

ANGELO MAZZA

Leonello Spada e la *memoria* di Venceslao Lazzari all'Archiginnasio

Non manca di stupire l'impressione che Charles de Brosse, archeologo, geografo, linguista e infine uomo politico e presidente del Parlamento di Borgogna, ricavò dalla visita alle Scuole Pubbliche dell'Archiginnasio nella sosta a Bologna del settembre 1739. Se si esclude il Teatro Anatomico cui andò il suo principale interesse, dove ammirò «le decorazioni, le cattedre, il soffitto, le statue anatomiche e quelle dei celebri fisici bolognesi», riconoscendovi con soddisfazione l'amato Marcello Malpighi, la sua penna non registrò che «due opere [...] di prim'ordine. La prima è un affresco, che imita un monumento di marmo bianco con tale perfezione che bisogna passarvi sopra la mano più volte per convincersi che non è a rilievo; l'altra è della signorina Muratori, ad ornamento della tomba di suo padre».¹ Eppure nel loggiato superiore era passato davanti a

* Un ringraziamento è doveroso a Carla Bernardini, Maria Grazia Bollini, Patrizia Busi, Davide Bussolari, Andrea Daltri, Patrizia Farinelli, Maura Favali, Corinna Giudici, Fabio Iemmi e Sandra Saccone; in particolare a Pierangelo Bellettini per le numerose segnalazioni.

¹ CHARLES DE BROSSES, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie [...] avec des notes relatives à la situation actuelle de l'Italie, et la liste raisonnée des tableaux et autres monuments qui ont été apportés de Milan, de Rome, de Venise, etc.*, Paris, Ponthieu, 1799, 3 volumi, ed. cons. C. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, a cura di Carlo Levi, Bari, Editori Laterza, 1992, p. 182 (inoltre, a p. 206: «Osservate un affresco rappresentante una tomba di marmo dipinta a chiaroscuro, dello Spada. Eccellente nel suo genere,

pitture ben più suggestive e scenografiche di quella eseguita nel 1706 dall'allieva di Giovan Gioseffo Dal Sole, come il monumento celebrativo di Andrea Mariani realizzato da Carlo Cignani verosimilmente negli ultimi mesi del 1660,² quello dello stesso Marcello Malpighi affrescato da Marcantonio Franceschini nel 1686-1687³ e quello di Girolamo Sbaraglia allora smagliante di colore, dipinto da Donato Creti nel 1713 con la rischiosa tecnica ad olio su muro.⁴ Benché fosse stato attratto nelle Scuole Pubbliche dai «monumenti, eretti in onore di

imita perfettamente il vero rilievo»). Sulle edizioni delle *Lettere familiari* cfr. LETIZIA NORCI CAGIANO DE AZEVEDO, *Les éditions des Lettres familières: analyse et perspectives*, in *Charles de Brosses 1777-1977*, atti del convegno (Dijon, 3-7 maggio 1977), a cura di Jean-Claude Garreta, Genève, Éditions Slatkin, 1981, p. 15-34. Sul suo soggiorno a Bologna, e in particolare sulla visita all'Archiginnasio, cfr. ALBANO SORBELLI, *Bologna negli scrittori stranieri*, Bologna, Atesa Editrice, 1973, p. 159-160; MARC SANDOZ, *De Brosses amateur d'art*, in *Charles de Brosses 1777-1977* cit., p. 90-92; HERMANN HARDER, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au XVIII siècle*, Genève, Éditions Slatkine, 1981, p. 423-426; M. SANDOZ, *Remarques de Charles de Brosses sur les peintures et tableaux vus en Italie d'après ses Lettres familières*, «Nouvelles de la République des Lettres», 1983, I, p. 82 («mais il y a deux morceaux de grande distinction. L'un est une fresque, imitation d'un monument de marbre [...]; l'autre est de Mademoiselle Muratori, pour l'ornement du tombeau de son père»); GIANCARLO ROVERSI, *Il palazzo delle «Scuole» dal sec. XVI alla fine del Settecento*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di G. Roversi, Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni, 1987, I, p. 225-226. Inoltre, CRISTINA BERSANI, *Aspetti dell'arte e della cultura bolognese nei viaggiatori francesi del '700. Gli orientamenti di gusto di C. De Brosses e di C. N. Cochin*, «Il Carrobbio», VIII, 1982, p. 61-69; EAD., *Bologna nella letteratura odepiorica francese del secolo XVIII*, in *Charles de Brosses, Lettres familières (1739), Charles Nicolas Cochin, Voyage d'Italie (1756)*. Indici, a cura di C. Bersani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, p. 23-27 (p. 45 per il monumento Lazzari); *Charles de Brosses et le voyage lettré au XVIII siècle*, a cura di Sylvane Leoni, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2004.

² Cfr. A. MAZZA, *Carlo Cignani e la memoria di Andrea Mariani all'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», XCIX, 2004, p. 97-116; sul recente restauro cfr. MARCO SARTI, *Alcune considerazioni sul restauro della memoria di Andrea Mariani dipinta da Carlo Cignani*, «L'Archiginnasio», XCIX, 2004, p. 117-124.

³ DWIGHT C. MILLER, *Marcantonio Franceschini*, Torino, Artema, 2001, p. 131, scheda 33; LAURA DE FANTI, *Marcantonio Franceschini e l'Archiginnasio: i cartoni preparatori per l'affresco della memoria Malpighi*, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. 165-174.

⁴ Per il monumento Sbaraglia riferito al 1713 cfr. RENATO ROLI, *Donato Creti*, Milano, Mario Spagnol Editore, 1967, p. 85-86; per il modelletto cfr. RENZO GRANDI, *Un Creti a metà (o qualcosa d'altro)*, «Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica», I, 1991, p. 131-132. Inoltre, sul complesso di tele commissionate all'artista da Marcantonio Collina Sbaraglia, cfr. *Donato Creti. Melanconia e perfezione. Le storie di Achille, le Virtù e i chiaroscuri della donazione Collina Sbaraglia al Senato di Bologna*, catalogo della mostra a cura di Eugenio Riccòmini e Carla Bernardini, Milano, Edizioni Olivares, 1998. Per uno studio complessivo delle memorie dell'Archiginnasio cfr. DONATELLA BIAGI MAINO,

coloro che vi si sono distinti», non si curava poi di riportare il nome del dottore dello Studio cui era dedicato l'altro affresco che l'aveva colpito. I sorprendenti effetti illusivi delle ombre e dei chiaroscuri del finto oggetto che imitavano marmi e stucchi lo avevano così conquistato da fargli dimenticare le motivazioni che l'avevano sospinto nel cortile, dove il suo occhio era stato disturbato dal disordine dei colori «accozzati a casaccio». Non solo il nome del docente dello Studio, ma anche quello dell'artista appariva trascurabile e nella sua mente non restava che il ricordo imbarazzato del *trompe-l'oeil* che aveva generato sorpresa, incredulità e infine meraviglia tanto da indurlo a una visione ravvicinata e a saggiare la parete trascorrendo la mano sulla superficie imprevedibilmente liscia. Benché fosse evidente, anche a distanza, che si trattava di una pittura murale, non sembrava credibile che la scansione dei piani così convincente, la proiezione delle ombre così naturale, l'avanzamento delle figure così vero e l'articolazione spaziale degli elementi architettonici, dei mensoloni, delle cornici, delle modanature e dell'ornato così mossa ed efficace non fossero accompagnati da movimenti in oggetto della superficie muraria, aiutati dagli artifici persuasivi della decorazione barocca quali le sovrapposizioni in stucco lievemente montanti. Nessuna differenza era percepibile tra la lastra in arenaria, provvista di iscrizione incisa e di regolare cornice modanata con rosetta agli angoli, e il resto del monumento realizzato ad affresco con il consumato virtuosismo prospettico di un giovane promettente.

Quel potere suggestivo è andato perso nel corso dei quattrocento anni che ci separano dalla realizzazione dell'affresco, così che l'immagine restituita dal recente restauro eseguito da «Clessidra s.n.c. di Fabio Iemmi» tra il 2007 e il 2008 rende solo l'idea dell'impressione originaria (fig. 1-4). Si tratta del monumento a Venceslao Lazzari, che fu lettore di medicina dal 1564 al 1615,⁵ eseguito a monocromo nel 1601 dal pittore bolognese

La gratitudine e la memoria. I monumenti affrescati d'età barocca, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo* cit., I, p. 113-143.

⁵ Laureato in filosofia e in medicina il 22 dicembre 1563 e iscritto ai collegi di quelle facoltà il 7 marzo 1576, Venceslao Lazzari *junior* apparteneva a una famiglia di lettori



Fig. 1. LEONELLO SPADA, *La memoria di Venceslao Lazzari*, sulla parete nord del primo pianerottolo dello Scalone degli Artisti nel palazzo dell'Archiginnasio, in una foto (num. id. 7316) scattata nei primi mesi del 2000 (foto Studio Pym/Nicoletti e Studio Cesari).



Fig. 2. LEONELLO SPADA, *La memoria di Venceslao Lazzari*, dopo il restauro eseguito nel 2007-2008 da Clessidra s.n.c. di Fabio Iemmi, in una foto (num. id. 7316 bis) realizzata il 5 novembre 2008 (foto Studio Pym/Nicoletti).



Fig. 3. LEONELLO SPADA, *La memoria di Venceslao Lazzari*, in una foto che documenta la condizione dell'affresco agli inizi del Novecento: l'immagine corrisponde alla tavola fuori testo, fra p. 144 e p. 145, di ALBANO SORBELLI, *Le iscrizioni e gli stemmi dell'Archiginnasio* (Bologna, Zanichelli, 1916), che venne precedentemente pubblicato a puntate su «L'Archiginnasio» (cfr. anno V, fasc. 4, luglio-agosto 1910).



Fig. 4. LEONELLO SPADA, *La memoria di Venceslao Lazzari*, in un'immagine che attesta la condizione rovinosa dell'affresco prima dell'intervento di restauro eseguito nel secondo dopoguerra (Archivio fotografico della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici di Bologna presso Palazzo Pepoli).

Leonello Spada in capo al primo pianerottolo della scala di sinistra, detta degli Artisti,⁶ in una collocazione di privilegiata visibilità, di fronte al monumento di san Carlo Borromeo allestito simmetricamente sulla scala opposta detta dei Legisti, nel quale la figura scolpita del santo è accompagnata dall'affresco policromo di Giovanni Luigi Valesio (fig. 5).⁷

dello Studio bolognese e scomparve il 21 luglio 1615. Il padre Girolamo, figlio di Venceslao *senior* che fu maestro di grammatica e di retorica, è ricordato a sua volta come lettore di filosofia e di medicina e fu sepolto nella chiesa di San Domenico nel 1551. Paolo, figlio di Venceslao *junior*, laureato in filosofia e medicina nel 1601, ottenne nel 1607 la lettura di logica e quindi, dal 1611, quelle di filosofia e di medicina. Raggiunse la tomba di famiglia in San Domenico nel 1624, come riporta padre Pellegrino Antonio Orlandi che, in un manoscritto del 1717, dà notizia di illustri antenati della famiglia, a partire dalla metà del secolo XIII (Lazzaro, Ugolino, Francesco, Paolo, Bartolomeo). Nel 1601, anno della *memoria* dell'Archiginnasio, il nome di Venceslao Lazzari figura, insieme a quelli di Ulisse Aldrovandi, Melchiorre Zoppio e altri, tra i dottori del Collegio di filosofia che assistono alla cerimonia di dottorato di Cesare Pendasij (*Orationes habitae Bononiae in doctoratu illustris. et excellentiss. D. D. Caesaris Pendasij Anno Domini MDCI, Bononiae, apud Joannem Baptistam Bellagambam, 1601, p. n.n.*). Per tali notizie cfr. GIOVANNI NICOLÒ PASQUALI ALIDOSI, *I dottori bolognesi di teologia, filosofia, medicina, ed arti liberali dall'anno 1000 per tutto marzo 1623*, Bologna, per Nicolò Tebaldini, 1623, p. 101, 163, 180, 190; PELLEGRINO ANTONIO ORLANDI, *Virorum illustrium et excellentissimorum quavis Scientia Professorum quae in publico Civitatis Bononiae Archigymnasio ab eo condito anno MDLXII extant monumenta illustrata*, 1717, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, d'ora in poi BCABO, ms. B. 202, c. 46r-v. monumento 48; LUIGI SIMEONI, *Storia dell'Università di Bologna. II. L'età moderna (1500-1888)*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1947, p. 55, 253; SERAFINO MAZZETTI, *Repertorio di tutti i professori antichi, e moderni della famosa Università, e del celebre Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, Tip. di S. Tommaso d'Aquino, 1848, p. 180-181.

⁶ Per l'iscrizione della *memoria* e la sua traduzione cfr. VALERIO RINIERI, *Memorie, che sono nella Sapienza di Bologna, dimandata le Scuole*, 1592 (con aggiunte), Biblioteca Universitaria, Bologna, ms. 2144, memoria 82 (in realtà 92), c. 48v-49r; G.N. PASQUALI ALIDOSI, *I dottori bolognesi di teologia, filosofia* cit., p. 190; P.A. ORLANDI, *Virorum illustrium et excellentissimorum* cit., c. 46r; A. SORBELLI, *Le iscrizioni e gli stemmi dell'Archiginnasio*, Bologna, presso Nicola Zanichelli, 1916, p. 152; GIUSEPPE GHERARDO FORNI - GIOVANNI BATTISTA PIGHI, *Le iscrizioni dell'Archiginnasio*, Bologna, Zanichelli editore, 1962, p. 138-139. Dall'iscrizione risulta che il monumento fu realizzato nel 1601 e promosso dal priore Pietro Paolo Gagliardi da Viadana «essendo presidi Ercole Piattesi da Modena e Alessandro Stefani da Venezia, e assunti Nicolò Codopo ungaro e Gerolamo Riva da Verona». Originario di Viadana (e non dell'inesistente «Vitelliana», come viene generalmente interpretato il «vitelianensis» dell'iscrizione), il priore Pietro Paolo Gagliardi è ricordato nei loggiati dell'Archiginnasio da altri due stemmi, uno dipinto e l'altro a rilievo, nel loggiato al piano superiore, arcata XVI, sotto gli anni 1601 e 1602 («D / PETRVS PAVLVS / GAGLIARDVS / VITELIANENSIS»), in un caso insieme a «D / HERCVLES / PLATESIVS / MVTINENSIS». Inoltre, per altra segnalazione in un'indagine sistematica, G.G. PIGHI - G.B. FORNI, *Gli stemmi e le iscrizioni minori dell'Archiginnasio*, Bologna, Tipografia Compositori, 1964, I, p. 95, 329.

