



Anna Maria Ambrosini Massari

## GUERCINO E CO. BOLOGNESI NELLE MARCHE DEL SEICENTO: APPUNTI PER UN'ALTRA MOSTRA<sup>1</sup>

*In memoria di Pietro Zampetti*

‘Il vero Guercino’<sup>2</sup> non ha mai raggiunto le Marche. E va bene, ormai è dimostrato<sup>3</sup> che Guercino resta sempre grande, sempre vero, anche nelle scelte stilistiche che, dopo il 1623, progressivamente, lentamente, lo conducono ad assestare il suo linguaggio dentro lo schema vincente di quell’ideale classico che, a Roma, proprio i Bolognesi andavano sistematizzando.

Forse ‘più disingannato che rinsavito’, come il foscoliano Yorick, anche Guercino conterrà l’esuberanza emozionale del suo pennello e calibrerà il suo eloquio soprattutto su quello di Guido Reni, senza rinunciare a una poetica dei sentimenti, che si cristallizzano in un sublime ‘teatro degli affetti’<sup>4</sup>, sempre più limpido, terso.

In ogni caso, quel Guercino, il giovane pittore ‘temporalesco, maculato, bruscato’, quello che abbiamo amato d’istinto nei gorghi della sua ‘gran macchia’, sul quale in poche righe Roberto Longhi disegnava scenari di discendenze dagli immaginifici contesti ferraresi quattrocenteschi, dai meandri della carne, della morte e delle diavolerie dossesche. Quello che sbriglia il suo estro romantico nei paesaggi elsheimeriani al chiar di luna, nelle meditazioni intimiste e inquiete dei santi, degli uomini, dell’*Uomo al punto*, che si insinua nelle armonie d’Arcadia, fino al wagneriano soliloquio della ‘Notte’ nel Casino Ludovisi (1621).

Quel Guercino non ha mai scosso la consolidata tradizione di confidente, ‘classico’, naturalismo marchigiano. Un’eco eclatante di quelle vibrazioni la diffonde, tutt’attorno, più tardi, ormai verso la metà degli anni Cinquanta, la superba pala di Mattia Preti per i francescani di Fano, oggi alla Pinacoteca Civica<sup>5</sup>, che esprime un debito esplicito proprio con quel Guercino.

Altrimenti, il tono dominante regionale tende a

‘classicizzare’ anche le esperienze più all’avanguardia provenienti dal *coté* caravaggesco. Basti pensare all’evoluzione di Giovan Francesco Guerrieri dopo il rientro in patria sullo scorcio del secondo decennio, mentre l’equilibrio luministico cristallino di Orazio Gentileschi lo accreditava per essere favorevolmente accolto in quegli ambienti.

La panoramica sui dipinti di Guercino per le Marche offre di per se stessa un’idea sintomatica dei modi, dei luoghi, del sistema di rapporti, del gusto, che influenzava l’acquisizione ‘bolognese’ in territorio marchigiano.

Indubbiamente, nel caso di Guercino, anche questo versante si inserisce alla perfezione nel quadro di una comprovata strategia produttiva, lucidissima ed oculata, che non lascia alcuno spazio al caso<sup>6</sup>, soprattutto con l’impianto della bottega a Bologna, dopo che la morte del Reni, nel 1642, aveva lasciato più libero il campo, occasione di cui non mancherà di approfittare, infatti, anche Simone Cantarini.

Il caso fortunato della capillare documentazione fornita dallo stesso pittore sulla sua produzione, permette di fare un consuntivo piuttosto preciso sulla cospicua entità ‘marchigiana’<sup>7</sup>. Le opere si distendono in un arco temporale che va dal 1631 al 1662, diffondendosi da Pesaro a Fano, a Senigallia, Osimo, Ancona, Fabriano, Recanati, Tolentino. Per quanto riguarda quelle tuttora esistenti, un elenco che ha ricevuto anche recentemente importanti aggiunte<sup>8</sup>, si contano almeno quindici dipinti<sup>9</sup>, tra cui una *Santa Lucia*, bel frammento superstite della prima commissione nota, che è anche l’unica per la città di Pesaro, quella della pala con *Madonna col bambino e i Santi Lucia, Francesco, Giovanni Evangelista e Giovanni Battista* eseguita per l’altare della famiglia di Giovanni Mosca, nella chiesa di San Giovanni Battista<sup>10</sup>.

