

ANGELO MAZZA

## Cortona e Bologna. Collezionismo e rapporti artistici tra Sei e Settecento

Alla fine del Seicento e nei primi decenni del Settecento un singolare intreccio di relazioni artistiche legò Cortona a Bologna piegando l'asse delle committenze della cittadina toscana verso la famosa Scuola bolognese. Favorirono quel dirottamento le inclinazioni di gusto e le vicende biografiche di personaggi di spicco appartenenti a due illustri casati cortonesi, la famiglia Baldelli e la famiglia Venuti. Nella dinamica di quei rapporti, in cui collezionismo privato e committenza ecclesiastica interagirono quasi sovrapponendosi, intervenne improvvisamente il Gran Principe Ferdinando (figlio del granduca Cosimo III de' Medici) con un ruolo incisivo che segnò il trasferimento da Cortona a Firenze di un capolavoro della scuola emiliana, la famosa *Estasi di santa Margherita da Cortona* (vedi tav. 1) che Giovanni Lanfranco aveva consegnato al cortonese Niccolò Girolamo Venuti nel 1622 per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Nuova a Cortona.<sup>1</sup> È nel trasferimento di questo celebrato dipinto nelle collezioni

<sup>1</sup> Sul dipinto di Lanfranco si veda in particolare ERICH SCHLEIER, *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, catalogo della mostra, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983, p. 83-87; la scheda di E. Schleier in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, p. 490-492; infine le recenti schede di Riccardo Spinelli in *Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini*, catalogo della mostra a cura di Laura Corti - R. Spinelli, Milano, Electa, 1998, p. 183-184, e di E. Schleier in *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma,*

granducali fiorentine che vanno individuate le ragioni della commissione a Giuseppe Maria Crespi di una pala con il medesimo soggetto ora conservata nel Museo diocesano (vedi tav. 2), destinata a sostituire quella di Lanfranco nella chiesa cortonese. L'episodio, molto celebre, è ricordato dall'antica storiografia ed è stato oggetto di illuminanti interventi della critica del nostro tempo.<sup>2</sup>

Come è noto, il dipinto di Giovanni Lanfranco (1582-1647) attirò l'attenzione interessata del Gran Principe Ferdinando, collezionista insaziabile ed estimatore appassionato della pittura emiliana. Questi gradi l'omaggio da parte del proprietario, il cavalier Giuseppe Venuti, e ricambiò quel gesto di 'spontanea' cortesia con la tela commissionata appositamente a Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), che pervenne a Cortona nei primi giorni del 1702 come si apprende da una lettera di ringraziamento del cavalier Venuti al Gran Principe del 18 gennaio di quell'anno.<sup>3</sup> A giudicare dalle affermazioni del cavaliere cortonese l'opera di Crespi avrebbe incontrato l'apprezzamento del selezionato numero di «intendenti» presenti a Cortona, «sì per la vaghezza ... quanto per la ricchezza delle figure»; né il destinatario poteva esprimersi diversamente. La tela fu collocata pertanto sulla parte tergale dell'altare maggiore, nel luogo che fino allora era stato

Roma e Napoli, catalogo della mostra a cura di E. Schleier, Milano, Electa, 2001, p. 228-231. Una tela bolognese con *Santa Margherita da Cortona*, appartenente alle Collezioni comunali d'arte, è ora esposta nella Cappella Farnese del Palazzo Comunale di Bologna. È riferibile a Carlo Giuseppe Pedretti e identificabile con il dipinto segnalato dalla guide settecentesche nella cappella Scappi della chiesa dell'Annunziata.

<sup>2</sup> Dopo la felice intuizione di FRANCIS HASKELL (*Patrons and painters. A study on the relations between Italian art and Society in the age of the Baroque*, London, Chatto & Windus, 1963, ed. cons. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 367, nota 1), cfr. MIRA PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 269; ANTONIO PAOLUCCI, *Crespi in Toscana: un amichevole patronato*, in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra a cura di Andrea Emiliani - August B. Rave, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, p. XCV; la scheda di Giordano Viroli in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747 cit.*, p. 46-47; la scheda di Stefano Casciu in *Il Museo diocesano di Cortona*, a cura di Anna Maria Maetzke, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1992, p. 170-172; CATERINA CANEVA, *Novità crespiane a Firenze*, in *Giuseppe Maria Crespi nei Musei fiorentini*, catalogo della mostra, Firenze, Centro Di, 1993 («Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 11), p. 9.

<sup>3</sup> Si veda l'intervento chiarificatore di MARCO CHIARINI, *La data esatta della «S. Margherita da Cortona» di G.M. Crespi*, «Arte Illustrata», VI, 55-56, dic. 1973, p. 385-386.

occupato dalla pala di Giovanni Lanfranco passata definitivamente a Firenze in Palazzo Pitti.

È stato pertinentemente osservato come il ritrovamento del documento che ha rivelato l'anno di esecuzione dell'opera (1701) abbia svelato un'inattesa precocità di rapporti tra il principe mediceo ed il pittore bolognese, fino allora tradizionalmente fatti coincidere con la precipitosa fuga di Crespi da Bologna avvenuta nel 1708 e con il tempo della sua ribellione all'insolente tracotanza dell'ecclesiastico don Carlo Silva protetto dai Pepoli, famiglia notoriamente violenta. Anche una testimonianza rintracciata pochi anni fa nel fondo archivistico della famiglia Ranuzzi presso l'Archivio di Stato di Bologna ha confermato il precoce apprezzamento da parte del Gran Principe Ferdinando della pittura di Crespi e nello stesso tempo il carattere non superficiale di quell'intesa. In un donativo al principe mediceo consegnato dal conte Vincenzo Ferdinando Ranuzzi nel 1704 compare infatti, insieme ad anelli in oro dai «bellissimi intagli» e ad alcuni cammei, un quadro di Crespi di cui l'augusto collezionista si era invaghito: «un bel Paese con una Donna che mugeva una vacca, e varie pecorine, e pastorello».<sup>4</sup>

Vincenzo Ferdinando Ranuzzi era stato allevato presso la corte medicea. «Paggio di valigia» del principe Cosimo primogenito di Ferdinando II, era stato in seguito nominato «Cameriere Segreto del Sig. Principe Ferdinando» del quale aveva saputo conquistare l'amicizia. Dal padre Annibale e dal nonno materno, il celebre marchese Ferdinando Cospi, entrambi frequentatori della corte medicea, aveva ereditato una sensibilità artistica poi affinata nella pratica del disegno sotto la guida di Giuseppe Maria Mitelli. Di questa avrebbe dato pro-

<sup>4</sup> Archivio di Stato di Bologna, fondo Ranuzzi, *Corrispondenze, Memorie e carte diverse (1671-sec. XVIII)*, vol. 24, tomo II, *Camei donati dal Con. e Vincenzo Ranuzzi Cospi al Ser.mo Signor Principe Ferdinando di Toscana con certo quadro li 6 aprile 1704*, c. 3: «... e più innamoratosi sua altezza Ser.ma in un quadro dipinto da Giuseppe Crespi Bolognese detto Spagnolo in cui era dipinto in una tela da ritratto un bel Paese con una Donna che mugeva una vacca, e varie pecorine, e pastorello questo pure le fu donato con i detti Camei dal d.o Sig. Conte Ranuzzi, e poteva valere doble 20-»; cfr. A. MAZZA, *L'età dei Ranuzzi. Progetti decorativi e quadreria nel nuovo palazzo dal conte Marcantonio Ranuzzi al conte Vincenzo Ferdinando Antonio Ranuzzi Cospi (1679-1726)*, in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi. Sede della Corte d'Appello e della Procura Generale della Repubblica*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994, p. 97-98.

va nell'acquisto di dipinti disponibili sul mercato antiquario e nella commissione di altri con i quali avrebbe incrementato la collezione di famiglia. Al tempo dell'affidamento a Crespi dell'*Estasi di santa Margherita da Cortona* da parte del Gran Principe Ferdinando il Ranuzzi aveva da poco superato i quarant'anni. Suo padre era scomparso nel 1697, ma egli non era ancora entrato in possesso del titolo di conte, acquisito inaspettatamente nel 1706 alla morte del fratello maggiore. Uomo di fiducia della corte fiorentina, assolveva da tempo alla funzione di agente artistico mediceo. Lo avvantaggiava la consuetudine con le botteghe degli artisti bolognesi nelle quali era stato introdotto dal padre e dal nonno materno. Già da piccolo, all'età di cinque anni, era stato condotto dal marchese Cospi nella bottega della celebre Elisabetta Sirani, pittrice molto apprezzata nell'*entourage* mediceo, che lo aveva ritratto in vesti elegantissime, provvisto di arco e frecce come riporta Malvasia, «fingendolo Amore in tal guisa trasformato, per potere non osservato ferire, e però armandolo d'arco alla mano, e di carcasso [sic] al fianco».<sup>5</sup>

È a Vincenzo Ferdinando Ranuzzi che il Gran Principe espresse nell'ottobre 1701 il compiacimento per l'impegno con il quale Crespi, meritevole sotto ogni aspetto della sua benevolenza, stava portando a termine il dipinto destinato a Cortona.<sup>6</sup> Per quanto non sia da escludere che la scelta del pittore bolognese fosse stata decisa dallo stesso Gran Principe Ferdinando che forse conosceva i suoi affreschi giovanili allora visibili nella chiesa di san Francesco di Paola a Pistoia, ora non più esistenti, è più verosimile che il nome di Crespi sia stato caldeggiato da Vincenzo Ferdinando Ranuzzi il quale al pittore si rivolgeva per il proprio ritratto oltre che per un dipinto con la *Visitazione* di cui si trova traccia negli inventari della collezione familiare. Del

<sup>5</sup> CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678 (ed. cons. Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, II, p. 398). Sul conte Ranuzzi si veda essenzialmente RICCARDO CARAPELLI, *Un corrispondente bolognese del Gran Principe Ferdinando de' Medici, «Il Carrobbio»*, a. XIII, 1987, p. 97-104; A. MAZZA, *L'età dei Ranuzzi cit.*, p. 96-104.

<sup>6</sup> Cfr. M. CHIARINI, *La data esatta cit.*, p. 385-386; FABIO CHIODINI, *L'estasi di Santa Margherita da Cortona di Giuseppe Maria Crespi: aspetti di una commissione*, «Arte cristiana», LXXXV, 782, sett.-ott. 1997, p. 379-380.

resto la componente naturalistica e i robusti impasti pittorici della pittura anticonvenzionale di Crespi ben si accordavano con la prevalente caratterizzazione filobarocca e neoveneta della collezione Ranuzzi, nella quale scarso credito trovava l'avanzante classicismo accademico della pittura bolognese del tempo. Nel corso degli anni Ottanta, alla scomparsa del conte Marcantonio che per la decorazione ad affresco di una sala del piano nobile si era rivolto a Marcantonio Franceschini, fautore di una riproposizione classicistica di derivazione cignanesca, il figlio Annibale aveva impresso un diverso orientamento di gusto, del tutto sperimentale e filoveneziano, con aperture alla poetica barocca. Tutto si era svolto tra il 1681 ed il 1687 con il lungimirante coinvolgimento di giovani artisti che ancora non avevano avuto modo di esprimere a pieno le proprie potenzialità: i fratelli Giuseppe Maria e Antonio Rolli, frescanti, il paesaggista marchigiano Antonio Francesco Peruzzini, il giovane Sebastiano Ricci che aveva lasciato Venezia precipitosamente ed infine un irregolare allievo di Lorenzo Pasinelli, il bolognese Giovanni Antonio Burrini con il quale il giovane Giuseppe Maria Crespi divideva allora lo studio. La collaborazione tra questi artisti per la decorazione dei medesimi ambienti rivela come in palazzo Ranuzzi avesse preso forma un promettente laboratorio barocco in anticipo sulla cultura figurativa che a Firenze avrebbe trovato espressione agli inizi del nuovo secolo grazie al mecenatismo del Gran Principe Ferdinando, con la presenza, appunto, di Sebastiano Ricci, di Giuseppe Maria Crespi e di Antonio Francesco Peruzzini, ai quali si sarebbe aggiunto Alessandro Magnasco.<sup>7</sup> È molto probabile che i dipinti di palazzo Ranuzzi, in alcuni casi di vaste dimensioni, avessero colpito la sensibilità artistica del Gran Principe Ferdinando in occasione della visita al palazzo bolognese nel dicembre 1687.

In effetti si può dire che nella tela cortonese di Crespi siano confluiti tanto la foga pittorica di Burrini quanto il pittoricismo di Sebastiano Ricci, con esiti di lievitante crescita formale che sarebbe vano

<sup>7</sup> Cfr. A. MAZZA, *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, a cura di A. Emiliani, Bologna, Credito Romagnolo, 1992, p. 237-241; *ib.*, *L'età dei Ranuzzi cit.*, p. 81-96.

cercare nella tela di Lanfranco. Mentre questa condizionava lo schema compositivo, la generosa pennellata di Crespi provvedeva invece ad arricchirne l'iconografia con l'aggiunta di figure e simboli della passione di Cristo.<sup>8</sup>

È da dubitare che l'apprezzamento del Gran Principe Ferdinando per la pittura dell'eccentrico artista bolognese sia stato condiviso senza riserve dal pubblico cortonese che si vedeva consegnare un dipinto molto diverso da quello di Giovanni Lanfranco. La luce dorata del quadro del pittore parmense è ottenebrata dai toni bruciati della tavolozza crespiana che ingloba figure ed oggetti in una sorta di notturno dagli accordi cromatici cupi e autunnali. La bellezza seducente di ispirazione correggesca e il deliquio dei sensi della tela lanfranchiana vengono sostituiti dal vitalismo esuberante dell'impianto naturalistico della tela del pittore bolognese, capolavoro della sua prima maturità. Non è da escludere che lo stesso Venuti, malgrado le dichiarazioni inviate al Gran Principe, sia rimasto turbato da quella visione quasi negromantica.

Molto lontana dalla temperie crespiana era certamente l'immagine che in quegli anni il pubblico cortonese si era formato della pittura emiliana sulla base dei non pochi dipinti pervenuti da Bologna in conseguenza di commissioni dirette o per il tramite di canali collezionistici, destinati tanto a edifici di culto quanto a residenze nobiliari; dipinti improntati ad un luminoso classicismo che rifletteva gli orientamenti più selettivi dell'ultimo Lorenzo Pasinelli e degli interpreti rigorosi, dai gusti raffinati, della sua pittura, quali gli allievi Giovan Gioseffo Dal Sole e Giovan Pietro Zanotti. La stessa famiglia Venuti, qualche anno dopo, avrebbe espresso preferenze per queste nuove tendenze di impronta classicistica e accademizzante, entrando in contatto con Giovanni Battista Grati come ricorda Giovan Pietro Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* (fig. 1).