⁷ Sulla *memoria* affrescata da Giovanni Luigi Valesio cfr. KENICHI TAKAHASHI, *Giovanni*

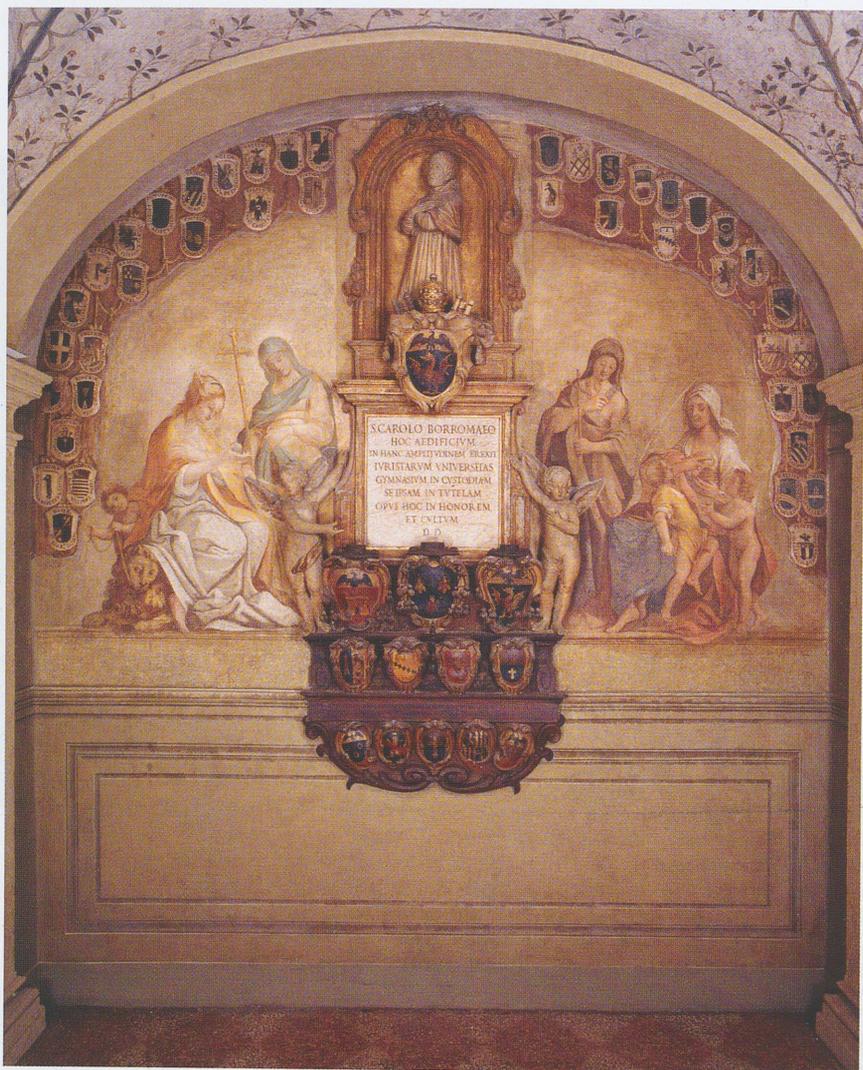


Fig. 5. GIOVANNI LUIGI VALESIO, *La memoria del cardinal Borromeo*, sulla parete sud del primo pianerottolo dello Scalone dei Legisti nel palazzo dell'Archiginnasio, in una foto (num. id. 7290 bis) scattata nel dicembre 2005 (foto Studio Pym/Nicoletti e Studio Cesari).

In realtà, ben prima che il giovane Charles de Brosses, trentenne, mettesse piede a Bologna, il monumento Lazzari aveva incominciato a mostrare i segni di deperimento che insidiavano l'originario risultato visivo.⁸ E pertanto nella dichiarata

Luigi Valesio. *Ritratto de «l'Instabile academico incaminato»*, Bologna, Clueb Edizioni, 2007, p. 39, 84-85, scheda I. 3.

⁸ La «bella memoria dipinta a chiaro e scuro» di Venceslao Lazzari appariva agli Assunti, già nel 1687, «in qualche parte nei contorni guastata», e se ne decise il risanamento anche in ragione della «poca spesa» (cfr. A. SORBELLI, *Le iscrizioni e gli stemmi* cit., p. LXVII). In realtà il deperimento fu progressivo. Pierangelo Belletini segnala due restauri tra Otto e Novecento. Il primo, di minore impegno, risalente al novembre 1851, fu eseguito dal pittore Gaetano Orlandi allora occupato nel restauro degli affreschi del *Cubiculum Artistarum*, oltre che in altre manutenzioni, e consistette, come dichiara la ricevuta di pagamento, in un rapido «pulimento del monumento» (BCABo, *Archivio*, cart. V, fasc. 4, *Riassunto dello speso* ... [settembre-dicembre 1851], allegato senza numero, datato 24 novembre 1851, inserito all'interno di lettera di Gaetano Orlandi a Pietro Bortolotti del 27 settembre 1851); l'altro invece, più complesso, comportò l'intervento di consolidamento dell'intonaco e fu eseguito tra il 1914 e il 1915 dal prof. Pompeo Fortini. La segnalazione al Comune di Bologna delle «deplerevoli condizioni» dell'opera e dell'urgenza dell'intervento fu inviata al Comune il 6 aprile 1914 da Luigi Corsini, direttore della Soprintendenza ai monumenti dell'Emilia. Invitato a stendere un progetto di lavoro, Pompeo Fortini, «pittore-decoratore e restauratore di dipinti ad olio, a fresco ed a tempera» come dichiarava la lettera intestata, confermava la situazione di rischio e considerava prioritario il consolidamento strutturale dell'intonaco sul quale l'affresco era stato realizzato, ridotto «in stato di deperimento da essere cioè quasi totalmente staccato». Si proponeva pertanto di «aderirlo alla parete conservando tutto» in una cauta operazione che, risolvendo le problematiche strutturali del supporto, non compromettesse lo stato superficiale della pittura. Tra reperimento dei fondi, delibera della Giunta e atti amministrativi inderogabili, il lavoro, nuovamente sollecitato dal Soprintendente che interveniva «per la conservazione di un esemplare raro di pittura decorativa», ottenne la finale autorizzazione allo scadere di novembre 1914. Il restauratore si mise presto all'opera, tanto che il 2 febbraio 1915 il lavoro era considerato concluso ed «eseguito a perfetta regola d'arte» (Archivio Storico Comunale, Bologna, a. 1914, *Carteggio amministrativo*, tit. V, rub. 3, sez. 1, n° corda 254, *Palazzo dell'Archiginnasio. Restauro del dipinto, eseguito da Lionello Spada, nel muro che fronteggia il primo ramo delle scale a sinistra entrando. Lavoro eseguito dal prof. Pompeo Fortini*). Dell'intervento diede pubblica segnalazione A. SORBELLI, *Relazione del Bibliotecario al signor Assessore per la Pubblica Istruzione. Anno 1914*, «L'Archiginnasio», X, fasc. 1-2, genn.-febb. 1915, p. 9 (per un'immagine della memoria Lazzari di pochi anni anteriore al restauro cfr. A. SORBELLI, *Le iscrizioni e gli stemmi dell'Archiginnasio (continuazione)*, «L'Archiginnasio», V, fasc. 4, luglio-agosto 1910, tavola fuori testo; qui riprodotta alla fig. 3). Un altro intervento è registrato nel 1959, quando dal Ministero dei lavori pubblici fu affidato al prof. Arnaldo Gentili l'incarico di restaurare tre arcate del quadriportico, tra le quali appunto quella «dedicata a Vincislao Lazzaro». Il progetto, elaborato in data 1 settembre 1959, contemplava per l'affresco di Leonello Spada, di cui «nella demolizione quasi totale operata dal tempo» sopravviveva il solo graffito con minime tracce di policromia, la «ripulitura e ridipintura totale dell'ornato con tinte a base di latte di calce invecchiata, ocre coloranti e caseina». L'ammissione del restauratore che dichiarava di affidarsi alla sola traccia del graffito nella prevista ricostruzione dell'immagine rende conto da un lato dei gravissimi danni subiti dalla superficie dipinta,

sorpresa per il meraviglioso inganno è forse da intravedere un preordinato omaggio del futuro Presidente del Parlamento di Borgogna a *Le pitture di Bologna* del conte Carlo Cesare Malvasia, la prima vera guida artistica della città, uscita nel 1686, che ogni buon viaggiatore appassionato di pittura si procurava quale indispensabile *vademecum* al momento di affrontare il giro delle chiese e dei palazzi felsinei, e portava poi con sé in patria. L'avvertenza della «finta di macigna memoria, con gl'Arghi laterali e puttini, che tutti non avvisati inganna, anche Pittori» sollecitava la curiosità del viaggiatore.⁹ Senza

dall'altro delle modalità dell'intervento ispirate a principi di restituzione tutt'altro che filologica, peculiari piuttosto della libera pratica del decoratore (Archivio Storico della Regione Emilia-Romagna, Provveditorato Regionale alle Opere Pubbliche per l'Emilia, busta n. 2441, *Edilizia pubblica. CAT 13 S. CAT. 2 Pratica 5. Bologna, Archiginnasio 1957-1976*, fascicolo *Lavori riparazione e ripristino Palazzo dell'Archiginnasio*; inoltre busta 3841, *Genio Civile. Bologna, Archiginnasio 1959-1961*; documentazione reperita e gentilmente segnalata da Maria Grazia Bollini e da Patrizia Busi).

⁹ CARLO CESARE MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna, per Giacomo Monti, 1686, p. 248, ed. cons. a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Edizioni Alfa, 1969, p. 169 e n. 248/20. La citazione si conserva inalterata per quasi un secolo nella tradizione delle guide cittadine, accresciute e aggiornate (ed. 1706, p. 265; ed. 1732, p. 269; ed. 1755, p. 274; ed. 1766, p. 283); solo con la guida del 1776 registra una contrazione, venendo meno, con l'effetto suggestivo, anche lo stupore di un tempo in ragione della cattiva conservazione: «la memoria finta di macigno, con gli Arghi laterali, e Puttini, è dello Spada» (*Pitture sculture ed architetture delle chiese luoghi pubblici, palazzi, e case della città di Bologna, e suoi sobborghi*, Bologna, nella stamperia del Longhi, 1776, p. 222; ed. 1782, p. 252; ed. 1792, p. 276). Le edizioni ottocentesche proseguono la versione malvasiana, ma, fraintendendo, mutano il termine «Arghi» in «archi»: «la memoria finta di macigno con gli archi laterali, e puttini è dello Spada» (*Guida del Forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, per Annesio Nobili, 1820, p. 267; ed. 1825, p. 216-217; ed. 1826, p. 121). Riporta il marchese Antonio Bolognini Amorini, a metà Ottocento: «Esiste nelle pubbliche antiche scuole la memoria fatta al dott. Lazzari, che fa prospetto alla prima scala sinistra, la quale sembra di vero rilievo, occorrendo il tatto per accertarsi della verità» (ANTONIO BOLOGNINI AMORINI, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, Bologna, Fonderia e tipografia governativa alla Volpe, 1845, p. 45). Sia pure in modo un poco generico, il nome di Leonello Spada entra nella letteratura dei viaggiatori europei, in relazione al monumento Lazzari, grazie a FRANÇOIS DESEINE, *Nouveau voyage d'Italie*, Lyon, chez Thioly, 1699, p. 329. Per una circostanziata scheda sull'affresco cfr. EMILIO NEGRO - NICOSSETTA ROIO, in *Leonello Spada (1576-1622)*, Manerba / Reggio Emilia, Edizioni Merigo Art Books, 2002, p. 80, 89 (con bibliografia). Nel medesimo volume, nella sezione dei «dipinti di dubbia attribuzione» (p. 215), si riporta la cauta proposta attributiva in favore del giovane Leonello Spada, al tempo della memoria Lazzari, di altre pitture murali dell'Archiginnasio quali una *Madonna con il Bambino* e di numerosi busti-ritratto di personalità illustri nelle sale al primo piano. L'ipotesi, difficilmente sostenibile, risale al secolo XIX, quando fu raccolta da Cesare Valentino Bertocchi nel suo studio manoscritto delle *Memorie e annotazioni per la Storia della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*: «Spada Lionello,

dichiararlo, Malvasia rinviava alla citazione dell'affresco nella biografia di Leonello Spada che aveva incluso nella *Felsina Pittrice* pubblicata nel 1678 (fig. 6), dove veniva meno la reticenza sui nomi dei celebri pittori che, mortificati, erano rimasti vittime del *trompe-l'oeil*: «A capo il primo ramo delle scale del Pubblico Studio, a mano manca, e che ascendono dalla parte de' Signori Artisti, la famosa memoria del Dottor Vincislao Lazari, cioè l'ornato finto di macigno, con graziosissimi puttini sopra, e duo' risentiti termini lateralmente sedenti, che fingono duoi Arghi, con tanta similitudine del vero, ch'ogni occhio più perito vi s'inganna, né può non credere da doverlo; come avvenne a prima vista a' stessi Carracci, ed ultimamente ad Andrea Sacchi, che volle scommettere, essere almeno in que' diritti rilevato il muro, ed accresciuto l'intonaco».¹⁰

dipinse il chiaroscuro del monumento Venceslao Lazari; le Vergini che sono nelle varie sale; i ritratti dei Leggisti nella sala sesta e i ritratti dei filosofi greci» (cit. in A. SORBELLI, *Le iscrizioni e gli stemmi* cit., p. XV). Si tratta di testi ridipinti in tempi moderni, che non consentono la formulazione di un giudizio critico; ma gli indizi storico-documentari fanno supporre una progettazione anteriore all'avvio dell'attività di Leonello Spada. Sull'artista si segnala inoltre: ALBERT BOESTEN-STENGEL, *Leonello Spada als Zeichner: eine unveröffentlichte Figurenstudie zu seinem Gemälde «Gang nach Golgota» in Parma und weitere Zuschreibungen*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 42, 1998, p. 499-510; LOTHAR SICKEL, «... il desiderio ch'io tengo di servirla ...»: *Leonello Spada Tätigkeit für den Kardinal Maffeo Barberini im Licht unbekannter Briefe*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 46, 2002, p. 409-438.

