

lo fu catalogato nella raccolta di Dresda nell'Ottocento dal direttore della galleria Karl Woermann (n. 98, 32a), e ricordato da Costance Jocelyn Ffoulkes come copia da Raffaello:

One of the many altered copies of the *Madonna della Rosa* in the Madrid Gallery, which was executed by Giulio Romano from drawings of Raphael's. The painter seems to have composed the picture from different sketches cleverly adapted to his own purpose. In the original, the group included St. Joseph. The Holy Child, supported by His Mother, has one leg thrown across her knee. After repainting, His foot was made to rest against a parapet, on which a rose was lying - the trivial reason for the name. Parapet and rose were subsequently removed and do not appear in the numerous copies made of the picture.⁵⁸

Il quadro, che ancora si trova a Dresda nei depositi (inv. n. 98), viene ricordato in tutti i cataloghi della galleria del Novecento come copia dal quadro raffaellesco del Prado, come, per esempio, nelle edizioni del 1920 e del 1930, ambedue curate dal direttore Hans Posse.⁵⁹

Bonaventura Bisi (1612-1662), frate minore nel convento di San Francesco di Bologna e pittore di miniature, era consulente artistico sia per il duca di Modena, Alfonso IV d' Este, sia per Leopoldo de' Medici.⁶⁰ Grazie a questa sua attività Bisi aveva modo di studiare i



S. PHILIPPUS NERIUS.
Virgo benedicta, da mihi queso, ut semper sim memor tui.
 Luigi Guidotti forma in Bologna.

Tav. 63. SEBASTIANO ZAMBONI (après ELISABETTA SIRANI), *La Beata Vergine col Bambino e S. Filippo Neri*, acquaforte, 357x225 mm, iscrizione: «Ella a Sirani pinx. Seb: Zamboni del. Sc/ Luigi Guidotti forma in Bologna», pubblicata da Luigi Guidotti in Bologna dopo il 1700 (BCABO, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XIX, n. 118).

⁵⁸ Cfr. CONSTANCE JOCELYN FFOLKES, *Handbook of the Italian Schools in the Dresden Gallery*, London, Allen & Co., 1888, p. 183. Un disegno di Raffaello ricordato nella raccolta reale di Windsor Castle (inv. n. 12743) sarebbe uno studio preparatorio per questo quadro. Vedi ECKHART KNAB - ERWIN MITSCH - KONRAD OBERHUBER, *Raffaello. I Disegni*, (ediz. italiana a cura di Paolo Dal Poggetto), Firenze, Nardini, 1984, p. 603, n. 243. Cfr. G. RULAND, *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle*, s.l., s.e., 1876, p. 83, n. XLVI, voce *Madonna della Rosa*, Prado, dove lo stesso disegno è ricordato nella raccolta del duca di Devonshire, Chatsworth. Inoltre, Ruland ivi elenca sia la stampa di Elisabetta sia una litografia di Hanfstängl come tratte dal quadro raffaellesco a Dresda: «n. 6 Lithograph by F. Hanfstängl, of a circular picture in the Dresden collection, representing the same composition with various alterations. n. 7 Reversed etching of the same by El. Sirani».

⁵⁹ Cfr. *Die Staatliche Gemäldegalerie Zu Dresden. Katalog der Alte Meister*, a cura di Hans Posse, Kleine Auflage, Dresden, 1920, p. 19, inv. n. 98; *Die Staatliche Gemäldegalerie Zu Dresden. Katalog der Alte Meister*, a cura di H. Posse, Kleine Auflage, Dresden, 1930, p. 166, inv. n. 98.

⁶⁰ Secondo Amedeo Potito, il Bisi «lavorò col pennello e col bulino» non solo opere di Raffaello, del Reni, del Guercino e dei Carracci, ma anche quelle di Elisabetta Sirani. Fu anche su consiglio di Bisi che il «Sig. Leandro suo scolaro» incise la «propria conclusione come fece all'acqua forte sul disegno della Sirani del 1663». Cfr. A. POTTITO, *Il Pittorino Bolognese* cit., p. 7, 179. Questo scolaro del Bisi, Gaspar Linder, figlio del mercante di seta fiammingo Poliforio Linder, divenne Lettore in Legge presso l'Università di Bologna e Consultore del Santo Uffizio e poi

quadri del duca e quindi fece un disegno del quadro di Raffaello; disegno che Elisabetta riprodusse in stampa dopo il 1658. Questo fu l'anno in cui Bisi inviò un «poco di schizzo» della Sirani al principe Leopoldo per presentare la giovane pittrice alla corte medicea, nella speranza di ottenerle delle commissioni.⁶¹ Questa presentazione diede i suoi frutti, perché la Sirani ottenne in seguito molte commissioni dai Medici e dal loro *entourage*: da Margherita Farnese (1661 e 1662), dalla granduchessa Vittoria della Rovere (1661 e 1665), da Cosimo III (1664), e da Leopoldo stesso (1663-1664), il quale raramente richiedeva commissioni da artisti viventi.⁶² Elisabetta stessa, spinta anche dall'ambizioso padre (cfr. nota 68 *infra*), inviò numerosi omaggi a Leopoldo: nel 1662 con due disegni, «la decollazione di San Giovanni Battista acquarello [...]

Oratoriano di San Filippo Neri nel 1682. Un esemplare della sua incisione, datata 23 giugno 1663, con l'iscrizione «Elisabeth Sirana inventrix» e dedica al cardinale Pietro Vidoni Legato di Bologna, si trova nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto Disegni e Stampe (PN 4886). Cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, cit., II, p. XVIII; A. MODESTI, *Una bottega bolognese del Seicento: lo studio d'arte di Giovanni Andrea e Elisabetta Sirani*, di prossima pubblicazione.

⁶¹ Pare che il disegno di Elisabetta sia ripreso da un ritratto del Correggio che il Bisi voleva proporre a Leopoldo per la sua collezione: «Ho sempre stimato mio debito il far sapere a V.A.S. quanto passa in genere di Pittura e Disegni, e perché hora è stato portato da Reggio che dicesi sia del Correggio non solo glie lo faccio sapere ma anche glie ne mando un poco di disegno la grandezza del Quadro è del naturale a punto della medes. proporzione del Disegno e ben conservato et è sulla tela: ne adimandono cento scudi di questa moneta [...] Forse sarà grato a V.A. di vedere questo poco di schizzo per essere di mano di una Pitta molto valente, et è la figlia del nostro Sirano da Bologna d'età d'anni 19 in circa, e dipinge da homo con molta prontezza et inventione» (lettera di Bonaventura Bisi a Leopoldo de' Medici, datata 22 gennaio 1658). Sulla base di questo schizzo di mano di Elisabetta e dell'informazione fornita dal Bisi, il principe Leopoldo decise di acquistare il quadro del Correggio: «Ricevo li comandi di V.A.S. ma per non ho voluto aumentare li cento scudi nel Ritratto del Correggio, ma volio fare ogni sforzo per tener più basso il prezzo, e vero mi diano un altro quadro a mio gusto in compagnia di questo il quale è grande nel naturale come già le accennai e non piccolo come il Disegno et al giudizio di tutti è bellissimo et originale senza falso e perché non capiti in altre mani me lo farò consegnare, e trarrò il negotio a quel melio segno che possi per il buon servizio di V.A.S.» (lettera di Bonaventura Bisi a Leopoldo de' Medici, datata 29 gennaio 1658). Per queste lettere ed altra corrispondenza relativa al ritratto del Correggio ed al disegno eseguito da Elisabetta cfr. A. PORRO, *Il Pittorino Bolognese*, cit., p. 86-89, 91, 93, 117-118.

⁶² Elisabetta registrò alcune delle sue commissioni mediche nella Nota cit., p. 385, 386. Per una discussione dei suoi rapporti con la corte fiorentina vedi A. MODESTI, *Patrons as Agents*, cit., p. 367 e seg. Per il collezionismo di Leopoldo de' Medici cfr. EDWARD GOLZEMAN, *Patrons and the Medici patronage*, Princeton, Princeton University Press, 1983, capitolo 2. *Archivio del Collezionismo, Il cardinale Leopoldo*, vol. II: *Rapporti col mercato emiliano*, a cura di Miriam Fiesi Mazza, Milano - Napoli, Ricciardi, 1983, tomo I.

la] testa del giovane di pastello al naturale»,⁶³ che si trovano ora nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 6300F, 6299F); poi nel 1664 un ritratto del nipote di Leopoldo, il futuro granduca Cosimo III (irreperibile), e un altro ritratto del suo giovane insegnante di filosofia Luigi Magni, professore di Logica e di Medicina nell'Ateneo di Bologna.⁶⁴

Il ritratto di Luigi Magni si conosce soltanto attraverso una rara stampa di traduzione che si trova nelle raccolte dell'Archiginnasio (tav. 42),⁶⁵ di anonimo incisore emiliano del Seicento, che reca lo stemma mediceo e la dedica: «SEREN. MO PRINCIPI LEOPOLDO ÆTRURIAE. Dicit Elisabeth Sirana delineando». I riferimenti iconografici alla professione di Magni, i libri di Aristotele e Ippocrate, e l'iscrizione: «ALOYSIVS BONON. PHIL. ET MED. DOCT. COLLEG., ET LECT. PVB. NVNC ÆTAT. XII. ANN.», indicano che il ritratto originale di Elisabetta fu dipinto nel 1663, probabilmente in occasione della registrazione del Magni, avvenuta il 6 marzo di quello stesso anno, nei «Rotoli» dei Collegi di Filosofia e di Medicina dell'Università di Bologna, dove

⁶³ Come scrisse il marchese Ferdinando Cospi a Leopoldo de' Medici, il 19 agosto 1662: «questi sono due fatti come dico a posta per mandare a V.A.», citato da RICCARDO CARAPPELLI, *Un importante collezionista bolognese del Seicento: Ferdinando Cospi e i suoi rapporti con la Firenze medicea*, «Il Carrobbio», 1988, p. 99-114, a p. 106. Per riproduzioni delle opere della pittrice eseguite per i Medici, vedi A. MODESTI, *Patrons as Agents*, cit., fig. XXVIII, 1-8.

⁶⁴ Luigi Magni (1651-1690) fu un prodigio, laureato in Filosofia e Medicina il 26 settembre 1661 all'età di 10 anni. Cfr. *Notitia Doctorum sive Catalogus doctorum qui in Collegiis Philosophiae et Medicinae Bononiae laureati fuerunt an anno 1480 usque ad annum 1800*, a cura di Giovanni Bronzino, Milano, 1962, p. 168. Oltre a tenere lezioni private in casa, insegnò logica nello Studio Pubblico di Bologna (1662), poi medicina teorica dal 1665, e medicina pratica dal 1689, come ricordato in SERAFINO MAZZETTI, *Repertorio di tutti i professori antichi e moderni della famosa Università e del celebre Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1848, p. 190. L'esame pubblico di Magni e la consegna della laurea furono riportati nella gazzetta settimanale «Bologna» il 16 Marzo 1661 e il 28 Settembre 1661 (*Avvisi o Gazzette di Bologna per tutto l'anno 1661*, Giacomo Monti. Sotto le Volte de' Pollaroli, 1661 (esemplare visto; BCABO, A.VM.II.26). Cfr. ANTONIO MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna, per l'Erede di Vittorio Benacci, 1666, II, p. 255-56, 257; VINCENZO BUSACCHI, *La laurea in filosofia e medicina all'indicene Luigi Magni (1661) nel periodo della decadenza dello Studio di Bologna*, «Strenna Storica Bolognese», XVII, 1967, p. 87-100.

⁶⁵ La Biblioteca custodisce cinque esemplari di questa stampa in bulino (201 x 148 mm): Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Gozzadini, 16, al n. 61a; Collezione dei Ritratti (A/35), Cartella 39, n.1; *Ritratti e biografie di Bolognesi illustri*, II, c. 402, n.1; *Raccolta di Ritratti di uomini e donne illustri di Bologna*, II, n. 105; *Li ritratti di alcuni Bolognesi Illustri*, ms. B.1953, I, n. 86. Cfr. P. BELLINI, *Elisabetta Sirani*, cit., p. 12, dove la stampa viene citata nella sezione «Gravures d'après Elisabetta Sirani», senza alcuna collocazione.

il prodigioso dodicenne già insegnava logica da un anno.⁶⁶ Il giovane Luigi Magni aveva anche visitato la corte fiorentina diverse volte, chiamato dal gran duca Ferdinando II de' Medici per difendere «Conclusioni di Filosofia alla presenza di quel Gran Duca, e Prencipi di Toscana [...] con istupore, e meraviglia di tutti», come scrisse Antonio Masini nella sua *Bologna Perlustrata* nel 1666.⁶⁷ A conoscenza del successo ottenuto dal Magni a Firenze, la Sirani donò a Leopoldo il ritratto dello studioso da lei eseguito. L'opera venne inviata al principe dal padre tramite Ferdinando Cospi il 4 marzo 1664, accompagnata da due lettere: una di Cospi stesso e l'altra di Giovanni Andrea Sirani. Queste lettere rivelano che sia Elisabetta sia il suo giovane fratello Antonio Maria studiavano la filosofia, e sarebbero stati «scolari» del Magni. Nella sua lettera, Giovanni Andrea si riferisce anche alle visite del Magni alla corte medicea, dove il giovane ebbe l'onore di esprimere il proprio rispetto verso Leopoldo, dedizione che ora potrà essere rinnovata grazie al ritratto del professore «formato dall'Elisabetta mia figlia».⁶⁸

⁶⁶ Cfr. A. MODESTI, *Patrons as Agents* cit., p. 371, nota 51; EAD., *Cultural Heroine* cit., nota 22.

⁶⁷ A. MASINI, *Bologna Perlustrata* cit., II, p. 256.

⁶⁸ Nella lettera di Giovan Andrea Sirani, del 4 marzo 1664, si legge: «Hebbe l'honore non è molto il Dottore Aloisio Magni di riverire l'A. Vsa Ser.ma e q.to di nuovo le comparirà in un ritratto formato dall'Elisabetta mia figlia q.to apunto stava egli amaestrando Ant.o Ma mio figlio fanciullo d'Anni 13 [per] la difesa d'alcune pubbliche concl[usio]ni; che congiunte al ritratto sudd' piglio ardire d'inviare all'A. Vta, a fine che la di lei generosa benignità col dare un'ochiata all'uno et altro possa persuadersi che non dovrà q.ta mia casa avere gloria maggiore ch' non virtuose attioni rendersi degni della riveritiss.ma già e protett[ion]e dell A.Vta alla q.le hum[ilment]e mi inchino» (ASF, CA, IX, 15: c. 223, citato in A. MODESTI, *Patrons as Agents*, cit., nota 52). Cfr. *Archivio del Collezionismo* cit., Tomo I, p. 47 e doc. 1286, dove il quadro viene proposto come un doppio ritratto. Però la lettera di Ferdinando Cospi della stessa data, 4 marzo 1664, nella quale viene citata la dedica a Leopoldo che si vede nella stampa di traduzione, riporta: «il Padre di lei baci le veste a VA. et li manda l'inclusa si come le Conclusioni che fra pochi giorni sosterrà un f.tello della Sig.ra Elisabetta scolare del Dottorino Magno il cui ritratto ella ha fatto e dedicato a V.A. come ella vedrà mandandoli un Cartone con il ritratto, scrittovi sopra il nome di V.A. et consegnato al p.n.te Procaccio» (ASF, MP, f. 5532, filza 35, anni 1660-69: c. 247) conferma che si tratta di un ritratto di Magni solo e non di un doppio ritratto. Il fratello di Elisabetta «D. Antonius Maria Siranius Bononiensis» si laureò in filosofia e medicina all'Università di Bologna il 26 settembre 1670, a circa vent'anni (G. BRONZINO, *Notitia Doctorum* cit., p. 183). Per l'educazione umanistica della Sirani, che studiò «il pensiero», letteratura e storia classica, e per la sua formazione culturale, cfr. A. MODESTI, *Cultural Heroine* cit., p. 400-401; EAD., *The Phallic Paintbrush: Genius and Gendered Aesthetics in the Art of Elisabetta Sirani*, relazione presentata al 3° convegno internazionale, *Gender and Equity Issues: Humanistic Considerations for the 21st Century*, Faculty of Humanities, Salisbury State University, Maryland e Srinakharinwirot University, Bangkok, Thailand, gennaio 4-6, 2001 (in corso di pubblicazione).

Anche al miniaturista padre Bonaventura Bisi, che a Firenze aveva favorito la sua fortuna iniziale, Elisabetta per riconoscenza fece omaggio della stampa, nella quale riprendeva un lavoro raffaellesco del Bisi, conferendo così allo stesso tempo un omaggio al maestro più importante del Rinascimento italiano che aveva ispirato la rivitalizzazione del classicismo nella scuola bolognese, di cui lei era una delle principali esponenti. Così la Sirani affermava la sua appartenenza ad una tradizione ben determinata, facendosi parte di una trinità artistica come lei stessa rivela nell'iscrizione in fondo alla stampa (tav. 14): «Opus hoc à Divino Raphaelē pictum, et à Fr. Bonaventura Bisio oblitum, inter reliquas inuictissimi Ducis Mutinæ delicias conspicitur, Elisabetha Sirani sic incisum exposuit».⁶⁹

Come rivela l'ultima parola, quest'opera fu esposta prima di essere inviata al Bisi, come era consuetudine a Bologna nel Seicento. Artisti sempre più desiderosi di un riconoscimento pubblico del loro lavoro usavano far sì che le opere compiute, prima di essere spedite ai committenti che le avevano ordinate, venissero esposte per la «verifica pubblica» in un luogo pubblico, come una chiesa, una finestra di bottega o in occasione di una festa religiosa, pubblicando anche avvisi e volantini in prosa o versi di letterati bolognesi per promuovere l'evento.⁷⁰ L'Archiginnasio conserva vari fogli volanti di queste poesie pubblicate in onore dei quadri di Elisabetta,⁷¹ esposti in diverse occasioni, iniziando con la sua prima commissione pubblica in città, *Il Battesimo di Cristo* alla Certosa, del 1658.⁷² Due fogli di versi in lode del

⁶⁹ Cfr. A. MODESTI, *Patrons as Agents* cit., p. 373.

⁷⁰ EAD., *Patrons as Agents* cit. Cfr. GIOVANNA PERINI, *Struttura e funzione delle mostre d'arte a Bologna nel Sei e Settecento*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», Bologna, 1990, p. 293-341. Sul ruolo del foglio volante e degli avvisi nella diffusione dell'informazione nel Seicento vedi *Una città in piazza*, cit.

⁷¹ I fogli volanti sono raccolti in BCABO, 17, Biografie ed Elogi (Sirani Elisabetta): *Componimenti poetici, la più parte sonetti, in lode della Sirani per diverse pitture da lei eseguite* (cfr. LUIGI FRATI, *Opere della Bibliografia Bolognese*, vol. II, Bologna, Zanichelli, 1889, col. 1348, n. 10.390). Cfr. Malvasia sui quadri di Elisabetta «al pubblico sindacato esposti» e lodati da Andrea Bianchini con «la facile sua vena canora», *supra*, nota 43.

⁷² Il quadro pendant del padre - *La Cena del Fariseo* del 1652 - fu esposto per la «verifica pubblica» durante la Festa del Santissimo Sacramento, assicurando così una grande visibilità. Cfr. C.C. MALVASIA, *Lettera del Signor Conte Carlo Cesare Malvasia a Monsig. Albergati Auditore della Sacra Rota, in raguglio d'una pittura fatta ultimamente dal Sig. Gio. Andrea Sirani*,

Battesimo scritti da Silvio Felice, Virbio Tronchi, e l'anonimo C. S., furono pubblicati per l'inaugurazione del quadro da Giovanni Battista Ferroni (tav. 17, 18), il quale stampò nello stesso anno l'anonimo sonetto *Alle Virtù della Signora ISABETTA SIRANI, dignissima pittrice*, che paragona la pittrice ad una maga (tav. 16).⁷³ L'anno successivo, nel 1659, la *Timoclea*, eseguita per Andrea Cattalani, fu lodata dall'Accademico Incauto (tav. 39),⁷⁴ e da Lidio Pastore (tav. 40);⁷⁵ ambedue i sonetti furono pubblicati dal tipografo Giacomo Monti. Poi nel 1663, Giovanni Battista Ferroni stampò i sonetti di Vincenzo Maria Marescalchi (che usava la sigla V.M.M.), composti «nell'esposizione» di due quadri di Elisabetta rappresentanti la Madonna col Bambino (tav. 19, 21), il primo dipinto per Paolo Poggi, il secondo per «M. Agostino merciaro alle Scuole» (tav. 22).⁷⁶ La Biblioteca pos-

Bologna, Giovanni Battista Ferroni, 1652 (BACBo, 17, Biografie ed Elogi [Sirani, Giovanni Andrea] n. 1), ripubblicato in Id., *Felsina pittrice* cit., II, p. 404-407.

⁷³ Si ricorda che nell'anno precedente Elisabetta registra nella sua *Nota una Circe* (tav. 15). Per questo quadro, che secondo me è da attribuirsi ad Elisabetta Sirani, cfr. *infra* nota 104.

⁷⁴ Per la *Timoclea* Pittura di ELISABETTA SIRANI. Pure dell'Accademico Incauto è l'ode *Al Nome Immortale della Molt'illust. Sig. ELISABETTA SIRANI Pittrice Famosissima*, pubblicato presso lo stesso Giacomo Monti nel 1658. Cfr. GIOVANNI LUIGI PICINARDI, *La Poesia Muta Celebrata dalla Pittura loquace. Applausi di Nobili Ingegneri al Penello immortale della Signora ELISABETTA SIRANI Pittrice Bolognese*, Bologna, per gli Heredi di Evangelista Dozza, 1666, p. 85-90.