In realtà l'arrivo di questi dipinti era stato anticipato a Cortona dall'esposizione nella chiesa degli Zoccolanti di una pala attualmente

<sup>8</sup> Sulle novità iconografiche introdotte nel dipinto di Crespi cfr. la scheda di R. Spinelli in *Margherita da Cortona* cit., p. 189-190.



Fig. 1. ERCOLE LELLI, *Ritratto di Giovan Pietro Zanotti*, incisione per l'autobiografia dello Zanotti in *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1739.

dispersa con «s. Antonio di Padova, e molti Angioli» di Giulio Cesare Milani (1629-1686), opera di un artista che la critica ha ormai del tutto dimenticato e che merita al contrario un'alta considerazione,<sup>9</sup> come mostra una sconosciuta pala d'altare ora conservata in collezione privata bolognese, di sicura autografia per la firma indubitabile seguita dall'anno 1680 (vedi tav. 3).<sup>10</sup> Da quest'opera esemplare si dovrà partire anzi per la riscoperta del pittore bolognese il cui catalogo, molto esiguo, già richiede una revisione.<sup>11</sup> In alto vi è raffigurata la Madonna immacolata nel familiare, celebre modello di Guido Reni allora visibile nella chiesa di San Girolamo degli Zoccolanti di Forlì ed ora, deturpato per i gravi danni della Seconda Guerra Mondiale, nella chiesa di San Biagio; in basso sono disposti, a sinistra, san Nicola da Tolentino e in primo piano un san Pellegrino barbuto dalla fisionomia ben caratterizzata come un ritratto, in un fermo profilo inclinato verso l'alto, santo riconoscibile per le vesti da viandante e la

<sup>9</sup> Sulla pala di Giulio Cesare Milani, artista scomparso nel 1686, cfr. LUIGI CRESPI, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*. Tomo terzo, Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1769, p. 145; inoltre MARCELLO ORETTI, *Pitture dello Stato ecclesiastico*, BCABO, ms. B.291, c. 248v. Sempre Marcello Oretti ricorda, ma imprecisamente, in altro manoscritto, tra le opere di Giulio Cesare Milani: «... Cortona, suoi Dipinti. In Toscana, una Tavola con S. Antonio di Padova con una gloria d'Angeli, nella Chiesa di S. Margherita de' Frati Zoccolanti Minori Osservanti Francescani» (M. ORETTI, *Notizie de' Professori del Disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' forestieri di sua scuola*, BCABO, ms. B.128, p. 465). Rapporti di Giulio Cesare Milani con la Toscana già negli anni Sessanta del Seicento sono ricordati da Carlo Cesare Malvasia (*Felsina pittrice* cit., ed. 1841, II, p. 370). Alla morte del pittore figurista Fulgenzio Mondini, avvenuta nel 1664, l'artista fu chiamato dal quadraturista Giacomo Alboresi a Firenze per completare i lavori nella villa Capponi.

<sup>10</sup> Il dipinto misura cm 240 x 160. L'iscrizione recita «Giulio Cesare Milani inv. / et fecit 1680». Appoggiandosi alla testimonianza di Marcello Oretti che indica quale data di morte del pittore cinquantasettenne il 13 settembre 1686 sulla base della documentazione parrocchiale della chiesa di San Benedetto, Renato Roli aveva già provveduto a destituire di credibilità quel 1678 riportato nell'*Abecedario pittorico* dell'Orlandi (RENATO ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Edizioni Alfa, 1977, p. 278). La conferma proviene dagli spogli documentari del Carrati (BALDASSARRE CARRATI, *La morti si nobili che civili e di famiglie antiche della città di Bologna fedelmente estratti dalli libri parrocchiali*, vol. III, BCABO, ms. B.912, p. 237) nei cui manoscritti si ritrova anche la data del battesimo: «1629 sett. 23 Giulio Cesare di Gio: Giac.o Millani e di Elisabe.a» (negli atti di battesimo di quattro suoi fratelli, alle date 1 novembre 1627, 31 maggio 1635, 12 agosto 1637 e 5 settembre 1639 compare per esteso, insieme al nome del padre, Giovan Giacomo Millani, quello della madre, Elisabetta Croci); cfr. B. CARRATI, *Cittadini maschi di famiglie bolognesi battezzati in S. Pietro come risultano dai libri dell'Archivio battesimale, anni 1620-1629*, BCABO, ms. B.864, p. 158, 196; Id., *Cittadini maschi cit., anni 1630-1639*, BCABO, ms. B.865, p. 130, 189.

corona e lo scettro abbandonati a terra, mentre a destra si individua san Giovanni evangelista davanti a santa Barbara con la torre alle spalle. È la presenza di questa santa a rendere alquanto verosimile l'ipotesi di identificazione della pala con la «santissima Concezione, e varj Santi» ricordata da Luigi Crespi nel 1769 «nella chiesa di s. Barbara, della Comunità di Seravalle», cioè nell'oratorio dedicato a questa santa in località Ca' di Clò di Castello di Serravalle, nei pressi di Ca' de Romani dove un oratorio dedicato a san Pellegrino re di Scozia attesta la diffusione del culto del santo viandante. La conferma proviene, oltre che da un manoscritto settecentesco di Marcello Oretti che specifica i nomi dei santi, dalla fonte più antica e attendibile sull'artista, nota a Luigi Crespi che ne fa ampio uso senza darne notizia: l'*Aggiunta* di Antonio di Paolo Masini del 1690 rimasta inedita fino al 1957, dove si legge: «Nel Comune di Saravalle nella Chiesa di S. Barbara una Tavola con la Concezione della B. V. e li Santi Pellegrino Re di Scozia, Nicola da Tolentino, Giovanni Evangelista e S. Barbara».<sup>12</sup>

Le componenti di stile dichiarano l'itinerario dell'artista: la mano di santa Barbara prende forma attraverso immateriali stesure cromatiche che nell'annebbiata trasparenza ricordano lo sfaldamento dell'ultima maniera di Guido Reni interpretata secondo modi del tutto

<sup>11</sup> Gli è stato infatti riferito, ma per una svista meramente materiale, il grande affresco absidale con l'*Incoronazione della Vergine* nella Madonna del Monte di Cesena, in realtà intervento settecentesco del parmense Giuseppe Milani (R. ROLI, *Pittura bolognese* cit., p. 278). Opera certa è invece il *Transito di san Giuseppe* della chiesa dei Cappuccini a Sant'Agata Feltria, ricordata da Luigi Crespi. Per la notizia della sua commissione da parte di Violante Torretti e per il riferimento cronologico al 1673 cfr. DONATO DA SAN GIOVANNI IN PERSICETO, *I conventi dei Frati Minori Cappuccini della Provincia di Bologna*, vol. II, *I Conventi fondati negli anni 1559-1578*, Faenza, Fratelli Lega, 1959, p. 445 e tav. VIII/18.

<sup>12</sup> Cfr. L. CRESPI, *Felsina pittrice* cit., p. 145. Per l'oratorio di Santa Barbara cfr. L. A., *S. Apollinare di Seravalle*, in *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte*, vol. IV, Bologna, Tipografia di San Tommaso d'Aquino, 1851, n. 9. Per la citazione orettiana cfr. M. ORETTI, *Notizie de' Professori* cit., BCABO, ms. B.128, p. 465: «... Nel Comune di Saravalle nella chiesa di S.a Barbara una Tavola con la S.a Concezione della B.a Vergine e li santi Pellegrino Re di Scozia, Nicola da Tolentino, Gio: Evangelista, e S.a Barbara». Per la puntuale registrazione di Antonio di Paolo Masini, ora pubblicata, cfr. ADRIANA ARFELLI, «Bologna Perlustrata di Antonio di Paolo Masini e l'«Aggiunta» del 1690», «L'Archiginnasio», LII, 1957, p. 226; *Aggiunta alla Seconda Parte della Bologna Perlustrata di Antonio di Paolo Masini*, in ANTONIO MASINI, *Bologna Perlustrata* (Bologna, per l'Erede di Vittorio Benacci, 1666), ed. a cura di Mario Fanti, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1986, vol. II, p. 109.

simili a quelli del pesarese Simone Cantarini, l'artista che Carlo Cesare Malvasia indica come maestro di Milani.<sup>13</sup> Il volto di san Giovanni invece accorda la sensibilità di Cantarini con le preziose vibrazioni cromatiche di Lorenzo Pasinelli in fase ormai di progressivo, irreversibile schiarimento. Il sobrio accordo tra le gamme cromatiche di aperta luminosità è ottenuto attraverso il filtro di argentati valori madreperlacéi, con un sentimento pasinelliano un poco castigato dal nobile arcaismo di Cantarini. Zanotti ricorda l'antica amicizia tra Milani e Pasinelli, i quali in un primo tempo avrebbero frequentato insieme la bottega di un mediocre maestro, Andrea Baroni; per ritrovarsi infine nuovamente, l'uno di fianco all'altro, in quella di Flaminio Torri, alla morte di Cantarini.<sup>14</sup>

Dalla cultura figurativa di fine secolo prende invece il via Giovanni Battista Grati (1681-1758), inizialmente messo nella bottega di Lorenzo Pasinelli; quindi, su consiglio di questi, passato in quella di Giovan Gioseffo Dal Sole dove avrebbe operato «con molta osservanza al maestro», come riporta Zanotti.<sup>15</sup> Riflette quegli insegnamenti la pala giovanile della chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna, ese-

<sup>13</sup> C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., ed. 1841, II, p. 383: «Giulio Cesare Milano, che molto ben dipinge» è ricordato tra i pochi allievi di Cantarini, insieme a Lorenzo Pasinelli e Flaminio Torri.

<sup>14</sup> GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*, Bologna, per Costantino Pisarri, 1703, p. 14, 21, 116.

<sup>15</sup> Cfr. Id., *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1739, II, p. 186. La biografia va integrata con le annotazioni manoscritte appuntate dallo stesso Zanotti sull'esemplare (ora BCABO, ms. B.11-12) di suo uso personale della *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, la cui trascrizione è in ANNA OTTANI CAVINA - R. ROLI, *Commentario alla «Storia dell'Accademia Clementina» di G.P. Zanotti (1739). Indice analitico e trascrizione delle postille inedite*, Bologna, Accademia Clementina, 1977, p. 153-154. Si veda inoltre M. ORETTI, *Notizie de Professori* cit., BCABO, ms. B.131, p. 92-98. Annotazioni dello Zanotti compaiono anche in una copia del *Dialogo della pittura* di Lodovico Dolce nel fondo Venturi della biblioteca dell'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere dell'Università di Torino, contenente anche disegni di Donato Creti (cfr. GIANNI CARLO SCIOLLA, *Un documento per la fortuna del Dolce nel Settecento, «Arte Veneta»*, a. XXXVIII, 1984, p. 180-181). Sull'artista cfr. R. ROLI, *Pittura bolognese* cit., p. 270; ed ora l'informata voce biografica di Susanna Falabella in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 58, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, p. 741-744. Anche agli occhi di padre Pellegrino Antonio Orlandi l'osservanza dalsoliana costituisce la caratteristica fondamentale delle opere di Grati: «... mentre delle primizie pubbliche, e particolari con grazia, e con vaghezza dipinte, si vede, che segue il nobile stile del suo amato Maestro» (PA. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, in Bologna, per Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1704, p. 96).

guita dall'artista poco più che ventenne.<sup>16</sup> L'adesione allo stile raffinato ed aristocratico di Dal Sole è molto esplicita nelle due tele conservate a Cortona, quanto sopravvive della più vasta produzione per la città toscana, ricordata con precisione da Zanotti: «Due tavole pinse per la città di Cortona, e due altre per il territorio della stessa città. In una delle prime due si vede espressa la santissima Concezione, con santa Chiara, e santa Caterina, e nell'altra l'Angelo custode con la Vergine nostra signora, e nell'una dell'altre la fuga della Vergine in Egitto, e nell'ultima nostra Donna con san Giuseppe, san Girolamo, e santa Marta; e questo operar molto in un luogo è argomento di essere stato molto gradito».<sup>17</sup>

Solo le prime due pale sono per ora identificabili: nella chiesa dell'Istituto di Santa Caterina l'*Immacolata con santa Chiara e santa Elisabetta d'Ungheria* riferita al 1717 (vedi tav. 4), per la quale si potrà istituire un collegamento con il modelletto ad olio su carta stampata, compositivamente di poco variato, noto per la sola immagine fotografica (molto vicino al chiaroscuro, anch'esso ad olio su carta stampata, raffigurante l'*Immacolata con san Giuseppe e angeli* conservato nel Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, sul verso del quale è l'attribuzione antica a Giovan Gioseffo Dal Sole);<sup>18</sup> e nell'abside della cat-

<sup>16</sup> Secondo Zanotti (*Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 186-187) sarebbe stata eseguita da Grati all'età di ventun'anni, pertanto nel 1702; ma un'iscrizione su una lapide della cappella ricorda l'anno 1705 (R. ROLI, *I quadri e i dipinti murali degli altari dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna, Padri Agostiniani di San Giacomo Maggiore, 1967, p. 174-175, 179, nota 65). Del resto lo stesso Zanotti, ricordando l'artista tra gli allievi di Pasinelli nella biografia di quest'ultimo pubblicata nel 1703, afferma esplicitamente che allora nulla ancora appariva di suo in pubblico (G.P. ZANOTTI, *Nuovo fregio di gloria* cit., p. 119).

<sup>17</sup> G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 187. Riprende la citazione zanottiana, con qualche imprecisione, M. ORETTI, *Pitture dello Stato* cit., BCABO, ms. B.291, c. 248v-249r; inoltre Id., *Notizie de Professori* cit., BCABO, ms. B.131, p. 96; M. ORETTI, *Tavola de' pittori, scultori, architetti bolognesi, e di altri autori della scuola di Bologna descritti secondo il tempo che fiorirono ...*, BCABO, ms. B.407, p. 304.