¹⁰ C.C. 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. 74-75. Riporta Malvasia nei suoi appunti per la *Felsina Pittrice*: «Circa la sua Memoria sulle Scuole che inganna e ingannò Andrea Sacchi che voleva pur sostenere non essere ella veramente di rilievo ma rilevato di quando in quando il muro e la calce e volle scommettere; è simile a que' cornicioni finti del Palazzo dipinti da Giovanni da S. Giovanni quali ha finto la polvere ed ingannano come diceva il Colonna, né doveva sdegnarsene il Sacchi quando l'istesso Tiziano al riferire del Vasari, che fu che ve lo condusse a vederlo, s'ingannò nell'ornamento d'una loggia nel giardino Chigi che finge rilievo ed è di chiaro scuro né voleva onninamente crederlo se tirandosi in distanza comentando la veduta non se ne chiariva»; più avanti Malvasia elenca, tra le opere dello Spada, «La Memoria bellissima delle Scuole» (C.C. MALVASIA, *Scritti originali spettanti alla Felsina Pittrice*, BCABo, ms. B. 17, ed. a cura di Lea Marzocchi, Bologna, Edizioni Alfa, 1983, p. 259, 269). A maggior ragione Malvasia, nei suoi appunti, poi censurandosi nel libro a stampa, si attribuisce il merito di aver salvato l'affresco di Leonello Spada dalla prevista cancellazione, quando i Sindaci, in uno slancio di adulazione, avevano deciso di realizzare altrove il monumento Lazzari per celebrare in quel luogo privilegiato un «Cardinal ...», il cui nome resta prudentemente nella penna del Canonico bolognese: «Si trattò di tra(s)portare la memoria del famoso dottore ... per mettere una del Cardinal ... tanto oggi può l'adulazione che que' luoghi, che si dovriano salvare a chi co' sudori (s')è meritato gl'applausi de' licei

Doveva accentuare la reazione di sorpresa, mutandola presto in meraviglia, la notizia che quell'esibizione di virtuosismo prospettico era addebitabile a un artista alle prime armi, appena uscito dall'oscuro apprendistato di decoratore e quadraturista, mestiere professionalmente poco considerato in quanto non doveva fare i conti con l'arduo studio della figura e con la faticosa elaborazione di invenzioni e composizioni che mettevano in croce i pittori di storia. La condizione disagiata aveva impedito a Leonello Spada di frequentare le Accademie a pagamento per lo studio del nudo; la necessità inoltre lo aveva costretto a salire giovanissimo sulle impalcature come aiutante di Cesare Baglione e intraprendere la faticosa carriera del quadraturista prospettico e del decoratore tra i rischi dei ponteggi malsicuri, il corrosivo della calce e l'umido malsano degli intonaci freschi. Il biografo Carlo Cesare Malvasia, nel ricordare le sue prime opere, persegue il *leit-motiv* delle ingannevoli imitazioni del vero: per la chiesa della Compagnia dei Poveri il giovane Leonello eseguì «sotto il tetto nella gola certi puttini di chiaroscuro finti di marmo» e in particolare «certe teste sopra gli ornati delle finestre così tonde e rilevate, che paiono distacche»; in casa Giovagnoni «molti ornati alle porte, che sembrano di rilievo»; più avanti, nel chiostro di San Michele in Bosco, pitture murali che risaltavano rispetto a quelle degli altri artisti per i «termini laterali di chiaroscuro così tondi e rilevati, che sembrano piuttosto scolpiti, che dipinti»; e non c'è dubbio che anche le decorazioni eseguite sopra la porta della chiesa di San Michele dei Leprosetti e sopra le finestre del portico di palazzo Bolognini fossero ispirate dall'imitazione del vero, condotta fino all'emulazione. Ma non si trattava di un mero repertorio di quadrature e di ornato, di prospettive e di elementi decorativi; i suoi monocromi prevedevano teste, figure allegoriche, putti e angeli, come il «Principe delle celesti milizie» sopra la porta

si veggiano usurpati dalla potenza de' regnanti con disfacimento del bellissimo fresco di Leonello che le recinge ecc. Dio m'è testimonio quanto io strepitassi co' que' Signori Sindici e quanto mi adoprassi per impedire un'ingiuria sì grande al valore di Leonello» (C.C. MALVASIA, *Scritti originali* cit., ed. cit., p. 247).

della chiesa di San Michele dei Leprosetti, già scomparso al tempo di Malvasia.¹¹

Leonello Spada puntava al riscatto professionale in una sfida con la mala sorte, determinato a salire nella scala sociale dei pittori passando da «frescante» a «ogliante». Malvasia descrive il suo ingresso in una nuova bottega e l'accordo con il maestro, il coetaneo Girolamo Curti detto il Dentone, promessa del quadraturismo, a sua volta male in arnese, ma animato dal medesimo desiderio di emancipazione e dall'aspirazione alla promozione professionale:¹² «Col grembial davanti macinò prima le terre, come si disse, al Baglione, risoluto di darsi al fresco e alla quadratura, come ad operazione più facile, per porsi in istato di presto guadagnarsi il vitto; e perciò a tale effetto poi passandosene da quello a Dentone, che per lo stesso fine datosi al chiaroscuro, si contentava delle linee, poco addimesticandosi con le figure. Non è però, che scambievolmente spogliandosi ambiduo', l'uno all'altro non facesse modello; massime per non sapere come farsi Leonello a pagare la sua porzione nella pubblica Accademia; ed avvenne che in poco tempo riuscirono così giusti e ben tocchi i nudi dello Spada, che non più curandosi di farlo spogliar Dentone, a ricopiar solo si desse que' stessi, che l'altro col carbone e gesso da lui traeva. Poco dunque andò che dalla quadratura, che ben tosto apprese, passando alle figure, di scolare ch'era stato prima, maestro di quell'altro divenne, chiamato ne' lavori, che a lui in capite venivano per le figure allogati».¹³

Dovettero essere soprattutto ragioni economiche a indurre i promotori della *memoria* di Venceslao Lazzari, e in primo luogo il priore Pietro Paolo Gagliardi da Viadana, a realizzare un monumento dipinto anziché sculpito, come era invece con-

¹¹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., ed. cit., II, p. 73-74, 76.

¹² Sulle prospettive di lavoro dei quadraturisti nella cultura barocca dell'inganno e sulle aspirazioni di riscatto professionale si vedano le osservazioni di ANNA STANZANI, *Un itinerario nell'architettura dipinta. Felsina Picta: i cortili seicenteschi*, in *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, a cura di Anna Maria Matteucci e A. Stanzani, Bologna, Ars Arcadiae - Arts & Co., 1991, p. 67-74.

¹³ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., ed. cit., II, p. 73.

sueto. Ma è vero che l'aggravio, sulla struttura, di apparati in marmo e in macigno, con le iscrizioni riportate su pesanti lastre e con le figure in stucco aggettanti su mensoloni, aveva allarmato gli «Assunti di Fabriche et occorenze di Studio», preoccupati della stabilità dei muri, con il conseguente invito a formule celebrative meno invasive e destabilizzanti.¹⁴ Ripiegando sulla rappresentazione dipinta, i promotori dei monumenti dovevano porre molta attenzione al controllo dell'effettiva resa tridimensionale della *memoria* e all'efficacia dell'impatto visivo; con tutta verosimiglianza sollecitavano, o quanto meno si attendevano, il coinvolgente gioco illusionistico dello scambio tra verità e finzione, tra realtà e imitazione, avendo sott'occhio in città, grazie alla tradizione cinquecentesca di architetti e teorici quali Vignola, Serlio, Tibaldi e Laureti, come pure di matematici e commentatori di trattati d'architettura come Ignazio Danti, esempi mirabolanti di architettura dipinta, di scenografie, di quadrature e di sfondati prospettici, così come di finti camini, cornicioni decorati, fregi con scene variopinte tra termini monocromi avanzanti e finti stucchi.¹⁵

Nella *memoria* di Venceslao Lazzari il pittore, reso «pratico di oprar la riga e tirar ritte e nette le linee», imposta le corrette direzioni prospettiche con la disinvolta naturalezza derivatagli dallo scambio amichevole con Girolamo Curti detto il Dentone, destinato a rinnovare la pittura di chiaroscuro. Malvasia avanza una coraggiosa similitudine: come i Carracci nella pittura di figura, così il Dentone «nella quadratura attaccandosi al naturale, venne a liberarla da un certo fantastico e ideale, affettato per l'addietro dal Baglioni, dal Cremonini e simili suoi antesignani e maestri, in quel poco che l'avean piuttosto tentata, che praticata».¹⁶ Ma la quadratura qui sembra assolvere a mere funzioni di supporto. Necessario complemento alla celebrazione sotto forma di incorniciatura della lapide in arenaria, sulla quale scorre regolare l'iscrizione incisa, tra festoni di frutti,

¹⁴ Cfr. A. SORBELLI, *Le iscrizioni e gli stemmi* cit., p. XXII-XXVI.

¹⁵ Cfr. EBRIA FEINBLATT, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara, Fithian Press, 1992, p. 1-37.

¹⁶ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., ed. cit., II, p. 105.

modiglioni, stemmi, volute, cartocci e vasi, con due mascheroni di profilo in basso che ricordano la vena grottesca degli ornati di Agostino Carracci (fig. 7), essa ospita due putti nel cornicione, ma soprattutto si fa subalterna alle figure maschili del tutto libere dall'ornato, poste ai lati.¹⁷

I gravi danni inferti dal tempo e dagli uomini precludono ora ogni apprezzamento e solo l'incisione praticata sull'intonaco fresco quale traduzione del disegno preparatorio e del cartone consente di intendere la loro disposizione. Entrambe dovevano colpire per l'impostazione robustamente scorciata dal basso in chiave carracesca. Quella di destra, in particolare, con le gambe inclinate diagonalmente, impostate su due livelli, e il braccio destro avanzante che attraversa il busto, doveva ricordare, pur in controparte, il *Giove* monocromo degli affreschi dei Carracci nel salone con il fregio di Medea e Giasone in palazzo Fava (fig. 8-9).

L'affresco di Leonello Spada non doveva essere la prima memoria dipinta, benché Malvasia, illustrando le Scuole Pubbliche al visitatore, non abbia fatto cenno ad altre; è molto probabile invece che questo abbia segnato l'ingresso della moderna pittura carracesca nella sede dello Studio, qui destinata a soppiantare, sia pure nelle forme più moderate e compromissorie, la dilagante tradizione tardomanieristica. Pochi anni prima, nel 1594, si era conclusa l'avvolgente decorazione ad affresco di Bartolomeo Cesi con storie della vita della Vergine nella cappella di Santa Maria dei Bulgari, sul cui altare campeggiava l'*Annunciazione* di Denys Calvaert.¹⁸ Peraltro, la cultura figurativa di tardo Cinquecento aveva rivestito numerosi ambienti. I po-

¹⁷ L'iscrizione «UT PALMA FL(OREBIT)» sul basamento della figura a sinistra è tratta dal salmo 92. Quella corrispondente sotto l'altra figura è in condizione così frammentaria da rendere forse impossibile l'integrazione. La scritta che sembra svolgersi su un cartiglio alle spalle della figura di sinistra, che recita «D. GVIDVS OCTAVIVS / VI[...]SI ANATOSINDICVS», come gentilmente comunica Andrea Dalmi, «è riconducibile a Guido Octavius Avignus Vitellanensis (di Viadana), immatricolato artista il 14 novembre 1615 e laureato in arti il 14 dicembre 1622», del quale «sempre in qualità di sindaco dell'anatomia, esiste un altro stemma, collocato nel pilastro alla sinistra del dipinto di Leonello Spada (1266: scala sinistra, primo pianerottolo, parete ovest, pilastro a destra, 1)».

¹⁸ DANIELE BENATI, *La decorazione pittorica di S. Maria dei Bulgari*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo cit.*, I, p. 177-200.

chi documenti rintracciati fanno i nomi di Ottaviano Mascherino e di Lorenzo Fiorini, rispettivamente impegnati nell'esecuzione delle figure e dell'ornato a grottesche,¹⁹ ma la tradizione delle guide settecentesche ricorda anche Orazio Sammachini e Lorenzo Sabbatini. Lo stato lacunoso delle conoscenze non ha consentito di ricostruire il progetto decorativo, definirne l'estensione, identificare il nome degli esecutori e chiarire le diverse tappe dei lavori che avevano preso avvio poco dopo la conclusione della fase edilizia. Le distruzioni belliche hanno inferto inoltre gravissimi danni, riducendo in polvere affreschi di cui non resta che parziale testimonianza fotografica;²⁰ quanto basta, però, per mettere in campo nella decorazione delle Scuole Pubbliche un artista di primo piano del Cinquecento bolognese, quale Prospero Fontana, che non poteva mancare in un cantiere nel quale si esprimevano le volontà del cardinal legato, Carlo Borromeo, del Vice legato, il vescovo Pier Donato Cesi suo uomo di fiducia, dello stesso pontefice Pio IV e del Senato bolognese, oltre che dei maestri dello Studio.²¹ L'artista aveva

¹⁹ GUALTIERO TONELLI, «*Cubiculum Artistarum*». *Le stanze dell'Università degli Artisti nell'Archiginnasio di Bologna*, Bologna, Banca Popolare di Bologna e Ferrara, 1975; E. NEGRO, *Cubiculum Artistarum et Cubiculum Juristarum: la decorazione pittorica cinquecentesca delle aule*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo* cit., I, p. 145-158.

²⁰ Per la documentazione sulle distruzioni belliche e sui restauri subito avviati cfr. *Archivio storico della Regione Emilia-Romagna. Guida ai fondi*, Bologna, Regione Emilia-Romagna Servizio Organizzazione e Sviluppo, 2009, p. 107-109; PIERANGELO BELLETTINI, *Momenti di una storia lunga due secoli*, in *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio Bologna*, a cura di P. Bellettini, Firenze, Nardini Editore, 2001, p. 36-38, e 48, n. 176-177.

²¹ Sulle ragioni che portarono alla fondazione dell'Archiginnasio e sull'edificazione del palazzo destinato alle Scuole dello Studio Pubblico cfr. RICHARD TUTTLE, *Il palazzo dell'Archiginnasio in una relazione inedita di Pier Donato Cesi al cardinale Carlo Borromeo*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo* cit., I, p. 65-85; PAOLA FOSCHI, *La fabbrica dell'Archiginnasio*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo* cit., I, p. 87-98. Descrizioni antiche alludono alla decorazione cinquecentesca di alcuni ambienti, con arredi lignei, quanto meno con G.N. PASQUALI ALIDOSI, *Istruzione delle cose notabili della città di Bologna e altre particolarità*, Bologna, per Nicolò Tebaldini, 1621, p. 162 («vi è in prospetto, una sontuosa Chiesa detta di S. Maria di Bulgari, e da ogni parte ha uno Stantione nobilmente adornato di pitture con oro, et sedie di legno di noce lavorate»); in seguito, anche il domenicano Jean Baptiste Labat affermerà che «les Salles ou l'on soutient les Actes publics sont ornées de peintures à fresque, et même de tableaux de prix» (JEAN BAPTISTE LABAT, *Voyages en Espagne et en Italie*, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1731, vol. II, p. 173). La *Descrizione* stilata nel 1715 per ordine di Giuseppe Maria Zanchetti degli ambienti delle Scuole Pubbliche dell'Archiginnasio si limita alla «volta, dipinta, [...] con arcibanchi, sedili conficcati nel muro» del *Cubiculum Juristarum* e, analogamente, alla «volta, dipinta, con



Fig. 6. *Ritratto di Leonello Spada* (CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, tomo II, p. 102).



Fig. 7. LEONELLO SPADA, *La memoria di Venceslao Lazzari*, particolare di un mascherone.



Fig. 8. LEONELLO SPADA, *La memoria di Venceslao Lazzari*, particolare dell'incisione graffita sull'affresco per la figura laterale sinistra.