⁷⁵ *Applausi dovuti a i meriti della Signora ELISABETTA SIRANI, Famosissima Pittrice per LA TIMOCLEA Opera di Essa Signora*, in Bologna, per Giacomo Monti, MDCLIX (esemplare visto: BCABO, 17, Biografie ed Elogi [Sirani Elisabetta]).

⁷⁶ E. SIRANI, *Nota* cit., p. 398: «Una B. V. mezza figura col Bambino in braccio, ed esso Bambino alza con la destra mano un pugno di rose, e con la sinistra fa carezze alla Madre, per il signor Paolo Poggi [...] Una mezza figura d'una B. V. del naturale, che mostra una colomba al Bambino Gesù, per M. Agostino merciaro alle Scuole». Il primo quadro è stato erroneamente identificato dagli studiosi con la *Madonna col Bambino*, una variante sul tema, a Washington, National Museum for Women in the Arts (cfr. la scheda di Angela Ghirardi in *Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614*, a cura di Vera Fortunati, Milano, Electa, 1998, p. 126). Il quadro di Washington è infatti quello che Elisabetta fece lo stesso anno, 1663, per il fratello di papa Alessandro VII, don Mario Chigi. Fu descritto dalla pittrice come: «Una B. Vergine mezza figura, con il Bambino, quale sta in atto di porle una corona di rose in capo, sostenendolo ella a sedere sopra d'un cuscino che ha in grembo, per D. Mario fratello del Papa» (p. 398). Un disegno preparatorio si trova alla Walker Art Gallery Liverpool, UK. Cfr. XANTHE BROOKE, *Mantegna to Rubens. The Weld-Blundell drawings collection*, London, Merrell Holberton, 1998, p. 103-104, n. 51, dove il committente del quadro viene erroneamente identificato come Don Mario Barberini (ringrazio Benedetta Basevi per la segnalazione di questa pubblicazione). Elisabetta dipinse un'altra variante del quadro di Poggi l'anno successivo per

siede anche il foglio «non coretto», cioè la bozza, dell'avviso stampato per il primo quadro esposto, foglio nel quale sono annotati, evidentemente da Marescalchi stesso, non solo le correzioni tipografiche, ma anche nuovi pensieri poetici (tav. 23).⁷⁷

L'ultima incisione di Elisabetta presente nella Biblioteca dell'Archiginnasio è *La Sacra Famiglia con S. Giovannino* del 1659 (Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella XIV, n. 1; Bartsch, 3), riportata in tutti i repertori come una stampa originale della Sirani su invenzione del padre Giovanni Andrea. La stampa qui presente (tav. 26), una bellissima e rara prova a sanguigna, è un secondo stato, dopo che la firma «Elisab.^{ta} Sirani. F. 1659» in basso a destra fu cancellata.⁷⁸ Un terzo stato nella raccolta della Pinacoteca Nazionale di Bologna, nel quale risulta aggiunta l'iscrizione in basso a sinistra «Guido Reni inv. inc», è considerata una produzione tarda, posteriore ai precedenti due stati, come conferma la qualità della

un committente straniero non identificato nel registro della pittrice: «Una B. V. mezza figura, con il Bambino che inginocchiato in grembo, con la sinistra le fa carezze, e con la destra mostra di volerle porre nelle mani una rosa a lei che caramente con ambe le mani l'abbraccia e lo stringe, per un Cavalier Fiorentino» (*Nota* cit., p. 398). Firmato e datato 1664 sull'orlo del vestito della Madonna, il quadro faceva parte della raccolta di Lord Desborough, poi venduto all'asta di Christie's, 9 aprile 1954. Cfr. *Pictures by Old Masters*, James Christie Sales Catalogue, London, 9 aprile 1954, lotto 75 - una riproduzione si trova nella Witt Photo Library, Courtauld Institute, London. Un disegno preparatorio inedito proveniente dalla raccolta Certani di Bologna, si trova a Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto Disegni e Stampe, NFGC 31245 (tav. 20). Per la collezione di disegni di Antonio Certani (1879-1952) cfr. A. MAZZA, *Disegni bolognesi del Sei e Settecento alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia: la collezione Certani*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di Sergio Marinelli e A. Mazza, Verona, Banca Popolare di Verona - Banco S. Geminiano e S. Prospero, 1999, p. 242-268. Il secondo quadro esposto nel 1663 per il quale Marescalchi scrisse i suoi sonetti, la *Madonna col Bambino e colomba*, è nella raccolta del Museo Borromeo, Isola Bella. Nel 1671 il marchese Riario comprò questo dipinto dagli eredi di «M. Agostino merciaro alle Scuole», tramite il mercante Alessandro Monti, e nel Settecento si trovava nella raccolta della famiglia Bassi, esposto durante la Festa del Corpus Domini del 1775. Malvasia poi possedeva «il disegno di lapis rosso», studio preparatorio del quadro Borromeo. Cfr. C.C. MALVASIA, *Vite di Pittori Bolognesi (Appunti Inediti)* cit., p. 94 e nota 25; M. ORETTI, *Descrizione delle pitture che sono state esposte nelle strade di Bologna per la Festa del SS. Sacramento*, BCABO, ms. B.105, I, c. 217; G.L. PICINARDI, *La poesia muta* cit., p. 71-75.

⁷⁷ Per altri quadri della Sirani esposti al pubblico cfr. A. MODESTI, *Patrons as Agents* cit., p. 373-375 e nota 79 e per i versi scritti in onore di essi, G.L. PICINARDI, *La poesia muta* cit.

⁷⁸ Per questo primo stato con la firma di Elisabetta, non ricordato da Bartsch, cfr. G. GAETA BERTELA, *Incisori bolognesi* cit., n. 918.

Uffizi a Firenze. Di particolare interesse sono due ritratti postumi, nella Raccolta Malvezzi degli Uffizi, che Barbara fece della sorella nelle vesti allegoriche della *Virtù* e della *Poesia* (tav. 27, 28),⁸⁶ nei quali vediamo veramente quanto vicino ai modi di Elisabetta fosse il suo stile grafico. Si possono paragonare questi due disegni di Barbara ad un altro disegno Sirani agli Uffizi (n. 1651 F), la *Madonna con Bam-*

⁸⁶ I disegni sono inventariati ai n. 20242 - 20243, descritti come: *La Morte presso una giovane donna, seduta a braccia conserte sopra una pietra, e La Morte che strappa la corona ed il manto alla Poesia*. Sono disegni per gli addobbi della chiesa in occasione delle esequie di Elisabetta Sirani tenutesi in San Domenico il 14 novembre 1665. Ambedue recano in basso un'iscrizione in latino con riferimenti al suo genio poetico e alla sua virtù: «*Grande opus ehu cessat, vincita est Heroica Virtus, nec nisi pro tumulo Petra relicta fuit*» e «*Quod decus adiungam proprio spoliata decorem Nuda exfuneribus pompa Poesis eo*». Nel primo (tav. 27) la Morte porta via le armi della Virtù Eroica (spada di giustizia, scudo e lancia), mentre nel pendant (tav. 28), la figura della Morte strappa il lauro della Fama dalla testa di Elisabetta e il mantello dalle sue spalle, mentre calpesta libri e strumenti musicali, simboli della sua cultura e della sua sapienza. Il significato dell'allegoria è chiaro, la Morte ha stroncato nel fiore della sua vita la creatività e il gran talento di una virtuosa giovane pittrice. Cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 385: «nel più bello della carriera vidi anche arrestato il cammino, che vidi dall'indegna falce di morte reciso nel suo vago spuntare il più bel fiore, troncato fuor di stagione il più bel frutto in erba», e p. 392-393 per la sua descrizione del funerale di Elisabetta. La Sirani fu sepolta nella chiesa di San Domenico, nell'arca dei Guidotti (Cappella della Madonna del Rosario), al fianco del divino Guido Reni. Una lastra sepolcrale, la cui iscrizione lega i due pittori bolognesi per l'eternità, fu pubblicata da A. RICCI, *Iscrizione sepolcrale* cit.). La morte della pittrice e il suo funerale pubblico, al quale parteciparono tutta la nobiltà ed i letterati di Bologna, furono ricordati anche dal Marchese Fava («29 Agosto 1665. Ieri sera è morta Elisabetta Sirani figlia del pittore Giovan Andrea Sirani, anche essa era pittrice di molto concetto.» *Diario di tutte le cose più notabili succedute nella Città e Territorio di Bologna principando dall'Anno 1644 sino all'Anno 1700*, BCABo, ms. B.33, c. 56v) e riportati nella gazzetta settimanale «Bologna» il 2 settembre 1665: «Venerdì sera passò da questa all'altra vita, di breve indisposizione, la Sig. Elisabetta Sirani famosissima Pittrice, venendo tal perdita compianta da tutta la Città, per le rare, e qualificate virtù, che in essa risplendevano»; e il 18 novembre 1665: «Parimente il Sabato risplendè la generosità delle Dame, Cavalieri Bolognesi e da altri Amatori della virtù, nelle solenni Esequie alla già Sig. Elisabetta Sirani, Pittrice famosissima, celebrate nella Chiesa de' Padri Domenicani, che era tutta addobata a nero, con molte ingegnossissime imprese, sparte con ordine fra le Lumiere e l'Arme della Defonta. S'ergeva nel mezzo della detta Chiesa una machina di eccellente architettura, che figurava il Tempio dell'Onore, ove sedeva la Statua della Pittrice in atto di operare. La Messa fu cantata da più squisiti Musici della Città, e Forestieri, ed a mezzo di quella il Sig. Gio. Luigi Picinardi, Priore attuale dello Studio, e giovinetto di note prerogative deplorò il Fato della Giovane in una facondissima Orazione funebre, portata con grazia, e spirito tale, che si guadagnò l'affetto di tutta la Città ne gli applausi straordinarij d'una udienza affollata, e fioratissima insieme, sì per Dame, Cavalieri, e Virtuosi, come per l'Università di tutti li Signori Studenti, che v'intervennero.» Roma, Archivio Secreto Vaticano, Segreteria di Stato, Avisi, 36, cc. 323, 345 (ringrazio Pierangelo Bellettini per questa segnalazione). È chiaro dalla iconografia di questi ritratti allegorici che Barbara conosceva il manuale di simbologia più importante del

bino e san Giovannino, ritenuto tradizionalmente un'opera di Giovanni Andrea Sirani e recentemente trasferito all'œuvre di Elisabetta da Angelo Mazza.⁸⁷ Se Mazza ha ragione a considerare quest'opera non di mano di Giovanni Andrea, ritengo però debba attribuirsi a Barbara Sirani, più che ad Elisabetta, il cui stile è ancora più libero ed espressivo. Inoltre troviamo in questo disegno che la figura del piccolo santo, la testa della Madonna e la loro disposizione sono quasi identiche al quadro e alla stampa qui in discussione (tav. 25 e 26), anche se presenta una variazione sul tema (manca per esempio S. Giuseppe). Alla stampa di Elisabetta, poi, è da paragonare un secondo disegno in acquarello nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 4199), attribuito ad Elisabetta Sirani. Il disegno rappresenta lo stesso soggetto della *Sacra Famiglia*, in una simile configurazione diagonale, con S. Giuseppe in piedi dietro la Madonna seduta con il Bambino Gesù in grembo, il quale però non dorme, ma s'inchina verso San Giovannino posto vicino alle ginocchia della Madonna. Si nota che questo disegno, al contrario dell'altro, è in controparte rispetto alla stampa di Elisabetta, e così potrebbe essere una prima idea o anche uno studio preparatorio per questa incisione. Barbara poi, all'inizio della carriera, quando passò dall'insegnamento del padre a quello della sorella, ha usato la stampa di Elisabetta come modello per il suo quadretto in rame, il quale sarebbe il *pendant* del *Salvator Mundi* di Elisabetta del

Rinascimento italiano, *l'Iconologia* di Cesare Ripa, la cui prima edizione illustrata fu pubblicata nel 1603 (edizione consultata, a cura di Piero Buscaroli, Milano, TEA Arte, 1992). La figura della Poesia, con il suo mantello trapunto di stelle, è basata sulla xilografia che accompagna il testo di Cesare Ripa (p. 358), mentre quella della Virtù sembra una combinazione delle descrizioni della Virtù e di quella della Fortezza di Animo e di Corpo presentate da Ripa (p. 144, 470-472). Barbara poteva consultare la copia dell'*Iconologia* presente nella libreria del padre, che serviva come strumento indispensabile per i dipinti di soggetto mitologico, allegorico e di storia e letteratura classica che furono tanto richiesti dai committenti dei Sirani. Indispensabile anche *Le Immagini de i Dei de gli Antichi* di VINCENZO CARTARI, anche questo testo fra i tanti volumi nella libreria di Giovanni Andrea Sirani. Un'edizione illustrata di questo testo fu pubblicata nel 1643, nella quale si trova una descrizione e immagine di Giove con «uno manto che pare di vetro, dipinto a scintillanti stelle» (edizione consultata a cura di Ginetta Auzzas et al., Vicenza, Neri Pozza, 1996, p. 130-132, tav. 20). Cfr. A. MODESTI, *Cultural Heroine* cit., p. 400-402, e note 24, 25; EAD., *Una bottega bolognese del Seicento* cit.; S. SABBATINI, *Per una storia delle donne pittrici bolognesi* cit., p. 85-101, per l'identificazione dei testi presenti nella libreria di casa Sirani.

⁸⁷ Cfr. A. MAZZA, *La Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio, Cesena*, Milano, Electa, 2001, p. 311, nota 12.

1658, anche questo depositato nella Pinacoteca di Bologna. Ambedue sono di simile misura, con identiche cornici dorate ed intagliate, e provengono dalla Certosa, dove erano entrambe collocate nella Cappella di San Giovanni.⁸⁸

Stampe après Elisabetta Sirani: l'esempio di Lorenzo Loli

Lorenzo Loli (1603-1672) faceva parte della «florida scuola» di Giovanni Andrea Sirani,⁸⁹ con il quale aveva iniziato gli studi presso la bottega di Guido Reni. Istruito nell'arte della pittura e dell'incisione da Reni e poi da Sirani, Loli era impegnato principalmente nella traduzione in stampe di disegni e pitture di Guido Reni e di Giovanni Andrea ed Elisabetta Sirani, come si vede in alcuni esemplari presenti nelle raccolte dell'Archiginnasio.⁹⁰

Malvasia, nei suoi appunti per la *Felsina Pittrice*, rivela che Giovanni Andrea Sirani era un maestro particolarmente premuroso nell'insegnare ed aiutare il più anziano Loli: «li mostrasse più di uno schizzo e sopra di ciò li facessero varie osservazioni, discorsi e consigli per istradarlo alla perfezione».⁹¹ Nel dipingere era comunque la

⁸⁸ Cfr. G. P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale* cit., p. 647-648, ai n. 247, 248, p. 701, n. 341, 342. Questo *Salvator Mundi* (olio su tela incollata su cartone) reca un'iscrizione sul retro: «Elisabetta Sirani Fece 1658», e può essere paragonata sia ai numerosi «Salvatorini primi Bambini intieri, di età d'un anno, in quadretti piccioli, che contemplano la passione» che Elisabetta fece nel 1659 per il cardinale Sacchetti e il senatore Pietramellara, sia al «Gesù Bambino sul rame, che con la destra ci mostra la Croce, e nella sinistra ha un ramo di olivo: gli ho fatto un piede sopra una testa di morto, credendo facile il significato, per il sig. Lorenzo Zagnoni» (cfr. E. SIRANI, *Nota* cit., p. 394-396). Quest'ultimo *Salvator Mundi* dipinto per Zagnoni nel 1662, si trova all'Ermitage.

⁸⁹ L. CRESPI, *Felsina Pittrice* cit., III, p. 73-74. Cfr. A. AMBROSINI MASSARI, *Lorenzo Loli* cit., p. 301-304; C. C. MALVASIA, *Vita di Pittori Bolognesi (Appunti inediti)* cit., p. 15, nota 9, per una chiarificazione delle date di nascita e morte del Loli, riportate erroneamente come 1612 e 1692 in molti repertori.

⁹⁰ Per esempio: *Madonna del Rosario*, da Guido Reni (Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XV, n. 32); *Madonna col Bambino ed un Angelo*, da Giovanni Andrea Sirani (Cartella XV, n. 56). Per altre stampe incise da Loli, cfr. G. GAETA BERTELA, *Incisori bolognesi* cit., cat. n. 741-770; A. BARTSCH, *Oeuvre de Laurent Loli*, in *Le Peintre Graveur* cit., XIX, p. 161-182, dove sono elencate 31 stampe.

⁹¹ C. C. MALVASIA, *Vita di Pittori Bolognesi (Appunti inediti)* cit., p. 15, 32.

Sirani che dava esempio agli assistenti della bottega. Gli allievi di Giovanni Andrea come Loli, Bartolomeo Zanichelli e Marco Bandinelli, imparavano il loro mestiere anche assistendo ed osservando Elisabetta che lavorava al loro fianco,⁹² e quando il padre non fu più in grado di portare avanti la bottega, fu affidato alla pittrice il ruolo di caposcuola. Mentre Zanichelli si specializzò come copista dei dipinti di Elisabetta, Loli divenne collaboratore della pittrice.⁹³ Negli anni in cui lavorava nella bottega dei Sirani, diretta da Elisabetta a partire dal 1660 circa, Loli incise almeno quattro stampe da opere della pittrice.⁹⁴ Queste incisioni ci portano a considerare il problema metodologico delle attribuzioni, mettendo in rilievo come la produzione materiale di una bottega seicentesca risultasse spesso da una collaborazione stretta fra colleghi, come nel caso dei disegni della Sirani eseguiti proprio per essere incisi da Lorenzo Tinti.⁹⁵ Le stampe avevano anche la funzione di divulgare e diffondere fra i clienti la conoscenza dei diversi lavori prodotti nella bottega, ed in particolare le opere dei pittori più richiesti come Elisabetta.

La prima incisione, *La Madonna col Bambino e S. Giovannino* (tav. 29, Bartsch 5), è una di queste opere problematiche, poichè è segnalata negli inventari della Biblioteca come opera d'invenzione di Gui-

⁹² Cfr. CAROLINA BONAFEDE, *Lo studio di Elisabetta Sirani visitato da Cosimo de' Medici che fu il terzo di questo nome*, in «Il lieto augurio», II, 1852, p. 151-165, in particolare p. 159. Lavorando nella stessa bottega era inevitabile che il Loli e la Sirani avessero in comune anche dei committenti, per esempio il signor Parisetti di Reggio, del quale abbiamo già parlato (cfr. la discussione del S. *Eustachio* di Elisabetta *supra*, e nota 46 per i quadri Parisetti di Loli.)

⁹³ A. MODESTI, *Sirani Elisabetta* cit., p. 1275. Cfr. nota 123 più avanti.

⁹⁴ Gli altri due esemplari, non presenti all'Archiginnasio, si possono vedere presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: cfr. G. GAETA BERTELA, *Incisori bolognesi* cit., n. 745, 755. Questa seconda stampa del Loli, senza alcun firma o iscrizione, corrisponde al quadro che la Sirani fece per il cardinale Pietro Vidoni nel 1663, descritto da lei come «Una Maddalena, che contempla un Crocifisso, che ha nella sinistra mano, ed ambe le braccia incrociate sul petto, mezza figura» (E. SIRANI, *Nota* cit., p. 398) - forse da identificarsi con quello firmato e datato 1663 ricordato dalla Frisoni in una raccolta privata bresciana. (Cfr. F. FRISONI, *La Vera Sirani* cit., p. 11). Un quadro molto vicino alla stampa del Loli, ma con alcune variazioni, si trova ora in raccolta privata, Bologna, già attribuito a Giovanni Andrea Sirani, ma nel quale è anche evidente la mano di Elisabetta, in particolare nella tipologia del viso della santa, nella mano destra e nelle pennellate dello sfondo.

⁹⁵ Per una discussione di questa collaborazione artistica fra Elisabetta Sirani, Lorenzo Loli e Lorenzo Tinti, vedi A. MODESTI, *Una bottega bolognese del Seicento* cit.

do Reni.⁹⁶ Esiste un'altra versione, leggermente diversa, che deriva dallo stesso quadro o disegno – sempre ritenuto un originale di Guido Reni – con attribuzione dubitativa a Lorenzo Loli,⁹⁷ mentre altri esemplari della nostra stampa sono stati segnalati come invenzione di Elisabetta Sirani. Paolo Bellini cita uno stato in cui appare l'iscrizione del nome della pittrice in basso a sinistra come autrice dell'originale: «Elis. Sir. In», e a destra il nome del Loli come disegnatore e incisore: «L.Lol f.», non conosciuto dal Bartsch, e inserisce questa stampa nel suo catalogo della pittrice come «Gravures d'après Elisabetta Sirani».⁹⁸ Lo stile del disegno, con i tratti molto marcati e forti, e anche un po' pesanti (vedi in particolare l'aureola intorno alla testa della Madonna, che non si trova nell'altra versione) si avvicina molto al modo di Loli di interpretare gli originali di altri autori, modo ben visibile anche nella *Madonna che contempla il Bambino* (tav. 33). È da sottolineare che Loli si rivela più libero e bravo quando incide le sue proprie invenzioni, come la serie di *Amorini scherzanti* pubblicata in forma di libro negli anni Quaranta del Seicento.⁹⁹

Non è improbabile che Loli abbia tradotto in stampa un dipinto originale della Sirani simile all'idea di Raffaello con i due bambini che giocano con la fascia, che Elisabetta aveva inciso su disegno del Bisi (cfr. discussione *supra* e tav. 14). Infatti nel 1659 Elisabetta registra due suoi quadri che sembrano quasi una descrizione precisa della stampa di Loli: «Un'altra B.V. sul rame in forma tonda, col Bambino, e s. Giovanni, che nelle mani stringe un uccelletto dall'altro desiderato e chiesto, scherzando con la canna del santo, e questo fu copiato da una grande del naturale, e la feci per il sig. Card. Santacroce».¹⁰⁰ Elisabetta avrebbe quindi prodotto un quadro in tela abbastanza grande («del naturale») per un suo committente – che lei non identifica. Tale quadro sarebbe stato molto ap-

⁹⁶ BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XV, n. 54. Cfr. G. GAETA BERTELA, *Incisori bolognesi* cit., n. 746, dove è dubitativamente attribuito a Reni come inventore.