<sup>18</sup> Per il modelletto di Giovanni Battista Grati cfr. FRANCESCA ROMEI - PATRIZIA TOSINI, *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, Napoli, Electa, 1995, p. 120; per il chiaroscuro di Giovan Gioseffo Dal Sole cfr. CATHERINE JOHNSTON, *Mostra di disegni bolognesi dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Firenze, Leo S. Olachki Editore, 1973, p. 91-92 e fig. 69; CHRISTEL THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole. Dipinti affreschi disegni*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, p. 166-167. Sul dipinto di Grati si veda la testimonianza (post 1781) di GIOVANNI GIROLAMO SERNINI CUCCIATTI, *Quadri di chiese e luoghi*

tedrale la *Madonna con il Bambino e l'angelo custode* (vedi tav. 5) che rivela la conoscenza della grande tela della *Madonna con il Bambino e san Gaetano da Thiene* eseguita dallo stesso Dal Sole per il senatore Spada, ora presso la Galleria Estense.<sup>19</sup> Questa seconda opera esibisce un così elevato grado di mimetizzazione dei caratteri stilistici dalsoliani da mettere in guardia contro insidie di equivoci attributivi.

Ed infatti: perché continuare a riferire a Gian Gioseffo Dal Sole il modelletto della Pinacoteca Comunale di Imola (vedi tav. 6), con un pontefice che distribuisce premi alle arti, eseguito con tecnica assolutamente dalsoliana, quando il raro soggetto che vi è rappresentato corrisponde in tutto a quello di un grande quadro a suo tempo famoso, ma ora disperso, eseguito da Grati per il cardinale Ulisse Gozzadini vescovo di Imola? Ricorda lo Zanotti che il pittore, portati a termine due dipinti per il senatore Spada, suo protettore, uno dei quali copia della citata pala di Giovan Gioseffo Dal Sole con *San Gaetano che riceve il Bambino dalla Vergine* ora presso la Galleria Estense di Modena, ricevette la commissione di «un quadro grande dal cardinal Gozzadini, in cui espresse Papa Albano in atto di dispensar premi alla poesia, alla pittura, e alla scultura, in presenza de' cardinali ... quadro, che fu sommamente gradito dal Cardinale, e da molti laudato».<sup>20</sup> È già stato osservato che le tre figure femminili di fronte al pontefice in posizione eminente tra il consesso dei cardinali raffigurano la pittura e

più di Cortona alla metà del Settecento, a cura di Paul J. Cardile, «Accademia Etrusca di Cortona. Annuario», XIX, vol. XII, 1980-81, p. 152.

<sup>19</sup> Notizie specifiche sul dipinto del duomo cortonese sono fornite da BRUNO GIALLUCA (*La collezione dei dipinti della famiglia Venuti*, in *Pietro da Cortona per la sua terra. Da allievo a maestro*, catalogo della mostra a cura di Roberto Contini, Milano, Electa, 1997, p. 85, nota 37) che ricava informazioni importanti da un manoscritto di *Memorie* conservato nell'archivio parrocchiale della chiesa di San Filippo Neri per la cui cappella dell'Angelo Custode l'opera era stata commissionata da Antonio Jannelli, sacerdote e progettista della medesima chiesa: «Alla cappella dell'Angelo Custode vi appese il signor dottor Jannelli una bella tavola, che fece dipingere in Bologna con la spesa di scudi 60, ove vi è l'Angelo Custode, quale in atto riverente presenta alla Santissima Vergine sostenuta da nuvole, con il Santo Bambino, un'anima e attorno vi sono diversi Angeli, è stimata detta pittura da diversi professori che capitano nella nostra città come sia di buona mano» (Cortona, Archivio Parrocchiale della Chiesa di San Filippo Neri, *Memorie*, I, c. 30 v; inoltre cfr. G.G. SERENI CUCCIATTI, *Quadri di chiese* cit., p. 141; PAOLO UCCELLO, *Storia di Cortona*, Arezzo, Bellotti, 1835, p. 120).

<sup>20</sup> G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 187. Inoltre M. ORETTI, *Notizie de Professori* cit., BCABo, ms. B.131, p. 92.

la scultura che hanno lasciato sui gradini, rispettivamente, la tavolozza e una testa scolpita, accompagnate dalla poesia che regge un libro. Lo stile del bozzetto policromo, realizzato ad olio su carta come era in uso nella bottega di Dal Sole, è indubbiamente dalsoliano, così da motivare la corrente tradizione attributiva, concorde negli ultimi decenni sul nome del più raffinato ed aristocratico allievo di Pasinelli.<sup>21</sup> Ma il collegamento alla testimonianza di Zanotti da un lato e, dall'altro, il confronto con le opere cortonesi di Grati recentemente recuperate alla conoscenza incoraggiano ad orientare diversamente la soluzione del quesito. La figura allegorica della scultura, ad esempio, mostra non poche somiglianze con la Samaritana nella tela di collezione privata cortonese da poco resa nota con *Cristo e la Samaritana al pozzo* (vedi tav. 8), opera ricordata come di Giovanni Battista Grati nell'inventario della collezione Venuti risalente verosimilmente al 1730, anteriore comunque al 1734.<sup>22</sup> Anche in questo caso la composizione trattiene numerosi spunti dalsoliani. Grati adatta al formato verticale l'invenzione che il suo maestro aveva più comodamente pausato nello sviluppo orizzontale della tela ora nel Musée des Beaux-Arts di Brest.<sup>23</sup> La conversazione tra le due figure – in posizione eretta la Samaritana, seduta invece quella di Cristo – non cambia di tono. L'artista elimina il paesaggio alle spalle della donna e sposta l'albero un poco ver-

<sup>21</sup> Sul dipinto si veda la scheda di C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole* cit., p. 111, che istituisce un collegamento con la testimonianza zanottiana della grande tela eseguita da Grati per il cardinale Gozzadini, pur conservando l'attribuzione a Dal Sole del piccolo dipinto. Secondo registrazioni inventariali del museo, il nome di Dal Sole era riportato sul verso del foglio; iscrizione ora non più verificabile a motivo della tela applicata. Sulle modalità dell'accessione del dipinto alla Pinacoteca di Imola nel 1927 cfr. A. MAZZA, in *Musei civici di Imola. Catalogo delle raccolte. La Pinacoteca*, a cura di Claudia Pedrini, Bologna, Analisi, 1988, p. 224-225. L'ipotesi, in sé non priva di giustificazione, che G.G. Dal Sole sia venuto in aiuto all'allievo nell'elaborazione della composizione diviene in realtà poco probabile se si considerano da un lato la raggiunta maturità di quest'ultimo, dall'altro la sua ormai completa autonomia professionale; si fa poi inverosimile per l'apparizione di un secondo bozzetto della medesima composizione sul mercato antiquario internazionale (vedi tav. 7). Passato ad un'asta Christie's come di Giovan Gioseffo Dal Sole nel 1991 (Christie's, London, 1 novembre 1991, lotto 27), questo si rivela infatti, senza ombra di dubbio, della medesima mano del bozzetto imolese; ma il carattere del tutto secondario e marginale delle varianti toglie credibilità all'ipotesi di un rinnovato ricorso di G.B. Grati al maestro.

<sup>22</sup> L'identificazione si deve a B. Gialluca (*La collezione dei dipinti* cit., p. 70-73, 77, 80-81, 84, nota 20).

<sup>23</sup> C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole* cit., p. 122.

so il centro, facendo avanzare le teste degli apostoli. La brocca elegante è appoggiata a terra anziché sul bordo del pozzo e le figure sono analogamente portate in primo piano, quasi al limite della tela.

È sufficiente far scorrere l'inventario della famiglia Venuti pubblicato da Bruno Gialluca<sup>24</sup> per rendersi conto dell'incidenza notevole, anche sotto l'aspetto meramente quantitativo, impressa in quella collezione dalla pittura bolognese, in linea con il precedente della collezione cortonese di Nicolò e di Francesco Baldelli. Nella collezione Venuti erano numerosi i dipinti di Giovanni Battista Grati. Il suo pennello, ad esempio, era intervenuto in quattro paesaggi di Nunzio Ferrajoli svolgendovi con minuscole figure quattro episodi tasseschi; dipinti che si affiancavano ad altri tre nei quali il paesaggio del Ferrajoli accoglieva figure di Girolamo Bonesi. Grati era inoltre responsabile di tele di grande formato, ad esempio di quella con «il consiglio de' parenti con Bruto sopra il cadavere di Lucretia romana» e dell'altra con «Artemisia che beve le ceneri di Mausolo suo marito»; inoltre di un ovale con *Erodiade e la testa del Battista*. Del medesimo artista erano confluiti in quella collezione anche un «disegno a chiaro scuro» con la *Madonna ed il Bambino* e una *grisaille* con un modelletto per una pala destinata alle monache di San Girolamo di Cortona.

Non mancavano naturalmente opere di Giovan Gioseffo Dal Sole (una «zingana che suona il cembalo», due tele con la *Madonna annunciata* e l'*Angelo annunciante*), di Giuseppe Maria Crespi (un  *Davide con la testa di Golia, pendant dell'Erodiade con la testa del Battista* di Giovanni Battista Grati, e «una giovine che tiene una bambina in braccio»), quindi di Felice Torelli e di Pietro Paltronieri detto il Mirandolese; inoltre opere di artisti di più antica generazione quali Elisabetta Sirani, a suo tempo apprezzata dalla corte medicea, di Guercino, dei Gennari, di Cantarini e degli stessi Carracci, oltre ad un disegno di Lanfranco che veniva posto in relazione con la pala dell'altare di famiglia, allora già emigrata nella collezione granducale. Erano presenti infine anche tre copie da dipinti di Carlo Cignani.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> B. GIALLUCA, *La collezione dei dipinti* cit., p. 77-82.

<sup>25</sup> Si fa qui prevalente riferimento all'inventario più antico fra i tre pubblicati da B. Gialluca (*La collezione dei dipinti* cit., p. 77-82). Di derivazione cignanesca appare la *Madonna annun-*

Le vicende biografiche di Domenico Girolamo Venuti, Uditore del cardinale arcivescovo Boncompagni a Bologna, contribuirono a mantenere viva la passione per la pittura bolognese che doveva risalire a tempi precedenti il soggiorno nella legazione pontificia. Il rapporto privilegiato con Giovan Battista Grati, pittore apprezzato per il decoro classicistico e la rarefatta nobiltà dei modelli, oltre che per l'estrema cura della stesura pittorica molto meditata, si sarebbe conservato a lungo, e secondo forme di autentico mecenatismo. Ricorda Giovan Pietro Zanotti che l'artista ricevette dall'Uditore Venuti la commissione di due pale d'altare «per lo stato di Firenze» e che «perché intanto egli era rimasto, cioè l'anno MDCCXVIII, senza padre, e senza madre, per alleviar l'animo dal grave dispiacere, e dal vedersi abbandonato, e solitario, a Firenze n'andò, e dall'uditore fu accolto in casa con molto amore, e stima, e vi dipinse alcuni quadri per lo stesso uditore». <sup>26</sup> In seguito l'artista avrebbe completato l'itinerario toscano trasferendosi a Lucca, quasi sulle tracce di Dal Sole, ricevendo infine l'invito alla corte granducale come pittore salariato; ma la sua insofferenza nei confronti della vita di corte e la notizia della scomparsa dell'amato maestro nel 1719 lo spinsero a rientrare a Bologna.

Le opere inviate da Giovan Battista Grati a Cortona trovarono accoglienza favorevole per la sintonia con le non poche tele di Lorenzo Pasinelli presenti nella collezione che era stata di Nicolò Baldelli, amico personale del maestro bolognese oltre che estimatore della sua ultima maniera, e con le pale d'altare di Zanotti esposte nelle chiese della città.

ciata ora nella chiesa di Sant'Eusebio a Cegliolo nei pressi di Cortona insieme ad un *Angelo annunciante* di concezione invece più dalsoliana. La medesima immagine della Vergine - alla quale si è ispirato anche Giovan Girolamo Bonesi per la *Santa Cecilia* della sagrestia di San Salvatore di Bologna (cfr. R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800* cit., fig. 117b) - compare in una tela di misure solo di poco inferiori segnalata in collezione privata forlivese come di Felice Cignani da G. VIOLO (*Pittura del Seicento e del Settecento a Forlì*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1996, p. 97-98) e in un'altra di identiche misure della Pinacoteca dell'Accademia Ligustica di Genova che reca un'attribuzione inventariale a Domenichino del tutto inattendibile (*Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La Pinacoteca*, a cura di Edi Baccheschi, Genova, Stringa Editore, 1983, p. 82, scheda 228, fig. 279).

<sup>26</sup> G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 188.



Nicolò Baldelli aveva raccolto nel corso del soggiorno a Bologna numerosi quadri di Pasinelli. Si era legato all'artista con un'amicizia così profonda da pubblicare in suo onore, nel 1691, una raccolta di brevi componimenti poetici dedicati ad alcuni suoi dipinti, più o meno celebri (vedi fig. 2).<sup>27</sup> Alcuni di questi figuravano nella sua raccolta, ad esempio l'autoritratto ed il ritratto che il pittore gli aveva eseguito, ed inoltre il disegno preparatorio del dipinto con *Nerone che fa consegnare il veleno a Britannico*, uno «Scherzo d'Amorini, che suonano, e cantano», una *Maddalena*, una *Venere* e un *San Giovanni Evangelista*; opere confluite nel 1717, con il resto della raccolta Baldelli, in quella di Anton Domenico Tommasi, sempre a Cortona.<sup>28</sup>

La genericità dei componimenti poetici, enfatici ed encomiastici, si rivela di scarsa utilità per l'identificazione delle opere. Con tutto ciò non si può escludere che il *San Giovanni Evangelista* sia ravvisabile in quello già in collezione privata a Marsala, che l'immagine degli *Amorini che suonano e cantano* sia riconoscibile nel monocromo delle Collezioni comunali d'arte di Bologna, oppure che l'*Autoritratto* presentasse la medesima immagine del ritratto di Pasinelli inciso da Cesare Gioseffo Mazzoni e inserito nella biografia dell'artista pubblicata dallo Zanotti nel 1703, mentre del tutto problematica resta l'individuazione della *Maddalena*, forse una delle numerose esistenti, e così pure della *Venere*, soggetto noto in più versioni che vanno da quella della Pinacoteca Nazionale di Parma a quella, relizzata a *grisaille* su carta, della collezione Fachsenfeld di Stuttgart, fino al monocromo su tela di collezione privata romana.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> NICOLÒ BALDELLI, *Protheo vagante ammiratore delle maravigliose opere dell'immortal pennello del signore Lorenzo Pasinelli. Canzone*, Bologna, per Gioseffo Longhi, 1691, p. 9, 11-13, 15.