Questa isolata presenza pesarese, come il progressivo

Guido Reni, *Trinità con la Madonna di Loreto e il committente Antonio Maria Gallo*, Osimo, Chiesa della Santissima Trinità

intensificarsi delle committenze guercinesche verso la fine degli anni Quaranta è stato pensato in qualche connessione con la morte, nel 1648, di Simone Cantarini<sup>11</sup>. Questa interpretazione solletica il nostro immaginario postromantico, stimolato dagli aneddoti malvasiani che riguardano il Pesarese e Guercino. Certamente Cantarini non aveva un carattere facile ma irruento, arrogante e accentratore, se era giunto a dire che ‘i suoi menchioni’ avrebbero dipinto meglio del Guercino<sup>12</sup>. Ed è ormai comprovata una sua continuativa operosità, specialmente per la città d’origine, con una gestione delle committenze molto attenta, di cui cercava di tenere il controllo grazie alla collaborazione del fratello Vincenzo e del padre Girolamo<sup>13</sup>. D’altra parte, neppure Guido Reni ebbe più alcun rapporto con Pesaro dopo l’eclatante collocazione della pala con la *Madonna in gloria col bambino e i Santi Tommaso e Girolamo*, che, tra l’altro, non dovette giungere sull’altare Olivieri in Duomo troppo tempo dopo la pala di Guercino, fornendo al giovane Simone le definitive motivazioni formative e aprendogli la strada per Bologna. Sul peso della figura di Cantarini, perlomeno per il caso di Pesaro, porta ulteriore argomento di riflessione la decorazione della locale chiesa-oratorio di San Filippo, oggi distrutta, dove domina Cantarini con la sua più stretta cerchia di seguaci locali, quali Domenico Peruzzini e Cesare Begni. Centrale, nel programma, la coppia di tele oggi al Museo Civico, *Maddalena e San Giuseppe penitente*, per le quali ho potuto di recente chiarire ragioni e protagonisti della committenza, oltre alla cronologia, tra 1645 e 1647<sup>14</sup>. Un’ipotesi non peregrina dunque, anche se bisogna tenere conto di tutta una vivacità del collezionismo locale, non testimoniata soltanto dalle commissioni pubbliche ma anche dalle collezioni private, dove seguire un tracciato affidabile delle testimonianze di inventari e documenti è assai più complesso<sup>15</sup>.

In ogni caso, già solo la collezione Mosca dimostra, in anni che si possono immaginare anche precedenti alla commissione della pala di Guercino per San Giovanni Battista, un ponderato interesse per i bolognesi<sup>16</sup>, se il giovanissimo Simone poteva esercitarsi presso di loro, copiando da opere di Tiziano ma soprattutto di Reni, di Domenichino ed anche di Guercino: “copie ch’ivi si ammirano oltre i loro originali”<sup>17</sup>.