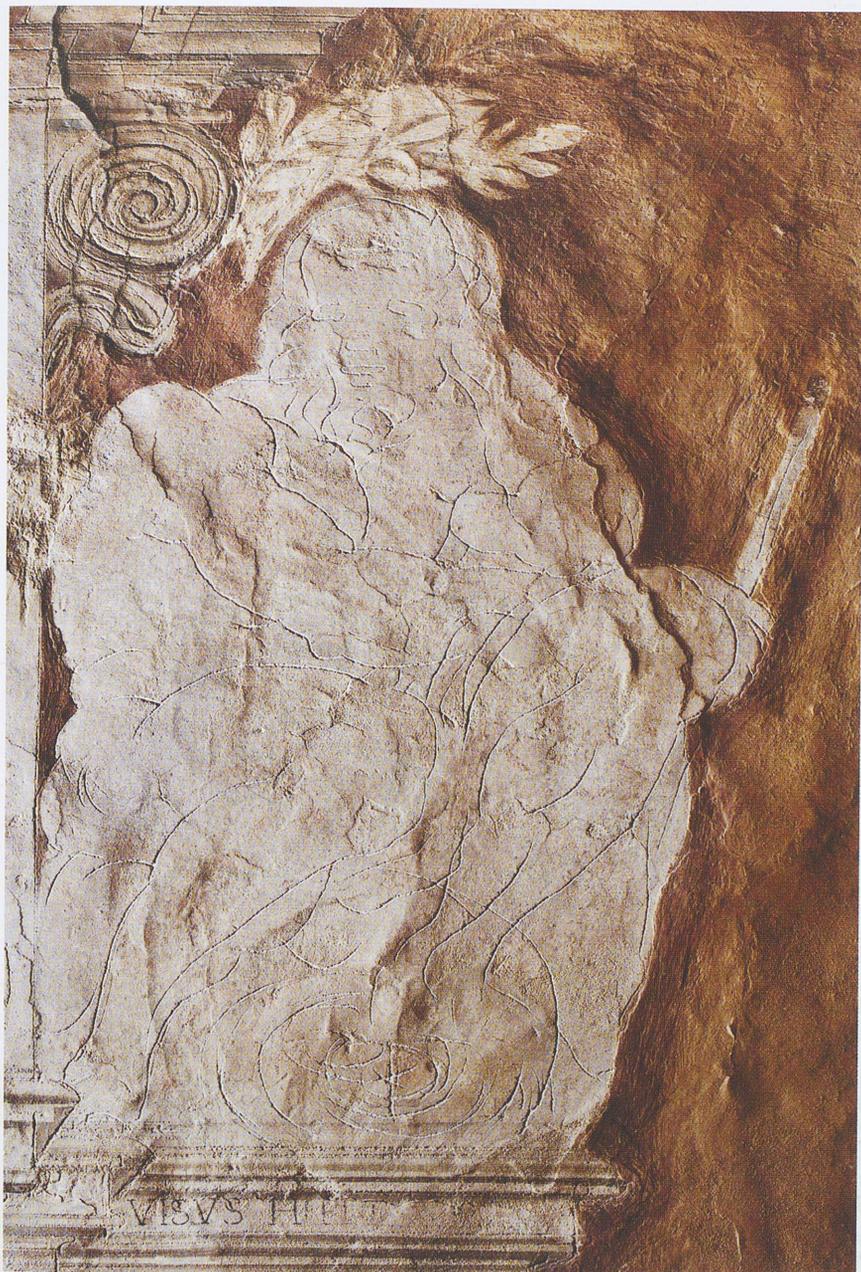


Fig. 9. LEONELLO SPADA, *La memoria di Venceslao Lazzari*, particolare dell'incisione graffita sull'affresco per la figura laterale destra.

concluso la decorazione ad affresco con episodi della vita della Vergine nella grande cappella del Legato in Palazzo Pubblico nel 1562,²² al tempo in cui Carlo Borromeo e Pier Donato Cesi reggevano le sorti della città e ripianificavano il centro urbano con interventi negli spazi aperti e negli edifici rappresentativi del potere politico, religioso e intellettuale; non sorprende pertanto che la sua mano sia riconoscibile nell'affresco impropriamente attribuito a Orazio Sammachini che decorava, fino al bombardamento del 29 gennaio 1944, il soffitto di un'aula dell'antico Studio (fig. 10-11).²³ L'ovale incorniciato da un serto

arcimbanchi, sedili attorno fatti a cassone che si aprono, e servono con li suoi coperchi» del corrispondente *Cubiculum Artistarum*, siti ai lati della cappella dei Bulgari (*Descrizione delli stabili spettanti all'ill.ma Congregazione della Gabella Grossa in Bologna fatta l'anno 1715*, Archivio di Stato, Bologna, d'ora in poi ASBo, *Gabella Grossa*, registro 829). Per quanto è dato sapere, il nome di Prospero Fontana in rapporto alla decorazione dello Studio pubblico dell'Archiginnasio emerge, ma impropriamente, solo nel manoscritto del pittore Gaetano Orlandi sulla decorazione della stanza del *Cubiculum Artistarum*, che documenti di affidamento e di pagamento ritrovati successivamente hanno rivelato opera di Ottaviano Mascherino e di Lorenzo Fiorini. A giudizio di Gaetano Orlandi, che aveva restaurato il complesso decorativo nel 1851, «autori di questo dipinto ben si crede essere stati Prospero Fontana e Cesare Baglioni» (GAETANO ORLANDI, *Memoria del restauro fatto alla sala o Camera dell'Archiginnasio di Bologna esistente a mano sinistra della famosa Cappella dipinta dal Cesi, sopra cui sta scritto Carolus Bonrhomaeus Leg.*, ms., Biblioteca Arcivescovile di Bologna, Sala Breventani, cart. XXI, fasc. 7, pubbl. in G. TONELLI, «*Cubiculum Artistarum*». *Le stanze cit.*, p. 84-85; se ne veda la segnalazione in *Inventari dei manoscritti della Biblioteche d'Italia*, vol. 16, *Catalogo dei manoscritti. Biblioteca arcivescovile e Libreria Breventani di Bologna*, a cura di G. Belvederi, Forlì. L. Bordandini, 1911, p. 98). Altra relazione autografa di Gaetano Orlandi sul restauro del *Cubiculum Artistarum* è presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, dalla quale si apprende che il nome di Prospero Fontana quale autore degli affreschi era stato pronunciato dal bibliotecario Pietro Bortolotti: «si può certamente fermarsi al parere del Sig. Bortolotti Bibliotecario di questo insigne Archiginnasio il quale dice essere in rapporto alle figure dipinte da Prospero Fontana» (*Ristauro al Archiginnasio fatto da Gaetano Orlandi pittore l'anno 1851*, BCABO, ms. B. 4605, fasc. 2).

²² VERA FORTUNATI PIETRANTONIO, *Prospero Fontana*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni, 1986, I, p. 346; FABRIZIO LOLLINI, *Prospero Fontana nella Cappella del Legato*, in *La Cappella Farnese e il Torrione del Canton dei Fiori. Nuovi restauri in Palazzo Comunale*, a cura di Roberto Scannavini, Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni, 1991, p. 67-83; V. FORTUNATI, *Fontana, Prospero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 48, 1997, p. 716-717.

²³ Il nome di Orazio Sammachini per le decorazioni cinquecentesche del palazzo dell'Archiginnasio, unitamente a quelli di Lorenzo Sabbatini e di Denys Calvaert, già ricorre, prima ancora che nelle annotazioni dell'edizione della *Felsina Pittrice* del 1841 (II, p. 74 n. 3), nelle guide settecentesche, a partire da quella del 1776 («Nelle Scuole laterali, e sopra vi sono bellissimoi dipinti del Samacchini, del Sabattini, e de' loro Scolari»; cfr.

di fiori, frutti e verzure al quale sono sovrapposti quattro cammei con figure femminili all'antica mostra la visione scorciata della Madonna seduta sulle nubi con il Bambino sulle ginocchia che si protende in atto benedicente mentre con il braccio sinistro avvolge il globo. Per l'occasione, come un'immagine della Sapienza, la Madonna regge sotto il braccio un ponderoso volume, analogo a quello che i dottori dello Studio erano soliti inserire nei loro monumenti funerari un po' ovunque già in epoca antica e nelle stesse lastre terragne. Madonna e Bambino ascendono verso le nubi, sostenuti da putti in scorcio molto

Pitture sculture ed architetture delle chiese luoghi pubblici cit., p. 223; ed. 1782, p. 253; ed. 1792, p. 277), e così nelle guide di primo Ottocento (*Guida del Forestiere* cit., p. 268; ed. 1825, p. 217; ed. 1826, p. 121). In particolare l'affresco con la *Madonna e il Bambino sulle nubi sostenuti da angeli in volo* (riprodotto, grazie a due foto Croci, in «L'Archiginnasio», IV, fasc. 6, nov.-dic. 1909, illustrazione fuori testo; A. SORBELLI, *Le iscrizioni e gli stemmi* cit., pp. 128-129 e figura tra le p. 120-121; GIUSEPPE GRABINSKI e DINO ZUCCHINI, *Cenni storici della Società Agraria di Bologna dalla sua istituzione nell'anno 1807 fino all'anno 1930*, Firenze, Tipografia Mariano Ricci, 1931, p. 68 e tav. II) è stato confermato a Orazio Sammachini da Adolfo Venturi e ritenuto di un momento giovanile pre-vasariano, suggestionato dall'ascendente di Correggio (ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*. IX. *La pittura del Cinquecento*, VI, Milano, Ulrico Hoepli, 1933, p. 695 e fig. 419 a p. 696); a Lorenzo Sabbatini ha pensato invece Enrico Mauceri. Ritornano a Sammachini, precisando una cronologia di poco successiva all'esperienza romana della collaborazione alla decorazione della Sala Regia nel Palazzo Apostolico, prossima cioè alla conclusione della fase edilizia del Palazzo dell'Archiginnasio, Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi, secondo i quali «nel soffitto di Samacchini si riscontrano tracce marginali dell'avventura romana nel solo contorno a grottesche, con elementi classici di tipo zuccaresco; mentre il medaglione centrale con la *Vergine e il Bimbo in gloria* è un vero e proprio omaggio al Correggio, visto attraverso le deformazioni di Lelio Orsi» (GIUSEPPE CIRILLO - GIOVANNI GODI, *Di Orazio Samacchini e altri bolognesi a Parma*, «Parma nell'arte», a. 14, 1982, fasc. 1, p. 11); attribuzione condivisa da DIANE DEGRAZIA (*Correggio and his legacy: sixteenth-century Emilian drawings*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 1984, p. 334, ed. it. D. DEGRAZIA, *Correggio e il suo lascito. Disegni del Cinquecento emiliano*, catalogo della mostra, Parma, Artegrafica Silva, 1984, p. 335). Molto cauta l'affermazione di Jürgen Winkelmann, il quale, escludendo una datazione anteriore al soggiorno romano dell'artista, ma anche quella immediatamente successiva, ravvisava nell'affresco dell'Archiginnasio, documentato dalla sola immagine fotografica, rispecchiamenti nella produzione finale «e, in particolare, negli affreschi di S. Abbondio a Cremona, databili tra il 1575 e il 1577, dove sono utilizzati analoghi accorgimenti prospettici». Ma si insinuava il dubbio, tanto che il critico concludeva: «Anche l'autografia dell'affresco bolognese potrebbe essere messa in discussione. È più conveniente pensare, forse (come mi informa gentilmente Vera Fortunati Pietrantonio), ad un artista influenzato sia da Prospero Fontana che da Orazio Samacchini, attivo a Bologna, nei tardi anni '70» (JÜRGEN WINKELMANN, *Orazio Samacchini*, in *Pittura bolognese del '500* cit., II, p. 635, con bibliografia). Il suggerimento di Vera Fortunati già indirizzava, a giudizio dello scrivente, alla soluzione del quesito.



Fig. 10. PROSPERO FONTANA, *Madonna con il Bambino*, affresco distrutto nel bombardamento del 29 gennaio 1944, già Bologna, Archiginnasio, Cubiculum Iuristarum (immagine tratta da GIUSEPPE GRABINSKI e DINO ZUCCHINI, *Cenni storici della Società Agraria di Bologna dalla sua istituzione nell'anno 1807 fino all'anno 1930*, Firenze, Tipografia Mariano Ricci, 1931, tav. II).



Fig. 11. Decorazione del Cubiculum Iuristarum dell'antico Studio, distrutta nel bombardamento del 29 gennaio 1944, già Bologna, Archiginnasio (immagine tratta da ALBANO SORBELLI, *Le iscrizioni e gli stemmi dell'Archiginnasio*, Bologna, Zanichelli, 1916, tavola fuori testo fra p. 121 e p. 122, già pubblicata in «L'Archiginnasio», anno IV, fasc. 6, novembre-dicembre 1909).

ardito la cui ispirazione correggesca è irrobustita da modelli solidamente plastici. In alto una ghiera di teste fittissime di cherubini conclude la curvatura, in modo molto simile a quanto si può osservare in altre opere dell'artista; soluzione che transiterà nei quadri della figlia Lavinia. L'immagine presuppone le pitture di Palazzo Bocchi, databili tra il 1560 e il 1562,²⁴ ed evolve, superando il crinale del *Battesimo di Cristo* della chiesa di San Giacomo (1561), verso i tempi del *Convito degli dei* di Palazzo Vitelli a S. Egidio di Città di Castello e verso l'*Assunzione della Vergine con gli apostoli al sepolcro* esposta nel coro del convento del Corpus Domini a Bologna, firmata e datata 1565.²⁵ Probabilmente non si allontana da questi anni un dipinto con la *Probativa piscina*, compositivamente assimilabile alla *Presentazione della Vergine al tempio* della cappella del Legato, documentato dalla fotografia nel fondo Malaguzzi Valeri presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza di Bologna (fig. 12), la cui attribuzione a Pellegrino Tibaldi andrà mutata in favore di Prospero Fontana, che presenta modelli vasariani nelle figure in basso a destra e finezze inventive degne di Perino del Vaga nell'elegante contrapposto della figura di Cristo, mentre i gruppi a sinistra, e più in generale la solenne composizione, ricordano le componenti michelangiolesche del linguaggio figurativo di Pellegrino Tibaldi (e concessioni al tortuoso disegno di Lelio Orsi nel panneggio della figura eretta in primo piano, vista di schiena) che condizioneranno il giovane Camillo Procaccini nel dipinto con la *Presentazione al tempio* nella chiesa di Santa Maria della Purificazione.²⁶

²⁴ Si vedano le argomentazioni di MICHELE DANIELI, *La decorazione pittorica*, in *Dimore storiche bolognesi. Palazzo Bocchi*, a cura di M. Danieli e Davide Ravaioli, Argelato, Minerva Edizioni, 2006, p. 58-108.

²⁵ Cfr. V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *L'immaginario degli artisti bolognesi tra Maniera e Controriforma: Prospero Fontana (1512-1597)*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. Emiliani, Bologna, Editrice Clueb, 1982, p. 103; IRENE GRAZIANI, *Vita artistica nei monasteri femminili nel Cinquecento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, a cura di V. Fortunati, Milano, Nuova Alfa Editoriale, 1995, II, p. 272. Una datazione attorno al 1565 concorda con le più antiche iscrizioni della sala, risalenti al 1567 (A. SORBELLI, *Le iscrizioni e gli stemmi* cit., p. 121-129).

²⁶ Eseguito ad olio su tela, il dipinto misura cm 108 x 75,5. È stato documentato dalla fotografia dello Studio Clari di Milano al tempo in cui apparteneva alla famiglia De Pisis



Fig. 12. PROSPERO FONTANA, *La probatica piscina*, ubicazione ignota (fotografia del fondo *Francesco Malaguzzi Valeri*, Archivio fotografico della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici di Bologna presso Palazzo Pepoli).