<sup>28</sup> Sull'argomento cfr. CARMELA BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli pittore (1629-1700)*, Rimini, Stefano Pataconi Editore, 1993, p. 53, 165, nota 2, con segnalazione di un inventario del 1765; inoltre B. GIALLUCA, *La collezione dei dipinti cit.*, p. 83, nota 12.

<sup>29</sup> Per queste opere cfr. C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli cit.*, p. 164-165, 242-243, 306-307, 351-356, 362-365. A promuovere la conoscenza della pittura bolognese di quegli anni in Toscana contribuiva l'incisore bolognese Giovan Antonio Lorenzini (1665-1740), frate minore conventuale, allievo di Lorenzo Pasinelli e trascrittore di alcune sue invenzioni, impegnato per oltre trentasette anni a Firenze nella traduzione incisoria dei dipinti delle collezioni medicee.



Tav. 1. GIOVANNI LANFRANCO, *Estasi di santa Margherita da Cortona*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Firmata e datata 1622, la pala fu eseguita su commissione di Nicolò Girolamo Venuti per l'altare del coro di Santa Maria Nuova a Cortona, dove rimase fino al 1701, quando raggiunse a Firenze la collezione del Gran Principe Ferdinando de' Medici.



Tav. 2. GIUSEPPE MARIA CRESPI, *Estasi di santa Margherita da Cortona*, Cortona, Museo diocesano.  
Commissionata da Ferdinando de' Medici nel 1701, la pala sostituì nella chiesa di Santa Maria Nuova il dipinto del parmense Giovanni Lanfranco, richiesto dallo stesso Gran Principe per la sua collezione.



Tav. 3. GIULIO CESARE MILANI, *Immacolata con i santi Nicola da Tolentino, Pellegrino, Giovanni evangelista e Barbara*, collezione privata bolognese.  
Firmata e datata 1680, è opera sconosciuta dell'allievo di Cantarini e compagno di Pasinelli, del quale le fonti ricordano una pala con *Sant'Antonio di Padova* inviata a Cortona, poi dispersa.



TAV. 4. GIOVANNI BATTISTA GRATI, *Immacolata con santa Chiara e santa Elisabetta d'Ungheria*, Cortona, chiesa dell'Istituto di Santa Caterina. È una delle quattro pale d'altare eseguite dall'allievo di Giovan Gioseffo Dal Sole per chiese di Cortona, delle quali informa Giovan Pietro Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* nel 1739.



TAV. 5. GIOVANNI BATTISTA GRATI, *Madonna con il Bambino e l'Angelo custode*, Cortona, duomo. Eseguita per Cortona, la pala mostra l'elevato grado di affinamento formale raggiunto dall'artista, con effetti di ingannevole imitazione della maniera del suo maestro Giovan Gioseffo Dal Sole.



Tav. 6. GIOVANNI BATTISTA GRATI, *Papa Clemente XI Albani distribuisce premi alla Pittura, alla Scultura e alla Poesia*, Imola, Pinacoteca Comunale.  
 Finora riferita a Giovan Gioseffo Dal Sole, l'opera, realizzata su carta stampata incollata a tela, si rivela modelletto per un grande dipinto richiesto a Giovanni Battista Grati dal cardinale bolognese Ulisse Gozzadini.



Tav. 7. GIOVANNI BATTISTA GRATI, *Papa Clemente XI Albani distribuisce premi alla Pittura, alla Scultura e alla Poesia*, ubicazione sconosciuta.  
 Apparso sul mercato antiquario sotto il nome di Giovan Gioseffo Dal Sole, il monocromo, realizzato con la medesima tecnica su carta stampata incollata su tela, costituisce un nuovo modelletto, con varianti, legato alla medesima commissione del cardinale Gozzadini.



Tav. 8. GIOVANNI BATTISTA GRATI, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, Cortona, collezione privata.  
Come di Giovanni Battista Grati l'opera è ricordata in un inventario della collezione della famiglia Venuti di Cortona in data anteriore al 1734.



Tav. 9. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Sant'Antonio di Padova rimprovera Ezzelino da Romano*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (in deposito).  
Firmata e datata 1695, la tela fu eseguita per Nicolò Baldelli di Cortona, ammiratore di Lorenzo Pasinelli e collezionista di sue opere.



Tav. 10. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *La resurrezione nel giorno del Giudizio*, Bologna, cattedrale di San Pietro.



Tav. 11. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *La Vergine e santa Margherita da Cortona*, già a Cortona, fraz. Seano, chiesa di Santa Lucia. Scomparsa nel 1990 in conseguenza di un furto, la tela è da identificare con tutta verosimiglianza con la «s. Margherita da Cortona» ricordata da Luigi Crespi nel 1769 come eseguita da Giovan Pietro Zanotti nel 1698 per Cortona.



*Alessandro Calvi Delin.*

Tav. 12. JACOPO ALESSANDRO CALVI, *Cristo appare a santa Margherita da Cortona*, disegno, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto disegni e stampe, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 77. Recente acquisizione della Biblioteca dell'Archiginnasio.



*SS. MARGARITA DE CORTONA  
Ordinis Penitentium S. Francisci.*

Tav. 13. ANONIMO DELLA FINE DEL SECOLO XVIII, *Cristo appare a santa Margherita da Cortona*, incisione, Milano, Civica Raccolta delle stampe Achille Bertarelli (inv. S.P.P. 13.165).



Tav. 14. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Noli me tangere*, Cortona, convento della SS.ma Trinità. È il dipinto che lo stesso Zanotti ricorda di aver eseguito per le monache di Santa Maria Maddalena di Cortona nel 1699.



Tav. 15. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Strage degli Innocenti*, Cortona, chiesa di Santa Margherita di Cortona.  
Nel 1700, alla morte di Lorenzo Pasinelli suo amato maestro, Zanotti interruppe per lo sconforto l'esecuzione di questa pala che aveva incominciato l'anno precedente. È tra le opere di più densa cultura figurativa all'interno della sua produzione.



Tav. 16. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Strage degli Innocenti*, modelletto, Modena, collezione privata.  
Apparsa nel 2002 sul mercato antiquariale con fuorvianti attribuzioni, si rivela modelletto della pala per la chiesa di Santa Margherita che lo stesso Zanotti accompagnò nel viaggio verso Cortona dove soggiornò tre mesi, ospite della famiglia Baldelli.





Tav. 17. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Santa Maria Maddalena*, Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.



Tav. 18. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Santa Caterina d'Alessandria*, Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.



Tav. 19. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Santo diacono martire*, Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.



Tav. 20. GIOVAN PIETRO ZANOTTI (?), *Figura di armato*, Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.



Tav. 21. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Cristo cade sotto la croce e incontra le Marie*, Cortona, chiesa di Sant'Antonio.  
Eseguito dallo Zanotti a Bologna entro il 1703 dopo il rientro da Cortona, il dipinto era destinato alle monache di Santa Croce della città toscana.



Tav. 22. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Teti consegna le armi ad Achille*, Genova, palazzo Durazzo Pallavicini.  
Condotto sotto la guida di Dal Sole, il dipinto fa parte di una serie di sei tele con storie di Achille commissionate nel 1718 dal marchese Giacomo Filippo Il Durazzo per il proprio palazzo genovese ad altrettanti artisti bolognesi, con la mediazione di Marcantonio Franceschini e di Giovan Gioseffo Dal Sole.



Tav. 23. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Madonna della Pace*, Finale Emilia, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.  
Destinata al duomo di Finale Emilia, la pala fu eseguita dall'artista al rientro dal viaggio romano, affrontato subito dopo la consegna del dipinto per palazzo Durazzo di Genova.



Tav. 24. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Santa Rosalia esanime nella grotta del monte Pellegrino*, Bologna, collezione privata.  
Sebbene rechi inciso sul verso, con scrittura settecentesca, il nome di Lorenzo Pasinelli, il piccolo rame, qui per la prima volta pubblicato, rispecchia lo stile del devoto allievo Zanotti ed è da collegare ad una notizia dell'autobiografia: «Pinsi l'anno MDCCXVI in un piccolo rame una santa Rosalia morta, e giacente in terra, per il dottore Paolo Batista Balbi mio strettissimo amico».



Tav. 25. GIUSEPPE VALIANI, *Ritratto del marchese Gregorio Casali Bentivoglio Paleotti*. Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca. Nominato Segretario dell'Accademia Clementina di Bologna nel 1759 su suggerimento di Giovan Pietro Zanotti che aveva lungamente retto quella carica, Gregorio Casali ricevette il titolo di lucumone dell'Accademia Etrusca di Cortona nel 1788. Il ritratto è opera di un artista pistoiese attivo anche a Bologna.

PROTHEO VAGANTE  
AMMIRATORE  
Delle Marauigliose OPERE  
DELL' IMMORTAL PENNELLO  
DEL SIGNORE  
LORENZO PASINELLI.

CANZONE  
DEL DOTTORE NICOLÒ  
BALDELLI

*Academico Gelato.*



IN BOLOGNA, M. DC. XCI.

Per Gioseffo Longhi, *Con licenza de' Superiori.*

Fig. 2. Frontespizio della raccolta di componimenti poetici di Nicolò Baldelli di Cortona in onore di Lorenzo Pasinelli, in Bologna, per Gioseffo Longhi, 1691 (esemplare: BCABo, 18. Belle Arti. Pittura, cart. XI, n. 29).

Coltivò l'amicizia con Nicolò Baldelli anche Giovan Pietro Zanotti (1674-1765); forse, come è naturale supporre, tramite Lorenzo Pasinelli al quale egli era legato da vincoli di discepolato, di gratitudine e di amicizia, oltre che di parentela in conseguenza del matrimonio con la nipote.<sup>30</sup> Nel 1696 Zanotti dedicava infatti al collezionista cortonese l'incisione con *San Giovanni della Croce* (vedi fig. 3) tratta da un dipinto di Pasinelli che si conserva nella sala capitolare del monastero delle Carmelitane Scalze di Piacenza, provvista di deferente dichiarazione: «Aggiungerò questa alle altre obbligazioni infinite, ch'io li professo, se V.S. Ill.ma non sdegherà d'aggradire questa primizia del mio debole Ingegno ...».<sup>31</sup> Tra le «obbligazioni» figurava certamente la commissione di una paletta appena consegnata, che Zanotti aveva eseguito per una sua cappella. Lo stesso artista la ricorda nell'autobiografia inclusa nella *Storia dell'Accademia Clementina* pubblicata nel 1739: «L'anno MDCXCV mandai al dottore Niccolò Baldelli di Cortona (gentil uomo, che molto mi amava, e molti mi fe' benefici) un sant'Antonio, che sgrida Ezzelino da porre in un suo altare».<sup>32</sup>

Rimasto per lungo tempo sconosciuto, il dipinto è emerso nel 1989 in un'asta veneziana.<sup>33</sup> Si tratta di un'opera molto giovanile (vedi tav.

<sup>30</sup> Zanotti non avrebbe mancato, anche in seguito, di esprimere manifestamente la propria devozione nei confronti di Pasinelli. Si riteneva il custode della sua memoria e sorvegliava preventivamente le affermazioni della storiografia. Doveva certamente essere passata sotto i suoi occhi, prima della stampa, la voce biografica sul suo maestro inserita da padre Orlandi nell'*Abecedario pittorico* pubblicato a Bologna nel 1704, l'anno successivo all'edizione della biografia che egli aveva dedicato a Pasinelli. Inoltre nel 1730 Zanotti non mancava di condizionare, tramite Gaburri, il testo di Balducci. Nel 1759 era intenzionato a rivedere il proprio vecchio scritto, da passare, una volta emendato, a Luigi Crespi che stava componendo la sua opera polemica sugli artisti bolognesi, affidata alla stampa solo dieci anni dopo (GIOVANNI BOTTARI - STEFANO TICCOZZI, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, per Giovanni Silvestri, 1822-1825, vol. II, lettera LXXXI, p. 201-202, lettera LXXXIII, p. 204-205; vol. III, lettera CXXXVIII, p. 211).

<sup>31</sup> Cfr. G.P. ZANOTTI, *Nuovo fregio di gloria* cit., p. 35, 120; C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli* cit., p. 375. Altra incisione di Zanotti da Pasinelli è la *Santa Caterina d'Alessandria* siglata «G.P.Z.» (cfr. C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli* cit., p. 373).

<sup>32</sup> G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 145; inoltre M. ORETTI, *Notizie de' professori* cit., BCABO, ms. B.130, p. 149; Id., *Pitture dello Stato* cit., BCABO, ms. B.291, c. 248v; Id., *Tavola de' pittori* cit., BCABO, ms. B.407, p. 258, con la citazione delle altre opere cortonesi di Zanotti.

<sup>33</sup> Venezia, *Asta Semenzato*, 1 ottobre 1989. Sul dipinto si veda *Pittura italiana del '600 e '700*, catalogo a cura di G. Romano, Milano, G. Mondadori e associati, 1990, p. 258; A. MAZZA, *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento* cit., p. 274, 277, nota 203; la scheda di



Fig. 3. GIOVAN PIETRO ZANOTTI (da LORENZO PASINELLI), *San Giovanni della Croce*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto disegni e stampe (inv. PN. 5088, vol. 11).

9), eseguita dall'artista all'età di ventun anni come riporta l'iscrizione autografa, successiva solo alla paletta della chiesa del Corpus Domini di Bologna con *Santa Caterina de' Vigri che scrive il libro delle sette armi spirituali assistita da un angelo*; opera che procurò allo Zanotti diciannovenne l'incoraggiamento del maestro. La semplificazione compositiva nella quale si riflette la timidezza del principiante già denuncia solidarietà con le istanze classicistiche della venustà dalsoliana. Anche la ricercatezza della pennellata nella descrizione delle stoffe preziose e l'immagine dei rilievi del trono di Ezzelino partecipano della poetica dalsoliana, coerentemente con gli orientamenti di nobilitazione formale espressi dall'ultimo Pasinelli e in contrapposizione con la corrente pittorica in via di esaurimento rappresentata da Giovanni Antonio Burrini e con il nuovo naturalismo di Giuseppe Maria Crespi denso invece di significativi sviluppi. La figura di sant'Antonio sembra ispirarsi a quella della grande tela di Pasinelli con *Sant'Antonio di Padova che risuscita un morto*, girata però in controparte come nella stampa di Giovanni Antonio Lorenzini.<sup>34</sup> La tavolozza di Zanotti ricerca preziosità seriche in sintonia con le esercitazioni neoreneiane di Dal Sole.