Un’analoga passione la rivela la celebre collezione del tolentinato Benadduce Benadduci, il più cospicuo collezionista di Guercino ad oggi noto<sup>18</sup>, luogotenente criminale di Ferrara, come, legato di Ferrara fu anche un altro entusiasta collezionista del pittore centese, il cardinale Evangelista Pallotta di Caldarola, e non sarà del tutto un caso: la strada per Ferrara, si sa,

‘passa per Cento’<sup>19</sup>. Benadduci aveva commissionato la pala tuttora a Tolentino, con *L’annuncio a Sant’Anna* e possedeva un nucleo di almeno altri sei dipinti del pittore nella sua collezione, tra cui il *San Nicola da Tolentino* oggi conservato al Museo della Santa Casa di Loreto<sup>20</sup>, mentre una *Cleopatra* eseguita da Guercino nel 1641 e che nel 1866 si trovava in casa Passeri a Montegiorgio di Fermo<sup>21</sup>, potrebbe riflettersi in questo bell’esemplare di recente transitato sul mercato<sup>22</sup>. Scorrendo le opere di Guercino per le Marche appare unitario il timbro del suo stile sempre più classicamente inteso: solenne, scenografico ma essenziale, entro un disegno perfetto, nitido, acceso di timbri di colore contrastati a grandi zone, neoraffaellesche, che ritroveremo in Sassoferrato e che, insomma, delineano compiutamente lo stile simbolo del successo dei bolognesi nelle Marche del Seicento. Una classica compostezza in sintonia soprattutto col Reni e che allontana nella memoria l’altro Guercino.

D’altra parte, ‘quel’ Guercino rappresentava, anche dentro la tradizione bolognese nella quale i committenti marchigiani, nel Seicento, troveranno uno specchio rispondente alle loro esigenze, una voce fuori dal coro, come quelle del suo primo alimento pittorico, Ludovico Carracci, che nutre anche un altro protagonista della inquieta storia artistica ferrarese: Carlo Bononi. Il terzetto innesca un dialogo che si



Guercino, ambito di, *Cleopatra*, mercato antiquario

riesce a seguire con piena leggibilità, quasi una 'mimesi', talora, per Guercino nei confronti di Ludovico, specialmente per l'uso della sua 'gran macchia', tanto da rendere ancor oggi comprensibile l'attribuzione longhiana al pittore centese del bellissimo dipinto di Ludovico alla Pinacoteca Vaticana, la *Trinità con Cristo morto*<sup>23</sup>.

Anche con Bonone sono molteplici le occasioni di confronto in quel giro d'anni pregnante, che si snocciola a cavallo del primo decennio. Interessi reciproci, anche molto precoci. Ne dà conto questa piccola, enfatica, macchiata, liberissima *Annunciazione* del ferrarese<sup>24</sup>, pensiero per la pala della Parrocchiale di Gualtieri, del 1611, anche recentemente richiamata, quest'ultima, quale perno imprescindibile nel confronto con la prima maniera di Guercino<sup>25</sup>.

È dunque quantomai rimarchevole trovare nelle Marche, in quello scrigno di pittura bolognese che è Fano nel Seicento, seppur accanto a un Guercino ormai del tutto riformato, la presenza sia di Ludovico che del Bononi.

Casi piuttosto isolati, cui andranno affiancati, sempre a Fano, artisti strettamente legati a Ludovico, come Lorenzo Garbieri o comunque non omologabili al linguaggio avanzante dell'ideale classico, come



Carlo Bononi, *Annunciazione*, Urbino, collezione privata

Alessandro Tiarini. Ci danno conto del versante pendente della pittura, anche nella mappa di opere bolognesi ed emiliane nelle Marche. Come si vede già da questi primi esempi, infatti, si tratta sia di bolognesi che di emiliani. Ma sempre e comunque artisti contraddistinti per almeno un passaggio, se non un più articolato soggiorno di studio a Bologna, che incide con la sua struttura culturale in modi più o meno significativi nel loro linguaggio.