⁹⁷ EAD., n. 747. Cfr. A. BARTSCH, *Oeuvre de Laurent Loli* cit., n. 5, p. 167-168.

⁹⁸ P. BELLINI, *Elisabetta Sirani* cit., p. 12.

⁹⁹ Come nota anche A. AMBROSINI MASSARI, *Lorenzo Loli* cit., p. 302.

¹⁰⁰ E. SIRANI, *Nota* cit., p. 394.

prezzato perché le fu richiesto dal cardinale Santacroce di farne una copia, e la pittrice così realizzò un piccolo quadro da stanza, su rame, tondo, per variarne un po' l'invenzione. Questo rametto è forse da identificare con un quadretto di Scuola Bolognese esposto a Parma nel 2000 (*Mercantinfiera*) con la sua cornice originale, ma purtroppo molto ridipinto. L'opera è da ritenersi l'originale di Elisabetta dal quale Loli trasse la sua stampa. Il piccolo rame è infatti un tondo, smarginato dalla cornice ovale; si segnala la singolare coincidenza che sia il rame, sia l'incisione presentano un contorno ovale similmente irregolare. Sarà forse lo stesso piccolo rame in ovale che si trovava nel Settecento nella raccolta di Valerio Boschi,¹⁰¹ una delle più grandi quadrerie di Bologna all'epoca, descritto nel maggio 1777 da Giuseppe Becchetti «Academico Clementino Perito Pittore» come «Un Ovadino per l'impiedi rappresentante la Beata Vergine, il Bambino, e S. Giovannino mezza figura dipinto in rame dentro cornice dorata, della Sirani, £ 500».¹⁰² Era fra i tanti

¹⁰¹ I Boschi erano *nouveaux riches*, fabbricanti e mercanti di tessuto, di nobiltà minore, residenti in via dei Foscarari nella parrocchia di S. Maria dei Foscarari, dopo che Paris Maria Boschi comprò nel 1714 il palazzo del senatore Giuseppe Maria Foscarari da Fabio Agucchi Giavarini suo erede. Il palazzo Boschi, che fu ristrutturato e ampliato progressivamente durante il Settecento con l'acquisto di case adiacenti, è stato distrutto durante la seconda guerra mondiale (cfr. GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, vol. II, Bologna, Tip. Monti, 1869, p. 150; GIAMPIERO CUPPINI, *I palazzi senatori a Bologna. Architettura come immagine del potere*, Bologna, Zanichelli, 1974, p. 296-297). I Boschi divennero eredi di Valerio Polazzi (al quale Malvasia aveva donato il disegno preparatorio fatto da Elisabetta per il *Battesimo* della Certosa, disegno che i Boschi vendettero al Crozat nel 1714, e poi rivenduto a Parigi nel 1751), attraverso il matrimonio di Paris Maria Boschi con Margherita Polazzi avvenuto nel 1675 (ASBo, Archivio Boschi, Scritture e Recapiti esistenti nell'Archivio Generale di Casa, Lib. XIII, n. 18, *Dote Margarita Polazzi, moglie di Paris Maria Boschi*, rogito Dal Sole, 16 febbraio 1675). Nel Settecento la famiglia Boschi era diventata una delle più ricche di Bologna: la loro rendita per l'anno 1744 fu di 60.000 lire, pari a quella del marchese Giuseppe Pepoli; la famiglia Boschi e quella di Giuseppe Pepoli erano le più ricche fra quelle di rango non senatorio. Soltanto i senatori Ariosti, Bianchetti, Malvezzi e il principe Bolognetti avevano superato quella cifra nel 1744. Cfr. G. GUIDICINI, *Cose notabili* cit., vol. V, *Miscellanea Storico-Patria bolognese*, Bologna, Tip. militare già delle Scienze, 1873, p. 36. La quadreria Boschi fu ricordata da M. ORETTI, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 156, 156 bis (foglio inserito). Per la famiglia Polazzi e la loro quadreria, nella quale possiamo riconoscere alcune opere poi, nel 1777, presenti nella collezione Boschi, cfr. R. MORSELLI, *Collezioni e quadrerie* cit., p. 389-392.

¹⁰² ASBo, Fondo Notarile, Antonio Guidi, tomo VI, 1777, *Pitture, disegni, Stampe, Statue di bronzo, e di terra cotta esistenti in Città nel Palazzo del sudetto fu nob. Uomo Sig. Valerio Boschi, in Adito Hereditatis et Inventarium legale Bonorum hereditariorum, et de hereditate d. Nob. Viri D. Valerio Boschi, 26 settembre 1777*, c. 41-86v. Il piccolo rame di Elisabetta era collocato nell'Appartamento d'abbasso ove abitava il detto fu nobile uomo Sig. r Valerio Boschi [...nel]

pregevoli quadri di questa enorme raccolta – valutata complessivamente

Gabinetto contiguo alla sala che riceve il lume dalla Loggia, ove si sono posti provisionalmente alcuni quadretti, disegni, e Rilievi, per indi collocare in luogo opportuno» (c. 46v). Oltre alla Galleria al piano nobile del palazzo Boschi c'erano anche delle apposite stanze accanto al palazzo dove erano collocati i tanti quadri lasciati in deposito presso i Boschi (cfr. nota successiva). La Galleria interna al palazzo si trovava nel «Quartiere delle Donne» dell'appartamento che guardava sul giardino, e fu stabilita da Filippo di Paris Maria Boschi nel 1715 per accogliere i suoi circa 130 disegni e 52 quadri, la maggior parte ritratti, con alcuni quadri devozionali (ASBo, Archivio Boschi, Miscellanea, busta 284 [anni 1708-1763]: *Inventario de Disegni in Galleria e Pitture nella Camera annessa alla Sudetta*). Suo figlio Valerio ampliò la Galleria durante i lavori di ristrutturazione del palazzo negli anni 1757 e 1758 (ivi, busta 239 [anni 1656-1772]: *Note e Inventario di Robba di Casa*). Da quest'epoca si trova che la galleria era composta da tre camere, dove erano esposti circa 200 quadri, con un grande numero di altre opere d'arte collocate anche nelle camere dei vari appartamenti del palazzo. Una pianta settecentesca della Galleria nell'archivio della famiglia Boschi (ivi, busta 610) è stata pubblicata da OLIVIER BONFAIT alla fine del suo studio sul collezionismo bolognese, *Les Tableaux et les Pinceaux. La Naissance de L'École Bolognese (1680-1780)*, Roma, École Française de Rome, 2000. Questo documento è molto interessante perché rivela la disposizione dei quadri su tutte le pareti della Galleria. Si trova che il criterio della loro collocazione non era generico o determinato dal contenuto morale o religioso, ma di tipo stilistico ed estetico. Valerio Boschi ha posto insieme quadri di vario soggetto e genere (per esempio, quadri devozionali con paesaggi e «bombacchiate», quadri di *istoria* con ritratti e scene di genere), in ogni parete della Galleria creando dei *tableaux* in cui si potevano paragonare le distinte maniere di diversi maestri, i cui nomi rinomati determinavano la scelta di questa «disposizione trionfale» come la definisce Bonfait (ivi, p.172-173. Si nota però che il quadro citato da Bonfait come di Elisabetta Sirani è invece del padre Giovanni Andrea Sirani: «una B. V. col Bambino e S. Giovanni del Sirani L. 450», al n. 42 sulla terza facciata della terza camera; anche sulla pianta è scritto «del Sirani»). Dalla pianta della «Galleria» e dall'inventario legale di Valerio Boschi del 1777 possiamo ricostruire con abbastanza certezza l'intera quadreria Boschi, che conteneva anche un *Doppio autoritratto di Elisabetta e Giovanni Andrea Sirani*, proveniente dall'eredità Polazzi: «Nella terza Camera facciata prima [...] (2) Un quadro per l'impiedi in cornice intagliata, e dorata con cima rappresentante due ritratti in mezze figure al naturale della Padre, e figlia Sirani, dipinti da loro medessimi». Poi nella seconda «Facciata di rimpetto alla finestra» erano collocati due dipinti allegorici di mano di Elena Maria Panzacchi (1659-1737), allieva, da bambina, della Sirani secondo Malvasia, e poi di Emilio Taruffi: «Duo ovati per il traverso, che rappresentano, uno il Parnasso, e l'altro un Bacchanale, copiose di figure intere piccole dipinto in rame, entro cornici intagliate, e dorate, Della Panzacchi L. 1000 (29, 36)» (inventario di Valerio Boschi, a c. 77v-78; nella pianta il nome dell'autore è trascritto erroneamente come «del Ponzacchi»). Elena Maria Panzacchi era la nonna materna di Valerio Boschi; nel 1696 aveva sposato l'avvocato «Dott. Matteo Landi [...] Causidico di questa Città di Bologna della Cap.a di S. Andrea» – anche lui, come i Boschi, creditore che accettava quadri come garanzia di un prestito – e questi due ovali facevano parte della dote di Elena Maria: «Due quadri di Pittura ovati con cornice dorata in uno il Trionfo di Bacco nell'altro il Trionfo d'Apollo» valutati complessivamente a 1500 lire. Dopo la sua morte nel 1737 questi dipinti rimasero presso il genero di Elena, Filippo Boschi (che aveva sposato l'unica figlia di Elena Maria, Antonia Costanza Landi, nel 1715). Elena Maria Panzacchi Landi aveva nominato il genero Filippo Boschi come «Erede Fiduciario» del suo patrimonio. Come rivela un documento registrato da alcuni degli eredi di Elena (la sorella e le nipoti) nel 1738: «le sud.e parti dichiarano che li due Ovati in Rame compagni con cornice intagliate e dorate, dipinti come si dice della d.a fu Sa

£ 168.387¹⁰³ insieme ad altri lavori della pittrice, come la *Circe* stima-

Elena rappresentanti rispetto ad uno il Trionfo di Bacco, e rispetto all'altro il Trionfo delle Muse, Restano indivisi, et in tanto [prese]ntem[en]t[e] presso il Boschi a fine di venderli di com[un]e consenso, e dividere il denaro secondo il Testament°...Istrm. sopra ciò rogato [da] Filippo Monetti, 13 dic. 1738» (ASBo, Archivio Boschi, Miscellanea, busta 232 [anni 1649-1854], Eredità Elena M. Panzacchi Landi 1737, Dare e Avere, doc. 43). Per altri documenti in ASBo riguardanti Elena Maria Panzacchi vedi: Notarile, Alberto Pila, Vol. 7, 1696-1697, *Dote Elena Maria di Sig. Riniero Panzacchi, sposa di Dott. Matteo Landi*, 21 luglio 1696, e *Inventario Legale di Antonio Mario & fratelli de Magnani*, ottobre 1696, al f. 89v: «Nella stanza che ha l'ingresso [...] Item un Quadro senza cornice entrovi dipinto la vita humana di mano Sig.a Elena Panzacchi»; Notarile, Giacomo Pila, 1735-1738, *Aperitio et Publicatio del Testamento di Helena Panzacchi Landi*, 7 maggio, 1737, nel quale troviamo riferimenti ad altri quadri di Elena lasciati ai suoi parenti: «al Sig. dottore Gio. Giacomo Fermi Parma pure mio nipote una Pitturina in Rame, con cornice nera profilata d'oro rappresentante la Beata Vergine col Bambino e S. Gio. Battista dipinta da mia mano [...] alla Sig.a Gioanna Parma pure mia nipote una Beata Vergine piccola dipinta in Rame di mia mano»; ASBo, Archivio Privato Salina Amorini Bolognini, reg. 532, Note inedite di Antonio Bolognini Amorini per le sue *Vite dei pittori*, cit., «Panzacchi Maria Elena, moglie del celebre Dr. Landi Bolognese si dedicò all'arte del dipingere da prima sotto la Sirani e poscia passò alla scuola di Emilio Taruffi e fece varj ritratti a pastello assai lodati. Era di tale vivacità di memoria, che colla sola fantasia faceva ritratti di persone, una o due volte soltanto vedute. Riuscì assai bene a copiare quadri d'altrui, non lasciando di farne anche di propria invenzione, massime per la Duchessa di Parma. Due suoi paesi assai belli, e con figure veggonsi in Casa Isolani e l'Orlandi la dice assai esperta nel fare Paesi». Su Elena Maria Panzacchi cfr. G. GREER, *Obstacle Race* cit., p. 225; L. CRESPI, *Felsina Pittrice* cit., III, p. 154; M. ORETTI, *Notizie dei Professori*, vol.VI, ms. B.128, c. 298. Oretti riporta la data di nascita della Panzacchi come 1668 (dato accettato in tutti i repertori) però nota che morì il 10 maggio 1737 a 79 anni, così l'anno della nascita dovrebbe essere 1658. Carrati infatti registra il battesimo della pittrice il 5 luglio 1659 (cfr. BALDASSARE CARRATI, *Libro di Battesimi. Donne 1650-1686*, BCABO, ms. B.885, c. 20). È corretta, perciò, la notizia riportata da Malvasia che una piccola signorina, figlia «del Sig. Riniero Panzacchi» (cioè Elena) era fra le tante «giovanette» che hanno seguito la scuola di disegno per fanciulle della Sirani (cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 407). Altri suoi quadri sono ricordati nella raccolta Franchi (della pittrice Veronica, anche lei come Elena allieva della Sirani): «Due quadretti in una Madonna del Rosario, il Bambino, ed un'altra Madonna è di Elena Panzacchia» (M. ORETTI, *Pitture che ornano le Case de Cittadini*, ms. B.109 cit., c. 114, n. 110 Casa Franchi).

¹⁰³ Oltre alla loro attività industriale, i Boschi esercitavano anche una notevole attività finanziaria, e risultarono creditori così di una grande parte delle famiglie nobili bolognesi. Documenti presso l'Archivio di Stato di Bologna, riportano nomi delle famiglie Bevilaqua, Tanari, Aldrovandi, Zambeccari, Malpighi, Ranuzzi e Hercolani, fra quelle che si erano rivolte all'avvocato Matteo Landi e poi ai suoi parenti Paris Maria, Filippo e Valerio Boschi, per ottenere dei crediti durante un periodo di grande difficoltà economica. Fra i beni depositati in pegno presso Landi ed i Boschi in cambio del prestito (case, terreni, interi patrimoni ecc.), figuravano spesso gioielli e dipinti, a volte anche intere quadrerie. Ad esempio la raccolta dei fratelli Cavazza depositata «presso detti S.ri Boschi» dopo il loro fallimento nel 1735, per un credito di 30.000 Lire. La raccolta – 164 quadri, più disegni, bronzi, e statue – fu messa in vendita dagli eredi di Valerio Boschi nel 1776 per recuperare dopo tanto tempo il capitale. Fra i quadri Cavazza rimasti presso i Boschi per oltre quarant'anni, troviamo «(n. 52) due quadri compagni per il lungo sopra li due usci in cornice dorate et intagliate nei filetti rappres[entant]i uno una donna che dipinge al cavaletto in mezza figura, e l'altro la Giuditta colla testa d'Oloferne di Elisabetta

ta dal principe dell'Accademia Clementina a £ 600 (tav. 15).¹⁰⁴

Sirani. £ 300» (ASBo, Archivio Boschi, busta 86, [anni 1726-1824] Inventari, quadri dello Stato Cuppi, I [anni 1726-77], doc. 10: *Deliberato dello Stato di Antonio et Francesco Cavazza [...] in favore degli eredi di Valerio Boschi*, 20 dicembre 1776. Sul fallimento dei Cavazza cfr. O. BONFANT, *Les Tableaux* cit., p. 198-200). Dai documenti consultati nell'archivio di Bologna risulta che questa non fu l'unica volta che dipinti – non solo della Sirani ma anche di altri grandi nomi della pittura bolognesi – di un certo valore furono messi «in pegno» dalle famiglie nobili di Bologna per ottenere un credito in momenti di crisi economica o di bisogno improvviso. I nomi più spesso citati come creditori in queste circostanze erano quelli del dott. Matteo Landi per la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, e dei Boschi, in particolare di Valerio, per il Settecento. I Boschi avevano «ereditati» alcuni debitori del Landi, avendo Filippo Boschi sposato Antonia Costanza Landi nell'agosto 1715. Parte della dote di Antonia Costanza Landi consisteva in una somma di Lire 30.000, non in contante, ma sotto forma di crediti, come rivela un documento del 1715, trasferiti con tutta la documentazione (polizze, recapiti, contratti) allo sposo e a suo padre (ASBo, Boschi, busta 163, *Eredità Landi: Nota e Descrizione delli Nomi di Debitori fruttiferi assegnati e ceduti dal Sig. Dott. Matteo Landi alli SS. Paris M. e Filippo pre.e figlio de Boschi per la somma di L 30 m, enonciati nell'Atto Dotale della Sig. Antonia M^o Costanza figlia del d. Sig. Dott. Landi e moglie del d. S. Fil. Boschi. Rogato p. il S. Dott. Camillo Canova sotto li 3 Ag(osto) 1715*). Fu in questo modo, tramite i quadri depositati in pegno e poi rimasti in possesso della famiglia quando i debitori non riuscivano ad estinguere il loro debito, che i Boschi riuscirono a formare una delle più grandi e impressionanti quadrerie bolognesi nel Settecento, che alla morte di Valerio, nel 1776, valeva di più che il loro palazzo (cfr. A. MODESTI, *Patrons as Agents* cit., nota 32). Questo è proprio un cambiamento totale rispetto alla situazione seicentesca, quando banchieri come i Cattalani e i Davia prestarono del denaro ai collezionisti bolognesi per acquistare le opere d'arte che andarono a formare le loro quadrerie. Mezzo secolo dopo troviamo gli eredi degli stessi collezionisti rivolgersi di nuovo ai banchieri, ma questa volta per vendere i quadri acquistati dai loro antenati per trasformarli in contante, utilizzando così l'opera d'arte come una vera merce di scambio. Cfr. anche R. MORSELLI, *Collezioni e quadrerie* cit., p. 14; A. MODESTI, *Establishing Markets for Art in Early Modern Bologna: shifting patterns and emerging values*, relazione presentata al convegno *Metamorphoses – Peoples, Places and Times*, Australian and New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies, University of Western Australia (Perth, 5-8 luglio, 2001), di prossima pubblicazione, nel quale parlo di questo nuovo tipo di scambio economico utilizzando opere d'arte come fossero denaro.

¹⁰⁴ La «Circe in mezza figura di grandezza naturale, con sua cornice intagliata, e dorata, della Sirani» non era collocata nella Galleria ma nell'appartamento privato della moglie di Valerio Boschi, Anna Orsi (cfr. inventario, cit. c. 60v). A mio giudizio questa «Circe [...] della Sirani» è da identificarsi con un quadro di questo soggetto (132 x 112 cm) esposto a Bologna alla mostra di antiquariato nel 1996 come «ritratto della contessa Maria [sic] Orsi nelle vesti della Maga Circe» con attribuzione a Benedetto Gennari (tav. 15). Cfr. *La Mostra Bella*, Bologna, 1996, p. 60. Marzia Orsi, zia di Anna Orsi Boschi, fu la moglie del conte Lodovico Malvasia e morì senza figli (cfr. G. GUIDICINI, *Albero Genealogico delle famiglie bolognesi*, ASBo, ms. vol. 2, p. 85). Sappiamo che Benedetto Gennari registra un ritratto della contessa Orsi nelle vesti di Circe nel 1702 che corrisponde, in alcuni aspetti, al quadro esposto, ma il pittore specifica che la maga «con la destra mano adita alcune lettere scritte in un libro di magia sostenuto dalla mano sinistra quale pure tiene la verga [...] e lei stà seddendo», mentre la Circe nel quadro sotto discussione è in piedi e non addita con la sua destra il libro, ma tiene in questa mano la verga (cfr. il n. 30 della *Nota di Quadri che mi sovien aver fatto in Bologna doppo il ritorno mio di Francia*, in *Raccolta*

Riguardo alla tela grande originale, modello del rame, esistono diverse indicazioni delle fonti su quadri della Sirani che rappresentano questo soggetto. Nella seconda metà del Settecento l'Oretti ne ricorda almeno sei: in Palazzo Sampieri, descritto anche dal perito Domenico Pedrini nel 1787 come «Un Quadro in Ovato rappresentante la Beata Vergine ed il Bambino, che scherza con S. Giovanni di Elisabetta Sirani, alto p. 2:7, e largo p. 2, con cornice quadrata, intagliata e dorata»;¹⁰⁵

di memorie di Benedetto Gennari, BCABO, ms. B.344, pubblicato in PRISCO BAGNI, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, Nuova Alfa, 1986, p. 169-170, 187). È da sottolineare che non solo lo stile del quadro è tipico di Elisabetta Sirani (paragonabile alla *Giuditta trionfante* del 1658), ma anche si può notare che il viso di questa Circe è identico a quello della *Bellezza che scaccia il Tempo*, anch'esso della Sirani e databile agli stessi anni in cui Elisabetta registra, nel 1657, «Diverse mezze figure, o teste, cioè un Sansone, una Dalida, una Circe» (E. SIRANI, *Nota* cit., p. 394; cfr. la riproduzione in *Arte Emiliana dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, a cura di Graziano Manni, Emilio Negro e M. Pirondini, Modena, Artioli, 1989, p. 108-109, ill. 76). I ritratti femminili di Benedetto Gennari poi sono di solito a tre quarti (anche se descritti dal pittore come di «mezza figura») o di figura intera, e mettono in rilievo il voluminoso drappeggio degli abiti che avvolge i soggetti, i quali sono seduti in uno spazio più ampio, e non in primo piano a mezza figura come vediamo qui (cfr. per esempio il *Ritratto di Lady Elisabeth Felton*, in P. BAGNI, *Benedetto Gennari* cit., p. 85, n. 48). Inoltre il suo modo di trattare la pelle delle dame è molto marmoreo, mentre lo stile della Sirani è più ombreggiato, utilizzando un chiaroscuro cignanesco, evidente in questa Circe. È anche probabile che questo dipinto sia un autoritratto. Cfr. A. MODESTI, *L'immagine di una pittrice alla moda* cit.