All'artista non mancarono riconoscimenti pubblici, come dimostra la commissione degli sportelli con la raffigurazione della *Resurrezione dei morti nel giorno del giudizio* per l'armadio delle reliquie nella cattedrale di San Pietro a Bologna, un tempo sull'altare della sagrestia (vedi tav. 10); dipinto eseguito nel 1697 come riportano lo stesso Zanotti e, dopo di lui, Luigi Crespi.<sup>35</sup>

È proprio negli anni a cavallo dei due secoli che si infittiscono i rapporti del giovane allievo di Pasinelli con la committenza cortone-

Alessandro Volpe in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Doni acquisti depositi. Le acquisizioni degli ultimi dieci anni 1987-1997*, a cura di A. Emiliani - Rosalba D'Amico - A. Volpe, Bologna, Minerva Edizioni, 1997, p. 49-50.

<sup>34</sup> Per il dipinto di Pasinelli e l'incisione di Lorenzini cfr. C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli* cit., p. 294-297, 392-393.

<sup>35</sup> Si vedano in primo luogo le citazioni di G.P. ZANOTTI, *Nuovo fregio di gloria* cit., p. 117; *Id.*, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 147; quindi L. CRESPI, *Felsina pittrice* cit., p. 261. In occasione del recente restauro è stato possibile verificare la presenza di nature morte floreali sui lati interni dei grandi sportelli (A. MAZZA, *Le pale d'altare e la quadreria della sagrestia. Pittura bolognese tra classicismo ed accademia*, in *La cattedrale di San Pietro in Bologna*, a cura di Roberto Terra, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi arti grafiche, 1997, p. 131.

se. Al 1699 risale il *Noli me tangere* per l'altare maggiore delle Monache della Maddalena. Poco dopo l'artista iniziò la grande pala con la *Strage degli innocenti* per la chiesa di Santa Margherita da Cortona.<sup>36</sup> Riporta Zanotti che l'esecuzione di quest'ultimo lavoro, molto impegnativo, fu turbata dalla scomparsa dell'amato maestro, avvenuta ai primi di marzo del 1700. Il dolore gli impedì, per qualche tempo, di applicarsi alla pittura, così che solo più avanti portò a conclusione quel dipinto. La consegna divenne occasione per un breve, fruttuoso soggiorno nella città toscana. L'episodio è ricordato dall'artista: «... a Cortona il recai, ove tanti onori, e tante cortesie ricevetti, che più non ne avria meritato un eccellente pittore. Stetti colà tre mesi, e vi feci alcuni ritratti, ed altri quadri, e mi fu commessa una tavola per le monache di santa Croce, che feci tornato che fui a Bologna».<sup>37</sup>

Della produzione dello Zanotti destinata a Cortona la *Strage degli innocenti* della chiesa di Santa Margherita era l'unica nota agli studi.<sup>38</sup> Ma, da un lato la ricordata apparizione sul mercato antiquario

nota 67). Un dipinto dello Zanotti con *La Vergine il bambino e san Petronio*, eseguito tra il 1710 e il 1714, è inoltre nel Capitolo della basilica di San Petronio (si veda il contributo di Ilaria Bianchi in *Petronio e Bologna. Il volto di una storia. Arte storia e culto del Santo Patrono*, catalogo della mostra, Ferrara, Edisai, 2001, p. 282-283).

<sup>36</sup> Alla segnalazione dei due dipinti da parte dello stesso Zanotti nel 1703 fa seguito quella di padre PA. ORLANDI (*Abecedario pittorico* cit., p. 226). Cfr. inoltre G.G. SERNINI CUCCIATTI, *Quadri di chiese* cit. p. 154, 166 e nota 67; M. ORETTI, *Notizie de' Professori* cit., BCABO, ms. B.130 p. 149; *Id.*, *Pitture dello Stato* cit., BCABO, ms. B.291, c. 248. Marcello Oretti ricorda inoltre un *Martirio di santa Lucia* dello Zanotti a Cortona; ma si tratta di un fraintendimento della testimonianza zanottiana, posta, nel volumetto dedicato a Pasinelli, subito dopo la citazione delle tele cortonesi, da intendersi invece relativa al dipinto ora a Brera, proveniente dalla chiesa del convento di Santa Lucia a Montenovio nel Pesarese.

<sup>37</sup> Cfr. G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 146. Zanotti ricorda il proprio soggiorno a Cortona anche nel *Nuovo fregio di gloria* cit., p. 23. Quanto al compenso di «200 scudi romani senza i regali», è lo stesso Zanotti a lasciarne registrazione manoscritta a margine dell'esemplare della *Storia dell'Accademia Clementina* in suo possesso; annotazioni di cui si serve Jacopo Alessandro Calvi nella sua biografia dello Zanotti, una cui trascrizione ottocentesca si trova nel fondo Ambrosini (*Notizie della vita, e delle opere di Giampietro Cavazzoni Zanotti scritte da Jacopo Alessandro Calvi 1809*, ms., sec. XIX, Bologna, San Giorgio in Poggiale, Collezioni d'arte e di storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, fondo Ambrosini, cart. XII, fasc. 492).

<sup>38</sup> Il nome dello Zanotti è correttamente tramandato dalla storiografia cortonese (cfr. *Storia di Cortona* cit., p. 122). Per l'elenco delle opere note dell'artista cfr. R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800* cit., p. 298-299.

veneziano del *Sant'Antonio che rimprovera Ezzelino da Romano* e dall'altro le dettagliate informazioni trasmesse dalla storiografia hanno sollecitato la ricerca delle sue opere disperse.<sup>39</sup> Una prima attenzione al problema è stata sollecitata una decina di anni fa dall'improvvisa notorietà assunta, in modo del tutto accidentale, da un dipinto fino allora sconosciuto della chiesa di Santa Lucia a Seano di Cortona, in conseguenza del trafugamento avvenuto nella notte tra il 12 ed il 13 febbraio 1990. Veicolata dalle indagini, l'immagine della pala con la *Madonna e santa Margherita da Cortona* (vedi tav. 11), accompagnata dal riferimento a «Ignoto del secolo XIX»,<sup>40</sup> ha messo sotto gli occhi una composizione di ascendenza pasinelliana nella quale la santa cortonese si uniforma alla santa Caterina de' Vigri dipinta da Pasinelli nella tela con la *Madonna, il Bambino e santa Caterina de' Vigri* conservata nella sagrestia della chiesa di Santa Maria di Galliera a Bologna, così come alle numerose Maddalene del medesimo artista, mentre la Vergine e gli angeli risaltano per la spiccata impronta zanottiana. Quest'ultima si fa in realtà prevalente, a tal punto da rendere necessario il riferimento della paternità della tela trafugata al giovane allievo di Pasinelli; e pertanto suggerire l'identificazione con la «s. Margherita da Cortona» ricordata da Luigi Crespi nella biografia di Zanotti, eseguita per Cortona nel 1698 poco prima della *Strage degli innocenti*.<sup>41</sup>

Le ragioni dell'apprezzamento di quella immagine dovevano risiedere nella sua composta dignità classicistica; la medesima che avrebbe sorretto, ben più avanti, attraverso la mediazione di Ercole Graziani, le inclinazioni devozionali di Jacopo Alessandro Calvi (1740-1815) bene espresse in un disegno da poco acquisito alle raccolte del Gabinetto disegni e stampe dell'Archiginnasio, nel quale santa Margherita da Cortona sorretta da un angelo e accompagnata dal fedele cane si volge con le braccia aperte verso Cristo che appare sulle nubi, investito da una luce il cui flusso diagonale condiziona lo schema com-

<sup>39</sup> I risultati positivi della ricerca si devono essenzialmente alle preziose ricognizioni di Bruno Gialluca.

<sup>40</sup> Le misure indicate sono di cm 200 x 175.

<sup>41</sup> L. CRESPI, *Felsina pittrice* cit., p. 261. Ne ho dato segnalazione in *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento* cit., p. 277, nota 203.

positivo (vedi tav. 12).<sup>42</sup> Le dimensioni molto contenute del disegno e gli accenti intensamente devozionali ne rivelano la destinazione incisoria, come conferma l'iscrizione che l'accompagna («Jacopo Alessandro Calvi Delineò»). Ed infatti in questo disegno andrà identificato il modello inventivo di una stampa anonima (vedi tav. 13), priva della registrazione del nome dell'inventore come di quello del modesto incisore, nella quale, come è stato pertinentemente osservato, la suggestione del celebre dipinto di Lanfranco del 1622 per la chiesa di Santa Maria Nuova a Cortona si unisce a quella della tela di Giuseppe Maria Crespi che l'ha sostituita dal 1702, in un processo di semplificazione iconica che sollecita esplicitamente la partecipazione sentimentale dell'osservatore per la ferita del costato esibita da Cristo.<sup>43</sup>

Più di qualsiasi altro argomento, è l'affidamento di nuovi incarichi a dimostrare la soddisfazione della committenza cortonese per le opere dello Zanotti. Con il *Noli me tangere* (vedi tav. 14) consegnato nel 1699 alle monache di Santa Maria Maddalena, poi trasferito nel

<sup>42</sup> Il foglio, applicato su cartoncino, è entrato a far parte delle raccolte della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio nell'aprile 2002 (mm 126 x 90; Gabinetto dei disegni e delle stampe, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 77). È realizzato a tratti di penna d'inchiostro bruno con acquarellature a *grisaille*.

<sup>43</sup> Un esemplare della stampa è conservato a Milano nella Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, inv. S.P.P. 13.165 (mm 112 x 68); cfr. la scheda di R. Spinelli in *Margherita da Cortona* cit., p. 186-187, scheda 6.5. Merita inoltre di essere segnalata una piccola tela con *Santa Margherita da Cortona in preghiera davanti al crocifisso* di collezione privata di Reggio Emilia, recentemente resa nota con attribuzione al cappuccino fra Stefano da Carpi (CARLO PELLACANI, *Capolavori d'arte a Reggio e Modena. Dipinti inediti e protagonisti del collezionismo nel XX secolo*, Reggio Emilia, Consulta, 2002, p. 25) in realtà opera del più composto pittore piacentino Antonio Bresciani, ai suoi inizi a bottega da Creti a Bologna, il cui pennello ha effigiato più volte la santa di Cortona, a mezza figura come in questo caso. Se ne trova traccia nell'elenco delle sue opere trasmesso dallo stesso artista all'erudito Alessandro Sanseverini, alle seguenti date: 22 ottobre 1763 - «Q.ro rap.te S. Margherita da Cortona mezza figura per la Certosa di Pavia»; 23 gennaio 1764 - «Q.ro rap.te S. Margherita di Cortona mezza figura per il S. Co. Carlo Montanari»; 21 luglio 1768 - «Q.ro rap.te S. Margherita di Cortona p. li PP. di S. Francesco di Fiorenzuola». Un altro dipinto con la santa di Cortona, sempre in «mezza figura», ma in tela ovale, è registrato il 2 gennaio 1765 - «per li Cappuccini della Badia». L'elenco manoscritto, conservato a Parma presso la Soprintendenza al patrimonio storico, artistico e demotnoantropologico di Parma (ms. 118), è stato pubblicato da GIUSEPPE CIRILLO - GIOVANNI GOTA, *Il Giornale delle opere di Antonio Bresciani*, «Parma nell'arte», a. XIII, 1, giugno 1981, p. 112-126 (per le citazioni cfr. p. 117, 118, 119) e da GIUSEPPE BERTINI, *L'appartamento del duca Ferdinando a Colorno dipinto da Antonio Bresciani*, Colorno, TLC editrice, 2000 (per le citazioni cfr. p. 133-134).



convento della SS.ma Trinità,<sup>44</sup> l'artista mostra di guardare alle opere di Pasinelli come a modelli provvisti di indiscussa autorevolezza formale, attraverso i quali procedere alla selezione della tradizione figurativa bolognese.<sup>45</sup> Per tale via la cultura visiva dell'artista si arricchisce nella comprensione dei prototipi reniani e carracceschi, giungendo al recupero infine della cultura tardo-manieristica bolognese e dei capolavori del Cinquecento parmense.

I percorsi intellettuali dello Zanotti si fanno scoperti nell'opera più impegnativa eseguita per Cortona, la ricordata *Strage degli innocenti* (vedi tav. 15) avviata nel 1699 e interrotta nei primi mesi dell'anno seguente per lo sconforto provocato dalla scomparsa dell'amato maestro. Qui Zanotti si cimenta coraggiosamente con un'invenzione che aveva impegnato in un confronto emulativo a distanza i nomi più eccellenti della tradizione felsinea.<sup>46</sup> Dalle versioni della *Strage di sant'Orsola* eseguite da Ludovico Carracci – quella del 1592 per la chiesa dei Santi Leonardo e Orsola di Bologna ora presso la Pinacoteca Nazionale e in particolare quella per la chiesa di San Domenico di Imola datata 1600, cui si deve aggiungere la perduta pala di Mantova documentata dal disegno di Windsor Castle – si passa alla rappresentazione atemporale di Guido Reni nella *Strage degli innocenti* già

<sup>44</sup> Si veda G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 146; per la segnalazione del dipinto del convento della Trinità cfr. G.G. SERVINI CUCCIATTI, *Quadri in chiese* cit., p. 154.

<sup>45</sup> È opportuno riprendere il giudizio di Renato Roli, espresso a proposito della tela con *La Vergine, il Bambino e san Petronio* della sala del Capitolo della basilica di San Petronio a Bologna, circa la persistente suggestione dei modelli pasinelliani sulla pittura di Zanotti: «l'arte del maestro resta per lui esemplare, sino a spingerlo ad una ripetizione letterale della figura della Vergine nella *Sacra famiglia in gloria* dipinta dal Pasinelli per la chiesa degli Alemanni tanti anni prima» (R. ROLI, *Dal naturalismo carraccesco al barocco moderato di fine Settecento*, in *La basilica di San Petronio*, Bologna, Cassa di Risparmio di Bologna – Amilcare Pizzi arti grafiche, 1984, II, p. 240, nota 49).