La pala di Ludovico Carracci, firmata e datata 1613, realizzata per il Duomo di Fano nella fase più avanzata della carriera è l'unica testimonianza che lo vede rappresentato nelle Marche. Si tratta di una scelta che marca la distanza con quella che di lì a pochi anni, tra 1617 e '19, porterà Domenichino, nella stessa chiesa, a decorare con le *Storie della Vergine* la cappella di Guido Nolfi, approntando un manifesto sintomatico del *colé* prevalente e preferito dai committenti marchigiani, che risolve in dolci e nobili armonie gli sbatimenti di luce e gli umorosi contrasti di Ludovico. La scelta di quest'ultimo, peraltro, dovette essere ben meditata e consapevole, come pare riconfermare la fiducia concessa, in concerto col maestro, all'allievo fanese Bartolomeo Giangolini<sup>26</sup>, che dipinge i santi disposti tutt'attorno e l'*Eterno benedicente* al di sopra della pala.

L'opera era in una posizione importante, come si vede tuttora, nella cappella a destra dell'altare maggiore della Cattedrale, dedicata a due dei santi vescovi patroni, protettori della città, Orso ed Eusebio, dei quali ivi si conservano i resti mortali<sup>27</sup>.

Da quanto ad oggi noto<sup>28</sup>, il Capitolo del Duomo fanese avrebbe concesso nel 1609 il patronato della cappella alla famiglia Bellocchi e in effetti Pietro Bellocchi intraprese subito i lavori, come si ricava da una visita pastorale del 1610, dove purtroppo nulla emerge relativamente alla pala<sup>29</sup>. Sappiamo peraltro che, d'abitudine, le opere che abbellivano gli altari giungevano come ultimo elemento decorativo, anche a distanza di anni dal completamento dei lavori e con interventi di altri committenti, come avviene anche nel caso della cappella promossa e avviata da Francesco Marcolini nella chiesa di San Pietro in Valle a Fano, dove, a causa della sua precocissima morte, nel 1623, l'intera commissione viene gestita dal padre Girolamo Gabrielli<sup>30</sup>. Il dato qui interessa perché da altri documenti si potrebbe ipotizzare che committenti di Ludovico fossero membri della importante famiglia fanese Corbelli, probabilmente lo stesso capofamiglia Eusebio, nome in significativa relazione col tema della cappella e della pala. I Corbelli sono già noti per almeno una importante e ormai documentata commissione a Simone Cantarini. Si tratta della pala

oggi alla locale Pinacoteca, con *La Vergine che appare a San Tommaso da Villanova*<sup>31</sup> e nel loro palazzo, dove a metà Ottocento era collocata anche l'opera di Cantarini, si ricorda la presenza di un dipinto attribuito ad Annibale Carracci<sup>32</sup>.

Ad ogni buon conto, la pala di Ludovico porta in quella provincia una ventata di 'natura', di 'espressione', in netto contrasto con la via indicata, lì accanto, da Domenichino, che segnerà il cammino regionale più istituzionale.

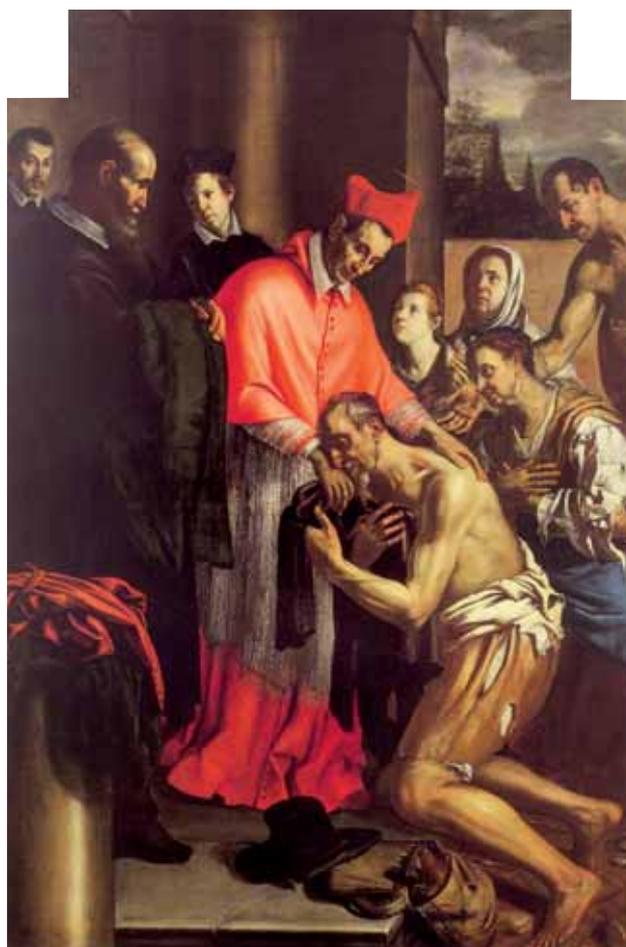
Eppure, memorie sotterranee ma vibranti dalla pala fanese di Ludovico si distillano negli esordi di Simone Cantarini: l'umore plumbeo, rigonfio di pioggia dello sfondo, la calibratura delle parti, nella pala di Santa Barbara, già in San Cassiano a Pesaro ed oggi nella Parrocchiale di Aicurzio, rimandano alla *Madonna coi Santi Eusebio e Orso*: "arcaica nella composi-