¹⁰⁵ Cfr. M. ORETTI, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 45, n. 22, Palazzo Sampieri di Strada Maggiore: «Un quadro ovale, con la B.V., Bambino, S. Gioannino, mezze fig.e del naturale, della Elisabetta Sirani». La quadreria Sampieri fu stimata dal Pedretti dopo la morte di padre Ferdinando Sampieri nella sua *Descrizione di tutte le Storie, Favole, e di quant'altro viene rappresentato nella Soffitti, Camini, e Quadri esistenti nella galleria del Palazzo al Piano Terreno di ragione del fu Reverendo Padre Ferdinando Sampieri in Strada Maggiore. 17 Agosto 1787*, pubblicato in GIAN PIERO CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. Volume Terzo: La Collezione Zambeccari*, Bologna, Minerva Edizioni, 2000, p. 443-457. Il quadro della Sirani, che si trovava nella «Seconda Camera d'Annibale Carracci», è descritto ivi al n. 64, p. 450. Era dai Sampieri fino al 1811 quando la collezione fu acquistata dal principe Eugenio Beauharnais, viceré d'Italia, per «accrescere la Pinacoteca di Brera [...] Altri quadri passarono a Monaco di Baviera presso il duca di Leuchtenberg, o viene v(e)nd.i privato in Italia» come aveva annotato Gaetano Giordani in due postille del 1822 nella sua copia della *Descrizione italiana e francese di tutto ciò che si contiene nella Galleria del sig. marchese senatore Luigi Sampieri capitano della Porta*, Bologna, nella Stamperia di S. Tommaso Aquino, 1795 (BCABO, 17 Storia Artistica, caps. D2, n. 78). Cfr. M. ORETTI, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 48, dove è riportato che la collezione Sampieri «è stata acquistata dal Gov. Italiano p. prezzo di 15/m Luigi effettivi». Mentre preparavo questo saggio, Angelo Mazza mi ha gentilmente segnalato che il quadro di Elisabetta nella Collezione Sampieri è da identificare con quello acquistato dalla Cassa di Risparmio di Cesena nel 1993. Per la vicenda dei trasferimenti dell'opera dopo la sua vendita al viceré vedi ora la nuova edizione del catalogo della Cassa di Risparmio di Cesena, A. MAZZA, *La Galleria dei dipinti antichi* cit., p. 307-311.

in «Casa Senatoria dei Marsilij: La B.V., Bambino, S. Gio. Battista mezze figure quanto il vero della Sirana» che fu esposto nel 1777 durante la decennale del Corpus Domini;¹⁰⁶ in «Casa Fantuzzi in strada San Vitale: Una B. V., Bambino, S. Gioannino della detta (Elisabetta Sirani)»;¹⁰⁷ in «Casa Saratelli: Una B.V. col Bambino, S. Giovannino mezze figure al naturale è opera distinta di Elisabetta Sirani»;¹⁰⁸ uno su tavola con il bambino Gesù che dorme, nel palazzo senatorio dei Bentivogli;¹⁰⁹ e un altro nel palazzo del conte Costanzo Zambeccari: «La B.V., Bambino Gesù, S. Giovannino mezza figura quanto al vero della Elisabetta Sirani, pittura ovale». ¹¹⁰ Quest'ultimo è da identificare con il quadro già appartenente alla zia di Costanzo, Angelica Teresa Zanchini Zambeccari, registrato nell'inventario legale della sua collezione redatto nel 1783 come: «(n. 34) Una B.V. il Bambino e S. Gio. che le porge un uccelletto mezze figure al naturale fatte in ovato entro cornice quadra intagliata e dorata alto piedi 2 once 8 largo piedi 2. Originale bello della Sirani £ 250». Angelica Zanchini possedeva anche una seconda versione di questo soggetto dipinta da Elisabetta: «(n. 36) Quadro rappresent.e la B.V. con S. Gio. ed il Bambino mezze figure al naturale dipinto in tela a oglio alto piedi 2:½ largo piedi 2 cornice intagliata, dorata originale della Sirani £ 300». ¹¹¹ Questi quadri provenivano dalla raccolta del ramo fiorentino della famiglia Zanchini, ricordati in diversi inventari del Settecento come «n. 19: Una

¹⁰⁶ M. ORETTI, *Festa del SS. Sacramento*, ms. B.105 cit., I, c. 252. Un quadro simile fu esposto durante la decennale del Corpus Domini negli anni 1767 e 1777 dai Padri Filippini della Madonna di Galliera con attribuzione alla Sirani (I, c. 64, 250). Il dipinto però non è di Elisabetta ma del padre Giovanni Andrea, come infatti rivela Oretti stesso (cfr. *Id.*, *Notizie*, ms. B.129 cit., c. 60), e confermato dai recenti studi di F. LANDOLFI, *La quadreria di padre Ettore Ghisilieri* cit., p. 151, 179, n. 34.

¹⁰⁷ M. ORETTI, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., I, c. 88.

¹⁰⁸ *Id.*, *Pitture che ornano le Case de Cittadini*, ms. B.109 cit., c. 90.

¹⁰⁹ *Id.*, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 173: «Una Tavola con la B.V. il puttino, che dorme. S. Giovannino è della medesima».

¹¹⁰ *Ivi*, I, c. 96-97.

¹¹¹ Questi quadri saranno passati nella raccolta del conte Costanzo Zambeccari, sicché non si trovavano più nella raccolta Zanchini quando morì l'erede di Angelica, Giovanni Zambeccari Zanchini nel 1796. Cfr. gli inventari di Angelica Zanchini e di Giovanni Zambeccari Zanchini in G. P. CAMMAROTA, *La raccolta Zambeccari* cit., p. 199-244; 302-303, n. 105. Vedi anche la discussione in nota 121 *infra*.

B. V. col Bambino, e S. Gio: Batt.a di Elisabetta Sirani alta palma n. 4, L. 200», «n. 19: Un altro ovato simile con una Madona col Bambino, S. Gio: Batt.a della Elisabetta Sirani d. palma 4, L. 200» e «n. 14: Una B. V. col Bambino, e S. Gio: Batt.a della Elisabetta Sirani alta palma 4 di ovato, L. 200». ¹¹²

Un'altra versione finì a Napoli, dove nella prima metà del Settecento si trovava nella collezione di Niccolò Gaetani d'Aragona, duca di Laurenzano e principe di Piedimonte; ¹¹³ all'inizio dell'Ottocento un quadro di questo soggetto attribuito ad Elisabetta ed appartenente al signor Webb fu venduto in asta a Londra al signor Winstanly, per £ 30.9 (sterline inglesi), ¹¹⁴ mentre un altro faceva parte della raccolta del bolognese Luigi Rizzi, esposto lungo il portico del Conservatorio di Santa Maria del Baraccano nella Parrocchia di S. Giuliano durante la Festa del Santissimo Sacramento del 1826. ¹¹⁵

Ma non solo le fonti parlano di questo soggetto trattato tante volte dalla pittrice. Un disegno a carboncino di Elisabetta nella raccolta reale a Windsor (inv. RL 6389, Kurtz 501) rivela una stretta affinità alla descrizione da lei registrata nel 1659: S. Giovannino con un oggetto nella mano sinistra (di difficile individuazione, forse un uccello o dei fiori), gesticola con braccia aperte verso il bambino Gesù, che, tenuto in braccio dalla Madonna, ha preso in mano la canna del santo (tav. 31). Il foglio reca anche uno schizzo della testa della Madonna e

¹¹² *Note e Stima di Quadri già in Casa Zanchini*, BCABO, ms. B.3767, in particolare doc. 4: *Nota delle Pitture che sono nella Casa de Ss. i Zanchini con Li Prezzi fatta da diversi Professori posti a Scudi Romani*, doc. 7: *Nota di alcuni quadri che sono in vendita col Nome degli Autori di quali dicesi dipinti e misura d'essi ridotta à Palmi scrivesi e con il valore à Scudi Romani*, e doc. 8: *Nota di alcuni pezzi con le loro misure e prezzi ristretti*. Cfr. *Nota di alcuni pezzi di Quadri di Casa Zanchini (Bologna) coi nomi dei loro Autori*, 1753, citato in nota 121 *infra*.

¹¹³ Getty Provenance Index, Inventory Contents database: Inventory n. I-189, 7 novembre 1741: «un ovato, con l'Imagine di una Vergine, col Putto in Braccio, et un S. Giovanni, con Cornice intagliata, et indorata del Asirani [sic]». Nicolò aveva ereditato il quadro dal padre, Giuseppe Gaetani d'Aragona, patriarca Alessandrino, descritto nel suo inventario redatto il 5 settembre 1710 come «Un Quadro ovato alto palmi tre con una Madonna, il Bambino, e S. Giovanni, che si crede di mano dell'Agirani [sic] con cornice riquadrata intagliata dorata» (Getty Provenance Index, Inventory Contents database: Inventory n. I-240).

¹¹⁴ Christie's, London, 25 maggio 1810, lotto n. 84 (Getty Provenance Index Sales Contents database, BBF n. 771).

¹¹⁵ Cfr. *Le Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Edizioni Alfa, 1972, p. 50, 76.

due schizzi del Bambino Gesù con la canna nella mano sinistra e con il braccio destro steso.¹¹⁶ Sembra uno studio preparatorio (a controparte) per il quadro in ovale ora nella raccolta della Cassa di Risparmio di Cesena (inv. 582), in cui si vede Gesù che tiene in mano la canna del Battista il quale allargando le braccia sta scherzando con lui.¹¹⁷ Esistono due copie di questo quadro, una in raccolta privata bolognese con attribuzione ad Elisabetta Sirani, proveniente dai conti Ranuzzi, la seconda nella quadreria dell'Arcivescovado di Milano.¹¹⁸ Su questo tema è da tenere presente anche il bellissimo quadro, firmato e datato 1664, attualmente nella Pinacoteca Civica di Pesaro, che Elisabetta ha dipinto per un appassionato collezionista di quadri dei Sirani: «una B.V. mezza figura del naturale, con il Bambino, e s. Giovannino, quale sta in atto di chiedere a N. Sig. alcune rose, ch'esso si tiene care, stringendole al seno, per il sig. Andrea Cattalani».¹¹⁹ Nel-

¹¹⁶ La composizione del bambino sulla destra di questo foglio, seduto su un cuscino, fu ripresa dalla Sirani per la posa di S. Giocchino che ammorza l'agnello, attualmente a Edimburgo, del quale parlerò nella sezione relativa alle stampe di traduzione (cfr. tav. 51).

¹¹⁷ A. Modesti, *Sirani Elisabetta* cit., p. 174. Cfr. il disegno di Elisabetta di una testa di Madonna in carboncino, esposto alla mostra *Old Master Drawings Presented by Adolph Saxe and Lorna Lowe*, London, 3-15 luglio 1972. Come già indicato sopra (nota 105), il quadro di Cesena è stato recentemente identificato con quello appartenente ai Sampieri. Cfr. A. Maza, *La Galleria dei dipinti antichi* cit., p. 307-311, scheda 50.

¹¹⁸ Per una riproduzione del quadro milanese, vedi il catalogo della *Quadreria dell'Arcivescovado*, a cura di Marco Bona Castellotti, Milano, Electa, 1999, II, 496. Cfr. A. Maza, *La Galleria dei Dipinti Antichi* cit., p. 308. Il quadro proveniente dai conti Ranuzzi potrebbe essere quello di Elisabetta che Oretti vide in casa Maragli (cfr. nota 106 supra), famiglia imparentata con i Ranuzzi fin dal Seicento. Non si esclude che uno di questi quadri potrebbe essere la copia dipinta nel Settecento «da Giovanni Sorbi senese scolaro in Bologna di Giuseppe Crespi», il quale, secondo un'aggiunta ad Oretti, aveva riprodotto l'intera quadreria Sampieri. Cfr. M. ORETTI, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 47-48.

¹¹⁹ E. SIRANI, *Nota*, p. 399. Nell'inventario legale del banchiere del 1665 fu ricordato come «una Mad.a, della Sirana dentro il Putino et un poco di S. Gio: con Cornice dorata intagliata a fogliami, e sua Cassetta». Cfr. R. MESSALI, *Collezioni e quadrerie* cit., p. 157, al n. 33. Abbiamo notizie certe del quadro nell'Ottocento presente nella raccolta di Pericle Malvezzi, il quale lo lascia alla sua morte nel 1806 alla figlia Maria, sposata con Astorre Hercolani nel 1798. Così è passato alla Collezione Hercolani attraverso la famiglia Malvezzi; non viene registrato nell'inventario legale di Astorre redatto da Angelo Felicori il 22 aprile 1828, mentre fu ricordato nell'inventario di Casa Ercolani del 1830 come proveniente dalla Galleria Malvezzi; nel gennaio del 1861 si trovava nella Galleria della Principessa Maria Hercolani in Bologna. Il quadro poi è confluito nella pinacoteca pesarese tramite il lascito di Gioacchino Rossini avvenuto nel 1879-1880. Rossini aveva «ereditato» 37 dipinti della quadreria Hercolani nel 1868, dagli eredi di Astorre (m. 1828) per estinguere un prestito di 140.000 lire che il compositore aveva anticipato

la Pinacoteca Nazionale di Bologna poi c'è un dipinto, olio su tela, questo però rettangolare, della prima attività della Sirani considerato lo stile ancora molto vicino ai modelli reniani: la cosiddetta *Madonna della Tortora* (tav. 32)¹²⁰ che rappresenta una idea simile alla nostra stampa. La Vergine, in piedi, tiene appoggiato contro il brac-

al principe (su questa tematica cfr. nota 103 supra). Vedi la serie di inventari Ercolani nell'Archivio della Cassa di Risparmio di Bologna, ms. 146: doc.1 *Quadreria Ercolani in Bologna dall'Inventario Legale del Notaro Angelo Felicori, portanti i prezzi di stima, 1828, 22 aprile*; doc. 2 *Nota dei Quadri esistenti nella Galleria Hercolani Bologna, 1830* (contiene la *Nota dei quadri che appartenevano alla Galleria Malvezzi, che ora fa parte in queste con il quadro Cattalani registrato al n. 15: «B. V. col Putto, e S. Gio.° bell'opera di Elisabetta Sirani»*, e anche un *addendum* finale che riporta che la Galleria Hercolani fu «venduta, dispersa, gettata dietro a chi me ne voleva a tutti i prezzi e c(?) dall'anno 1834 in poi.»); doc. 3 *Lista di Quadri di ignota proprietà, 17...*; doc. 4 *Galleria della Principessa donna Maria Hercolani in Bologna, gennaio 1861*, al n. 31: «Sirani Elisabetta bolognese, Vergine mez. fig. Bambino e S. Giovanni». Cfr. CLAUDIO GIARDINI, *La Collezione Hercolani nella Pinacoteca Civica di Pesaro*, Bologna, Nuova Alfa, 1992, p. 17-30, 98-99, 123-129 (per i documenti riguardanti il lascito Rossini), n. 29; e in particolare BARBARA GHELFI, *Vicende collezionistiche di casa Hercolani. La quadreria di Maria Malvezzi Hercolani nelle carte dell'archivio di famiglia, e Appendice documentaria in La Quadreria di Gioacchino Rossini. Il Ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, a cura di Daniele Benati e Massimo Medica, Milano, Silvana Editoriale, 2002, p. 15-24, 98, n. 27 (per altri documenti relativi al quadro della Sirani). Cfr. G. P. CAMMAROTA, *La raccolta Zambeccari* cit., p. 69 e 70, note 15 e 16: Cammarota nota che la figlia di Andrea Cattalani, Piera Caterina Fiorini (m. 1717) portò un quadro di questo soggetto in dote quando andò in sposa, nel 1681, al secondo marito, Giuseppe Danzi (m. 1725), identificandolo però non con il nostro quadro pesarese, ma con la *Madonna della Tortora* di Elisabetta nella Pinacoteca di Bologna. Oltre all'acquarello nel Louvre già segnalato da Fiorella Frisoni (cfr. *La Vera Sirani* cit., ill. 24b), esiste un altro disegno preparatorio per il quadro Cattalani: una sanguigna del piccolo San Giovannino con la canna nella mano sinistra (Gallery Kekko, Riemst, Belgio, 2002), figura poi che si ritrova in posa simile ma rispecchiata negli altri quadri di questo soggetto della Sirani già citati (cioè quelli di Cesena e Bologna), e ripresa anche nel bambino abbracciato dalla Carità alla sinistra della *Allegoria della Carità, Giustizia e Prudenza* che Elisabetta dipinse per Leopoldo de' Medici nel 1664. Il modello originale di questa figura si trova nel piccolo San Giovannino del tondo di Giovanni Andrea Sirani a Vienna (cfr. riproduzione in *La Vera Sirani* cit., ill. 2).

¹²⁰ La provenienza di questo quadro è molto problematica e difficile da confermare. Sappiamo che un quadro di questo soggetto, della Sirani, si trovava nella famosa Galleria del marchese Giacomo Zambeccari già nel 1795, anno della sua morte, e che passò poi attraverso complicate vicende alla Pinacoteca nel 1884. Cfr. G. P. CAMMAROTA, *La raccolta Zambeccari* cit., p. 91-95, 417-442, e p. 302-303 (n. 105) dove la *Madonna della Tortora* è identificata con il quadro di Elisabetta elencato nell'inventario di Andrea Cattalani. Non c'è, però, nessun dubbio che il quadro di Pesaro sia quello dei Cattalani: concorda infatti con la descrizione del dipinto sia nella *Nota della pittrice*, sia nell'*Inventario di pitture nella casa Cattalani in città* (al n. 33) e conserva ancora la sua cornice originale, riccamente «intagliata a fogliami» (cfr. nota precedente). Sicché gli inventari dei quadri di Andrea Cattalani indicano che il banchiere possedeva soltanto un dipinto in tela di questo soggetto e di mano di Elisabetta, cioè quello pesarese; il quadro di Bologna non può quindi essere identificato con questo. Se soltanto un quadro di Elisabetta

cio destro il Bambino Gesù seduto su un cuscino, mentre S. Giovanni gli porge la tortora. Poichè non vi sono riferimenti ad un quadro di questo soggetto e dimensione (105 x 94 cm) prima della doppia citazione del 1659, si potrebbe identificare questa versione della Madon-

raffigurante la Madonna col Bambino e San Giovannino entrò nella raccolta della famiglia Danzi alla fine del Seicento tramite l'eredità Cattalani - come sembra sia stato - non può essere altro che quello di Pesaro, riconoscibile nell'inventario del 1767 di Giacomo di Giuseppe Danzi (che purtroppo non indica gli autori dei quadri) nel *pendant* collocato in una sua camera privata: «(n. 181) Due quadri per il lungo dipinti in tela rappresentanti l'uno la B.V. il Bambino e San Giovanni, e l'altro mezza figura d'Uomo vecchio, o sia Santo con cornici intagliate e dorate L. 15». Giacomo Zambeccari possedeva anche una serie di quadri allegorici identificati nell'inventario del marchese come «Scuola del Sirani», rappresentanti la *Musica*, la *Poesia*, la *Mansuetudine*, e la *Temperanza* (inv. n. 242, 245, 272, 274), entrati a far parte della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Gian Piero Cammarota ha proposto un'attribuzione dubitativa ad Elisabetta Sirani per la serie (Id., *La raccolta Zambeccari* cit., p. 330, 336). I primi due sono ora esposti a Palazzo Pepoli Campogrande, come «Scuola di Guido Reni» (cfr. *Le antiche stanze. Palazzo Pepoli Campogrande e la quadreria Zambeccari*, a cura di J. Bentini, Bologna, Minerva Edizioni, 2000, p. 58, 61, ill. 34, 35). La *Poesia* (inv. 165, tav. 53) a mio giudizio è opera di Elisabetta Sirani, databile a circa il 1658, confrontabile con la sua *Dalila* del 1657, che evidenzia non soltanto un simile stile morbido, ma raffigura anche la stessa modella (cfr. riproduzione in *Arte Emiliana, le nuove raccolte*, cit., p. 110, n. 77). Forse si tratta di una prima versione del quadro rappresentante la *Poesia* del 1660, che Elisabetta donò al suo maestro di musica. La libreria rappresentata dietro la spalla destra della *Poesia* poi si ritrova quasi identica nella sua *Sacra Famiglia con S. Teresa*, dipinta nel 1664 per Gabriele Rizzardi (riprodotto in F. FUSONI, *La Vera Sirani* cit., ill. 21). La *Musica* (inv. 167), invece, sarà un'opera di Giovanni Andrea Sirani, o della bottega, con lo stile classicheggiante e leccato, più vicino ai modelli reniani di Sirani padre. Oretti, infatti, ricorda «Un Quadro, con mezza figura del naturale figurata per la Musica, è di mano di Andrea Sirano», e un quadro compagno di «una mezza figura del vero di Donna rappresenta la Poesia, e del retro detto Gio. Andrea Sirano», nella raccolta del notaio Giovanni Battista Cavazza (M. ORETTI, *Pitture che ornano le Case de Cittadini*, BCABO, ms. B. 109, c. 45, 46, n. 34). Elisabetta ha rielaborato il soggetto della *Musica* nel 1659, aggiungendo degli strumenti musicali sulla parete di fondo, per «regalare il mio maestro da suonare», *pendant* alla *Poesia* dell'anno successivo (cfr. E. SIRANI, *Nota* cit., p. 395, 396, 400). Il quadro, firmato e datato, e dipinto con più bravura e brio di quello nella raccolta Zambeccari, sarebbe l'autoritratto ricordato da Gaetano Giordani nella raccolta del pittore romano Vallati: «Sirani Elisabetta. Il ritratto dipinto da se anco con carte e strumenti musicali: quadro segnato col nome ed anno, mezza figura al vero» (cfr. *Memorie o ricordi de' quadri ammirati più volte nelle gallerie di Roma da Gaetano Giordani bolognese negli anni 1834-1844-1847-1859*, BCABO, ms. B. 1818, p. 120 (la segnalazione di questo manoscritto è dovuta a Domenico Medori; per gli autoritratti di Elisabetta rimando al saggio di A. MODESTI, *L'immagine di una pittrice alla moda* cit.). È riapparso recentemente sul mercato d'arte (Sotheby's, New York, 25 gennaio 2001, lotto 184, cat. p. 165). Gli altri quadri sono dipinti da due diverse mani, sempre pittori della bottega e seguaci della Sirani (la *Mansuetudine* potrebbe essere un'opera di Ginevra Cantofoli, cfr. la *Sibilla* attribuita alla pittrice nella raccolta del Bob Jones University, Greenville, South Carolina). Ringrazio Gian Piero Cammarota per aver avuto la possibilità di esaminare quest'ultime opere, in deposito a Palazzo Pepoli Campogrande.

na della Tortora con quel «quadro grande al naturale», il cui proprietario non viene citato dalla Sirani,¹²¹ che lei aveva già dipinto e che poi fu rielaborato in rametto per il cardinale Santacroce.