<sup>46</sup> Sui temi della imitazione e della emulazione nella pittura bolognese dalla fine del Cinquecento al Settecento è tornato in più occasioni Andrea Emiliani. Si veda, in particolare, A. EMILIANI, *Natura e storia: due appuntamenti nell'organizzazione figurativa bolognese fra Cinquecento e Barocco*, in *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries. A symposium*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, p. 19-22. Per la *Strage degli innocenti* di Zanotti cfr. A. 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*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, Milano, Electa, 1997, p. 371-373, 391, nota 88.

sull'altare Berò della chiesa di San Domenico di Bologna, ora nella Pinacoteca Nazionale, quindi all'allentamento sentimentale dei disegni di Simone Cantarini ed infine alla distensione elegiaca della *Strage di sant'Orsola* di Lorenzo Pasinelli. Riecheggiando il ritmo dolcemente musicale della composizione pasinelliana, con lo sguardo ai suoi accordi cromatici «in chiaro», Zanotti recupera le forme elette della cultura reniana riproponendo gli effetti serici e le trasparenze monocromatiche che caratterizzano il mondo etereo di Guido con le sue perdute dissolvenze, provvisto tuttavia di forza suggestiva tale da indurre Giovan Pietro Zanotti a dare alle stampe nel 1710 il *Dialogo* in difesa dello stile conclusivo del più celebre e inimitabile pittore bolognese del Seicento.<sup>47</sup> Ma l'immaginario di Zanotti oscilla tra l'elegia pasinelliana e l'interpretazione rarefatta, di toni aristocratici, di Giovan Gioseffo Dal Sole; un cantabile che si svolge in un ritmo serenamente classico e che trova una prima verifica formale nello sconosciuto modelletto monocromo ora riscattato da un opportuno restauro (vedi tav. 16). Apparsa in una fiera antiquaria parmense nel 2002 con riferimento di comodo al pittore cremasco Mauro Picenardi, la piccola tela presenta una composizione del tutto corrispondente alla pala di Cortona,<sup>48</sup> anche se il confronto puntuale rivela infine non poche varianti; ad esempio il risalto attribuito alle due figure in primo piano a sinistra, poi riequilibrato, l'affacciamento di Erode e dei

<sup>47</sup> Cfr. G.P. ZANOTTI, *Dialogo in difesa di Guido Reni steso in una lettera al sig. Dottor Girolamo Baruffaldi ferrarese*, Venezia, Antonio Bortoli, 1710; ripubblicato in C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., ed. cit., II, p. 67-74 dell'Appendice (sui rapporti di Zanotti con Baruffaldi si veda MARIA ANGELA NOVELLI, *Storia delle «Vite de' pittori e scultori ferraresi» di Girolamo Baruffaldi. Una vicenda editoriale e culturale del Settecento*, San Giovanni in Persiceto, Edizioni Aspasia, 1997). Il richiamo alla pittura reniana è puntualmente notato da SELLA ZAMBONI, *Un dipinto giovanile di Ercole Lelli, «Paragone»*, 419-423, genn.-giugno 1985, p. 259-260. Esempifica le modalità del rapporto di Zanotti con i modelli reniani la minuscola *Adorazione dei pastori* provvista di firma, recentemente emersa sul mercato antiquario bolognese (scheda di Lucia Peruzzi in *Collezione di antichi maestri emiliani. Bologna, Galleria Cavour, 21 ottobre - 21 dicembre 1996*, a cura di Daniele Benati, Bologna, Fondantico, 1996, p. 66-68), trascrizione della grande *Adorazione dei pastori* di Guido Reni ora nella National Gallery di Londra, filtrata dall'intimismo pasinelliano.

<sup>48</sup> La piccola tela misura cm 74,5 x 53,5 ed è ora conservata in collezione privata modenese. Viene a confermare la proposta attributiva in favore di Giovan Pietro Zanotti, appoggiata inoltre alla verificabile corrispondenza stilistica, l'iscrizione sul telaio antico, dalla grafia alquanto trasandata: «Zann...», plausibilmente decifrabile come «Zannotti».

soldati dal palazzo in prospettiva sulla sinistra, poi trasferito sul fondo, la diversa disposizione dei putti in cielo e numerose altre differenze, anche significative, che tuttavia non alterano l'idea originaria.

Come nel capolavoro reniano, nella *Strage degli innocenti* di Zanotti la rappresentazione si arresta all'apice espressivo; ma qui la sospensione esemplare dei gesti non sopprime il flusso del tempo, ritmato dalle vibrazioni delle eleganze pasinelliane, quasi preludio al classicismo astrale di Donato Creti. La misura arcadica ricomponde l'equilibrio compositivo e riscatta l'efferatezza dell'episodio nell'equivalenza tra compostezza della pittura e ornatezza del componimento letterario; così che, se Zanotti dichiara ai suoi lettori: «circa lo stile, io scrivo da pittore», protestando con esibita modestia una scarsa familiarità con i «fiori rettorici»,<sup>49</sup> il suo pennello visualizza per converso le aspirazioni di un'arcadia letteraria che declina il concetto del bello ideale in una grazia lieve di ascendenza antica;<sup>50</sup> sentimento che si volge in melodramma nel *Martirio di santa Lucia* eseguito entro il 1703 per il convento di Santa Lucia a Montenovo nel Pesarese, ora della Pinacoteca di Brera, parafrasi in chiave pasinelliana del *Martirio di sant'Agnese* di Domenichino ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> G.P. ZANOTTI, *Lettere familiari scritte ad un amico in difesa del conte Carlo Cesare Malvasia autore della Felsina pittrice*, Bologna, per Costantino Pisarri, 1705, ripubblicato in C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., ed. cit., II, p. 36 dell'Appendice.

<sup>50</sup> Pertinente l'osservazione di padre Pellegrino Antonio Orlandi (*Abecedario pittorico* cit., p. 226): «Di genio non meno pittorico, che letterario, s'esercita ora dipingendo, or intagliando all'acqua forte, or disegnando belle invenzioni (come si può vedere dal frontespizio del presente libro, da lui inventato, e disegnato [vedi fig. 5]) or poetando in eroico or in bernesco, ed ora componendo, come ha fatto ultimamente, nel dare in luce la vita del suo diletto Maestro, stampata in Bologna l'anno 1703». Due disegni di Giovan Pietro Zanotti si conservano nella raccolta Certani presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (inv. 32531, 32532; vedi fig. 4). Sulla produzione letteraria di Zanotti e sui suoi rapporti con l'Arcadia bolognese cfr. la scheda di Gerardo Guccini in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della Cultura. Prospettive biografiche*, a cura di Eugenia Casini-Ropa, Marina Calore, G. Guccini, Cristina Valenti, Modena, Mucchi Editore, 1986, p. 258-262; la scheda di Maria Grazia Bergamini in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese. I. Documenti bio-bibliografici*, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi Editore, 1988, p. 89-90, 250-258; FRANCESCA MONTEFUSCO BIGNOZZI, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La Colonia Renia* cit., II, *Momenti e problemi*, a cura di M. Saccenti, Modena, Mucchi Editore, 1988, p. 379, 398-405.

<sup>51</sup> Sul dipinto, ricordato per la prima volta nel 1703, poco dopo la sua esecuzione, dallo stesso Zanotti (*Nuovo fregio di gloria* cit., p. 117) e quindi l'anno successivo da padre Pellegrino Antonio Orlandi (*Abecedario pittorico* cit., p. 226) si veda la scheda di D. Benati in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Milano, Electa, 1991, p. 263-264.



Fig. 4. GIOVAN PIETRO ZANOTTI, disegno per frontespizio, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 32532.

Non resta pertanto che osservare il coerente rispecchiamento tra comportamento professionale e dichiarazioni di poetica: «Circa la pittura molto io sono innamorato dell'antico stile ...».<sup>52</sup>

Il richiamo alla tradizione impedisce forse di vedere gli elementi di novità in quattro rametti ottagonali inseriti entro preziose cornici intagliate e dorate, conservati nel Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona, uno dei quali, quello raffigurante la *Maddalena penitente in atto di abbracciare il crocifisso* (vedi tav. 17), è stato recentemente attribuito a Lorenzo Pasinelli.<sup>53</sup> Esso presenta in effetti, in controparte, un celebre modello più volte replicato dal maestro bolognese. E tuttavia la grazia più sensitiva e affinata che lo ispira, con tocchi leggeri sui capelli e risalti di luce, richiama convincentemente la testa di Cristo del *Noli me tangere* di Giovan Pietro Zanotti presso il monastero della SS.ma Trinità. Anche il mantello della penitente rivela lo stesso colore di quello che avvolge Cristo, mentre i riflessi luminescenti delle pieghe compongono lo stesso tracciato geometrico e spezzato della veste della Maddalena inginocchiata davanti a Cristo ortolano. La *Santa Caterina d'Alessandria* (vedi tav. 18) appartenente alla serie rivela la mano del medesimo artista; e sarà facile riconoscere nella gamma cromatica e nel disegno delle pieghe corrispondenze persuasive con le figure femminili della *Strage degli Innocenti* portata a Cortona dallo Zanotti, mentre il volto della santa mostra un impianto analogo a quello della Vergine nella pala con *Santa Margherita da Cortona* trafugata una decina di anni fa. Allo stesso modo, anche il *Santo diacono marti-*

<sup>52</sup> G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 153.

<sup>53</sup> C. BARONCINI, *Lorenzo Pasinelli* cit., p. 306-307. I quattro rametti erano già ritenuti «attribuibili a Lorenzo Pasinelli» (MARIO GORI SASSOLI, *Le collezioni artistiche medievali e moderne*, in PAOLO BRUSCHETTI - M. GORI SASSOLI - MARIA CRISTINA GUIDOTTI, *Il Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona. Catalogo delle Collezioni*, Cortona, Calosci, 1988, p. 78; MARIA CRISTINA CASTELLI, *Le sale Tommasi*, in *Il Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona*, a cura di Piero Bocci Pacini - A.M. Maetke, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1992, p. 203-205); attribuzione ripresa con sicurezza da SILVIA BURBI, *Il lascito Tommasi Baldelli al Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona*, «Accademia Etrusca di Cortona. Annuario», XXVII, 1995-96, p. 231-238. È inoltre esposta presso il Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona una piccola *Sacra Famiglia* con attribuzione a Scuola bolognese, opera ben riconoscibile, invece, del pittore vicentino Pasqualino Rossi (A. MAZZA, *Pasqualino Rossi nelle Marche*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di Valter Curzi, Verona, Cariverona Banca spa - Amilcare Pizzi arti grafiche, 2000, p. 267, 269).



Fig. 5. LUDOVICO MATTIOLI (da GIOVAN PIETRO ZANOTTI), *Allegoria della Pittura, della Scultura e dell'Architettura*, con lo stemma di Giovanni Matteo Marchetti vescovo di Arezzo, incisione, antiporta per l'*Abecedario pittorico* di padre Pellegrino Antonio Orlandi, in Bologna, per Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1704 (esemplare: BCABo, 17.R.VI.3).

re (vedi tav. 19) appare plausibilmente riconducibile al pennello di Zanotti per l'ispirazione reniana appoggiata ad una gamma cromatica cantariniiana. Differisce invece da questi, per l'irrigidita presentazione e l'appannata resa formale, in parte dovute all'infelice stato di conservazione, il quarto rametto con una figura di armato (vedi tav. 20), che si riscatta però nel confronto con le figure in secondo piano del dipinto con *Cristo sotto la croce che incontra le Marie* (vedi tav. 21).

L'appartenenza dei rametti al lascito della contessa Giulia Tommasi Baldelli<sup>54</sup> fa sospettare che questi siano stati dipinti nei tre mesi trascorsi dall'artista a Cortona. In effetti non sono state identificate le opere realizzate nel soggiorno seguito alla consegna della *Strage degli innocenti*. Tra i ritratti - annota a margine lo stesso Zanotti nella copia in suo possesso della *Storia dell'Accademia Clementina* - era quello della signora Maddalena Coroni Baldelli «nuora del Dottor Baldelli» la quale aveva ospitato l'artista nella propria casa.<sup>55</sup> Anche in seguito Zanotti avrebbe espresso gratitudine verso quella famiglia, inviando a Francesco Baldelli nel 1704 una copia fresca di stampa dell'*Abecedario pittorico* di padre Pellegrino Antonio Orlandi (in Bologna, per Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1704), per la cui antiposta egli aveva fornito un'invenzione poi incisa da Ludovico Mattioli (vedi fig. 5);<sup>56</sup> così come l'anno successivo avrebbe dedicato «all'illu-

<sup>54</sup> Sulla donazione si veda ora la scheda di Silvia Burbi in ACCADEMIA ETRUSCA DI CORTONA, *Cose dal silenzio. Dai depositi del museo*, a cura di P. Bruschetti - Paolo Santucci, Cortona, Editrice Grafica L'Etruria, 1998, p. 21-22; ed inoltre S. BURBI, *Il lascito Tommasi Baldelli* cit., p. 193-259; M.C. CASTELLI, *Le sale Tommasi*, in *Il Museo dell'Accademia Etrusca* cit., p. 203-205.

<sup>55</sup> Annota lo Zanotti in calce all'esemplare della *Storia dell'Accademia Clementina* in suo possesso: «e tra questi quello della Signora Maddalena Coroni Baldelli nuora del Dottor Baldelli nella cui casa abitai. Questa donna gentilissima era anche altrettanto bella, e vivace. Morì l'anno 1714, né potea aver più di 40 anni, e forse anche non vi giugnea». Non credo si conoscano ritratti riferiti allo Zanotti, a parte quello di Maria Stuart passato all'asta Salga di Roma nel maggio 1941 (l'immagine è conservata nella cartella *Giovan Pietro Zanotti* presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze).

<sup>56</sup> *The Illustrated Bartsch, 43: Italian Masters of the Seventeenth Century*, edited by John T. Spike, New York, Abaris Books, 1982, p. 123. Dalla lettera di Francesco di Nicolò Baldelli a padre Pellegrino Antonio Orlandi si apprende che Giovan Pietro Zanotti gli aveva inviato a Cortona un esemplare dell'*Abecedario pittorico*. Francesco Baldelli ringrazia l'Orlandi per aver fatto cenno nel volume alla raccolta di componimenti dal titolo *Protheo Vagante* che suo padre aveva fatto stampare nel 1691 in onore di Pasinelli (P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico* cit., p. 390); cfr. *Lettere di diversi e notizie su argomenti riguardanti le belle arti*, BCABO, ms. B.153, lettera 70, c. 128.

strissimo sig. Avvocato Francesco Baldelli nobile cortonese» le *Lettere familiari scritte ad un amico in difesa del conte Carlo Cesare Malvasia autore della Felsina Pittrice*.<sup>57</sup>

Rientrato a Bologna dopo i successi cortonesi, Zanotti metteva mano alla pala per le monache di Santa Croce; opera, ora identificata, che presenta *Cristo che cade sotto la croce ed incontra le Marie* (vedi tav. 21).<sup>58</sup> La sua esecuzione è da porre entro il 1703, dal momento che l'opera viene ricordata dallo stesso Zanotti nel volumetto su Pasinelli pubblicato in quell'anno;<sup>59</sup> ma non è da escludere che la sua conclusione risalgia all'anno precedente.