Simone Cantarini, *Studio per Madonna col bambino e due oranti*, Milano, Gabinetto disegni e stampe della Pinacoteca di Brera

zione ma immersa in un'atmosfera nuovamente meteorologica, di temporale imminente"<sup>33</sup>.

Ben più del *Transito di San Giuseppe* del Cavalier d'Arpino, che copiava<sup>34</sup>, giovanissimo, nel 1630, in San Paterniano a Fano, devono aver catturato l'interesse di Simone, per analoghe ragioni, i tenebrosi dipinti di Carlo Bonone nella stessa chiesa, eseguiti nei primi anni del secondo decennio del secolo, appena rientrato da un soggiorno romano<sup>35</sup>. Opere nutrite di caravaggismo, che contribuiscono ad accordare il timbro più sentitamente naturalista di Cantarini, che guarda a Ludovico e Bonone non meno che al più ruvido Giovan Francesco Guerrieri, il suo principale interprete, per quanto riguarda Caravaggio. Lo dimostra in maniera particolarmente stringente e puntuale questo bel disegno nella ricca collezione braidense<sup>36</sup>, ispirato alla *Madonna dei pellegrini* di Caravaggio, dove rifluisce la memoria del Guerrieri nella commovente pala per San Pietro in Valle, con *San Carlo Borromeo che accoglie i coniugi Petrucci in abito di mendicanti*. Specialmente nella figura di destra del di-



Giovan Francesco Guerrieri, *San Carlo Borromeo accoglie i nobili Petrucci in abiti da mendicanti*, Fano, Pinacoteca Civica

segno si vede bene l'eco della posa quasi di tre quarti della moglie del Petrucci.

Gli sguardi caravaggeschi che si esprimono dalle tre pale di San Paterniano di Bonone giungono a Cantarini come singolare anteprima sul tema, che si fonde col sempre più meditato ricorso, da parte del ferrarese, al naturalismo espressivo di Ludovico. Se guardiamo, per questi aspetti, il *San Giovanni evangelista* della Pinacoteca Civica di Bondeno, di Cantarini, dove si esprime una malinconia piena di passione, quale solo quella dei più giovani può essere, questa fusione di sguardi appare chiarissima, nella materia pastosa, nello sfondo carico di ombre, accese dal rosso manto del protagonista, pari a quello della Santa Barbara nella pala di Aicurzio. Carlo Bononi era rappresentato nelle Marche da un'altra bella pala, *Sacra famiglia con San Carlo, San Francesco, Santa Chiara e Santa Lucia*, che si trovava nel monastero di Santa Chiara a Fabriano. Venne asportata durante le campagne di spoliazioni napoleoniche del 1797 ed oggi si trova alla Pinacoteca di Brera, a Milano. Nonostante pesanti ridipinture che ne compromettono una piena leggibilità, conserva il bell'impianto neo tizianesco che ricorda la pala Pesaro ed è molto ludovichiana, nei vorticosi moti e nel colorismo mobile<sup>37</sup>.