¹²¹ È generalmente accettato che la *Madonna della Tortora*, pervenuta in Pinacoteca dalla Galleria Zambeccari, è da identificarsi con il «quadro grande» citato da Elisabetta nel 1659. Cfr. A. EMILIANI, *La Collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Pinacoteca Nazionale di Bologna, 1973, p. 254; G. P. CAMMAROTA, *La raccolta Zambeccari* cit., p. 302. Ma chi è stato lo sconosciuto committente del quadro, e come quest'ultimo è entrato nella Galleria Zambeccari? Escludiamo Andrea Cattalani, il cui quadro sappiamo passò alla raccolta Malvezzi, poi Herculani, per finire nella Pinacoteca Civica di Pesaro (cfr. le due note precedenti). La mia ipotesi è che la *Madonna della Tortora* sia il dipinto ricordato nella quadreria Zanchini - famiglia imparentata con gli Zambeccari - proveniente originalmente dalla raccolta del ramo fiorentino della famiglia. In un documento del 1753, *Nota di alcuni pezzi di Quadri di Casa Zanchini (Bologna) coi nomi dei loro Autori...*, il quadro in discussione viene identificato nella «Beata Vergine col Bambino Gesù, un S. Giovanni fanciullo che tiene in mano un Colombino, pittura bellissima di Elisabetta Sirani, celebratissima Pittrice bolognese palmi 4, L. 200». Faceva parte di un gruppo di 18 quadri identificati nel documento come provenienti dalla «Quadreria Zanchini già a Firenze, e passato alla famiglia del co. Zambeccari in Bologna» (il documento, reso noto già da Michelangelo Gualandi nel 1841, è stato ripubblicato da A. EMILIANI, *La Collezione Zambeccari* cit., p. 31, 51-52, nota 10). La quadreria Zanchini venne ereditata da Odoardo Zanchini, del ramo bolognese della famiglia, dopo la morte di Nicola Zanchini a Firenze nell'aprile 1659, proprio l'anno in cui troviamo il riferimento di Elisabetta al «quadro grande» del quale non conosciamo il committente. Potrebbe essere stato proprio Nicola Zanchini prima della morte a richiedere ad Elisabetta il quadro che sappiamo che nel 1659 era già stato dipinto. Notiamo infatti che nel Seicento alcuni quadri furono mandati ai Zanchini in Firenze, fra i quali due proprio dei Sirani, uno dello stesso soggetto: «Un quadro, la B. V. col Bambino e S. Gio. Batt. a del Sirani. £ 180», il secondo «un quadretto sul Rame, la B. V. il Bambino e S. Giuseppe della Sig.ra Elisabetta Sirani. £ 110.» (cfr. BCABO, ms. B.3767 cit., doc. 5; *Nota delle Pitture mandate a Firenze con le sue stime*, ai n. 18 e 41. Questo documento, senza data ma scritto di mano seicentesca, elenca quasi tutti i quadri che ritorneranno poi a Bologna, citati nella *Nota* del 1753 già riferita). Odoardo Zanchini (m. 1710) lascia i suoi beni ai due figli Alamanno (m. 1733) e Giovanni Battista, e il quadro di Elisabetta passa alla morte di quest'ultimo nel 1737 alla figlia Angelica Teresa Zanchini, già sposata con il conte Paolo Patrizio Zambeccari dal 1719. Fu così che il quadro venne in possesso della famiglia Zambeccari, per confluire alla fine nella Galleria Zambeccari del nipote di Paolo Patrizio, il marchese Giacomo tramite suo fratello Costanzo. Il conte Paolo Patrizio Zambeccari muore nel 1756, proprio nel periodo, fra gli anni 1738 e 1756, nel quale si stava effettuando una complicata suddivisione dell'intera eredità Zanchini, messa in atto dal fratello di Paolo Patrizio, Francesco Zambeccari (m. 1767). La *Nota dei Quadri Zanchini* del 1753 sopra citata potrebbe essere stata redatta in occasione di questa vicenda. L'eredità Zanchini fu finalmente divisa tra due cugini, il conte Giovanni Zambeccari Zanchini, figlio di Paolo Patrizio, e il marchese Costanzo Zambeccari, figlio di Francesco. A questo punto pare che parte della quadreria Zanchini rimase in fedecommesso presso la matrigna del conte Giovanni, Angelica Zanchini Zambeccari, fino alla sua morte nel 1782, sicché i quadri elencati nel documento del 1753 si ritrovano elencati nel suo inventario legale del 1783, divisi fra quelli del fedecommesso e quelli dello stato libero. L'erede principale di Angelica fu il conte Giovanni di Paolo Patrizio, ma anche a suo cugino, il marchese Costanzo, toccava una parte di questo nucleo di 82 «Quadri del Fidei Comisso» dell'eredità Zanchini, nel quale figuravano i due quadri di

Esistono altri due disegni della Sirani che richiamano sia la composizione di questo quadro nella Pinacoteca di Bologna, sia la composizione della stampa di Loli e del rame di Parma, anche se in questi

Elisabetta rappresentanti la Madonna col Bambino e san Giovannino (riferiti nel testo *supra*). Infatti questi due quadri non vengono più ricordati nell'inventario del conte Giovanni Zambeccari Zanchini, morto nel 1796. Mentre troviamo riferimenti ad un quadro di Elisabetta di questo soggetto appartenente ai suoi cugini (il marchese Giacomo Zambeccari e suo fratello il conte Costanzo) proprio nel periodo immediatamente successivo alla morte di Angelica. Ricordiamo anche che questi sono gli anni in cui Oretti (m. 1787) stava registrando il patrimonio culturale della città: Oretti nota un quadro di Elisabetta nel palazzo di piazza Calderini di Costanzo Zambeccari, simile all'ovale già di Angelica Zanchini Zambeccari, mentre elenca soltanto la *Maddalena* di Elisabetta nella Galleria Zambeccari, a S. Paolo. Infatti, la *Madonna della Tortora* si troverà nella raccolta di Giacomo Zambeccari soltanto dal 1789, cioè dopo la morte sia di Oretti sia del fratello Costanzo. Il quadro viene registrato nell'inventario redatto dopo la morte di Giacomo nel 1795 al n. 105 (in termini che richiamano la descrizione del quadro nella *Nota della quadreria Zanchini*): «Una Beata Vergine col Bambino, e S. Gioanino d'Elisabetta Sirani con Cornice bellissima intagliata, e dorata lire 400». Era passato nella Galleria Zambeccari poco dopo la morte di Costanzo nel 1789, come fu richiesto dal fratello Giacomo nel suo testamento dell'anno prima, e poi confermato nel codicillo del 1794: «Dichiaro che tutte le Pitture di nome del fu mio S. r Fratello, le quali nel mio Testamento ordinavo, che si dovessero unire in perpetuo alla detta mia Galleria sono tutte quelle, che alla morte del detto fu mio Sig. r Fratello depositarono presso di me indivise i di lui SS.ri Figlij, e miei Nipoti». Fra gli undici quadri appartenenti a Costanzo elencati nel testamento di Giacomo (tutti infatti presenti nell'inventario della Galleria Zambeccari dopo la morte di Giacomo, e quasi tutti entrati in Pinacoteca) c'era proprio «Un quadro mezzano rappresentante la Beata Vergine con nostro Signore, e S. Gioannino di mezza figure della Sirani». Siccome Giacomo Zambeccari possedeva soltanto un quadro della Sirani di questo soggetto, che era anche l'unico dipinto di tale soggetto in tela depositato in Pinacoteca e proveniente dalla Galleria Zambeccari, la *Madonna della Tortora* non può essere altro che il quadro di Costanzo, proveniente originariamente dalla raccolta Zanchini di Firenze. Se questa mia ipotesi è corretta, la *Madonna della Tortora* dovrebbe essere identificata con il secondo quadro (n. 36) di Elisabetta registrato nell'inventario della raccolta di Angelica Teresa Zanchini Zambeccari (cfr. note 111 e 112 *supra*). È da sottolineare inoltre che altri quadri Zanchini sono confluiti nella pinacoteca di Bologna, come la *Testa di una Vecchia con fazzoletto* attribuito a Guido Reni (elencata sia nella *Nota* del 1753 sia nella *Nota de' quadri di Pittura che sono in Casa Zanchini coli prezzi di chiascheduno giusta*: «Un ritratto d'una Vecchia del S. Guido £ 300», ms. B.3767 cit., doc. 1, c. 2) e il *Loth fugge da Soddoma con la famiglia guidato dagli angeli*, registrato negli inventari della Pinacoteca (n. 31) come di Giovanni Andrea Sirani, ma ricordato come un abbozzo di Elisabetta negli inventari di casa Zanchini (cfr. *Inventario de' quadri di Pittura e Disegni che sono in Galeria* [sic] al n. 66: «Un quadretto p. traverso a oglio dipintovi Loth con tre altri figure, e due Angioli, mano della Sig.ra Elisabetta Sirani con cornice e cassetta dorata £ 60», e l'autografo *Inventario de' Quadri di Pittura e Disegni che sono in Galeria di mia casa sempre* al n. 66: «Un quadretto per traverso dipinto a oglio no[n] compito dipintovi Loth con altre figure e due Angioli, mano della Sig.ra Elisabetta Sirani con cornice, e cassetta dorata £ 60», ms. B.3767 cit., doc. 2, c. 8, e doc. 3). Il Testamento e Codicillo di Giacomo Zambeccari sono pubblicati da A. EMILIANI, *La Collezione Zambeccari* cit., p. 10-20; le due citazioni si trovano a p. 12 e 17. Le notizie sulla famiglia Zanchini e gli inventari di Giacomo Danzi, di Alamanno Zanchini, Angelica Teresa Zanchini Zambeccari, e di Giovanni Zambeccari

manca l'oggetto di scambio fra i due bambini, cioè «l'uccelletto». Un acquerello (tav. 30) nella raccolta reale di Windsor (inv. RL 6369, Kurtz 502), che potrebbe essere un disegno preparatorio per la *Madonna della Tortora* o per il rametto, è anche molto vicino alla nostra stampa nella forma piramidale della trinità terrestre: il Bambino Gesù a sinistra è seduto su un cuscino che gli fa da trono, sostenuto dalla mano protettiva della Madonna, la quale è posta all'apice della composizione ed avvolge con il suo manto anche il piccolo San Giovannino a destra, verso il quale Gesù Bambino si protende a braccia aperte in una sorta di benedizione. Risultano inoltre simili la fisionomia della Madonna e la struttura del panneggio e del velo. Anche nel secondo disegno, nella Collezione E.B. Crocker, Sacramento, un piccolo schizzo tondo in acquerello bruno e olio su carta molto bello e sciolto, che misura 174 x 152 mm,¹²² la tipologia della Madonna e la composizione si avvicinano alla stampa di Loli, con la differenza che i due bambini si sono scambiati di posizione.

La presenza in varie raccolte pubbliche e private di numerose opere della Sirani che riprendono questa iconografia dei bambini che giocano fra di loro conferma che il tema della Madonna col Bambino e San Giovannino era assai caro alla pittrice ed anche molto apprezzato dai suoi committenti.¹²³ Elisabetta in particolare sviluppò un modo dolce e sensibile di interpretare e ritrarre piccoli bambini, come rivela la numerosa presenza nelle sue opere di salvatorini ed amorini (cfr. tav. 55, 56), confermata anche dai numerosi angioletti e putti che

Zanchini sono riportati in G. P. CAMMAROTA, *La raccolta Zambeccari* cit., p. 66-73, 179-244. Sono grata al dottor Cammarota per avermi comunicato il suo parere su questo argomento.

¹²² Collezione E. B. Crocker, Crocker Art Museum, Sacramento, California, inv. n. 1871.372. Cfr. JEFFREY RUDA, *The Art of Drawing. Old Masters from the Crocker Art Museum*, Sacramento, The Flint Institute of Arts, 1992, n. 62.

¹²³ Si nota inoltre che alcuni dei clienti della Sirani richiedevano copie delle sue opere, dipinte da Elisabetta stessa, o dai suoi assistenti. Per esempio, la *Madonna, Gesù e San Giovannino* «cavata dalla Sirana» da Bartolomeo Zanichelli per Lorenzo Zacconi, come ricordato nel suo inventario. ASBo, Notarile, *Inventario legale di Lorenzo Zacconi*, 1 aprile 1677, rogito Marco Carracci, prot. T-V, c. 96-100v (prot. T), c. 2-7 (prot. V), p. 98v. Forse allo Zanichelli fu assegnato questo compito di riprodurre le opere di Elisabetta allorché le sue opere divennero molto richieste verso il 1664, quando la pittrice per quell'anno registra almeno 30 commissioni. Per una discussione sulle copie da opere di Elisabetta, vedi A. MODESTI, *Phallic Paintbrush* cit.

popolano le sue pale d'altare ed i suoi quadretti devozionali.¹²⁴

L'altra incisione nelle raccolte dell'Archiginnasio che Loli fece *après* la Sirani è *La Madonna che contempla il Bambino Gesù* (Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta di Stampe Autori Vari, Cartella XV, n. 55; Bartsch 3, II/II), una traduzione a stampa da un dipinto ora in collezione privata (tav. 33, 34), che apparve sul mercato dell'arte nel 1984 a Milano e che fu reso noto per la prima volta da Carlo Volpe. Massimo Pironcini nota come Volpe lo ritenesse «una delle più intense testimonianze della tarda attività di Elisabetta, ormai libera dal 'timido accademismo reniano' dei primi tempi ed altrettanto sicura delle più robuste scelte cromatiche e luministiche condotte in questi ultimi anni».¹²⁵ Il dipinto è firmato e datato a sinistra «Elisab. a Sirani F. 1664», e anche nella stampa, in secondo stato (non conosciuto da Bartsch) il Loli conferma l'originale della Sirani con l'iscrizione in alto a destra «Elis. S. In.». La sua sigla, come incisore, poi si trova in basso a sinistra sotto il margine «L. Lol. F.». Elisabetta stessa descrive

¹²⁴ A. Modesti, *Sirani Elisabetta* cit., p. 1274. Il soggetto dell'Amorino fu sviluppato da Elisabetta dal 1661 in almeno cinque varianti (registrate nella sua *Nota* cit., p. 395-397), tra le quali il famoso *Medici Amorino* (per il matrimonio di Cosimo III con Margherita Luisa d'Orléans, luglio 1661), che fu ripreso con alcune variazioni nell'*Amorino nel Mare* per il mercante reggiano Rizzardi (tav. 55) (recentemente apparso in asta presso Sotheby's Londra, dicembre 2002), poi trasformato in un *Omnia Vincit Amor* per l'Inquisitore Generale di Bologna, P. Giovanni Vincenzo Paolini, nel 1662-1663 (tav. 56). Quest'ultimo - venduto in asta da Christie's New York, ottobre 2001 e ora presso Cantore Antichità di Modena - si trovava nel Settecento nella famosa raccolta del marchese Filippo Hercolani, per il quale il pittore accademico Jacopo Calvi pubblicò un sonetto, scrivendo a proposito di questo Amore Divino: «Questa nobile, e graziosa Pittura, degna veramente del pennello di Elisabetta, esprime al naturale il divino Amore in sembianza di vago Fanciullo, seduto sovra un panno di color rosso egli tiene nella sinistra una corona di lauro, ed uno scettro, intanto, che non l'altra mano addita alcuni libri, che sono in terra, e a di lui piedi è il turcasso pieno di strali. Non ponno idearsi più amabili forme, ne può quel breve, e ritondetto corpo esser meglio lineato, ne con più morbidezza dipinto. Nel catalogo delle opere della Sirani riportato dal Malvasia nella *Felsina Pittrice* Tomo 2 pagina 472 si trova descritto questo Quadro come fatto per il Padre Inquisitore di Bologna l'anno 1662.» Cfr. JACOPO ALESSANDRO CALVI, *Versi e Prose sopra una serie di eccellenti pitture posseduta dal Signor Marchese Filippo Hercolani Principe del S.R.L.*, Bologna, Tomaso d'Aquino, 1780, p. 62-63. Si notano alcuni pentimenti intorno alla mano sinistra dove la pittrice ha prima ideato che l'amorino tenesse un arco in mano, come infatti nei primi due esemplari da lei dipinti. Inoltre, è stato aggiunto in epoca successiva un piccolo velo pudico, eliminato durante l'ultima ripulitura del quadro (cfr. la riproduzione nel catalogo di Christie's, New York, *Old Masters Sale*, 3 ottobre 2002, lotto 47, p. 68).

¹²⁵ Cfr. M. PIRONCINI - E. NEGRO, *Arte Emiliana* cit., p. 111, n. 80.

questo dipinto, nella *Nota delle pitture* all'anno 1664, come «Una B.V. mezza figura, con il Bambino, che dorme, ed essa lo contempla, tenendo il capo appoggiato alla destra mano, e con la sinistra in atto di coprirlo con un panno bianco», senza alcuna indicazione riguardo al committente, come la pittrice era solita fare. Probabilmente questo quadro non era prodotto su richiesta di un cliente, ma un'opera che la Sirani fece per suo piacere, poi posto in vendita sul mercato (forse dopo la sua morte, quando il padre, avendo perso l'artista più rappresentativo e produttivo della bottega, aveva necessità di recuperare denaro e mantenere la sua grande famiglia come ha rivelato il marchese Andrea de Buoi nel novembre 1665).¹²⁶ Così la stampa di Lorenzo Loli avrebbe avuto una funzione promozionale, simile alle stampe di Francesco Bartolozzi che sono servite nel Settecento per promuovere la vendita di quadri italiani al re di Inghilterra.¹²⁷

Le stampe di traduzione

Fra le stampe di traduzione nelle raccolte dell'Archiginnasio che riproducono dopo la morte della pittrice i suoi lavori più importanti, una delle più significative è un'opera inedita, la grande acquaforte con rialzi di bulino di Nicola Mellini della *Timoclea Tebana*, datata 1804 (tav. 35).¹²⁸ L'Archiginnasio conserva inoltre anche l'avviso pubblicato dal Mellini nel 1801 presso Ulisse Ramponi per informare gli «Amatori delle Belle Arti» circa la sua intenzione di incidere questo quadro in una serie di stampe da vendere ad «associati» ed al pubblico (tav. 36). Nell'avviso Mellini loda il genio di Elisabetta Sirani e narra la

¹²⁶ Cfr. lettera a Carlo de' Medici, citata *supra* alla nota 82. Che Elisabetta producesse delle opere anche per se stessa, viene confermato da Malvasia. In riferimento alla *Madonna delle Fasce* che Elisabetta fece per Bartolomeo Zamboni nel 1663, Malvasia scrive: «rimase ella così soddisfatta [...] che un'altra ben presto ne ricavò per tenerla sempre presso se stessa». C.C. MALVASIA, *Vita di Pittori Bolognesi (Appunti inediti)* cit., p. 101-103, nota 44. Cfr. A. Modesti, *Patrons as Agents* cit., p. 376 e nota 112; EAD., *Phallic Paintbrush* cit., note 41-43.