È difficile tuttavia pensare che, a suo tempo, la caratterizzazione carraccesca della *memoria* di Venceslao Lazzari sia apparsa, con la data emblematica del 1601, nel suo valore esemplare di superamento della cultura tardo-manieristica. La giovane età dell'artista alle prime armi e per nulla noto, l'assestamento professionale in corso e le limitazioni della committenza non consentivano ancora a Leonello Spada di esprimere il temperamento esuberante che pochi anni dopo l'avrebbe avvicinato alla pittura caravaggesca e allontanato dagli stessi Carracci, procurandogli in breve la diffusa ostilità poi registrata dalla storiografia malvasiana. L'ingresso nelle Scuole Pubbliche, sia pure nelle vesti di pittore ornatista più che di figurista, gli assicurava in ogni modo il riconoscimento ufficiale e incoraggiava la sua ambizione. Soprattutto lo poneva in rapporto con una committenza autorevole e lo inseriva in un circuito aristocratico della cui piena fiducia godeva l'amico Giovanni Luigi Valesio, modesto carraccesco e pittore cortigiano che si era conquistato potenti amicizie con l'abile encomiastica, la vasta erudizione e gli studi di iconografia. Forte dell'appoggio degli Anziani e del ceto dottorale, nel 1607 Valesio, come ha notato Babette Bohn, eseguiva nella volta sopra l'ingresso principale delle Scuole Pubbliche dell'Archiginnasio l'affresco celebrativo del cardinale Benedetto Giustiniani, in carica come Legato dal settembre 1606 all'agosto 1611, il cui stemma è affiancato dalle figure allegoriche della Pace e della Giustizia; affresco commissionato da Didacus de Leon Garavito, primo studente americano dell'Università di Bologna (fig. 13).²⁷

Con il rientro dall'avventuroso viaggio meridionale sulle rotte di Caravaggio, che lo aveva fatto approdare a Malta dove

a Milano, con attribuzione corrente a Pellegrino Tibaldi come risulta dall'iscrizione sul verso della stampa fotografica nel fondo Francesco Malaguzzi Valeri (36.691.3) presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici di Bologna a palazzo Pepoli.

²⁷ BABETTE BOHN, *Valesio, the Archiginnasio, and the first American at the University of Bologna*, «L'Archiginnasio», XCVI, 2003, p. 3-15. Nominato Legato il 25 settembre 1606, il cardinale Benedetto Giustiniani è documentato in carica per l'ultima volta il 4 agosto 1611 (*Legati e governatori dello Stato pontificio (1550-1809)*, a cura di Christoph Weber, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1994, p. 153).



Fig. 13. GIOVAN LUIGI VALESIO, *La memoria del cardinale Benedetto Giustiniani*, sulla volta dell'arcata I, nel lato occidentale del quadriportico dell'Archiginasio, in una foto (num. id. 7203 bis) scattata il 7 marzo 2003 (foto Studio Pym/Nicoletti e Studio Cesari).

aveva affrescato tre sale nel palazzo del Gran Maestro,²⁸ Leonello Spada, stando al racconto di Malvasia, non metteva più freno alle spavalderie e puntava sul repertorio caravaggesco dei soggetti efferati e delle scene di genere, resi con «colorito così tremendo, che presso di esso finto e morto diveniva l'istesso vero, e 'l vivo», e cioè *Giuditta con la testa mozzata di Oloferne*, oppure *Davide con la testa di Golia*, ma anche la *Buona Ventura* e scene di *Concerto*,²⁹ nell'esibita contrapposizione alla pittura naturale di stampo carraccesco dei suoi compagni che, come lui, pochi anni prima avevano frequentato l'Accademia degli Incamminati sotto la guida di Ludovico Carracci e collaborato alla decorazione del chiostro ottagonale di San Michele in Bosco: da Lucio Massari a Francesco Brizio, da Alessandro Tiarini a Lorenzo Garbieri, da Giacomo Cavedoni a Baldassarre Aloisi detto il Galanino.

Forse l'amicizia e i consigli di Giovanni Luigi Valesio lo aiutarono a rientrare in gioco e gli procurarono le giuste protezioni. Valesio si era messo in vista ottenendo l'incarico di decorare la sala degli Svizzeri nell'appartamento del cardinal legato entro il Palazzo Comunale. Nel fregio realizzato negli anni 1611-1612 inseriva, tra le figure allegoriche delle virtù, gli stemmi del pontefice Paolo V, del cardinal nipote Scipione Borghese arcivescovo di Bologna e di Maffeo Barberini cardinal legato.³⁰ Poco prima doveva aver portato a termine il ricordato monumento celebrativo di Carlo Borromeo nelle Scuole Pubbliche, *pendant* della *memoria* di Venceslao Lazzari realizzata dall'amico Leonello Spada con il quale si incontrava nell'Accademia letteraria dei Selvaggi fondata da Giovanni Capponi.³¹ Era inevitabile che

²⁸ DAVID M. STONE, in KEITH SCIBERRAS - D.M. STONE, *Saints and heroes. Frescoes by Filippo Paladini and Leonello Spada*, in *The Palace of the Grand Masters in Valletta*, a cura di Albert Ganado, Valletta, Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2001, p. 144; E. NEGRO - N. ROIO, in *Leonello Spada (1576-1622)* cit., p. 98-104, 113-121.

²⁹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., ed. cit., II, p. 76-77.

³⁰ K. TAKAHASHI, *Giovanni Luigi Valesio* cit., p. 36, 87-91.

³¹ Circa la partecipazione di Leonello Spada alle accademie e la sua produzione letteraria, sul versante encomiastico e quello satirico come ricorda Carlo Cesare Malvasia (*Felsina pittrice* cit., ed. cit., II, p. 80-81, 87), cfr. MASSIMO PIRONI, *Leonello Spada*, in *Leonello Spada (1576-1622)* cit., p. 28-29. Il carattere dell'artista, estroverso, ironico e millantatore («lo spirito lo portava a motteggiare tutti [...] la sua natura era acre e mor-

il ruolo di protagonista svolto da Carlo Borromeo nell'elaborazione del progetto e nella realizzazione delle Scuole Pubbliche trovasse celebrazione subito dopo la sua elevazione agli altari. Beatificato nel 1602, veniva canonizzato nel 1610, e la sua immagine già da qualche tempo trionfava sugli altari. L'iscrizione che scorre lungo la fascia sottostante informa del rinnovamento della memoria «in ampliorem formam», eseguito nel 1612 sotto gli auspici di Maffeo Barberini, cardinal legato di Bologna dal settembre 1611 al settembre 1614.³² Anche nel 1609 i due artisti si erano trovati a collaborare in una medesima impresa encomiastica, quando, in occasione delle nozze tra il conte Ercole Pepoli e donna Vittoria Cibo, fu stampata presso gli eredi di Giovanni Rossi una raccolta di componimenti poetici usciti dalla penna degli Accademici Selvaggi, tra i quali lo stesso Spada («Elevato Accademico Selvaggio»), oltre che del conte

dace»: C.C. MALVASIA, *Scritti originali* cit., ed. cit., p. 243), è all'origine della commedia *Leonello Spada. Il pittore delle burle* composta da Alfredo Testoni e data alle stampe nel 1922 per l'edizione di Nicola Zanichelli con illustrazioni di Augusto Majani (1867-1959), in arte 'Nasica', che efficacemente fa scorrere i protagonisti della quotidiana vita artistica di Bologna degli inizi del Seicento sullo sfondo di botteghe, conventi e palazzi senatori attingendo all'iconografia malvasiana. All'immagine spavalda e beffarda di Leonello Spada in copertina si aggiungono, tra le altre, la scena dell'atto primo con l'Accademia carraccesca degli Incamminati arredata da dipinti, manichini e strumenti del mestiere, oltre che dal cartello con la caricatura di Calvaert, e, più avanti, la vignetta con un curioso collage di ispirazioni carraccesche. All'improvvisa visita, nell'atelier di Ludovico Carracci, del Gonfaloniere marchese Angelelli e del superiore degli Olivetani padre Grisostomo, allievi e frequentatori della bottega si dispongono in tutta fretta, come modelli improvvisati, davanti a una tela abbozzata componendo un centone carraccesco: la marchesa Orsina Angelelli, sovrelevata da quattro gradini, appare come la *Madonna degli Scalzi* di Ludovico Carracci, la figura femminile a destra assume l'atteggiamento della Maddalena nella pala Bargellini del medesimo Ludovico, l'uomo inginocchiato con il bastone, che le sta davanti, replica il sant'Alessio della cosiddetta *Madonna di san Ludovico* di Annibale Carracci, il personaggio barbuto in piedi a sinistra si protegge gli occhi dai bagliori sollevando il braccio come l'apostolo che assiste alla *Trasfigurazione* nella pala di Ludovico, un tempo nella chiesa di San Pietro Martire, mentre il frate inginocchiato che tiene il lungo cero è tolto di peso dalla *Comunione di san Girolamo* di Agostino Carracci; tutti dipinti che Augusto Majani aveva a disposizione, a pochi passi dall'Accademia di Belle Arti dove ricopriva la cattedra di Figura, nella confinante Pinacoteca diretta dal conte Francesco Malaguzzi Valeri che, nell'occasione, forse non si è sottratto al ruolo di divertito suggeritore del noto illustratore, cartellonista e caricaturista (fig. 23-25).

³² D. BIAGI MAINO, *La gratitudine e la memoria* cit., p. 119-122; K. TAKAHASHI, *Giovanni Luigi Valesio* cit., p. 39, 84-85. Nominato Legato il 31 agosto 1611, il cardinale Maffeo Barberini è documentato in carica per l'ultima volta il primo settembre 1614 (*Legati e governatori* cit., p. 153).

Campeggi, dello Zoppio, del Rinaldi e dello stesso Venceslao Lazzari, il lettore di medicina celebrato dalla *memoria* dell'Archiginnasio,³³ mentre Giovanni Luigi Valesio provvedeva all'illustrazione di apertura incidendo il frontespizio con il rampollo dei Pepoli sotto una palma dalla quale angeli in volo strappano ramoscelli di gloria e di vittoria, mentre un putto a terra unisce gli stemmi familiari degli sposi e un altro, per gioco, si infila in testa l'elmo piumato dell'aspirante guerriero (fig. 14).³⁴

Malvasia registra i buoni rapporti di Leonello Spada con il cardinale Maffeo Barberini, che procurarono svantaggi a Tiarini contro il quale congiurava lo stesso Giovanni Luigi Valesio. Come è noto, quest'ultimo, con l'appoggio del Vice legato, sottraeva a Tiarini l'incarico di affrescare il catino absidale della cappella di San Domenico nella basilica bolognese dedicata al santo; incarico di grande prestigio, ma superiore alle sue forze, che finì per nuocergli. La modestia estrema del risultato lasciò tutti insoddisfatti, compreso lo stesso artista. La cancellazione per mano dei domenicani nel volgere di una notte compromise non poco la sua fama, benché in sua difesa intervenissero alcuni amici, tra i quali il poeta Cesare Rinaldi. L'affresco della *Gloria di san Domenico* che, poco dopo, al ritorno da Roma, Guido Reni realizzava su quelle medesime impalcature avrebbe irrimediabilmente leso l'immagine di Valesio, aggravando lo smacco.³⁵

A sua volta Leonello Spada riusciva a farsi spazio, ma con successo, in quella cappella per la quale Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta andava preparando due enormi tele con *San Domenico che resuscita Napoleone Orsini* e con *San*

³³ *Nelle nozze del Co. Ercole Pepoli et D. Vittoria Cibo*, Bologna, appresso gli Heredi di Gio. Rossi, 1609, p. 61-65, 72 (i componimenti di Venceslao Lazzari e di Leonello Spada); inoltre M. PIRONDINI, *Leonello Spada* cit., p. 28-29.

³⁴ K. TAKAHASHI, *Giovanni Luigi Valesio* cit., p. 74.

³⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., ed. cit., II, p. 96: «la truna, che dipinse nell'Arca di S. Domenico, che Monsig. Vicelegato di allora volle a tutti i modi ottenere per lui da que' RR. Padri, escludendone il Tiarini, al quale era già stata data: ma venne ella una notte cancellata colla calce bianca da que' Padri, con mortificazione di quel Prelato, vergogna e danno del pittore, che conforme l'accordo, che niente aver ne dovesse, quando piaciuta non fosse, nulla ottenne, da tutti comunemente irrisa e biasimata».



Fig. 14. GIOVAN LUIGI VALESIO, *Nelle nozze del Co. Ercole Pepoli et D. Vittoria Cibo*, Bologna appresso gli Heredi di Gio. Rossi, 1609, antiporta incisa (esemplare BCABo, Opuscoli Malvezzi, caps. 19, n. 27).

Domenico e il miracolo dei quaranta annegati.³⁶ In favore dello Spada intervenne Maffeo Barberini che esercitava il controllo sulle commissioni e impose che una delle due tele destinate alle pareti laterali presso l'ampia gradinata di accesso alla cappella, già assegnate ad Alessandro Tiarini, fosse ceduta al suo protetto. L'iniziale confronto leale tra Spada e Tiarini, che negli anni precedenti avevano collaborato nei medesimi cantieri, volgeva ormai verso forme di spietata concorrenza; e le tensioni si acuiscono a tal punto da essere registrate, a distanza di tempo, dalla penna pungente di Carlo Cesare Malvasia, partigiano di Tiarini. Resta tuttavia che la tela dello Spada con *San Domenico e gli Albigesi che sottopongono alla prova del fuoco i rispettivi libri sacri*, conclusa a Reggio dove l'artista si era trasferito per la decorazione ad affresco della basilica della Ghiara (decorazione poi proseguita da Tiarini), avrebbe retto bene il confronto con quella del rivale incontrando l'apprezzamento tanto a Reggio quanto a Modena, dove veniva esposta in una breve sosta nel viaggio verso Bologna, e infine nella chiesa domenicana di Bologna dove veniva collocata rischiosamente accanto alle opere di Guido Reni, Mastelletta e Tiarini.³⁷

Evidentemente Leonello Spada si era guadagnato la stima del cardinale Maffeo Barberini, che era attratto dalle esercitazioni in campo letterario, poetico e musicale. È da supporre che in quegli anni il prelado fosse entrato in possesso di alcuni dipinti dell'artista, da riconoscere pertanto tra i nove elencati nell'inventario della sua raccolta, composta di oltre duecento pezzi nel 1623, ceduta al fratello Carlo al momento dell'ascesa al soglio pontificio con il nome di Urbano VIII.³⁸ Questi non era-

³⁶ Per i due teleri cfr. *Furore e bizzarria. I quadroni restaurati del Mastelletta per la Cappella dell'Arca in San Domenico*, a cura di Jadranka Bentini, San Giorgio di Piano, Minerva Edizioni, 2001.

³⁷ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., ed. cit., II, p. 78, 125-126; per schede sui dipinti della basilica di San Domenico realizzati in concorrenza da Tiarini e da Spada cfr. E. NEGRO - N. ROIO, in *Alessandro Tiarini (1577-1668)*, Manerba / Reggio Emilia, Merigo Art Books, 2000, p. 124-125 e tavv. XXI-XXIII alle p. 116-118; D. BENATI, *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, con la collaborazione di Barbara Ghelfi, Milano, Federico Motta Editore, 2001, II, p. 45-47; E. NEGRO - N. ROIO, in *Leonello Spada (1576-1622)* cit., p. 140-141 e tav. XXVIII a p. 105.