Questo quadro culturale variegato si arricchisce, sempre a Fano<sup>38</sup>, con la presenza, ancora nella Basilica di San Paterniano, di un altro personaggio non omologabile, non circoscrivibile facilmente, quale è Alessandro Tiarini. Il pittore è autore dell'imponente *San Paterniano*, con la bella veduta di Fano sullo sfondo, che ci conduce più avanti nel secolo, essendo databile fra 1643 e '44<sup>39</sup>.

Per quanto non documentatamente ricollegabile a committenze contemporanee, va ricordata un'altra opera del pittore conservata alla Pinacoteca Civica, l'intenso *San Girolamo penitente*<sup>40</sup>, per la forza espressiva di drammatico impatto che la caratterizza e che ne suggerisce una datazione non di molto precedente alla pala in San Paterniano<sup>41</sup>.

Non si può escludere che anche la tela in Pinacoteca sia connessa alla fase di operatività dell'artista per le Marche, che è risultata sostenuta da una significativa committenza, in un momento molto ben circoscrivibile, nei primi anni del quinto decennio.

Il recupero al catalogo del pittore della *Madonna col bambino adorata dai Santi Nicola da Tolentino e Antonio da Padova*, nella chiesa di Sant'Agostino a Mondolfo, nei pressi di Fano, ha consentito di illuminare il contesto culturale e della committenza, peraltro già ampiamente menzionata, sia in relazione a Tiarini che alla pala di Mondolfo, da Malvasia. Si tratta del prelato Cesare Facchinetti, pronipote di papa Innocenzo

IX, membro di una importante famiglia bolognese, poi stabilitosi a Roma, che rimane fedele ai suoi artisti, anche nel momento del vescovado a Senigallia, tra 1643 e 1655<sup>42</sup>. Si deve al suo rapporto con Tiarini, non solo la commissione per Mondolfo ma anche quella dell'*Assunta*, tuttora nel Duomo di Senigallia<sup>43</sup> dove venne collocata nel 1648 e fu probabilmente in relazione al suo ruolo e al suo apporto, che Tiarini fu coinvolto nella commissione fanese, di anni assai prossimi a quelle volute dal Facchinetti.

Tra le voci bolognesi fuori dal coro classicista va ricordato, nelle Marche, ancora una volta con un singolare documento figurativo a Fano, uno stretto seguace di Ludovico, Lorenzo Garbieri, che lega il suo nome alla realizzazione della tela con *San Paolo che resuscita Eutichio*, per la cappella Marcolini dedicata a San Paolo, nel tempio oratoriano che accoglie così dense testimonianze della pittura bolognese coeva.

Un'opera dove si misura, verso la fine del secondo decennio, l'abilità del pittore, direttamente dipendente dalla sua vicinanza al maestro, dal quale ha imparato



Alessandro Tiarini, *Madonna col bambino adorata dai santi Nicola da Tolentino e Antonio da Padova*, Mondolfo, Chiesa di Sant'Agostino

to ad 'inscenare l'episodio sacro con sapiente regia narrativa, accentuando le ombre con l'abbondante e spregiudicato uso del nero, alla ricerca ostinata di effetti a tratti volutamente sinistri, grazie spesso, e pure in questo caso, al gioco di contrasti, prodotto da una fonte di luce artificiale<sup>44</sup>. Elementi tutti che servono ulteriormente a delineare la coerenza del *coté* ludovichiano e la sua distanza da quello classicista.