¹²⁷ Cfr. discussione più avanti, nota 170.

¹²⁸ BCABO, *Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXXV, n. 55*. Non mi sono noti altri esemplari di questa stampa; quello dell'Archiginnasio potrebbe essere l'unico in una raccolta pubblica.

storia rappresentata in questo quadro.¹²⁹ Gli «Associati» potevano acquistare la stampa ad un prezzo più favorevole (otto paoli), «mentre il Rame a chi non è associato si venderà Paoli venti». L'esemplare posseduto dalla Biblioteca fu realizzato tre anni dopo la pubblicazione dell'avviso come dono del Mellini ad un suo patrono, come si vede dalla dedica personale: «Al Cittadino Teodoro Somenzari Mantovano: Prefetto del Dipartimento del Reno, e Fautore delle Arti Liberali. In segno di rispettosissima stima Nicola Mellini D.D.D. Quadro esistente già presso il Cittad. Francesco Monti Bendini, ed ora presso gli Eredi Bianchetti».

Il quadro grande della *Timoclea*, con la firma della pittrice incisa come un'iscrizione antica nella base del pozzo «ELISAB. TA SIRANI F. 1659», ora a Napoli, Museo di Capodimonte (tav. 38), fu dipinto come *pendant* alla sua *Giuditta trionfante* dell'anno prima, entrambi eseguiti per Andrea Cattalani, committente anche della *Madonna e il Bambino con S. Giovannino* e di altre opere di Elisabetta.¹³⁰ I quadri erano collocati nella «Saletta in Basso» dell'abitazione di Catalani nella parrocchia di S. Barbaziano, forse lo studio commerciale come suggerisce Raffaella Morselli, e descritti nel suo inventario *post mortem* del 1668 come «Due quadri della Sig.ra Isabetta Sirani cioè una Giuditta in Uno nell'altro Una Donna che tira un huomo nel Pozzo figure più grandi del naturale».¹³¹ La quadreria del banchiere si disperse dopo la sua morte in alcune divisioni dei beni Cattalani nel 1668 e 1669, fra il figlio Carlo e i nipoti maschi, con alcuni quadri lasciati anche

¹²⁹ BCABO, fondo speciale *Raccolta di fogli volanti*, cartella 22, n. 57. Ringrazio Pierangelo Bellettini per avermi segnalata la presenza di questo documento nell'Archiginnasio.

¹³⁰ Elisabetta ricorda cinque quadri per Cattalani nella sua *Nota* (due nel 1658, ed uno all'anno per il 1659, il 1662, e 1664) fra i quali alla fine del 1658: «Una Giuditta mostrante la testa di Oloferne al popolo di Bettuglia di notte tempo, con la nutrice, e due paggetti con torci accesi che fanno lume, figure del naturale per il sig. Cattalani», seguito l'anno successivo da «Una Timoclea grande del naturale, gettante il Capitano nel pozzo, per il signor Andrea Catalani» (p. 394). L'inventario del banchiere poi registra sette quadri di Elisabetta Sirani e 19 di Giovanni Andrea Sirani. Cfr. *Inventarium Legale Hereditatis Illm. Sig. Andrea Cattalanis, 10 febbraio 1668*, ASBo, Notarile, Domenico Maria Boari, vol.13 (1668), doc. 30, alla voce *Descrizione delle Pitture* ai numeri 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 18, 21, 25, 33, 35, 44, 50, 56, 62, 69, 70.

¹³¹ Al n. 69. Per ulteriori notizie sulla famiglia Cattalani cfr. R. MORSSELLI, *Collezioni e quadriere* cit., p. 155-156.

alla moglie e alle due figlie.¹³² La notizia successiva sui quadri viene dall'inventario del 1685 preparato dopo la morte del marchese e commerciante di tabacco e profumo Ferdinando Monti,¹³³ nel quale si nota che i dipinti non vengono più descritti insieme come *pendant*. Dopo aver acquistato nella parrocchia di S. Barbaziano (dove abitavano anche i Cattalani), un palazzo «nella strada pubblica di S. Isaia» dal sig. Angelo Antonio Sacchi il 24 marzo 1676 per £. 28.000, e una «casa grande posta sotto la suddetta [...] in Strada d^a Barbarino (Barberia)», dai Griffoni nel 1681, Ferdinando Monti e suo fratello l'architetto Gian Giacomo Monti li ristrutturarono in due nuovi appartamenti nobili, collegati fra di loro da un «Androne», così creando un grande palazzo. Al piano terreno dell'appartamento detto «della casa grande» Gian Giacomo architettò anche una Galleria, ma i quadri del fratello Ferdinando Monti erano collocati anche nelle altre stanze degli appartamenti del nuovo palazzo.¹³⁴ La *Timoclea*, indicata nell'inventario legale di Ferdinando come «un quadro grande con entro una Donna che

¹³² Cfr. ASBo, Notarile, 2^a Divisione Cattalani, rogito Majelli, 21 marzo 1669; *Divisione dei Beni di Carlo di Andrea Catellani*, rogito Domenico Maria Boari, 19 agosto 1669; ASBo, Archivio Boschi, busta 135, Processi e Registri (anni 1638-1717); G. P. CAMMAROTA, *La raccolta Zambeccari* cit., p.72, nota 15, che offre anche una chiarificazione sull'indirizzo dell'abitazione di Andrea Cattalani.

¹³³ La famiglia Monti ottenne nel Seicento il titolo di marchese con Ferdinando. Cfr. ASBo, *Inventario dell'Archivio Bianchetti-Monti*, a cura di Valerio Dehò, p. iii-iv. ANTONIO BOLOGNINI AMORINI, *Memorie intorno le vite e le opere di varij pittori*: «la [...] famiglia [Monti] salì a più splendidi gradi di nobiltà ed in poco più di mezzo secolo ebbe un maresciallo di Francia, un Generale, due cardinali, e due Senatori di Bologna» (opuscolo ms. in ASBo, Archivio Privato Salina Amorini Bolognini, reg. 532). Cfr. G. CUPPINI, *I palazzi senatorii* cit., p. 309.

¹³⁴ Vedi ASBo, Notarile, Baldassare Melega, Minutario 16, *Aditio Hereditarij d. Ferdinandi de Monte*, p. DD. Jo. Jacobus et alias de Monte, rogito 10 agosto 1685; *Inventario dello Stato lasciato dal Sig. Ferdinando Monti* alla voce «Beni Stabili di Città». Il Palazzo Monti fu ampliato di nuovo nel 1719 dal figlio di Ferdinando, il senatore Francesco Maria Monti. Divenne proprietà in epoca successiva della famiglia Caprara e poi dei Salina. Cfr. V. DEHÒ, *Inventario dell'Archivio Bianchetti-Monti* cit., p. iii-iv; G. CUPPINI, *I palazzi senatorii* cit., p. 309; A. BOLOGNINI AMORINI, *Memorie* cit.: «Gio. Giacomo Monti discepolo affermato del Mitelli egregio Pittore non meno che valente Architetto morto nel 1692 [...] fra le opere di architettura da esso eseguite fu al certo la bellissima chiesa del Corpus Domini; ed il maestoso Arco d'ingresso ai Portici che conducono sul monte della Guardia alla B.V. di S. Luca, non che il vasto proprio palazzo da S. Barbaziano; [...] da lui fu architettato il famoso palazzo di Zola degli Albergatti; una graziosa Galleria nel Palazzo Monti; [...] la scala e gli atrii del Palazzo Marescotti; gli ornati dell'organo e del ciborio della Cappella Maggiore di S. Petronio; i prospetti del cortile e le scale del Palazzo Pietramellara». Quest'ultime notizie scritte dallo storico si trovano su un foglio sciolto in ASBo, Archivio Privato Salina Amorini Bolognini, reg. 528.

getta un soldato in un pozzo con corn[ic]e intag[liat]a e dorata, di mano della Sirani», era posta nella «Saletta» dell'«Appartamento nobile in basso», mentre la *Giuditta* si trovava nella prima stanza dell'appartamento «della casa grande». ¹³⁵ Quest'ultima era valutata 1.000 lire nel Seicento, e poi 1.500 lire nel 1754 alla morte del cardinale Filippo Monti, figlio di Ferdinando, mentre la *Timoclea*, che ora si trovava «nella sala grande o sia Galleria grande dell'Appartamento Nobile», valeva 500 lire. ¹³⁶ La coppia di quadri viene ereditata dai nipoti del cardinale Filippo: monsignor Cornelio Caprara, il marchese Giuseppe Stanislao e il marchese Carlo Armando Monti Bendini, figli del fratello, il senatore Francesco Monti (già morto nel 1725). Fu ricordata come ancora «esistente» nella raccolta Monti in un documento che reca l'anno 1771. ¹³⁷ Nel 1801 quando Mellini decise di incidere il noto quadro, la *Timoclea* apparteneva al marchese senatore «cittadino» Francesco Monti-Bendini, figlio del senatore Luigi di Francesco Monti (cioè, pronipote di Ferdinando Monti), ¹³⁸ e poi passò agli eredi Bianchetti nel 1804, l'anno in cui la nostra stampa fu incisa, come ci rivela l'ultima frase della dedica di Mellini. Francesco Monti-Bendini muore nel gennaio del 1804 senza figli, così la sua eredità, inclusa la *Timoclea*, andò alla sorella, la contessa Amelia Monti, moglie del senatore conte Pietro Bianchetti. ¹³⁹ Fra il primo e il terzo decennio

¹³⁵ ASBo, *Inventario Sig. Ferdinando Monti* cit., alla voce «Pitture». La *Timoclea* fu ricordata in Palazzo Monti dal Cochin nel 1750: «Una Femme jettant un Soldat dans un puits (grandeur naturelle); d'Elizabeth Sirani d'assez bonne maniere, médiocre d'ailleurs». Cfr. CHARLES NICOLAS COCHIN, *Voyage en Italie*, Paris, chez Ch. Ant. Jombert, 1758, II: IV, p. 141; R. MORSELLI, *Repertorio* cit., p. 237-238, scheda 313, per notizie sull'inventario di Ferdinando Monti.

¹³⁶ *Inventarium Legale Bonorum repertorum in Statu, et Hereditate Olim Emi. Et Rmi. D. Cardinalis Philippi M. Monti fact. Per nobil Viros Illmum. Et Rmum. D. Cornelio Caprara March. Josephum Stanislauum, et March. Carolum Armandum, et omnes Frat. i Monti Bendini Heredes testamentarios d. olim D. Cardinalis, 15 luglio 1754*, rogito Serafinnis Rosini (ASBo, Archivio Bianchetti-Monti, busta 369, c. 123v, al n. 27 e c. 125r al n. 45). Sir Joshua Reynolds ricorda d'aver visto la *Giuditta* presso il Palazzo Monti nel luglio 1752. Cfr. O. BONFANT, *Les Tableaux* cit., p. 200-203.

¹³⁷ Questo documento, un elenco di quadri Monti, è un foglio sciolto inserito nell'*Inventarium Legale* cit. del cardinale Filippo Monti. Cfr. M. ORETTI, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., c. 45, n. 51. Palazzo Monti Senatorio: «Una Giuditta figura intiera come il vero della Sirani»; c. 128, Palazzo Monti: «Una femina che butta un Gueriero in un pozzo è della Lisabetta Sirani vi scrisse il suo nome ed anno».

¹³⁸ Cfr. G. GUIDICINI, *Albero Genealogico* cit., p. 84.

¹³⁹ Cfr. V. DEHÒ, *Inventario dell'Archivio Bianchetti-Monti* cit., p. iii-iv.

dell'Ottocento dovette avvenire una vendita del quadro: infatti la *Timoclea* era già a Napoli prima dell'agosto 1832 quando fu trasportata dall'«Appartamento Grande» del Palazzo Reale alla Galleria di Capodimonte. ¹⁴⁰ Mentre la *Giuditta* fu venduta in Inghilterra, al nono conte di Exeter, Brownlow Cecil, che la collocò a Burghley House, sede della famiglia Cecil a Stamford, ivi ricordata per la prima volta nell'inventario del 1815, ¹⁴¹ e dove si può ancora vedere.

Come si capisce anche dall'incisione del Mellini, il quadro di Elisabetta è un superbo lavoro paragonabile alle famose opere di Artemisia Gentileschi, sia negli elementi formali della composizione, sia nella tematica della *femme forte*. ¹⁴² Il soggetto specifico, *Timoclea che getta nel pozzo il capitano di Alessandro Magno*, è però alquanto inconsueto nella storia dell'arte, introdotto nell'iconografia pittorica proprio dalla Sirani. Si conoscono soltanto tre altre versioni di epoca più tarda, una di Tiepolo (Washington, National Gallery), un'altra di Pel-

¹⁴⁰ Informazioni tratte dalle schede della Soprintendenza dei Beni Culturali di Napoli. Cfr. *Le collezioni del Museo di Capodimonte Napoli*, a cura di Raffaello Causa, Milano, Rizzoli, 1982, p. 136, 151, inv. C 1182.

¹⁴¹ HUGH BRIGSTOCKE - JOHN SOMMERVILLE, *Italian Paintings from Burghley House*, Alexandria, Art Services International, 1995, p. 138-139. Un quadro di Elisabetta di questo soggetto fu messo in asta dal signor Foggarty presso Christie's Londra, l'8 aprile 1815 (lotto n. 43) per 21 sterline inglesi, ma rimase invenduto (Getty Provenance Index Sales Contents database, BBF n. 1270).

¹⁴² Una copia del quadro napoletano con *Giuditta ed Oloferne* della Gentileschi, copia ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, si trovava già nella raccolta Zambeccari nel 1686, con attribuzione a Caravaggio; se il quadro era a Bologna già qualche decennio prima, forse Elisabetta aveva potuto vederlo. Tale quadro nel Settecento venne esposto durante le feste decennali del Corpus Christi. Cfr. O. BONFANT, *Les Expositions de tableaux à Bologne au XVIIIe siècle*, tesi di dottorato, Università di Parigi, 1992, p. 134-135, ill. 12; G. P. CAMMAROTA, *La raccolta Zambeccari* cit., p. 332, inv. n. 852; J. BENTINI, *Le Antiche Stanze* cit., p. 86, ill. 89; M. ORETTI, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., c. 87. Si nota la composizione molto controllata della *Timoclea*. Come troviamo anche nelle due versioni della *Giuditta e Oloferne* di Artemisia (Firenze e Napoli), Elisabetta pone l'eroina alla destra della composizione, e la sua vittima al centro, con gli elementi architettonici della *mise-en-scène* - il pozzo (come il letto) - nell'angolo di sinistra. Elisabetta organizza il chiaroscuro in modo da dirigere la nostra lettura della scena diagonalmente dal pozzo in basso a sinistra alla testa di Timoclea in alto a destra, seguendo l'occhio la luce attraverso il viso e il braccio del capitano, le sue gambe volanti, il petto e il viso dell'eroina. Questo movimento attraverso i due punti più illuminati del quadro - dalla dura freddezza del pozzo, che richiama con i suoi rilievi classici un sarcofago romano, pronto ad ingoiare e a seppellire il capitano, al petto bianco di Timoclea - rappresenta la transizione metaforica dal male alla virtù.

leggrini (Pommersfelden, Schloss Schönborn)¹⁴³ ed un quadro del pittore francese Henri-Antoine de Favanne (1668-1752), apparso qualche anno fa sul mercato antiquario (21 maggio 1992, Christie's) (tav. 37). L'iconografia più tradizionale rappresentava Timoclea e i suoi figli di fronte ad Alessandro, il quale riconoscendo in lei una donna di carattere nobile e degna, la perdona.¹⁴⁴ L'episodio rappresentato da Elisabetta invece è l'uccisione del capitano di Alessandro Magno da parte di Timoclea. La storia è tratta direttamente dalla *Vita di Alessandro Magno* di Plutarco (33:12), opera il cui testo si trovava nella ricca e fornita libreria di Giovanni Andrea Sirani, facilmente accessibile ad Elisabetta e alle sorelle pittrici.¹⁴⁵ Timoclea, nobile dama di Tebe, dopo

¹⁴³ Cfr. CHRISTOPHER WRIGHT, *The World's Master Paintings*, London-New York, Routledge, 1992, II, p. 668. I primi studiosi moderni a segnalare la rara rappresentazione di questo soggetto furono ANNE SUTHERLAND HARRIS - LINDA NOCHLIN, *Women Artists: 1550-1950*, catalogo della mostra, Los Angeles County Museum of Art, dicembre 1976 - marzo 1977 (ed. New York, Knopf, 1989), p. 150. Si ricorda che Elisabetta avrebbe dipinto anche una «Bradamante che atterra il vecchio Eremita» che fu esposta dal proprietario Giuseppe Salini alla Festa del Santo Sacramento del 1836 (cfr. *Quadri esposti sotto il Portico del Conservatorio delle Zitelle del Barocciano nella ricorrenza della Solenne Decennale Processione del Santissimo Sacramento per la Parrocchia di S. Giuliano il giorno 19 Giugno 1836*, in A. EMILIANI, *Le Collezioni d'Arte* cit., p. 50, 76). Tale quadro è da riferire ad una pergamena del 1658 presente nella raccolta manoscritti dell'Archiginnasio (BCABO, ms. B.4267, c. 66r), che rappresenta *Giobbe aggredito dalla moglie* attribuita a Giovanni Andrea Sirani, la quale miniatura rivela una donna raffigurata in modo molto vicino alla *Timoclea* di Elisabetta (cfr. ANGELO MAZZA, *Tavv. XXXVIII-XLV*, in *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna*, a cura di Pierangelo Bellettini, Firenze, Nardini, 2001, p. 202-206, in particolare p. 206 e tav. XLII). Rispetto all'interpretazione innovativa di Elisabetta Sirani nelle sue rappresentazioni virili di figure femminili, cfr. A. MODESTI, *Cultural Heroine* cit., p. 401-2, e nota 36; EAD., *'The Jewel of Italy, Sun of Europe': Elisabetta Sirani Painter Heroine of Bologna* (articolo presentato al *National Women's Society of America Journal*, 1998); EAD., *The Virile Woman: Images of Power, Knowledge and Wisdom in the Art of Elisabetta Sirani* (relazione presentata all'Art Association of Australia National Conference, Art Gallery of South Australia, 3-4 ottobre, 1997); EAD., *The Phallic Paintbrush* cit. (dove esamino il linguaggio usato all'epoca per descrivere le opere e la maniera virile della pittrice). Questi lavori rappresentano i risultati delle mie ricerche archivistiche in Bologna e a Firenze per un dottorato su Elisabetta Sirani iniziato nel 1992, *Elisabetta Sirani and Women's Cultural Production in Seicento Bologna* (Monash University). Cfr. ora BARBETTE BOHN, *The Antique Heroines of Elisabetta Sirani*, «Renaissance Studies», XVI, 1, marzo 2002, p. 52-79, pubblicato dopo che avevo preparato il presente saggio.

¹⁴⁴ A. MODESTI, *Cultural Heroine*, cit., p. 401-402, nota 36. Cfr. JAMES HALL, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, London, John Murray, 1986, p. 12; A. FIGLER, *Barockthemen*, Budapest, Akademiai Kiado 1974, dove elenca undici esemplari della *Timoclea perdonata da Alessandro* (II, p. 362) mentre cita soltanto il quadro della Sirani come esempio della *Timoclea al Pozzo* (II, p. 438).