³⁸ L'inventario della collezione di Maffeo Barberini (il secondo, dopo quello del

no gli unici quadri bolognesi della collezione. Si aggiungevano dipinti attribuiti a Cesare Aretusi, Denys Calvaert, Ludovico Carracci, Lucio Massari, Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta e Giovanni Luigi Valesio, fino a raggiungere la consistenza di 25 pezzi. Nessun altro artista, in quella collezione molto cresciuta nel corso del secondo decennio, era meglio rappresentato di Leonello Spada, e non è certo fuori luogo l'osservazione di Sebastian Schütze che lo definisce il «pittore più amato» dal cardinale Maffeo Barberini negli anni che lo videro frequentare le accademie letterarie bolognesi e in particolare quella dei Gelati, di cui era protettore oltre che membro con il nome di «Ricovrato» e con l'impresa virgiliana «Hic Domus». ³⁹ Qui incontrava il fondatore Melchiorre Zoppio, ma anche Rinaldo Campeggi, Girolamo Preti, Claudio Achillini e Cesare Rinaldi. Non sorprende allora che nella sua collezione fossero presenti anche cinque dipinti del Mastelletta, impegnato, al pari di Spada, nella decorazione della cappella dell'Arca di san Domenico. Due sono stati riconosciuti nelle vaste tele orizzontali ora di collezione privata con l'*Arrivo trionfale di Cleopatra presso Antonio* e con l'*Arrivo trionfale di Europa trasportata dal toro*. ⁴⁰ Insieme a due paesaggi «con molta gente a cavallo»

1608 stilato al ritorno da Parigi) è stato pubblicato da CESARE D'ONOFRIO, *Roma vista da Roma*, Roma, Edizioni "Liber", 1967, p. 424-431, e da MARYLIN ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, New York University Press, 1975, p. 522. Si veda inoltre ROSSELLA VODRET, in *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi da Palazzo Barberini*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati e Rossella Vodret, Napoli, Electa Napoli, 1999, p. 62, scheda 18; e in particolare SEBASTIAN SCHÜTZE, *Maffeo Barberini tra Roma, Parigi e Bologna: un poeta alla scoperta della «Felsina pittrice»*, in *I cardinali di Santa Romana Chiesa: collezionisti e mecenati*, Roma, Edizioni dell'Associazione culturale Shakespeare and Company 2, 2001, p. 40-55 (contributo fondamentale che rende infine nota la relazione tenuta dallo studioso al convegno *La République des Arts* organizzato da Marc Fumaroli all'École Française di Roma, 6-7 maggio 1996); S. SCHÜTZE, *Sinergie iconiche: la Hermathena dell'Accademia dei Gelati a Bologna tra esercizio retorico e passioni per la pittura*, in *Estetica Barocca*, atti del convegno (Roma, 6-9 marzo 2002) a cura di S. Schütze, Roma, Campisano, 2002, p. 183-204; L. SICKEL, «... il desiderio ch'io tengo di servirla ...» cit., p. 409-438.

³⁹ S. SCHÜTZE, *Maffeo Barberini tra Roma* cit., p. 43-45.

⁴⁰ Per la storia dei dipinti si veda ora la scheda di ANNA COLIVA, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra a cura di Sylvie Béguin e Francesca Piccinini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, p. 385-387.

del medesimo artista, queste furono inviate il 12 dicembre 1614 dall'agente bolognese Leandro Persico al cardinale, temporaneamente rientrato a Roma dal vescovado di Spoleto.

Le nove lettere di Leonello Spada, distribuite tra il 27 settembre 1614 e il 10 aprile 1618,⁴¹ da un lato confermano il protrarsi delle relazioni dell'artista con il prelado negli anni successivi alla legazione bolognese, dall'altro sembrano segnare la loro interruzione più o meno in coincidenza con il passaggio dell'artista al servizio dei Farnese, una volta assolti gli obblighi con la committenza reggiana nella basilica della Ghiara. Anche Giovanni Luigi Valesio ricercò la protezione del cardinale dopo la sua partenza, inviandogli una piccola *Strage degli Innocenti* che incontrò il suo apprezzamento;⁴² e viene naturale chiedersi, in questo caso, se la scelta del soggetto non comportasse qualche arrischiato riferimento al capolavoro collocato da Guido Reni nel 1611 proprio nella basilica bolognese di San Domenico. Nel notare l'assenza di dipinti di Reni, Domenichino, Lanfranco, Badalocchio e Albani, e cioè degli artisti emiliani più apprezzati a Roma tra primo e secondo decennio del Seicento, è stata acutamente rilevata per converso la speciale rappresentatività di «*tableaux litteraires*» eseguiti da artisti di minor fama, quali appunto Valesio e Spada, legati al *milieu* accademico-letterario non solo per i frequenti contatti con gli intellettuali che ne facevano parte, ma anche per la partecipazione diretta alle riunioni e alle iniziative encomiastiche con componimenti poetici d'occasione.⁴³

Getta luce sulle relazioni tra Leonello Spada e Maffeo Barberini la lettera del 18 aprile 1617 nella quale il pittore allude a trascorse conversazioni che gli avrebbero fatto compiere avanzamenti nella professione. Inviando un dipinto con la *Decollazione del Battista* sollecitava infatti nuovamente il parere del

⁴¹ Conservate nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, Barb. Lat., 6477, le nove lettere sono pubblicate in L. SICKEL, «... *il desiderio ch'io tengo di servirla* ...» cit., p. 435-438, unitamente a tre lettere di Giovanni Luigi Valesio, sempre destinate al cardinale Maffeo Barberini.

⁴² L. SICKEL, «... *il desiderio ch'io tengo di servirla* ...» cit., p. 437-438, lettere datate «aprile 1615» e 28 luglio 1715.

⁴³ S. SCHÜTZE, *Maffeo Barberini tra Roma* cit., p. 51.

suo protettore: «[...] acciò che si come per lo adietro apresi da Lei qualche cosa nella professione, posi ancora adesso sentendone il suo parere, andarmi avanzando». Non si può parlare di un apprezzamento generico nei confronti della sua pittura. L'accordo, gradito agli ambienti letterari, tra l'insegnamento dei Carracci e le novità caravaggesche apprese nel soggiorno a Roma e a Malta spiega verosimilmente la disponibilità del cardinale che per ben due volte posò accanto al cavalletto dello Spada per ritratti che l'inventario descrive esplicitamente di diversa impostazione.⁴⁴

Alcuni dei nove dipinti elencati nell'inventario del 1623 furono consegnati a Maffeo Barberini al tempo della legazione bolognese, altri lo raggiunsero a Spoleto e a Roma; ma la loro commissione doveva essere comunque scaturita in quegli anni, frutto dei rapporti personali tra il pittore e l'influente protettore.⁴⁵ È certo in ogni modo che questi, negli anni bolognesi, aveva quotidianamente davanti agli occhi la paletta d'altare che ornava la cappella privata dell'appartamento di rappresentanza del Legato in Palazzo Pubblico; opera finora data per dispersa, con ogni probabilità richiesta dallo stesso Maffeo Barberini che ne dovette seguire l'esecuzione.

Registra per primo quel dipinto, sinteticamente, Antonio di Paolo Masini nel 1666, quando, a proposito delle dieci cappelle officiate nel Palazzo Pubblico, informava che «in quella della

⁴⁴ C. D'ONOFRIO, *Roma vista da Roma* cit., p. 428; M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini* cit., p. 68 («Due ritratti del S.r C. Barberini del Leonelli differenti senza cornice»).

⁴⁵ I dipinti descritti nell'inventario raffiguravano il terribile soggetto di *Tereo, Procne e Filomela*, la *Carità romana* («Cimone allattato dalla figliola a una ferriata»), una «Musica», i due citati ritratti del cardinale Barberini, un «S. Girolamo con gl'occhiali», un *Cristo alla colonna*, un *Sant'Antonio* e infine il ricordato «quadretto [...] con la decollazione di S. Gio. Batta» provvisto di cornice dorata (C. D'ONOFRIO, *Roma vista da Roma* cit., p. 425-431; M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini* cit., p. 67-70). Le lettere parlano inoltre di un *Cristo coronato di spine*, in lavorazione nel settembre 1614, e del *Ritratto di Alessandro Barbadori* zio del cardinale, concluso e spedito entro il 27 maggio 1615 (di un quadro in lavorazione nell'aprile 1618 non si conosce il soggetto, e potrebbe essere tra quelli registrati nell'inventario del 1623). Ne consegue, come ha osservato Lothar Sichel, che il cardinale Maffeo Barberini era entrato in possesso di almeno undici dipinti di Leonello Spada, se ai nove dell'inventario si aggiungono i due citati nelle lettere dell'artista al cardinale, ma non riportati nell'elenco dei quadri ceduti al fratello.

Galleria del Legato è un Christo morto in pittura di Leonello Spada»;⁴⁶ prosegue Malvasia, il quale, orientando il visitatore nel Palazzo, indica anche a noi la sua ubicazione. Si raggiungeva la cappellina dopo aver superato la sala degli Svizzeri decorata dal citato fregio di Gian Luigi Valesio, così denominata per la presenza costante delle guardie svizzere (corrispondente alla prima sala delle attuali Collezioni Comunali d'Arte) e aver oltrepassato la successiva detta dei Cavalleggeri e la galleria affrescata dal figurista Giovanni Battista Caccioli e dal quadraturista Domenico Santi detto il Mengazzino: «ed in testa di essa nella privata Cappella, ove prende messa l'Eminentissimo Legato, il quadro del Christo morto è di Leonello Spada, uno de' più bravi allievi della Carracesca Scuola».⁴⁷ Nessuna specificazione si aggiunge nelle guide successive alla descrizione di «Christo morto», neppure nei manoscritti di Marcello Oretti, tanto nell'elenco delle opere dell'artista quanto nell'illustrazione del Palazzo Pubblico.⁴⁸

Del dipinto, sempre menzionato dalle guide d'*ancien régime*, si persero le tracce dopo i disordini d'età napoleonica. Come informa Giuseppe Guidicini, «il quadro insigne del Cristo morto, opera di Leonello Spada» che si trovava nella «Cappella del Legato in fondo alla galleria, che passa negli appartamenti [...] fu venduto dalla Nazione al Senatore Legnani» e in suo luogo «fu posta una statua gigantesca allusiva al governo repubblica-

⁴⁶ ANTONIO MASINI, *Bologna Perlustrata*, Bologna, per l'Erede di Vittorio Benacci, 1666, I, p. 278.

⁴⁷ C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna* cit., p. 165, ed. cit., p. 111 e n. 165/5. La citazione malvasiana resta invariata nelle successive guide della città, accresciute e aggiornate (ed. 1706, p. 177; ed. 1732, p. 179; ed. 1755, p. 184; ed. 1766, p. 189); si fa più sintetica con la guida del 1776: «ed in testa di essa nella privata Cappella del Legato il Cristo morto è di Leonello Spada» (*Pitture sculture ed architetture delle chiese luoghi pubblici* cit., p. 130; ed. 1782, p. 140; ed. 1792, p. 153). Alla *Felsina pittrice* e a *Le pitture di Bologna* di Malvasia dichiara di richiamarsi, nella registrazione delle glorie artistiche della città, François Deseine nel suo volumetto con dedica del 1697 (F. DESEINE, *Nouveau voyage d'Italie* cit., p. 286: «le tableau de la chapelle du Legat ou il y a un Christ mort, est de Leonello Spada, le meilleur élève des Caraches»).

⁴⁸ MARCELLO ORETTI, *Notizie de' Professori del Disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' forestieri di sua scuola*, BCABO, ms. B. 126, p. 356; ID., *Le pitture che si ammirano nelli Palagi e case de' Nobili della Città di Bologna*, BCABO, ms. B. 104, p. 7.

no». ⁴⁹ Ultimo Gonfaloniere di Giustizia prima delle trasformazioni istituzionali per l'arrivo dei Francesi, Girolamo Legnani Ferri, senatore dal 1757 con *breve* di papa Benedetto XIV, aveva ricoperto più volte quella carica. Abile nell'attirare nelle proprie mani i lasciti testamentari della ramificata parentela, seppe riconvertirsi con disinvolta spregiudicatezza nel mutato regime e ottenne incarichi nella stessa municipalità grazie ai quali poté proseguire indisturbato la cura degli interessi familiari. In giovane età, preso possesso del palazzo in San Mamolo, ne aveva promosso gli interventi di decorazione chiamando Antonio Galli Bibiena per una «prospettiva dirimpetto alle nobilissime e superbe scale» e incaricando i fratelli Petronio e Francesco Tadolini dell'abbellimento dei cortili e del giardino con statue e progetti architettonici. ⁵⁰

Si possono seguire le vicende del dipinto di Leonello Spada ancora per poco, dopo il suo ingresso in palazzo Legnani. Alla morte, avvenuta il 30 agosto 1805, il cittadino Girolamo Legnani «ex Conte Senatore» lasciava una notevole collezione di quadri e di disegni stimata quasi 20.000 lire bolognesi. Non avendo eredi maschi, aveva diviso i beni tra la figlia Teresa, vedova del conte Camillo Malvezzi, e gli eredi dell'altra figlia, Ginevra, già scomparsa, che aveva sposato il marchese Giuseppe Campori di Modena. ⁵¹ Alla prima spettarono 116 dipinti, agli eredi dell'altra invece 113 per il medesimo valore di 8.776 lire bolognesi; si aggiunsero i disegni, corrispondenti a 68 numeri quelli ceduti a Teresa, a 65 quelli passati agli eredi modenesi. I nomi degli autori dei quadri erano altisonanti e andavano da Innocenzo da Imola a Nicolò dell'Abate, da Francesco Francia a Pellegrino

⁴⁹ GIUSEPPE GUIDICINI, *Miscellanea storico-patria bolognese*, Bologna, Stab. Tip. di Giacomo Monti, 1872, p. 293.

⁵⁰ Sulla storia familiare dei Legnani nella seconda metà del Settecento e sulla figura centrale del senatore Girolamo Legnani Ferri cfr. MARIA CRISTINA MARCHETTI - CARLO D'ONOFRIO, *Palazzo Legnani Pizzardi*, Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni, 1991, p. 127-163.

⁵¹ M.C. MARCHETTI - C. D'ONOFRIO, *Palazzo Legnani Pizzardi* cit., p. 158-160 (e fig. 107 a p. 159, con registrazione del «Cristo morto Spada L. 800» nella colonna di destra, tra le pitture spettanti «all'i Sig. i Campori»). La documentazione è conservata presso ASBo, *Malvezzi Campeggi, Legnani, 174/1564, fasc. 1805 e susseguenti. Divisione prima delle Pitture*.