Coerentemente con le affermazioni teoriche di stampo classicista, che avrebbero ispirato la vita dell'Accademia Clementina di cui sarebbe stato a lungo Segretario, Zanotti con la sua pittura non si sarebbe discostato dalle espressioni più elette della tradizione bolognese. È esemplificativa di quell'ortodossia accademica la pala dell'*Incredulità di san Tommaso* un tempo sull'altare della chiesa di San Tommaso del Mercato ed ora presso la chiesa di San Martino, la cui nobil-

<sup>57</sup> Dichiarando con lettera dedicatoria del 30 maggio 1705 «tutto il gran numero degli obblighi», Zanotti riconosce a Francesco Baldelli, figlio di Nicolò, grande intelligenza della pittura (G.P. ZANOTTI, *Lettere familiari* cit., ed. cit., p. 35 dell'Appendice).

<sup>58</sup> Con la demolizione del convento di Santa Croce, avvenuta attorno al 1840, la tela è stata trasferita nella chiesa di Sant'Antonio. Il dipinto è ricordato in G.G. SERNINI CUCCIATTI, *Quadri di chiese* cit., p. 160.

<sup>59</sup> G.P. ZANOTTI, *Nuovo fregio di gloria* cit., p. 117. Qui lo schema compositivo solenne e meditato appare il frutto di esperienze analoghe a quelle di un altro allievo di Pasinelli, quel Giovan Girolamo Balzani (1657-1734), autore di pale d'altare, ritratti e sculture, che aveva consegnato al santuario della Beata Vergine di San Luca, entro il 1703, la tela con *San Gregorio e le anime purganti*. Si confronti l'opera cortonese di Zanotti con la pala di questo artista per la chiesa di San Giacomo di Bargi raffigurante *Salomè che implora Cristo per i figli Giacomo il maggiore e Giovanni* improntata ad un classicismo di fermezza quasi franceschiniana, il medesimo che ispira l'*Immacolata e santi* della stessa chiesa, ricordata in una biografia manoscritta dell'artista risalente alla metà del Settecento, finita tra le carte di Marcello Oretti (*Vite di pittori, scultori e architetti in gran parte scritte da loro medesimi*, BCABO, ms. B.95, c. 216r, biografia datata 11 novembre 1759); pala, quest'ultima, impropriamente attribuita a Pietro Maria Massari detto Porrettano la cui attività è invece documentata tra il 1590 ed il 1600 (NICOLETTA ROIO, *Pietro Maria Massari detto Porrettano*, in *La Scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di Emilio Negro - Massimo Pironi, Modena, Banco S. Geminiano e S. Prospero - Artioli Editore, 1994, p. 214). Si veda ora, su Giovan Girolamo Balzani, A. MAZZA, *La quadreria dell'arcivescovado*, in *Domus Episcopi. Il Palazzo Arcivescovile di Bologna*, a cura di R. Terra, Bologna, Minerva Edizioni, 2002, p. 150-154, 158-159, note 42-49.

tà compositiva ben paragonabile alla veste dalsoliana dell'*Incredulità di san Tommaso* di Teresa Muratori nella chiesa di Santa Maria di Galliera a Bologna suppone nello stesso tempo la conoscenza di un'invenzione di Simone Cantarini riconoscibile nel disegno ora presso le Collezioni reali inglesi di Windsor Castle, più che in quello della Pinacoteca di Brera.<sup>60</sup> È verosimile che ai tempi dello Zanotti quell'invenzione fosse facilmente accessibile a Bologna, magari negli ambienti dell'Accademia Clementina come lascerebbe supporre la copia conservata tra i disegni del Museo del Prado riferita a Vittorio Bigari.<sup>61</sup>

L'artista godette fino all'ultimo della stima e dell'amicizia di Dal Sole. Lo dimostra il coinvolgimento nella commissione dei sei dipinti con *Storie di Achille* per il marchese Durazzo, che impegnarono al-

<sup>60</sup> Sul dipinto di Zanotti cfr. LUCIANO MELUZZI, *Le sopresse chiese parrocchiali di Bologna*, «Strenna storica bolognese», a. XXII, 1972, p. 126-128. Sul precedente cantariniano cfr. A. MAZZA, «Il metodo d'una vera e lodevole imitazione» cit., p. 387-388. È sempre tramite l'insegnamento di Pasinelli che Zanotti giunse ad apprezzare le invenzioni di Cantarini, a lui ben note anche grazie ai disegni conservati nella bottega del suo maestro. Quell'ascendente fu riconosciuto ed apprezzato da Giuseppe Maria Crespi, di solito molto parco di complimenti. Lo ricorda con evidente soddisfazione lo Zanotti nelle note manoscritte poste a margine del volume in suo possesso, accanto alla citazione di una *Madonna con san Pio V e il Bambino* collocata nella cappella privata di palazzo Ghisilieri: «... lo Spagnolo lo aveva molto lodato, e detto che egli era dello stile di Simon da Pesaro e questo detto di un tal uomo non è per me piccolo onore» (cfr. A. OTTANI CAVINA - R. ROLI, *Commentario* cit., p. 149; ma l'apprezzamento riportato dallo Zanotti va bilanciato con l'aggressività e l'aperto dissenso nei suoi confronti, in quanto Segretario dell'Accademia Clementina. Per questi aspetti si veda L. CRESPI, *Felsina pittrice* cit., p. 227-231). Molto puntuale l'osservazione di R. Roli (*Pittura bolognese* cit., p. 95) che, ricordando dello Zanotti la *Strage degli Innocenti* di Cortona e l'*Incredulità di san Tommaso* presso la chiesa di San Martino di Bologna, precisa che «il suo pasinellismo è sostanziato di esperienza storica e conserva la pastosità di certo Cantarini». Quanto alla famiglia Ghisilieri si ricorda che a Zanotti spetta l'invenzione del *San Pio V Ghisilieri che appare a Benedetto XIII* incisa da Francesco Maria Francia (GIOVANNA GAETA BERTELA - STEFANO FERRARA, *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVIII*, Bologna, Associazione per le arti «Francesco Francia», 1974, scheda 278 e fig. 278).

<sup>61</sup> Per i disegni citati 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, p. 84, nota 36; MARIO MANCIGOTTI, *Simone Cantarini il Pesarese*, Pesaro, Banca Popolare Pesarese, 1975, p. 215, fig. 239; MANUELA B. MENA MARQUÉS, *Dibujos de Vittorio Maria Bigari en el Museo del Prado*, «Boletín del Museo del Prado», I, 3, ott.-dic. 1980, p. 149; EADEM, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. VII. Dibujos italianos del siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 36 e fig. 37; la scheda di Marina Cellini in *Simone Cantarini nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, A. M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Raffaella Morselli, Venezia, Marsilio, 1997, p. 182-183, scheda 42.

trettanti artisti bolognesi tra il 1719 ed il 1720 sotto la guida di Giovan Gioseffo Dal Sole e di Marcantonio Franceschini, i quali svolsero la funzione di garanti come lasciano intendere i contratti stilati il 7 ottobre 1718. Se Marcantonio Franceschini sceglieva il misterioso Antonio Cogorani, Giacomo Antonio Boni e Antonio Rossi (quest'ultimo poi sostituito dal figlio Giacomo Franceschini), Giovan Gioseffo Dal Sole affidava gli incarichi a Francesco Monti, Francesco Merighi e Giovan Pietro Zanotti al quale spettava la raffigurazione dell'episodio di *Teti che arma Achille* (vedi tav. 22). È del tutto probabile che nel 1719, quando il marchese genovese Giacomo Filippo II Durazzo compì il viaggio a Bologna per l'acquisto di alcuni dipinti in compagnia del consulente Paolo Girolamo Piola, figlio di Domenico Piola, la tela dello Zanotti fosse prossima alla conclusione, se non già terminata.<sup>62</sup> Poco dopo infatti, ricevuta la commissione della *Madonna della Pace* per la chiesa dell'Ospedale di Santa Maria della Pace di Finale Emilia (vedi tav. 23),<sup>63</sup> l'artista partiva per Roma.

Nonostante la chiara conoscenza delle tendenze della produzione artistica bolognese del tempo ed i contatti con i maestri delle Accademie italiane, Zanotti mantenne saldamente fede ai prediletti modelli formali di Pasinelli e di Dal Sole. Quei processi di assimilazione finirono anzi per provocare esiti ingannevoli, con risvolti lusinghieri per le ambiziose aspettative dell'artista. Lo stesso Zanotti ricorda con comprensibile orgoglio come un suo dipinto giovanile con «Venere stesa su un letto, la qual porge ad Amore una treccia de' suoi capegli per fornirne l'arco, mentre un satiro in lontana parte corre dietro ad una ninfa» ebbe l'avventura di essere «da alcuni pittori, in occasione di rivenderlo, attribuito al maestro».<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Sui dipinti di quella commissione cfr. la scheda di A. Mazza in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1995, p. 84-97.

<sup>63</sup> Per questo dipinto si veda la scheda di D. Benati in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, catalogo della mostra, Modena, Edizioni Panini, 1986, p. 308-309; la scheda di Lidia Righi Guerzoni in *Arte a Mirandola e nella Bassa modenese*, a cura di Graziano Manni, Mirandola, Cassa di Risparmio di Mirandola, 1988, p. 48-49. Il viaggio romano è ricordato anche da Girolamo Baruffaldi nelle sue lettere a Zanotti del 1719 e del 1720 (pubblicate da M.A. NOVELLI, *Storia delle «Vite»* cit., p. 98-99, 102-103).

<sup>64</sup> Cfr. G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 146. Nella breve biografia dedicata allo Zanotti, lo stesso Jacopo Alessandro Calvi riprende l'argomento degli scambi

Avrebbe riempito di soddisfazione il nostro pittore un altro scambio attributivo che può essere tuttora documentato. È passato forse per lungo tempo sotto il nome di Lorenzo Pasinelli uno sconosciuto rametto di collezione privata bolognese con una santa eremita distesa a terra entro una grotta, vegliata dagli angeli in volo e accompagnata da un frustino, un cilicio e un teschio adagiati al suo fianco (vedi tav. 24); dipinto che reca inciso infatti sul verso il nome di Pasinelli con una grafia antica, quasi certamente settecentesca.<sup>65</sup> Il riferimento appare comprensibile, in quanto si rivelano autenticamente pasinelliane certe finezze esecutive ben apprezzabili soprattutto nella figura della santa distesa esanime sulla nuda terra accidentata, con il corpo irrigidito dalla morte. Ma la sensibile evoluzione del gusto, oltre i parametri pasinelliani, verso accentuazioni aristocratiche dalsoliane e la caratterizzazione delle tipologie dei putti in direzione autenticamente zanottiana spostano la paternità del dipinto sotto il nome del nostro artista, con il risultato che la consultazione delle fonti fa luce sul soggetto rappresentato; non una santa Maria Maddalena, ma una santa Rosalia. Scrive Zanotti: «Pinsi l'anno MDCCXVI in un piccolo rame una santa Rosalia morta, e giacente in terra, per il dottore Paolo Batista Balbi mio strettissimo amico».<sup>66</sup> In effetti nella figura giacen-

attributivi dei suoi dipinti, promossi al catalogo di artisti altisonanti quali il suo maestro Lorenzo Pasinelli o Giovan Gioseffo Dal Sole; apprezzamenti che vengono qui temperati dal giudizio limitativo sulle qualità inventive: «... circa il merito del Zanotti nell'arte del dipingere, non era, a dir vero, molto felice nel comporre, e nel gettare in carta le sue idee, ma fatti poi li debiti studi sul vero, disegnava correttamente la tela, e dato di piglio a pennelli, coloriva con ottime tinte, bene accordate, e con eleganza, e freschezza di bei tocchi, somigliando molto in questa parte al Pasinelli, e parecchi quadri ha lasciato, che a ragione vengono dagli intendenti tenuti in pregio; ma pochi gli conoscono, e sono per lo più attribuiti al Pasinelli sudetto, e a Giovan Giuseppe Dal Sole» (*Notizie della vita, e delle opere cit.*, p. 6).

<sup>65</sup> È facilmente leggibile l'iscrizione: «del Pasinello». Il rametto misura cm 27 x 37,5.

<sup>66</sup> Cfr. G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina cit.*, II, p. 149; inoltre M. ORETTI, *Notizie de Professori cit.*, BCABO, ms. B.130, p. 146; M. ORETTI, *Tavola de' pittori cit.*, BCABO, ms. B.407, p. 257. L'amicizia e la stima avevano indotto lo Zanotti a leggere in anteprima a Paolo Battista Balbi, «filosofo, e maestro egregio di medicina», la sua tragedia della *Didone* che avrebbe visto la stampa nel 1718. Zanotti ricorda inoltre che questi possedeva un grande quadro di Luigi Quaini con «una Rachele alla cisterna per abbeverare gli armenti, ove Giacobbe sta in atto di alzare la pietra, che alla gentil donzella impedia di trarr'acqua, e questa è opera certamente degna di molta estimazione» (G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina cit.*, I, p. 203-204).

te va ravvisato il corpo senza vita della santa siciliana, eremita sul monte Pellegrino presso Palermo. In una grotta di quel monte furono ritrovate le sue spoglie nel 1624, quando la peste infuriava sulla città. E all'intervento taumaturgico della santa, subito nominata patrona della città, fu collegato il declino del terribile flagello.<sup>67</sup> La data 1716 inserisce il piccolo dipinto su rame in una trama di relazioni che da tempo si andava infittendo tra Bologna e Palermo sia sul piano istituzionale, per i rapporti diplomatici tra i Senati delle due città, sia su quello religioso che produceva scambi di reliquie e reliquiari, sia infine su quello matrimoniale, per i legami di parentela istituiti tra famiglie bolognesi e palermitane. È stato ampiamente illustrato come gli imparentamenti avviati alla metà del Seicento tra il ramo bolognese e quello palermitano dei Bargellini abbiano favorito agli inizi del secolo successivo una rete di contatti tra i Senati delle due città, che avrebbe portato alla nomina della bolognese Caterina de' Vigri, canonizzata nel 1712 da papa Clemente XI, quale compatrona di Palermo e allo scambio delle reliquie delle due sante patrona, inserite entro preziosi reliquiari. Proprio nel 1716, anno in cui Giovan Pietro Zanotti affrontava il rametto con *Santa Rosalia distesa nella grotta del monte Pellegrino*, il marchese di Regalmici commissionava per conto del Senato palermitano «un bello, e ricco reliquiario di finissimo argento, ed ingegniosa struttura ... che spedito a Bologna vi giunse sul principio del 1717» per essere esposto infine in una cappella dedicata a santa Rosalia nella basilica di San Petronio.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Su Santa Rosalia si veda soprattutto GIORDANO CASCINI, *Di Santa Rosalia romita palermitana*, Palermo, appresso i Cirilli, 1651, in particolare le p. 396-400 sulla diffusione delle reliquie; le considerazioni di Giovanni Stilling in *Acta Sanctorum. Septembris*, II, Anversa, apud B. A. vander Plassche, 1748, p. 278-414; *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Città nuova, 1968, vol. XI, coll. 427-433; PAOLO COLLURA, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, Palermo, Santuario del Montepellegrino, 1977; VALERIO PETRARCA, *Genesi di una tradizione urbana. Il culto di santa Rosalia a Palermo in età spagnola*, Palermo, s.n., 1986; Id., *Di santa Rosalia vergine palermitana*, Palermo, Sellerio, 1988.