¹⁴⁵ Cfr. nota 86 *supra*; A. MODESTI, *Cultural Heroine* cit., p. 400-401, note 24, 25.

essere stata violentata dal «lascivo ed avaro» capitano dell'esercito di Alessandro Magno, decide di vendicare da sola il suo onore. Avendo raccontato che tutti i suoi tesori erano nascosti nel pozzo, mentre il capitano si sporge per guardare in basso oltre l'orlo, Timoclea con determinazione lo spinge dentro, uccidendolo poi con delle pietre. Nel suo racconto Plutarco mette in rilievo il carattere forte e la superiore moralità di Timoclea, la sua dignità, intelligenza, indipendenza e coraggio, proprio come viene rappresentata da Elisabetta.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Cfr. *Seconda parte delle Vite di Plutarco Cheroneo de gli Uomini Illustri Greci e Romani, nuovamente tradotte per M. Lodovico Domenichi et altri, et diligentemente confrontate co' testi greci per m. Leonardo Ghini*, in Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXVIII, p. 1-45 (probabilmente l'edizione posseduta dai Sirani). La teoria artistica del Rinascimento e del Barocco, fondata sulla dottrina classica di *ut pictura poesis*, richiedeva nella pittura di *Istoria* che gli stati d'animo dell'uomo si rappresentassero tramite i moti del corpo in modo di meglio comunicare le tematiche morali contenute nel soggetto rappresentato (*decorum*). L'obiettivo della pittura era come quello della poesia, d'istruire allo stesso tempo che dilettere (*exemplum*), cosa che un pittore intelligente e capace doveva affrontare con *ingegno ed invenzione*. Così si potevano esprimere concetti astratti e assoluti come la Virtù, la Verità, la Giustizia, la Moralità, tramite la forma ideale, sia nella perfezione della figura della persona rappresentata (il corpo che riflette la sincerità dell'anima e la bellezza dello spirito), sia nelle proporzioni perfette ed armoniose della composizione e di tutti gli elementi formali del quadro (*concinnitas, disegno interno*). Fu proprio questa dottrina dell'*ut pictura poesis* - il paragone della pittura con la poesia e del pittore con il poeta - che Giovanni Paolo Lomazzo propose nel suo *Trattato della Pittura* del 1584: «con qual arte il pittore habbia da dar il moto alla figura convenientemente; cioè secondo la natura della proportion della forma, e della materia [...] Perciochè con questa i pittori fanno conoscere differenti i morti da i vivi; i fieri da gl'humili, i pazzi da i savii, i mesti da gli allegri, et in somma tutte le passioni, e gesti che puo mostrare, e fare un corpo humano trà se distinti, che si dimandono con questo nome di moto, non per altro che per una certa espressione, e dimostrazione estrinseca nel corpo di quelle cose che patisce internamente l'animo [...] Quindi nascono quelle meraviglie grandissime de gl'effetti, e dimostrazioni delle figure che così fra di loro si veggono diversi, come sono differenti le passioni de loro animi; delle quali in questo libro alquanto ne sarà trattato. Ora la cognizione di questo moto, è quella che dissi poco sopra, che nell'arte è riputata tanto difficile, e stimata come un dono divino. Imperochè per questa parte peculiarmente la pittura si paragona alla poesia». G. LOMAZZO, *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Milano, presso Paolo Gottardo Pontio, 1584, Libro I, p. 108-109. Cfr. RENSSLAER W. LEE, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York, Norton, 1967, in particolare p. 71-72. Accanto a Ripa, Cartari e Boccaccio, libri di consultazione iconografica per i pittori della bottega Sirani, si trovava anche questo importante manuale teorico della pittura nella libreria di Giovanni Andrea Sirani, ed Elisabetta ha bene assimilato le lezioni di Lomazzo (cfr. le parole di Picinardi nella nota successiva). Nella *Timoclea*, come nel suo *pendant* la *Giuditta*, la figura dell'eroina forma una decisa linea verticale, occupando lo spazio del quadro in modo imponente, in contrasto con il corpo sotto-in-su del capitano; soluzione formale che sta ad indicare la forza e superiorità morale di Timoclea. Anche nel viso di Timoclea, con il suo sguardo concentrato e la fronte aggrottata, si rivela la sua fredda determinazione, mentre il capitano, il volto colpito dall'emozione, gli occhi allarmati, la bocca aperta, si rende troppo tardi conto del suo destino

La tematica riguarda lo stupro e l'affermazione della giustizia, il che è sottolineato da parte della Sirani – sempre preparatissima nelle sue interpretazioni della storia classica¹⁴⁷ – dall'inserimento nel bor-

(cfr. la descrizione nel foglio volante di Mellini, tav. 36). Che Elisabetta abbia ben interpretato il significato morale della storia di Timoclea, come l'aveva inteso Plutarco, si nota particolarmente quando si confronta il suo quadro (tav. 38), con la scena rappresentata da Henri De Favanne mezzo secolo dopo (tav. 37). Il dipinto di De Favanne sembra piuttosto un Bagno di Diana che una scena di vendetta: il capitano viene invitato da una seminuda Timoclea, accompagnata da quattro 'ninfe', ad entrare volontariamente nel pozzo. Vediamo il capitano posto sull'orlo del pozzo, mentre immerge la gamba sinistra. L'unico riferimento alla fine terribile che lo aspetta si vede nella ragazza inchinata dietro la schiena del capitano, che raccoglie delle grosse pietre sparse per terra alla base del pozzo.

¹⁴⁷ Giovanni Luigi Picinardi ci informa che Elisabetta «fusse dotata [...] di...vività d'ingegno [...] eccellenza di memoria [...] finezza di giudicio», e che aveva una «perfetta notizia delle scienze ch'ella esercitava. Opera della di lei industria [...] in tutta perfezione la costituivano un mostro dell'arte» (*Il pennello lagrimato* in C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 388, citato in A. MODESTI, *Phallic Paintbrush* cit., nota 10). Cfr. A. AMORINI BOLOGNINI, *Elisabetta Sirani memorie*: «Sino da primo assai si mostro Elisabetta vigilantissima e con assiduo studio e diligenza a tal grido di fama sublimò il proprio pennello, e nella maestria di quello a tanta eccellenza pervenne che niuna altra donna la superò mai, ed anzi superò molti celebrati dipintori. Aveva essa una celerità sorprendente; di colorire assai bene le sue tele che con uguale preparazione sapeva inventare. Certamente molto doveva agli insegnamenti dell'ottimo suo Padre Gio. Andrea che fino li suoi contemporanei asserivano nulla di meglio potersi a suoi giorni vedere dal suo pennello» (ASBo, Archivio Privato Salina Amorini Bolognini, reg. 532); e le parole del marchese Ferdinando Cospi a Leopoldo de' Medici, in riguardo all'*Allegoria della Carità, Giustizia e Prudenza* che Elisabetta dipinse per il principe nel 1664: «La Sirana pittrice, oggi tenuta in concetto della miglior maniera e sapere di nessuna altra donna ch'abbia dipinto, studia per far schizzi per il quadro che Vostra Altezza li ha fatto grazia cometterli [...] Il signor conte An[n]ibale li portò le misure et il pensiero che l'Altezza Vostra vorrebbe nel quadro, et io che ero con lui insieme a vederla dipingere qualche ora con stupore del conte, perché certo è meraviglia, et in conclusione il meglio pennello, ora, che sia qui» (ASF, Carteggio d'Artisti, XVI, c. 378, 5 gennaio 1664); «La Sirana studia p[er] dar principio al Quadro di V. A. et mettermi tutto il suo sapere» (ASF, Mediceo del Principato, 5532, filza 35, lettere a Leopoldo de' Medici, 1660-1669: c. 247, 4 marzo 1664); «Si fissa avanti e al fine dalla Sirana il quadro per V. A. e credo forsamente portarlo io nel principio di settembre, e che sia per piacerle usandosi tutto il suo sapere per far cosa buona» (ASF, Mediceo del Principato, 5532, filza 35: c. 280, 19 agosto 1664), citato in A. MODESTI, *Patrons as Agents* cit., nota 45. Nell'ottobre del 1664 il padre della pittrice, Giovanni Andrea Sirani, scrisse allo stesso Leopoldo confermando che «Il quadro che l'Alt.za Vra Se.ma restò servito ordinare a Elisabetta mia figlia, è di già compito. Resta solo che la fortuna li conceda che resti anche compito il suo, e mio desiderio, che è d'incontrare al meno in qualche parte la soddisfazione dell'Alt.za Vra. Vive però afidata mia figlia nell'imensa benignità dell'Alt.za Vra, che saprà ben si compatire le sue debolezze, come humil.te ne la supplica, e profundam.te le restiamo ambi inchinati» (ASF, CA, IX: c. 225, lettera datata Bologna, 12 ottobre 1664). Su questo quadro vedi anche la scheda su Elisabetta Sirani di Angelo Mazza in *Tesori Ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, Milano, Federico Motta Editore, 1998, p. 136, n. 40.

do frontale del pozzo di due bassorilievi; un trionfo di Galatea, e la battaglia dei Lapiti e dei Centauri, collocati proprio sotto il viso, ormai pieno di terrore, del «Trace Capitano». Una statua di Galatea seduta sul delfino forma la fontana nell'ombra del muro dietro il pozzo, con la mano destra alzata come se stesse benedicendo la scena. L'analogia è evidente: come Galatea che ha respinto le passioni del mostruoso ciclope Polifemo, e come la vendicata Ippodamia, moglie del re dei Lapiti, Timoclea trionfa sul lascivo e bestiale capitano, ma a loro differenza si vendica con le sue proprie forze e ingegnosità. La brocca – simbolo dell'integrità del corpo femminile – situata in modo così evidente, alla base del pozzo (proprio sotto il rilievo del Trionfo di Galatea), rimane in piedi ed intatta, rappresentando così la vittoria personale di Timoclea. Si può leggere questa rara interpretazione della *Timoclea Tebana* di Elisabetta Sirani come un'allegoria della Giustizia (*exemplum iustitiae*): il trionfo della virtù, della giustizia morale e della civiltà sulle forze del male e della barbarie.¹⁴⁸

¹⁴⁸ A questo proposito la storia di Timoclea trova dei parallelismi non solo con quella di Giuditta, il quadro *pendant*, ma anche in quella dell'antica regina orientale, Tomiri, che si vendica della morte del figlio uccidendo Ciro re di Persia, suo assassino (HERODOTUS, *Histories*, I: 214). Tutti e tre i soggetti rappresentano il trionfo della giustizia morale attraverso le azioni decise di tre donne storiche, non mitologiche o allegoriche. Come dimostra Marina Warner, la Giustizia più che le altre virtù cristiane si manifestava in rappresentazioni delle vicende di donne vere, in modo di risultare più efficaci nella comunicazione, particolarmente utile per la Chiesa durante la Controriforma. Le azioni virtuose di donne rappresentate nella storia classica venivano associate con quelle delle eroine bibliche, come Giuditta. Infatti troviamo che nel trattato spirituale trecentesco, *Speculum humanae salvationis* sia Giuditta che uccide Oloferne, sia la scena simbolica di Tomiri che immerge la testa di Ciro nel sangue, furono interpretate come prefigurazioni della Vergine che sconfigge il diavolo, significando il trionfo del Cristianesimo sugli eretici. Fu proprio nel Seicento che i Gesuiti risuscitarono l'episodio di Tomiri, in particolare associando il sangue della sua vendetta materna alla Passione del figlio della Vergine Maria, cioè con il sangue che Cristo ha donato per salvare le nostre anime. La stessa storia fu utilizzata durante questo periodo anche come *exemplum iustitiae*, con dipinti rappresentanti il momento della vendetta della regina Tomiri commissionati dalla magistratura proprio per essere collocati nelle sale dei tribunali. Cfr. MARINA WARNER, *The Sword of Justice*, in EAD., *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, London, Picador, 1987, p. 159-164; EMILE MALE, *L'Arte religieuse de la fin du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle*, 2^e ed., Paris, Librairie A. Colin, 1951, p. 298; J. HALL, *Dictionary of Subjects* cit., p. 305. Troviamo inoltre che Giambattista Marino ha incluso Tomiri nella sua famosa *Galleria*, sotto la voce «donne bellicose e virtuose» (cfr. *La Galleria. Giovanni Battista Marino*, a cura di Marzio Pieri, Padova, Liviana, 1979, II, p. 221 – la quinta edizione di questo testo rinascimentale fu pubblicata a Venezia nel 1647); che drammi su questo soggetto furono scritti all'epoca, come per esempio la *Tomiri* di Antonio Melago, pubblicato a Venezia nel 1680; e che a Bologna un'incisione tratta dal quadro di Rubens

Altri noti quadri «capolavori» della Sirani furono riprodotti e diffusi nel Sei, Sette e Ottocento tramite stampe pubblicate. La pala d'altare del *S. Antonio da Padova in adorazione del Bambin Gesù* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), dipinto nel 1661 per il commerciante Simone Tassi, era molto rinomata (tav. 45),¹⁴⁹ e venne incisa diverse volte a partire dal Seicento: da Giuseppe Maria Mitelli (tav. 46) per la serie di 12 famosi dipinti bolognesi *Bononiensium Pictorum Celebrioris Gloriarum Quaedam Sacrae Icones*, pubblicata nel 1678 da Giuseppe Longhi, del quale ho già parlato;¹⁵⁰ poi da Giovanni Battista Roncovassa-

Tomiride fa immergere nel sangue la testa di Ciro fu utilizzata come intestazione per la *Conclusionem Theologica*, dedicata al cardinale Girolamo Buoncompagni, di padre Antonio Clemente Puliano, Carmelitano, disputa presentata a Santa Maria delle Grazie e pubblicata da Giuseppe Longhi nel 1672 (tav. 41). Nello stesso modo, l'insolito abbinamento della *Timoclea che getta nel pozzo il capitano di Alessandro Magno* con *Giuditta mostrante la testa di Oloferne al popolo di Betuglia* mette in rilievo i simili concetti morali evidenti nei due testi antichi, specialmente se consideriamo il momento storico degli episodi. Le azioni di Giuditta hanno liberato il popolo ebreo dall'assedio degli Assiri, restaurando così pace e normalità a Betulia. Similmente, l'episodio di Timoclea ha avuto luogo durante il saccheggio della sua città, Tebe. Plutarco racconta come l'incontro di Alessandro con la degna e virtuosa Timoclea abbia mitigato la sua ferocia e come da quel momento Alessandro si sia dimostrato più compassionevole verso il popolo greco. Ricordiamo anche che la Sirani stessa fu paragonata alle sue eroine dipinte - specialmente Giuditta e Iole - nelle poesie scritte in sua lode, come si vede in alcuni dei fogli volanti già ricordati. Particolarmente significative sono le parole di Lidio Pastore per la *Timoclea*, dipinto nel quale si vedono le virtù non di una, ma di due donne, la eroina classica e la eroina della *Felsina pittrice*, Elisabetta Sirani: «Archi di meraviglia hor raddoppiate/ Se da man feminil, penel vivace/ Ad ingiuria del tempo, onta verace/ Di due Donne il valor quivi ammirate» (tav. 40). E Picinardi nella sua orazione funebre, emulando il *De Claris Mulieribus* di Boccaccio, associa «le di lei glorie [...] azione [...] degna» di Elisabetta con i «trionfi» delle antiche eroine, fra le quali non solo Zenobia, Regina di Palmira che «fu emulo del valor de' Romani», ma proprio quella Tomiri che «vendicò la morte de' suoi con lo sterminio de' nemici». Cfr. G.L. PICINARDI, *Il Pennello Lagrimato* cit., p. 10; Id., *La Poesia Muta* cit., p. 39, 40; A. MODESTI, *Phallic Paintbrush* cit., note 93, 115, 116, per il paragone di Elisabetta con Giuditta.

¹⁴⁹ Descritta dalla Sirani nella sua *Nota* cit., p. 397: «Una tavola di un s. Antonio da Padova per il sig. Simon Tassi, posta nell'altare della Chiesa delle Monache di s. Leonardo». Cfr. il Cochin che ricorda il quadro ancora *in situ* nel 1750: «S. LEONARDO. Dans le troisième chapelle, à droite, on voit saint Antoine de Padoue, baisant les pieds de l'Enfant Jésus: ce tableau est d'Elizabeth Sirani, femme, élève du Guide. Il est très-beau, fort bien dessiné, d'une manière ferme, et les ombres fortement frappées, de fort belle couleur et d'une belle fraîcheur de demi-teints: les têtes sont gracieuses» (*Voyage* cit., p. 123).

¹⁵⁰ *Bononiensium Pictorum Celebrioris Gloriarum Quaedam Sacrae Icones/ Delineatae Incisae Et Tanta Artis Amatoribus Dicatae A Iosepho M.A. Mitello Pictore Bononiense MDCLXXVIII* - Bononiae, Iosephi Longhi formis, 1678, n. 12: acqf., 524 x 322 mm (BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Cartella Gozzadini 22, n. 71). Oretti nel suo elenco *Carte intagliate dalla Elisabetta*

glia nella seconda metà del Settecento (tav. 47).¹⁵¹ Dell'Ottocento, dopo che il quadro di Elisabetta era entrato nella raccolta della Pinacoteca di Bologna nel 1821, sono la versione dell'anonimo emiliano dedicata al marchese Antonio Pepoli «Amatore e Fautore delle Belle Arti» (tav. 48),¹⁵² dell'incisore faentino Luigi Martelli in bulino pubblicata dalla calcografia Salvardi di Bologna nella serie *Album sacro inciso e descritto da Luigi Martelli* c. 1850,¹⁵³ e quella in acquaforte con rialzi di bulino di Giuseppe Rosaspina incisa su disegno di Francesco Rosaspina (tav. 49) per la serie di stampe raffigurante i più importanti quadri della *Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti* (pubblicato da Francesco Rosaspina a Bologna, tra il 1824 e 1830).¹⁵⁴ L'acquaforte di Rosaspina fu ripresa in litografia da Lodovico Aureli per una edizione in forma ridotta di questa pubblicazione, *La Pinacoteca Pontificia Bolognese*, del 1857.¹⁵⁵

Della seconda metà del Settecento poi è l'acquaforte incisa da Violante Vanni su disegno di Lorenzo Lorenzi (tav. 52), rappresentante il grazioso *S. Giovanni coll'agnello*, dipinto da Elisabetta nel 1664 per un «Cavalier Fiorentino» ed ora conservato presso la Galleria Nazionale di Scozia, Edimburgo (tav. 51).¹⁵⁶ La stampa di Vanni fu realiz-

Sirani ed altre di suo disegno intagliate da altri fa riferimento ad un'ulteriore stampa da traduzione di questo quadro, inciso da un intagliatore della bottega Sirani, Lorenzo Tinti, indicando che il quadro di Elisabetta fu modellato su quello dello stesso soggetto all'Osservanza dipinto da suo padre, Giovanni Andrea Sirani (ora nella sacrestia di San Francesco): al n. 7 «Un S. Antonio copia del famoso quadro dell'Osservanza, Dedicato al Sig.re Bernardino Zeneroni, Sirana Invent. Lorenzo Tinti D.D.D. oncie 11½ x 7½» (M. ORETTI, *Notizie de' Professori* cit., ms. B.129, c. 108).

¹⁵¹ BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXVII, n. 101; Giovanni Battista Roncovassaglia fu attivo a Bologna dal 1748 al 1779.

¹⁵² BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Immagini Devozionali, Cartella K, n. 290.

¹⁵³ Ringrazio Marta Forlai per la segnalazione di questa stampa di Martelli, che sarà esposta prossimamente in occasione della mostra sul Fondo Salvardi, prevista nella sede dell'ex chiesa di San Giorgio in Poggiale, in Bologna, nel maggio 2003.

¹⁵⁴ Stampa: acqf., 338 x 210 mm, rialzi a bulino, tavola pubblicata in FRANCESCO ROSASPINA, *La Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti*, Bologna, presso l'autore, 1824-1830. BCABO, collocazione 10.QQ.III.26.

¹⁵⁵ La stampa (lit., foglio 230 x 130 mm) proviene dalla Litografia Pancaldi, e il libro fu pubblicato dalla Tipografia all'Ancora. La litografia del *S. Antonio* si trova a Tavola 34. BCABO, collocazione: 17.R.VI.7.

¹⁵⁶ BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Cartella K, n. 291. Elisabetta descrive il quadro, che è firmato e datato sulla pietra sotto il piede sinistro del santo, *ELISAB. SIRANI F/ MDCLXIII* (Nota cit., p. 398): «Un s. Giovannino nel deserto, che con la destra mano coglie dell'acqua in una scodella, e la sinistra tiene appoggiata sopra la testa dell'agnellino per un Cavalier Fiorentino».

zata prima del 1786 per una pubblicazione sulla Collezione Gerini di Firenze, nella quale si trovava il quadro di Elisabetta: *Raccolta di ottanta stampe rappresentanti i quadri più scelti de' Signori Marchesi Gerini*, Firenze, 1786.¹⁵⁷ Di nuovo troviamo la predilezione della pittrice per la rappresentazione di piccoli bambini, con il tema di San Giovannino nel deserto trattato molte volte a partire dal 1660, come nel quadro nella raccolta della Banca Popolare dell'Emilia, di Modena (già Altomani, Pesaro, tav. 50), al quale possiamo confrontare un disegno acquerellato di Elisabetta conservato al Prado di Madrid (inv. FD.373); quello su tavola proveniente da una raccolta privata del Connecticut, esposto alla mostra *Baroque Painters in Italy* tenutasi al Smith College Museum of Art, Northampton (17 novembre 1989 al 18 febbraio 1990), e poi venduto presso Sotheby's, New York il primo giugno 1990 (n. 47) e di nuovo nel 1993 (15 gennaio, n. 41), del quale una piccola e rarissima copia autografa della Sirani eseguita su una sezione di tronco fu esposta alla *Mostra Bella*, Bologna, nel 1995 (ora in raccolta privata bolognese); e la deliziosa opera, anch'essa in collezione privata, Bologna, che è il risultato di una collaborazione fra Elisabetta e suo padre (tav. 53).¹⁵⁸ Cfr. anche il disegno di Elisabetta nella raccolta

forse della famiglia Gerini di Firenze, proprietari del quadro nel Settecento. Il quadro fu poi venduto dal marchese Gerini al Royal Institute di Edimburgo nel 1831. Cfr. H. BRIGSTOCKE, *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Edinburgh, The National Gallery of Scotland, 1993, p. 151-152, n. 79, pl. 115. Una copia di questo quadro si trova in raccolta privata; per l'illustrazione cfr. E. NEGRO - NICOSSETTA ROIO, *Giacomo Cavedoni 1577-1660*, Modena, Artioli, 1996, p. 34 (come autografo di Elisabetta Sirani).

¹⁵⁷ H. BRIGSTOCKE, *Italian and Spanish Paintings* cit., p. 152, nota 4.