Tibaldi, da Annibale Carracci a Francesco Albani, da Domenichino a Guido Reni, da Simone Cantarini a Lorenzo Pasinelli, da Alessandro Tiarini a Michele Desubleo, da Carlo Cignani ad Antonio Gionima, da Domenico Maria Canuti a Giuseppe Varotti, da Giuseppe Maria Crespi ai Sirani etc. Così pure per i disegni: tra questi figuravano fogli del Correggio, di Lelio Orsi, Prospero Fontana, Bartolomeo Cesi, Bartolomeo Passerotti, Guido Reni, Guercino, Simone Cantarini e Donato Creti.⁵² Probabilmente non si trattava di nomi di fantasia, se si considera che i «Due Cartoni» riferiti a Guido Reni, provvisti della stima non trascurabile di 50 lire bolognesi, sono da riconoscere in quelli pervenuti alla Galleria Estense, infatti, dalla famiglia Campori, che si sono rivelati non solo di sicura autografia, ma anche preparatori delle pitture eseguite da Guido Reni e dagli stretti collaboratori Francesco Gessi e Giovan Giacomo Sementi, sempre su disegni del maestro, nella cappella del Santissimo Sacramento del duomo di Ravenna;⁵³ commissione di grande prestigio, seguita personalmente dal cardinale Pietro Aldobrandini, nipote dello scomparso Clemente VIII. Nella divisione ereditaria effettuata a Bologna nel 1805 il dipinto con «Cristo morto» di Leonello Spada, elencato al numero 149 con la considerevole stima di 800 lire, fu assegnato al ramo modenese dei Campori; e da allora se ne era persa traccia (fig. 15).

Un tentativo di identificazione è stato compiuto dagli autori della monografia su Leonello Spada edita nel 2002 con lo studio di due tele di formato orizzontale che rappresentano, in una composizione pressoché coincidente, non esente da rapporti con la tela giovanile di Ludovico Carracci ora del Metropolitan Museum di New York, l'episodio del *Compianto*

⁵² Per un'indagine sui disegni Legnani passati alla famiglia Campori nel 1805 cfr. NADIA GASPONI, *Giuseppe Campori (1821-1887): una vita dedicata alla ricerca e al collezionismo*, in *Giuseppe Campori collezionista. 100 disegni dalla raccolta della Biblioteca Poletti*, catalogo della mostra a cura di N. Gasponi, Modena, Comune di Modena, 2001, p. 62-65, 70 n. 260-263 e fig. 43-44 alle p. 104-105.

⁵³ Si veda la scheda di A. MAZZA, in *Leonardo e Raffaello, per esempio Disegni e studi d'artista*, catalogo della mostra a cura di Cecilia Frosinini, con la collaborazione di Letizia Montalbano e Michela Piccolo, Firenze, Mandragora, 2008, p. 128-131.

Bologna 1805.

Divisione delle Pitture, Disegni, e Stampe spettanti all'Eredità
del sig. ^{sig. Venceslao} Feliciano Legnani.

i numeri segnati in margine corrispondono a quelli dell'Inventario e
Perigo riferita a parte.

Parte prima. ^{sig. Venceslao} ^{sig. Feliciano} ^{sig. Feliciano} Pittura. Lire di Bologna.	Parte seconda. ^{sig. Feliciano} ^{sig. Feliciano} Pittura. Lire di Bologna.
N. 150. - P. Pietro c.lli. copia Tiziano L. 1200.	N. 141 - Nozze dell'Abate - L. 1200
186 - Cristo, o S. Paolo, Simone - 800	149 - Cristo morto Spada - 800
101 - Ritratto Domenichino - 1000	81 - B. V. Innocenzo Palma - 800
90 - Due Quadri di Milano - 700	105 - Ritratto Annunziata Savini - 150
92 - Figure e Animali - 250	140 - Due Quadri Bergam - 700
80 - Annunziata di Milano - 120	131 - B. V. Gio. Viani - 300
35 - S. Stefano Tibaldi - 400	95 - B. V. S.ola Tiziano - 250
146 - B. V. Gio. Viani - 120	252 - P. Pietro Albani - 120
147 - Profano di Milano - 120	134 - Profano di Milano - 150
97 - S. Antonio, e Paolo di Viani - 400	94 - Profano Viani - 100
96 - S. Girolamo Guido - 150	86 - Due mezza figura Popalio - 160
213 - Flagellazione Francese - 60	111 - B. V. S.ola di Guido - 80
139 - B. V. Francia - 80	91 - Figlio prodigo Copia Savarici - 100
15 - B. V. copia Parmigianino - 100	98 - Monaco Agost. o comp. - 100
13 - Ritratto, viene da Guido - 100	137 - Berjesca S.ola Rom. - 120
132 - P. S. J. Calvert - 100	138 - S. Rubeo di Romagna - 80
127 - S. Paolo Gambarini - 100	214 - S. Martirio S.ola Savarici - 80
82 - Due Quadri di colorom. - 140	192 - S. Probo Guido - 60
180 - B. V. Francia - 60	194 - S. Barbara Francia - 80
89 - S. Anna Negri - 60	142 - Probo e culla S. V. - 60
151 - S. V. Giovanni Viani - 80	84 - B. V. Francia - 40
59 - Innotenti - Capinelli - 50	52 - Annunziata di Capinelli - 50
190 - Comunione Copia Ig. - 60	19 - Ritratto mezza figura - 60
195 - B. V. di Milano - 20	129 - S. Giuseppe, c. d. Viani - 20
144 - Carric del S.ola Cortona - 80	115 - S. Rubeo Cavdome - 30
145 - Due rezeo Cacciali - 40	83 - Profano con macchete - 50
21 - S. Fran. Cavdome - 120	117 - S. Carlo Brigio - 100
22 - S. Girolamo S.ola Savarici - 50	118 - Quadro comp. al n. d. - 15
L. 5880	L. 5735

Fig. 15. Inventario della collezione di Girolamo Legnani (1805), con la registrazione, nella seconda colonna, del «Cristo morto» di Leonello Spada, Bologna, Archivio di Stato, 174/1564.

su *Cristo morto*.⁵⁴ Una di queste, un tempo a Roma in palazzo Chigi alla Farnesina (fig. 16), è scomparsa nel dopoguerra e non è più riemersa; ma ne esiste una buona riproduzione fotografica che documenta l'elevata qualità, degna del maestro bolognese, come del resto aveva avuto modo di verificare, a suo tempo, davanti all'originale, un conoscitore quale Roberto Longhi che nel 1959 la segnalava come opera dello Spada a Maurizio Calvesi, collaboratore della mostra sui *Maestri del Seicento emiliano* realizzata in quell'anno a Bologna.⁵⁵ L'altra, del tutto priva di letteratura fino alla pubblicazione nella citata monografia quale «importante restituzione al corpus di Spada», è stata segnalata in collezione Vignini a Imola; ma la sua disarmante modestia e l'estrema povertà formale uniformemente distribuita sulla superficie cromatica la escludono perentoriamente dal dibattito, essendo copia priva di qualità.⁵⁶ Anche l'ipotesi di identificazione del dipinto già in palazzo Chigi con il *Cristo morto* di Leonello Spada per il cardinal legato in realtà appare scarsamente convincente. Più della mancata corrispondenza del soggetto, che qui, per la presenza delle cinque figure di dolenti, piega decisamente verso il *Compianto su Cristo morto*, è il formato orizzontale a rivelarsi poco confacente alla funzione di paletta d'altare di una cappella privata, benché a suo favore giochi la datazione in linea di massima compatibile, a giudicare dai caratteri di stile, con il tempo delle relazioni del pittore con il suo protettore di rango.

⁵⁴ M. PIRONDINI, *Leonello Spada* cit., p. 32, 41; E. NEGRO - N. ROIO, in *Leonello Spada (1576-1622)* cit., p. 121-122, scheda 53. Il *Cristo morto* già nella cappella privata dell'appartamento del cardinal Legato era correttamente inserito tra le opere disperse nel saggio di FIORELLA FRISONI, *Leonello Spada (Bologna, 1576 - Parma, 1622)*, in *La Scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro e M. Pirondini, Modena, Artioli Editore, 1994, p. 275.

⁵⁵ MAURIZIO CALVESI, *Leonello Spada*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra, Bologna, edizioni Alfa, 1959, p. 93-94; poi ripreso da F. FRISONI, *Leonello Spada*, «Paragone», XXVI, 299, gennaio 1975, p. 71, 77 n. 44 e fig. 70.

⁵⁶ E. NEGRO - N. ROIO, in *Leonello Spada (1576-1622)* cit., p. 121-122, scheda 53 (eseguita ad olio su tela, cm 126 x 161, l'opera è quindi passata sul mercato antiquario facendo apparizione all'asta Porro, Milano, 23 novembre 2006, lotto 250, con riferimento a Leonello Spada; ma la stima alquanto bassa è già indicativa della sua reale considerazione).

Una fotografia sciolta, priva di annotazioni sul verso, facente parte della fototeca di Francesco Arcangeli confluita nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, restituisce invece l'immagine di un'opera sconosciuta di Leonello Spada (fig. 17), eseguita su tavola come lasciano intendere le fenditure verticali,⁵⁷ che possiede i requisiti per l'identificazione. La figura scorciata di Cristo morto, investita dalla luce e disposta diagonalmente fino a raggiungere il primissimo piano con i piedi tumefatti, è protagonista assoluta del dipinto e giustifica la descrizione di «Christo morto» registrata dalle fonti, malgrado la presenza della Vergine inginocchiata che lo osserva in posizione arretrata. Il busto di Cristo è un poco rialzato, appoggiato probabilmente al sepolcro; la testa si rovescia all'indietro disegnando l'intreccio della corona di spine contro il sudario bianco e mostra il profilo scorciato del volto con la barba puntata verso l'alto. Greve è l'abbandono della corporatura, così come esanime è il braccio destro sul terreno, mentre la mano sinistra poggia sul corpo nell'articolazione bloccata. La modellazione delle gambe segue la flessuosa ondulazione carracesca che discende dagli studi di Correggio, ma qui il contrasto più incisivo della luce, conseguente all'esperienza centro-italiana dell'artista da poco conclusa, riformula il naturalismo di Ludovico Carracci in termini di toccante verità entro un processo di riuscita attualizzazione. I ricordi vanno ai modelli di Abraham Janssens e di Nicolas Tournier, ma più ancora alla visione silenziosa di pittori settentrionali presenti a Roma tra primo e secondo decennio del Seicento e sensibili alla poetica caravaggesca, quali Nicolò Musso e in particolare Giuseppe Vermiglio.⁵⁸ Il trattenuto dolore della Madonna po-

⁵⁷ Non si tratta dell'unico dipinto eseguito su tavola da Leonello Spada. Si ricorda quello centinato con *l'Incoronazione di spine* del Musée Condé di Chantilly le cui dimensioni (cm 205 x 134), al pari del formato, fanno supporre la funzione di paletta d'altare. Ho avuto modo di commentare il dipinto ritrovato, grazie alla fotografia del fondo Arcangeli, nella conferenza tenuta il 18 aprile 2008 nella sala dello Stabat Mater dell'Archiginnasio, in occasione della presentazione del restauro della *memoria* di Venceslao Lazzari allora concluso.

⁵⁸ Cfr. ANNA MARIA BAVA, *Nicolò Musso a Roma e a Casale Monferrato, in Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Fondazione Cassa

sta di profilo, con le braccia che seguono l'arcatura del corpo, la sensibile bocca socchiusa e le mani dalle dita incrociate che si raccolgono in basso, richiama, di quest'ultimo, il *Compianto della Madonna, della Maddalena e di san Giovanni su Cristo morto* di collezione privata e il *Cristo morto retto da due angeli* del Musée des Beaux-Arts di Marsiglia.⁵⁹ La severa nobiltà dell'immagine e la sobrietà dell'impaginazione si appoggiano alla fermezza plastica delle figure e il serrato sentimento religioso, pervaso di sensibile umanità, sembra collegarsi ai *Compian-ti* rinascimentali dell'area padana e rinuncia alle suggestioni della statuaria classica che condizionano con evidenza altre opere dell'artista, ad esempio la spavalda, teatrale *Uccisione di Abele* della Galleria Nazionale di Capodimonte che riesuma il gruppo archeologico dei *Lottatori* e sviluppa la tensione dei corpi, illuminati da sinistra contro il fondo cupo, lungo lo schema a chiasmo del *Martirio di san Pietro* del Caravaggio (fig. 21-22).⁶⁰

La scontata paternità dello Spada consente allora di abbinare la fotografia, pervenuta senza indicazioni di sorta, al commento che Francesco Arcangeli ha registrato in un foglio dattiloscritto datato 30 giugno 1968 e finito con altro materiale in una cartella del suo archivio il cui ordinamento è ora avviato. Arcangeli non aveva dubbi nel riferire l'opera agli intensi anni del rientro dell'artista a Bologna, prima dell'avvio degli affreschi reggiani; e notava, evidentemente con il dipinto davanti agli occhi, che il contatto con Caravaggio aveva favorito la riduzione della tavolozza di Leonello Spada «a pochi toni sobri»; per concludere: «Così, la relazione fra il caravaggismo

di Risparmio di Torino, 1999, p. 193-237; ALESSANDRO MORANDOTTI, *Giuseppe Vermiglio, naturalista accademico e diligente*, in *Percorsi caravaggeschi* cit., p. 239-271.

⁵⁹ Per i due dipinti si veda, inoltre, A. MORANDOTTI, *Gli anni romani di Giuseppe Vermiglio*, in *Giuseppe Vermiglio. Un pittore caravaggesco tra Roma e la Lombardia*, catalogo della mostra a cura di Daniele Pescarmona, Milano, Skira editore, 2000, p. 45-46; FRANCESCO FRANGI, *Giuseppe Vermiglio in Lombardia: indicazioni per un percorso*, in *Giuseppe Vermiglio* cit., p. 63-64.

⁶⁰ Cfr. FRANCIS HASKELL - NICHOLAS PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven, Yale University Press, 1981, ed. it., F. HASKELL - N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino, Einaudi, 1984, p. 26-29, 351-354 e fig. 9.

e l'accademia d'origine caracesca – quel difficile accordo che lo Spada non sempre riesce a risolvere felicemente – in questa 'Pietà' è intesa assai bene; potenza naturalistica e dignità di sentimenti raggiungono qui, appunto, un fortunato equilibrio». ⁶¹

⁶¹ Il foglio merita la trascrizione: «Bologna, 30 giugno 1968. Questa 'Pietà' (olio su tavola, cm 112,5 x 146,5) è una fra le opere più importanti e più belle eseguite da Lionello Spada (Bologna, 1566 [sic] - Parma 1622), il prestigioso e quasi leggendario 'amico del Caravaggio'; i cui fasti sono stati rinverditi, recentemente, persino dalla televisione. Il dipinto si può datare, con ogni probabilità, al lustro 1610-1615, e cioè prima degli affreschi e della grande pala compiuti per la Madonna della Ghiara di Reggio Emilia; del resto, il volto dell'angelo che suona la mandola, della pala suddetta (oggi alla Pinacoteca Estense di Modena) è pressoché identico a quello della Madonna, in questa tavola. Ma qui è ancora assai più evidente – nell'ampia spartizione della luce e dell'ombra, nella solida fisicità dei corpi, nell'ardimento di quei piedi rovesciati in primo piano – il contatto col Caravaggio; che 'riduce', anche, la tavolozza a pochi toni sobri. Così, la relazione fra il caravaggismo e l'accademia d'origine caracesca – quel difficile accordo che lo Spada non sempre riesce a risolvere felicemente – in questa 'Pietà' è intesa assai bene; potenza naturalistica e dignità di sentimenti raggiungono qui, appunto, un fortunato equilibrio».