<sup>68</sup> Sugli scambi tra Palermo e Bologna nei primi decenni del Settecento, che fruttarono anche la commissione di una *Immacolata* a Donato Creti, si vedano gli stimolanti interventi di VINCENZO ABBATE, *Donato Creti: un dipinto per Palermo*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo, Regione Siciliana, 1986, p. 373-385; Id., *Palermo 1700: i contatti con Bologna e la committenza del marchese di Regalmici*, in *Centri e periferie del barocco. Vol. 3. Barocco mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di Maria

È inevitabile pensare che il committente e il pittore fossero a conoscenza di quelle relazioni. Non è una novità che Zanotti coltivasse conoscenze a grande distanza, sia con artisti che con letterati e con intellettuali di varia estrazione, anche in forza del ruolo di Segretario dell'Accademia Clementina, svolto a partire dalla sua fondazione; compito che comportava scambi frequenti e costanti con le altre istituzioni accademiche.<sup>69</sup> La destinazione dei suoi dipinti lo conferma. Questi raggiunsero centri vicini come Imola, Faenza e Finale Emilia; ma anche città lontane quali Fano, Genova, Perugia, Piacenza, Milano, Torino e Grenoble.<sup>70</sup> L'attività sempre più impegnativa di teorico d'arte e storiografo ufficiale dell'Accademia Clementina non avrebbe allontanato Zanotti dall'esercizio della pittura, mantenuto vivo fino ad età molto avanzata,<sup>71</sup> anche se a prezzo di una certa discontinuità, così come, negli anni dell'intensa produzione per Cortona, non aveva abbandonato la penna, tanto da dare alle stampe nel 1703 l'encomiasti-

Luisa Madonna - Lucia Trigilia, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, p. 295-318; Id., *Contatti tra Palermo e Bologna nel Settecento*, in *Il libro dei Panduri. Disegni di Domenico Maria Fratta nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, a cura di V. Abbate - A. Mazza, Palermo, Sellerio, 1994, p. 78-102.

<sup>69</sup> Vasta è la bibliografia sull'attività di Giovan Pietro Zanotti come teorico d'arte e storiografo. Si veda in primo luogo il saggio di Renato Roli (*Giovan Pietro Zanotti e la «Storia dell'Accademia Clementina»*, in A. OTTANI CAVINA - R. ROLI, *Commentario cit.*, p. IX-XX) con bibliografia ragionata sull'argomento; inoltre i contributi di STEFANO BENASSI, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988; ANTON W.A. BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989, p. 11-48; e in particolare GIOVANNA PERINI, *Letteratura artistica e società a Bologna al tempo di Giuseppe Maria Crespi*, in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747 cit.*, p. CXCIII-CCVI.

<sup>70</sup> È lo stesso artista a ricordare queste città nell'autobiografia. Per la paletta con la *Visione di san Girolamo* richiestagli dal conte Pietro Paolo Marcolini per la chiesa dei Cappuccini di Fano cfr. la scheda di Anna Maria Ambrosini Massari in *La Pinacoteca civica di Fano. Catalogo generale. Collezione Cassa di Risparmio di Fano*, a cura di A. M. Ambrosini Massari - Rodolfo Battistini - R. Morselli, Fano, Cassa di Risparmio di Fano - Silvana Editoriale, 1993, p. 172-174. Un suo dipinto con *San Filippo Neri* era segnalato in occasione di una visita pastorale, nel 1713, nella chiesa dedicata a quel santo a Montefalco (cfr. SILVESTRO NESSI, *Montefalco e il suo territorio. Guida turistica*, Spoleto, Arti Grafiche Panetto e Petrelli, 1980, p. 31-32).

<sup>71</sup> Zanotti avrebbe rinunciato alla pittura alla soglia dell'ottantesimo anno: «1753 questo mese di luglio ho abdicato affatto la pittura per troppa vecchiezza, e gli utensili a quest'arte pertinenti li ho donati ad alcuni miei amici, come il Sig. MAZZONI, e il Signor Giovannini» (nota manoscritta di G.P. Zanotti pubblicata in A. OTTANI CAVINA - R. ROLI, *Commentario cit.*, p. 150).

ca biografia di Lorenzo Pasinelli, premessa al sistematico monumentario storiografico della *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* che avrebbe visto la luce nel 1739, testo fondamentale per la conoscenza della pittura bolognese nei cinquant'anni successivi alla pubblicazione della *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia.

Le relazioni tra Cortona e Bologna non si sarebbero esaurite nella dinamica collezionistica che aveva coinvolto le famiglie Baldelli e Venuti, né si sarebbero chiuse con la produzione cortonese di Giulio Cesare Milani, di Giuseppe Maria Crespi, di Giovanni Battista Grati e di Giovan Pietro Zanotti. Proprio nel salone mediceo dell'Accademia Etrusca a Cortona è esposto il ritratto del marchese bolognese Gregorio Filippo Maria Casali Bentivoglio Paleotti (1721-1802), opera di Giuseppe Valiani (vedi tav. 25). Appartenente ad una nobile famiglia che vantava lontane origini cortonesi, il marchese Casali ricoprì dal 1759 al 1764, per designazione dello stesso Zanotti, la carica di Segretario dell'Accademia Clementina e nel 1788 ricevette il titolo di lucumone dell'Accademia Etrusca.<sup>72</sup> Anche l'autore del ritratto non era estraneo all'ambiente bolognese. Allievo di Vincenzo Meucci - il pittore fiorentino che si era formato a Piacenza presso Sebastiano Galeotti e a Bologna nella bottega di Giovan Gioseffo Dal Sole, e che nel 1758, al culmine della carriera, avrebbe meritato l'aggregazione

<sup>72</sup> Giovan Pietro Zanotti annota: «L'Accademia ha decretato, e voluto e pregato, che io ritengo il nome di Segretario Emerito e che io sia colui che nomini il mio successore col titolo di Segretario attuale, volendo ancora che io proseguisca a aver lo stesso emolumento, gl'istessi onori di prima. Il successor da me nominato, e dall'Accademia a viva voce approvato si è il Sig. Conte Gregorio Casali nostro Accademico, giovin Cavaliere dottissimo e per tutta Italia assai noto e alla nobiltà, e alla dottrina aggiunge una gentilezza, e una cortesia che non ha pari» (A. OTTANI CAVINA - R. ROLI, *Commentario cit.*, p. 150). Sul marchese Casali si veda essenzialmente POMILIO POZZETTI, *Della vita e degli scritti di Gregorio Filippo M. Casali Bentivoglio Paleotti*, s.d.t. (in particolare p. 3, 23); FRANCESCO TOGNETTI, *Vita del conte Gregorio Filippo Maria Casali Bentivoglio Paleotti bolognese*, Bologna, presso Riccardo Masi, 1827 (in particolare p. 4, 11-12); la voce biografica curata da Renzo Negri in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, p. 114-116; *La Colonia Renia cit.*, I. *Documenti bibliografici cit.*, p. 40-41 (biografia a cura di Maria Stella Santella), 120-123 (bibliografia a cura di Ilaria Magnani). Per il ritratto di Giuseppe Valiani si rinvia al settecentesco *Catalogo dei Lucumoni o Principi della nobile Accademia Etrusca di Cortona* segnalato da Alessandro Tosi in *L'Accademia Etrusca*, catalogo della mostra a cura di Paola Barocchi - Daniela Gallo, Milano, Electa, 1985, p. 44; inoltre M. GORI SASSOLI, *Le collezioni artistiche cit.*, p. 82-83; ed in particolare M.C. CASTELLI, *L'Etrusca Pinacoteca ovvero la settecentesca serie di ritratti dei Lucumoni, in Il Museo dell'Accademia Etrusca cit.*, p. 261, 294.

all'Accademia Clementina quale Accademico d'onore -<sup>73</sup> il pistoiese Giuseppe Valiani (1731-1800) cui si deve il dipinto con la *Vergine ed i santi Carlo Borromeo, Francesco di Paola e Vincenzo de' Paoli* del Seminario di Cortona, sua prima opera pubblica secondo l'erudito bolognese Marcello Oretti, svolse larga parte della propria attività a Bologna dove incontrò la protezione della famiglia Albergati. Per questa eseguì alcuni ritratti e soprattutto gli affreschi nella villa di Zola Predosa (il suo intervento più significativo nel campo della grande decorazione),<sup>74</sup> conquistandosi nel 1777, a sua volta, la nomina ad Accademico d'onore presso l'Accademia Clementina.<sup>75</sup>

*L'autore è riconoscente a quanti hanno agevolato la ricerca: in particolare a Pierangelo Bellettini, Vittoria Coen, Corinna Giudici, Manuela Mattioli, Francesca Montefusco Bignozzi, Alberto Rodella, Giorgio Zamboni; e soprattutto a Bruno Gialluca del Comune di Cortona, alla cui passione si deve l'individuazione di opere del tutto dimenticate.*

*Il testo corrisponde alla relazione tenuta presso l'Accademia Etrusca di Cortona il 28 novembre 1999 nell'ambito del convegno su Marcello Venuti (1700-1755), organizzato dal Comune di Cortona e dalla Biblioteca Marucelliana di Firenze dopo l'acquisizione di 92 lettere del noto erudito cortonese. In considerazione del tempo trascorso si è provveduto agli indispensabili aggiornamenti bibliografici.*

<sup>73</sup> Si veda, per la nomina ad Accademico d'onore, MICHELANGOLO L. GIUMANINI, *Catalogo degli Accademici d'onore nell'Accademia Clementina (1710-1803)*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 38-39, 1998-1999, p. 222 («Sig.r D. Vincenzo Meucci, Piovano del Castello di Montecchio, nel territorio di Cortona, Pittore, Architetto, Perito d'acque»).

<sup>74</sup> Sul dipinto del seminario cortonese, consegnato nel 1765, cfr. G.G. SERINI CUCCIATI, *Quadri di chiese* cit., p. 176 («Opera di grande stima tanto per l'Invenzione, che pel Disegno e Colorito, ed è fatta in Bologna da Giuseppe Valiani di Pistoia a spese di detto Monsignor Vescovo Ippoliti»). Per la partecipazione di Giuseppe Valiani alla decorazione di Villa Albergati e sui ritratti cfr. LUIGI IGNAZIO ALBERGATI CAPACELLI, *Descrizione del palazzo Albergati Capacelli e delle pitture con piante*, Bologna, dai tipi del Nobili, 1837, p. 14-25; EUGENIO RICCÒMINI, *Le variate e novissime invenzioni. Permanenze e mutamenti del gusto: gli affreschi nelle «magnifiche stanze» del palazzo di Zola*, in *Le magnifiche stanze. Paesaggio, architettura, decorazione e vita nella villa palazzo degli Albergati a Zola*, Bergamo, Edizioni Bolis, 1995, p. 136-137.

<sup>75</sup> Cfr. M.L. GIUMANINI, *Catalogo degli Accademici d'onore* cit., p. 242. Giuseppe Valiani fu nominato principe dell'Accademia Clementina nel 1788 e ricoprì l'incarico di direttore del corso di figura negli anni 1784, 1787, 1790, 1792, 1795, 1797, 1799 (cfr. FABIA FARNETI, *I maestri dell'Accademia Clementina (1710-1803)*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 23, 1988, p. 125-128).

PATRIZIA BUSI

## Il fondo speciale «Laura Bassi e famiglia Veratti» nelle raccolte manoscritte della Biblioteca dell'Archiginnasio. Note e inventario

Tra il 1922 e il 1924 fu donato alla Biblioteca comunale dell'Archiginnasio materiale documentario relativo a Laura Maria Caterina Bassi Veratti,<sup>1</sup> al figlio Paolo e in generale alle famiglie Bassi e Veratti.

Il dono, che comprendeva anche un cospicuo numero di pubblicazioni a stampa a carattere scientifico, fu fatto per volontà di uno dei discendenti diretti di Laura, Giovanni Veratti, per mano della figlia Emma e di suo marito Giulio Mazzoni.<sup>2</sup>

Tale donazione comprese inizialmente solo due cartoni, con documenti relativi esclusivamente a Laura Bassi, con lettere, dissertazioni, una medaglia d'argento dedicata a Laura Bassi, fatta in occasione della sua prima lezione tenuta all'Archiginnasio,<sup>3</sup> ed un punzone per il conio di una delle facce della stessa (tav. 2).

Al primo nucleo, pervenuto nel 1922, si aggiunsero nel 1924 quattro cartoni di atti notarili relativi alle famiglie Bassi e Veratti, tre

<sup>1</sup> D'ora in poi indicata semplicemente come Laura Bassi.

<sup>2</sup> Cfr. ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI BOLOGNA (d'ora in poi ASCBo) *Carteggio amministrativo*, 1924, tit. XIV, rub. 5, sez. 3, prot. 12.688, «Biblioteca dell'Archiginnasio. Accettazione dai coniugi cav. Giulio Mazzoni ed Emma Veratti Mazzoni della donazione di lettere e scritti vari della celebre scienziata Laura Bassi Veratti e di altri personaggi della stessa famiglia Veratti».

<sup>3</sup> La medaglia (cfr. cartone 6) fu disegnata da Domenico Maria Fratta e coniatata dall'incisore Antonio Lazzari, come attestano le memorie e biografie.