¹⁵⁸ I quadri di Modena e Sotheby's sono ambedue firmati e datati 1660. Elisabetta registra un quadro di questo soggetto nel 1660 per il senatore Pietramellara come *pendant* di un *Salvatorino* eseguito per il senatore l'anno prima (cfr. *Nota* cit., p. 395). Il quadro di raccolta privata bolognese è in perfette condizioni ed è riferibile nella tipologia del viso del piccolo Giovannino ai putti di Giovanni Andrea che si trovano nei suoi quadri, come nella *S. Agnese* (Pinacoteca Nazionale di Bologna), *Apollo accompagnato da Amore* (Coll. W. P. Chrysler, Jr.), *Presentazione della Vergine* (Pinacoteca Nazionale di Bologna - l'angioletto in alto a sinistra), e *Rebecca al Pozzo*, di Palazzo Pitti (il bimbo in primo piano a sinistra che guarda verso lo spettatore). Un disegno di Giovanni Andrea Sirani nella Collezione Witt, Courtauld Institute, London (inv. n. 3080), si può considerare uno studio preparatorio del quadro bolognese. Lo spirito dell'opera, la dolcezza del bimbo e la pennellatura molto pastosa e sciolta però richiamano di più i modi di Elisabetta, e il dipinto è a mio avviso un'opera della Sirani eseguita o finita su disegno del padre, databile verso il 1659-1660. Inoltre è da restituire all'ambito dei Sirani la stampa del piccolo *San Giovannino nel deserto* tradizionalmente considerata opera di Simone Cantarini (cfr. P. Bellini, *L'opera incisa di Simone Cantarini*, Milano, Ripartizione Cultura e Spettacolo,

reale di Windsor (RL inv. n. 6377, Kurz 508), che si avvicina molto al quadro di Sotheby's, a differenza che il santo accarezza l'agnello, sicuramente uno studio per il «quadrettino sul quale la Elisabetta Sirani vi dipinse S. Giovannino accare[z]zante l'agnello, e ci è il millesimo 1660», ricordato da Oretti nel Settecento in «Casa Malvasia da S. Francesco».¹⁵⁹

Non solo i dipinti, ma anche i disegni della Sirani venivano tradotti a stampa, come troviamo nella bellissima *Sibilla* di Clemente Nicoli, autore della serie, *Disegni d'Eccellenti Pittori Italiani, Incisi di maniere diverse da Clemente Nicoli* pubblicata a Bologna nel 1786.¹⁶⁰ Nicoli si specializzò nella riproduzione di disegni di maestri italiani, utilizzando soprattutto la tecnica dell'acquatinta, perfetta nei suoi effetti tonali e sfumati per la traduzione in stampa di acquarelli. La *Sibilla*, che reca l'attribuzione «Elisab. Sirani inv. et. del.» e la sigla dell'incisore «C N», non fa parte di questa sua pubblicazione di disegni, ma è originariamente una stampa di presentazione dedicata al pittore accademico Jacopo Alessandro Calvi, come si legge nell'iscrizione nel margine del titolo: «*Apud Jacobum Alex: Calvi Accademiae Bonon: Vene: ac Reg: Parm: socium*» (tav. 58). L'Ar-

1980, n. 2, p. 45-46), molto vicina nell'impostazione sia al quadro di Elisabetta a Edimburgo, sia a quello di Sotheby's. John Spike poi è dell'opinione che la stampa potrebbe essere stata eseguita da Giovanni Andrea Sirani (cfr. J. SPIKE, *The Illustrated Bartsch* cit., 42, n. 22, p. 93). L'incisione, che non reca alcuna firma o iscrizione, è riferibile infatti a due disegni di Giovanni Andrea raffiguranti il San Giovannino nel deserto: il primo, già attribuito ad Elisabetta Sirani, nella raccolta di Frecher Koenig, Fachsenfeld (cfr. *Unbekannte Handzeichnungen alter Meister 15-18 Jahrhundert. Sammlung Frecher Koenig, Fachsenfeld*, catalogo della mostra, Basel, 28 ottobre-26 novembre, 1967, n. 50, p. 56-57); l'altro, in carboncino, nella raccolta reale a Windsor (inv. n. 6382, Kurtz 522). Quest'ultimo disegno poi è uno schizzo preparatorio per la figura del piccolo Battista nel *Bambino Gesù con San Giovannino*, opera inedita di Giovanni Andrea e Elisabetta Sirani in raccolta privata, Bologna (ringrazio Manuela Mattioli per la segnalazione di questo quadro). Un'altra opera di questo soggetto in raccolta privata inglese, attribuita alla Sirani, non sembra di mano di Elisabetta, ma più probabilmente una variante di bottega, eseguita da uno dei suoi allievi che riprende questo tema tanto amato dalla pittrice.

¹⁵⁹ M. ORETTI, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 64-5.

¹⁶⁰ Per il frontespizio di questa pubblicazione vedi BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella XXV, n. 95. L'Archiginnasio conserva anche una copia del libro stesso (18.E.III.2), oltre alle incisioni di Nicoli in stampe sciolte. Su Clemente Nicoli, incisore bolognese attivo nella seconda metà del Settecento, cfr. ULRICH THIEME - FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, W. Engelmann, (poi) E. A. Seeman, 1907-1950, vol. XXV, p. 475.

chiginnasio è fortunato conservatore di tre prove di questa stampa settecentesca. Ognuna di esse ci consente di riconoscere le varie fasi della produzione incisoria e le tecniche diverse utilizzate da Nicoli, che ha seguito il procedimento all'acquaforte nel primo stato per delineare i contorni principali della figura e stabilire la composizione (tav. 57).¹⁶¹ La lastra poi venne sottoposta al procedimento dell'acquatinta per i successivi stati, con varie morsure per ottenere le gradazioni di chiaroscuro desiderate,¹⁶² sperimentando l'incisore anche diversi inchiostri, come si vede nei due stati qui presentati, uno in color grigio, l'altro in seppia (tav. 58, 59).¹⁶³ Così Nicoli è arrivato al prodotto finale, stampe che replicano gli effetti acquerellati tipici dei disegni della Sirani. La stampa del Nicoli conferma il recente recupero di un disegno all'*œuvre* di Elisabetta Sirani da parte di Fiorella Frisoni.¹⁶⁴ Il disegno (tav. 60) nelle raccolte delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, un'elegantissima *Sibilla* in figura intera già attribuita a Lorenzo Pasinelli,¹⁶⁵ è senza dubbio il modello originale delle stampe qui presentate, tradotto fedelmente dal Nicoli. Il tema della Sibilla fu trattato più volte dalla Sirani,¹⁶⁶ ma non ci è ancora noto un quadro che corrisponda esattamente a questo suo disegno. Però questo disegno è riferibile ad un quadro con la Sibilla Cumana rappresentata di tre quarti, che apparve da Christie's il 9 ottobre 1991 con attribuzione a Giovanni Andrea Sirani, rimasto invenduto. Sia il quadro, sia il disegno raffigurano la Sibilla con analogo turbante, con penna d'oca in mano, mentre si gira verso lo spettatore.

¹⁶¹ BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXV, n. 107.

¹⁶² Cfr. FERDINANDO SALAMON, *Il Conoscitore di Stampe*, 3^a ed., Torino, Umberto Allemandi, 1986, p. 29 per la tecnica dell'acquatinta.

¹⁶³ BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella XVII, n. 94 e 95.

¹⁶⁴ Cfr. *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespì*, a cura di D. Benati, Milano, Skira, 2001, p. 84.

¹⁶⁵ Cfr. MARIO DI GIAMPAOLO, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni emiliani*, Milano, Electa, 1993, p. 122, scheda 103.

¹⁶⁶ Cfr. le «Due Sibille mezze figure del naturale» che la Sirani fece per Antonio Maria Padovani della Madonna delle Asse, nel 1660 (Nota cit., p. 395), ora in deposito presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Cfr. *Nuove acquisizioni per i Musei dello Stato, 1966-1971*, Bologna, Edizioni Alfa, 1971, p. 68-70. Un'altra *Sibilla* della Sirani si trovava nella raccolta di Simone Tassi nel 1671. Cfr. R. MORSELLI, *Collezioni e quadriere* cit., p. 420.

L'Archiginnasio conserva poi due esemplari di una stampa, di incisore anonimo, che rappresenta un putto dormiente, con l'iscrizione «Ego dormio, et cor meum vigilat» e riferimento a «Elisab. Sirani inv.». Incisi a bulino, uno di questi è una stampa sciolta (Raccolta Stampe Autore Vari, Cartella XXXVIII, n. 92), mentre l'altro, proveniente dal lascito di Gioacchino Muñoz del 1847, si trova incollato in un volume di stampe e disegni vari (tav. 61).¹⁶⁷ Si tratta di copia settecentesca, e per questa ragione a controparte, di una stampa di Francesco Bartolozzi, come si vede nella tecnica 'punteggiata' perfezionata dal famoso incisore fiorentino che lavorò per il re d'Inghilterra. La stampa originale del Bartolozzi reca l'iscrizione «Elisabetta Sirani inv. F. Bartolozzi sculp.» (tav. 62), e fu pubblicata dal Boydell a Londra nel 1765 in *Seventy-three prints engraved by Bartolozzi, ec., from the original pictures and drawings of (...) his Majesty*, vol. II.¹⁶⁸ Poiché non risulta che la Sirani abbia un dipinto nelle raccolte reali inglesi, sarà più probabile che la stampa di Bartolozzi sia tratta dal disegno di un putto, in sanguigna, conservato nella raccolta di Windsor (inv. n. 6384), tradizionalmente attribuito ad Elisabetta.¹⁶⁹ Sappiamo che poco prima di partire per l'Inghilterra, l'incisore, ormai famosissimo, si era recato a Bologna nel febbraio del 1764 per studiare e fare disegni da diversi quadri nelle raccolte bolognesi. Bartolozzi era stato incaricato dal bibliotecario di Giorgio III, Robert Dalton, di incidere le opere che voleva proporre al re per l'acquisto,¹⁷⁰ fra questi forse proprio il putto all'epoca considerato opera della Sirani.¹⁷¹ Il modello di questo

¹⁶⁷ BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Cartella Q. 104/32. Per il lascito di don Gioacchino Muñoz cfr. V. RONCUZZI ROVERSI MONACO - S. SACCONI, *Per un'indagine sui fondi* cit., p. 302, n. 7.

¹⁶⁸ Cfr. A. CALABI, *Francesco Bartolozzi. Catalogue des estampes, et notice biographique d'après les manuscrits de A. De Vesme; entierment reformés et complétés d'une étude critique par A. Calabi*, Milano, Modiano, 1928, n. 1225, p. 321.

¹⁶⁹ Cfr. OTTO KURZ, *Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon Press, 1955 (2^a edizione, Bologna, Nuova Alfa, 1988), p. 152, n. 818, il quale cataloga questo disegno fra gli anonimi.

¹⁷⁰ A. CALABI, *Francesco Bartolozzi* cit., p. xviii.

¹⁷¹ Il soggetto era uno di quelli che Elisabetta trattò diverse volte, per esempio quei «Salvatorini primi Bambini intieri, di età d'un anno» del 1659 per il senatore Pietramellara già ricordati (*supra*, nota 88), alcuni dei quali, secondo Oretti, si trovavano ancora in «Casa Melare del Senatore» nella seconda metà del Settecento. Cfr. E. SIRANI, *Nota* cit., p. 394-395; M. ORETTI, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 130. Un quadro simile a queste stampe, il *Salvatorino Dormiente* nella raccolta della Fondazione Querini-Stampalia, Venezia, attribuito nel catalogo ad Elisabet-

Salvatorino dormiente si trova chiaramente nei quadri di Guido Reni, come si vede nel bellissimo dipinto della Collezione Lauro a Bologna.¹⁷² È interessante, per questa ragione, confrontare le stampe di Bartolozzi e del nostro anonimo incisore con un disegno di puttino dormiente di Guido Reni nell'Auckland City Art Gallery. Il piccolo disegno (soltanto 79x104 mm) in penna e inchiostro acquerellato, è molto vicino alle stampe di Bartolozzi e dell'anonimo incisore nella disposizione del bambino che dorme con le gambe incrociate sul lettuccio e la testa sollevata da un gonfio cuscino.¹⁷³

Infine, vorrei chiarire l'attribuzione a mio parere errata di un quadro segnalato come opera della Sirani e del quale esiste una stampa da traduzione nel Fondo Gozzadini della Biblioteca dell'Archiginnasio, incisa da Francesco Maria Francia e pubblicata da Giuseppe Fabri. Devo far presente che nessuno degli esemplari di questa stampa settecentesca indica l'autore del quadro riprodotto, pubblicato alcuni anni fa come opera di Elisabetta Sirani sulla base di un'iscrizione a mano che riporta «della Sirani» sotto l'esemplare dell'incisione posseduto dalla Biblioteca, il quale fa parte di una serie di stampe sciolte che riproducono quadri di famosi pittori nelle chiese e nelle raccolte bolognesi, *Varie Stampe, e copie de quadri, esistenti in Bologna e sua diocesi*.¹⁷⁴ Considerata di mano del compilatore della raccolta, Giuseppe Guidicini (1763-1837), l'attribuzione alla Sirani

ta Sirani, è in effetti opera di Marcantonio Franceschini, vicino all'*Amorino in Riposo* nel Museo Davia Bargellini, Bologna (inv. n.147 - ringrazio il Professor Dwight C. Miller per la conferma dell'attribuzione, comunicazione orale, 2001). Cfr. *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia*, a cura di Manlio Dazzi e Ettore Merkel, Venezia, Neri Pozza, 1979, scheda 302; A. MODESTI, *Sirani Elisabetta* cit., p. 1274. Dopo aver recentemente consultato i documenti citati nel catalogo (consultazione che non mi è stata possibile nel 1993 a causa dei lavori in corso) ho trovato che l'attribuzione ad Elisabetta Sirani non viene confermata negli inventari ottocenteschi della famiglia Querini. Cfr. l'inventario del 1810, al n. 11, e quello del 1830 al n. 67, dove il quadro è ricordato soltanto come di «scuola straniera» (Archivio della Fondazione Querini-Stampalia, Venezia).

¹⁷² Cfr. la riproduzione in *Stanze bolognesi. La Collezione Lauro*, a cura di D. Benati e Pierluigi Giordani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994, n. 23, p. 123.

¹⁷³ Una fotografia del disegno di Reni si trova presso il Witt Photographic Archive, Courtauld Institute, London.

¹⁷⁴ BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Cartella Gozzadini 22, n. 50a. Cfr. ELENA ROSSONI, *Immagini di Santità. Per un'iconografia di san Filippo Neri*, Bologna, Edizioni Oratoriane, 1995, p. 147-152.

fu aggiunta in matita posteriormente ad una prima annotazione in inchiostro sotto la stampa indicante la collocazione del quadro originale: «Nella Cappellina della Sagrestia dei padri Filippini». Si tratta della *Madonna col Bambino e S. Filippo Neri*, nella Chiesa della Madonna di Galliera, quadro recentemente restaurato e tradizionalmente considerato un'opera di Carlo Maratta. Il quadro rivela poco della cultura reniana della Sirani, il viso della Madonna in particolare non richiama la sua tipologia, né i colori cangianti ricordano la sua gamma cromatica, che si avvicinano più ai modi settecenteschi di Francesco Monti. Cfr. per esempio di F. Monti il *San Bartolomeo* (dopo il 1733) nel santuario di Santa Maria della Pioggia, o *La Madonna che appare a San Filippo Neri*, anche questo nella Madonna di Galliera, nei quali appare lo stesso putto alato in primo piano.¹⁷⁵

Esiste però una pala d'altare di Elisabetta Sirani attualmente presente nella Chiesa di Galliera, *La Beata Vergine col Bambino e S. Filippo Neri*, dipinta nel 1662 per Achille Fabri «Dottor di Leggi (sic)». ¹⁷⁶ Questo quadro, firmato e datato, fu inciso da Sebastiano

¹⁷⁵ Per una riproduzione del *S. Bartolomeo*, cfr. GIOVANNI SASSU, *Il Santuario di Santa Maria della Pioggia già chiesa di San Bartolomeo di Reno*, Bologna, Costa Editore, 2001, p. 29. Due disegni di Francesco Monti possono essere confrontati con l'anonimo quadro. Il primo, nell'Accademia di Venezia, è uno studio preparatorio per il quadro di Monti nell'Oratorio di Santa Croce di Bologna (la *Sacra Famiglia con San Giuseppe e San Giovanni Battista*, inv. 1533), mentre il secondo, nella Pinacoteca di Brera di Milano, attribuito in passato a Giuseppe Varotti, ed ora al Monti, rappresenta la *Beata Vergine col Bambino e San Pio V*. Ambedue le opere si avvicinano al quadro anonimo di S. Maria di Galliera: nella struttura compositiva, nell'impostazione delle figure, e nelle fisionomie della Madonna e dei santi. Per riproduzioni vedi *Disegni emiliani dei secoli XVII-XVIII della Pinacoteca di Brera*, catalogo della mostra, a cura di Daniele Pescarmona, Milano, Mazzotta, 1995, p. 178-179, scheda 58; M. DI GIAMPAOLO, *Disegni emiliani* cit., p. 130, scheda 111; *Piccola Guida della Chiesa Parrocchiale e Priorale di S. Maria Maddalena in Bologna*, Bologna, s.e., 2000, p. 33-34. Cfr. anche *La Vergine appare a San Filippo Neri*, disegno che apparve sul mercato nel 1995, con attribuzione a Scuola Romana del Seicento e con riferimento a Jacques Stella (Sotheby's New York, 10 gennaio 1995, lotto 150, p. 78-79). Si noti, in particolare, la composizione (in controparte) con la Madonna seduta sulle nuvole e il trattamento del pannello e della testa della Madonna.

¹⁷⁶ Ricordata nella sua *Nota* cit., p. 397 come «Una tavola d'Altare con s. Filippo vestito a Messa inginocchiato presso ad un Altare avanti la B. Verg. che sta quasi in atto di porgergli il Bambino, e molti serafini attorno...». Cfr. E. ROSSONI, *Immagini di Santità* cit., p. 146-147.

Zamboni¹⁷⁷ e pubblicato da Luigi Guidotti in Bologna nello stesso periodo di quello di Francesco Maria Francia, e reca non soltanto l'iscrizione «*Elli.a Sirani pinx. Seb Zamboni del. Sc. S. PHILIPPUS NERIUS. Virgo benedicta, da mihi queso, ut semper sim memor tui. Luigi Guidotti forma in Bologna*», ma riproduce anche la firma della pittrice alla base della colonna dietro il santo «EL. SIRANI F. 1662». L'Archiginnasio conserva due esemplari della stampa di Zamboni; uno nella raccolta di stampe sciolte (tav. 63);¹⁷⁸ il secondo collocato nel Fondo Gozzadini, la stessa raccolta nella quale si trova la stampa di Francesco Maria Francia sopraccitata, similmente con un'annotazione di Guidicini che indica l'ubicazione del dipinto: «Questo quadro è esposto in chiesa dei Filippini».¹⁷⁹

Nonostante la sua breve carriera, Elisabetta Sirani divenne il centro di una grande e produttiva bottega, la cui produzione pittorica e grafica forniva non solo opere artistiche, ma anche immagini sacre per la devozione popolare e per le istituzioni assistenziali, e materiale commerciale come frontespizi di libri, conclusioni di tesi e illustrazioni tipografiche.¹⁸⁰ Queste che ho descritto sono una parte delle opere grafiche, principalmente le stampe d'arte che spettano alla *peintre-graveur* bolognese presenti nei fondi iconografici della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio: sette stampe originali di Elisabetta e varie stampe di traduzione da suoi dipinti e disegni, interpretate da altri artisti, sia coeve che dei secoli successivi. Grazie ad esse è possibile apprezzare il vasto e bellissimo lavoro sia grafico, sia pittorico di Elisabetta Sirani, testimonianze che la sua grande fama e fortuna derivano da un talento naturale, maturato attraverso molto studio, impegno e dedizione all'arte.

¹⁷⁷ Su Sebastiano Zamboni, che operava a Parma e a Bologna nel Settecento, traducendo in stampa non solo opere della Sirani, ma anche di Pietro Martini, cfr. ARMANDO PELLICIONI, *Dizionario degli Artisti Incisori Italiani*, Carpi, Gualda, 1949, p. 196.

¹⁷⁸ BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XIX, n. 118.

¹⁷⁹ BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, Cartella Gozzadini 22, n. 50a.

¹⁸⁰ Sulla produzione di materiale commerciale della bottega dei Sirani, cfr. A. MODESTI, *Una bottega bolognese del Seicento* cit.

Referenze fotografiche:

- Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna
- Galleria degli Uffizi, Firenze (Gabinetto fotografico della Soprintendenza)
- Pinacoteca Nazionale di Bologna
- Archivio fotografico della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico di Bologna
- Fondazione Giorgio Cini, Venezia
- Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli (Soprintendenza dei Beni Culturali)
- The Royal Collection, Windsor Castle
- Pierfrancesco Savelli, Bologna
- Sotheby's, Milano, Londra
- Cantore Antichità, Modena
- Carlo Vannini, Reggio Emilia
- Altomani, Pesaro
- Antonio Guerra, Bologna

Vorrei ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutata nella preparazione di questo saggio, fornendo informazioni e suggerimenti: in particolare il direttore dell'Archiginnasio Pierangelo Bellettini per la sua assistenza nella stesura italiana del testo, Angelo Mazza, Diana Tura dell'Archivio di Stato di Bologna, Paola Ceccarelli e Caterina Capra del Gabinetto Disegni e Stampe dell'Archiginnasio, che gentilmente hanno facilitato la mia ricerca, e Savio Ferrari per la redazione.