Il formato verticale del dipinto, le misure proprie di una paletta d'altare destinata alla privata devozione e il raro supporto in tavola depongono a favore – insieme alla corrispondenza del soggetto – dell'identificazione con il dipinto ricordato dalle fonti nella cappella privata del cardinale Legato. La pertinente datazione «al lustro 1610-1615» avanzata da Francesco Arcangeli su base stilistica bene si accorda con la presenza a Bologna del cardinale Maffeo Barberini, estimatore di Leonello Spada e primo destinatario dell'opera; datazione che andrà pertanto circoscritta al tempo della legazione del giovane prelato, precisabile tra settembre 1611 e settembre 1614; e tendenzialmente accostabile all'inizio del mandato, tra il 1612 e il 1613, quando il pittore era da poco rientrato a Bologna dall'esperienza maltese conclusa con tutta verosimiglianza nel 1611.

La ricerca sul dipinto qui presentato pareva conclusa, quando è stato possibile reperire una riproduzione a colori dell'opera, risalente a non oltre dieci anni fa, e in particolare un'utilissima immagine radiografica che svela il vistoso 'pentimento' introdotto dall'artista; documentazione realizzata da "Diagnostica per l'arte Fabbri di Davide Bussolari" a Campogalliano (fig. 18-20). Al di sotto dello strato cromatico è emersa la diversa impostazione della testa di Cristo, inizialmente rivolta verso sinistra e reclinata in modo del tutto simile al *Cristo morto* firmato e datato 1614 da Giovanni Lanfranco, ora nella Galleria dei dipinti antichi della Fondazione e Cassa di Risparmio di Cesena. La variazione è sostanziale: la testa è stata voltata dalla parte opposta ed ha subito un orientamento verso l'alto che l'ha posta sforzatamente di profilo, così da divenire oggetto dello sguardo commosso della Vergine. Non è escluso che la radicale revisione inventiva sia il frutto delle conversazioni con l'alto protettore, il potente cardinale Maffeo Barberini, alle quali l'artista riconosceva una funzione di stimolo, come attesta la citata lettera del 18 aprile 1617 («per lo adietro apresi da Lei qualche cosa nella professione»).



Fig. 16. LEONELLO SPADA, *Compianto su Cristo morto*, già Roma, palazzo Chigi alla Farnesina.

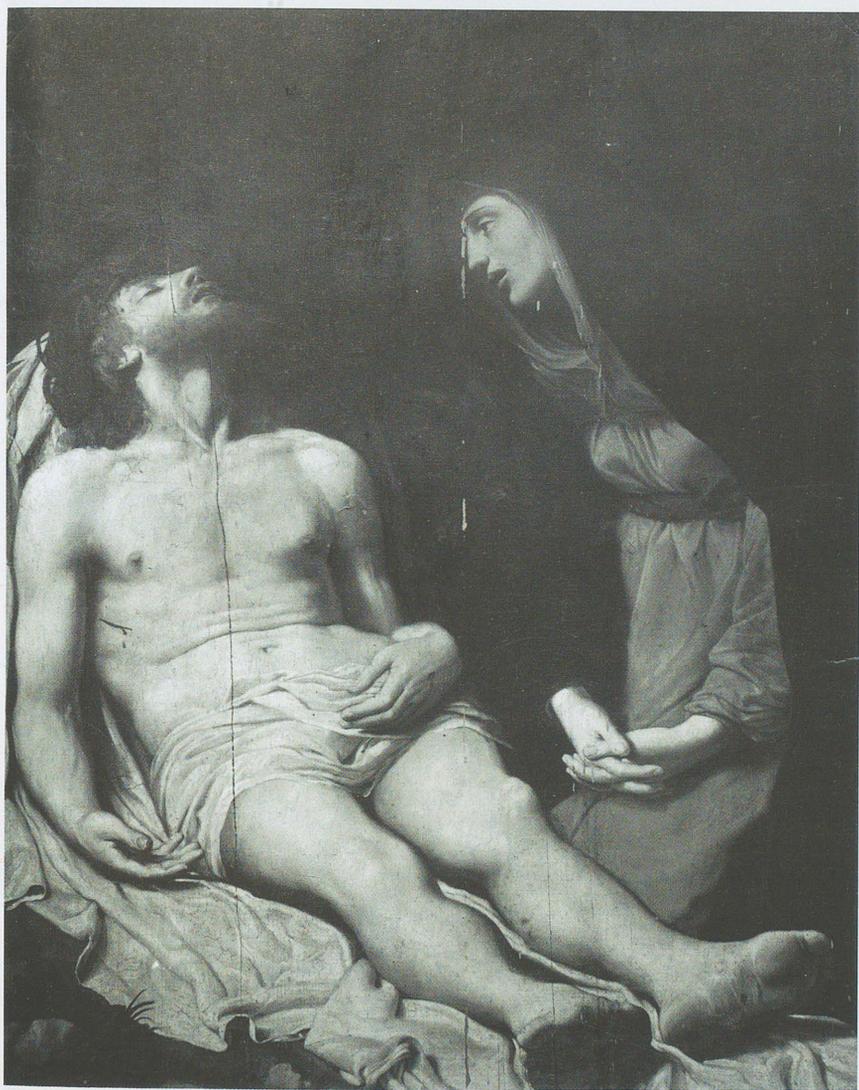


Fig. 17. LEONELLO SPADA, *Cristo morto e la Vergine*, collezione privata (fotografia eseguita entro il 1968, conservata in BCABo, fondo speciale Arcangeli).

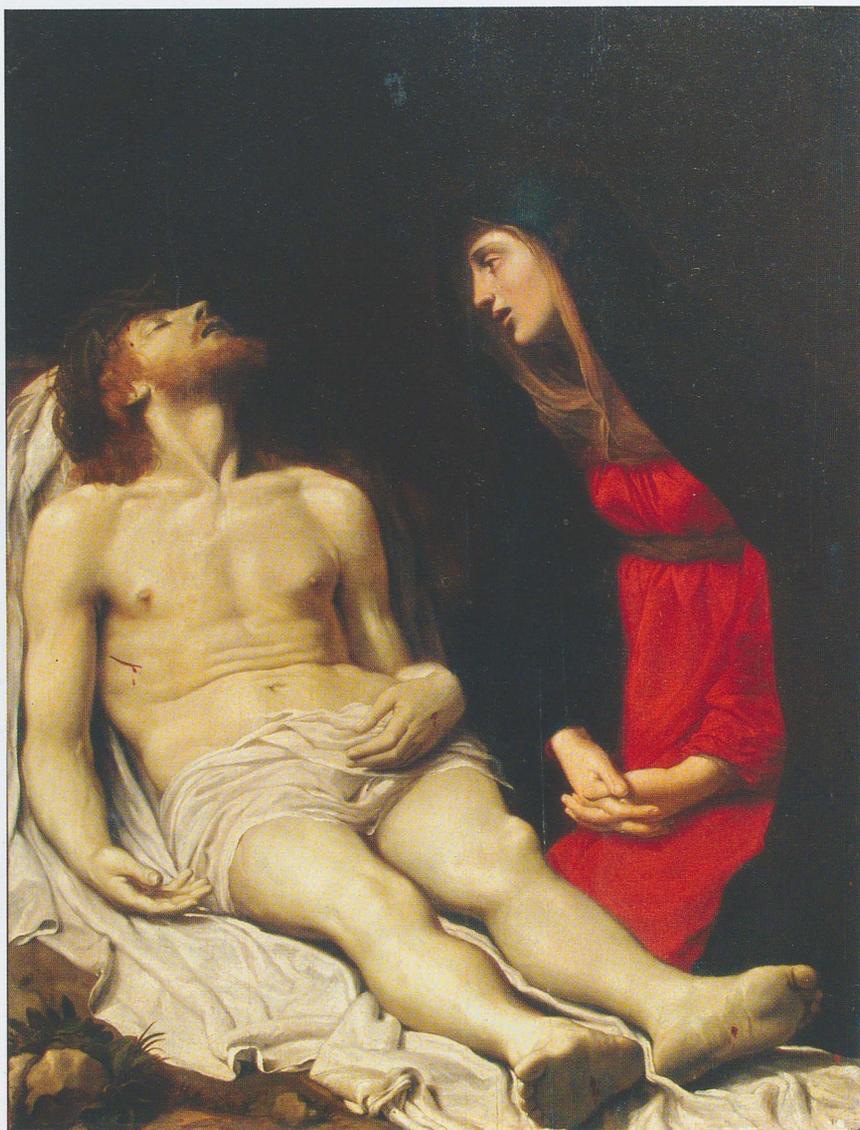


Fig. 18. LEONELLO SPADA, *Cristo morto e la Vergine*, collezione privata, già nella cappella dell'appartamento del cardinal legato in Palazzo Pubblico.



Fig. 19. LEONELLO SPADA, *Cristo morto e la Vergine*, particolare, collezione privata.

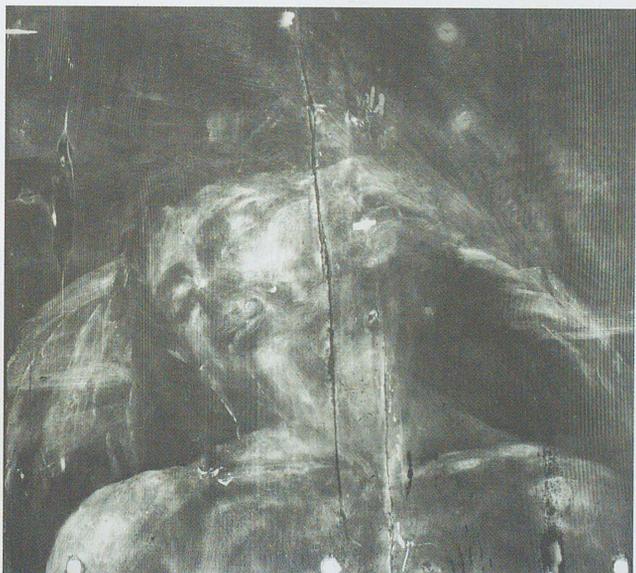


Fig. 20. Radiografia (Diagnostica per l'arte Fabbri di Davide Bussolari, Campogalliano) del particolare del volto di Cristo nel dipinto di LEONELLO SPADA, *Cristo morto e la Vergine*, collezione privata.



Fig. 21. MICHELANGELO MERISI DETTO IL CARAVAGGIO, *Martirio di san Pietro*, Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo.



Fig. 22, LEONELLO SPADA, *Uccisione di Abele*, Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte.

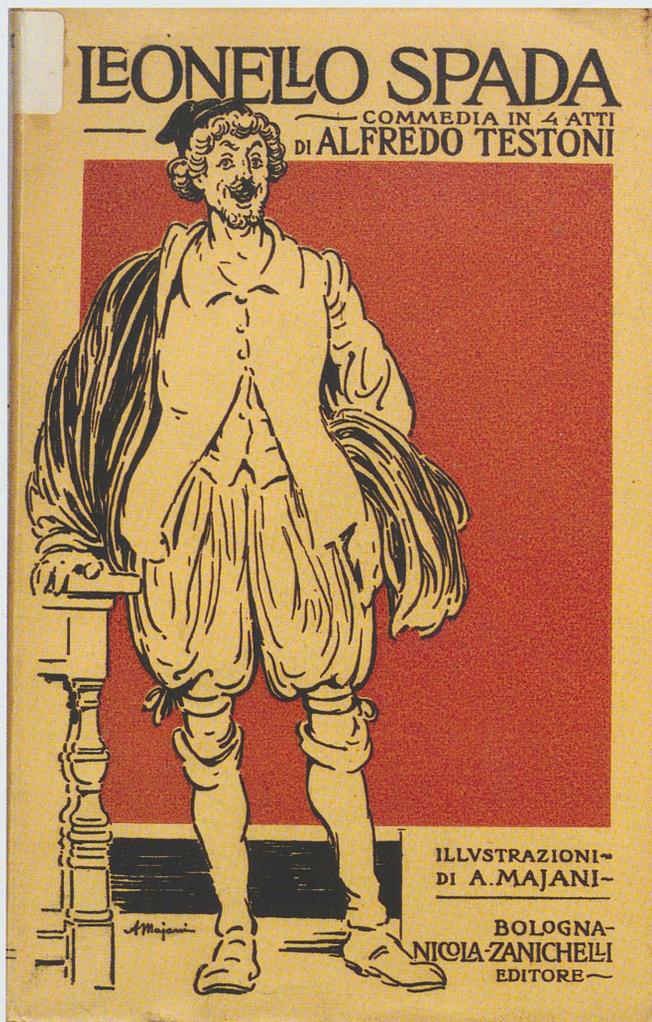


Fig. 23. Leonello Spada nell'illustrazione di Augusto Majani detto Nasica, copertina del volume ALFREDO TESTONI, *Leonello Spada il pittore delle burle. Commedia in quattro atti*, Bologna, Zanichelli, 1922.

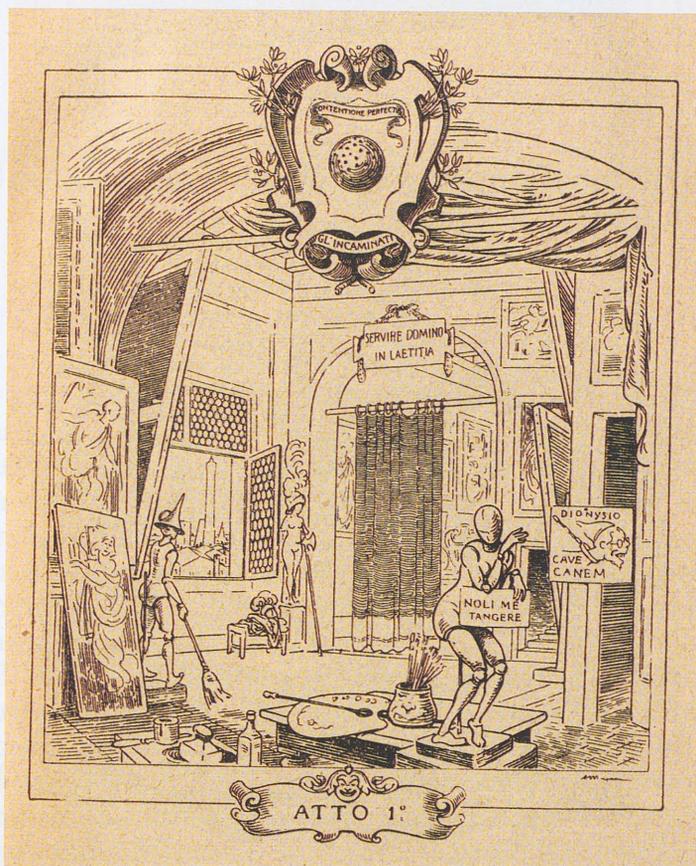


Fig. 24. AUGUSTO MAJANI DETTO NASICA, *Scena dell'atto primo, la bottega dei Carracci* (ALFREDO TESTONI, *Leonello Spada il pittore delle burle. Commedia in quattro atti*, Bologna, Zanichelli, 1922, p. 1).



Fig. 25. AUGUSTO MAJANI DETTO NASICA, *Modelli nella bottega di Lodovico Carracci* (ALFREDO TESTONI, *Leonello Spada il pittore delle burle. Commedia in quattro atti*, Bologna, Zanichelli, 1922, p. 55).