*Testimonials* di quest'ultimo sono, anche nelle Marche, Domenichino e Guido Reni, che legano i loro nomi, a Fano, a due figure centrali nel piano strategico della committenza, quali il padre Girolamo Gabrielli, principale finanziatore e regista di tutta l'impresa dell'Oratorio fanese, oltre che committente di Reni per la sua cappella, con l'*Annunciazione*, 1621-1622 ma anche promotore di quella per la *Consegna delle chiavi a San Pietro*, sull'altare Marcolini nel 1626<sup>45</sup> e Guido Nolfi, committente di Domenichino<sup>46</sup> e padre di Vincenzo, che continuerà ad attingere al *milieu* bolognese, noto soprattutto per il rapporto con Guercino<sup>47</sup>. Per quanto riguarda Guido Reni non siamo di fronte, come vedremo, alle prime opere eseguite per le Marche ma a una coppia di straordinari capolavori che indirizzano profondamente il gusto del collezionismo e l'immaginario degli artisti, travalicando ampiamente la fama localistica. Una fortuna ben documentata nelle scelte stilistiche ma anche in alcune puntuali esercitazioni, come questo *Studio per Annunciazione* della Biblioteca Nacional di Rio de Janeiro, che dimostra l'influenza determinante dell'*Annunciazione* fanese sul giovanissimo Simone Cantarini, ben prima che la pala Olivieri, realizzata da Reni nei primissimi anni Trenta diventasse, nel racconto di Malvasia, l'opera chiave della sua definitiva decisione di recarsi a Bologna<sup>48</sup>. In realtà, se la pala oggi alla Pinacoteca Vaticana ha il peso di un modello di apprendimento, la pala di Fano esercita un coinvolgimento emozionale su Cantarini: "sopra la quale io sentì dirgli, ch'era la più bella tavola del mondo"<sup>49</sup>. La impressionante novità dell'opera rende più che comprensibile il suo effetto dirompente, forse anche una dose di sconcerto nella committenza<sup>50</sup>. Reni qui offre un annuncio della sua più estrema evoluzione di neoclassica nitidezza, di azzerramento del colore, della decorazione, che apre sugli scenari sempre più astratti della sua maniera 'argentea'. È un *unicum* a queste date, specialmente per la tribuna marchigiana. Basti il confronto con l'altra *Annunciazione* eseguita per la cappella della marchesa Alvitreti nella chiesa di Santa Maria della Carità e oggi alla Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno, che segue di circa un decennio, per valutare la diversa forza d'impatto di quella fanese.

La 'triade' bolognese classicista, unita tra l'altro dal soggiorno romano e da una fase di travagliata convivenza si completa, sia a Fano che in altre commissioni marchigiane, con la presenza di Francesco Albani.

Per l'altare maggiore della chiesa di Santa Teresa, annessa al Monastero delle Carmelitane, dove oggi si trova, Albani dipinge la pala con *La Vergine, San Giuseppe e Santa Teresa*<sup>51</sup>. Il complesso venne eretto grazie alla volontà e al lascito dei coniugi Rusticuccio e Ludovica Rusticucci, che disponevano della costruzione, che sarebbe dovuta avvenire dopo la loro morte, che occorre nel 1625. Nel 1631 i lavori erano completati<sup>52</sup> e dunque dopo quella data il dipinto dovette giungere a Fano. Lo stile dell'opera suggerisce di avanzare nel quarto decennio la sua realizzazione, per l'adesione completa alla maniera del Reni che contraddistingue con sempre maggior evidenza quella fase del pittore, ormai avanzato nella carriera e quasi sessantenne.

Non stupisce certo la presenza di Albani a Fano, che anzi definisce ancor più precisamente il quadro degli interessi per la pittura bolognese, nella sua accezione più classica e rassicurante. Nella chiesa di San Fran-



Simone Cantarini, *Studio per Annunciazione*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional

cesco si trovava anche una bella rappresentazione dell'*Estasi di San Francesco con due angeli*, di insolito vigore che, requisita nel 1811, è oggi conservata a Brebra. Aveva, quando venne prelevata, un'attribuzione ad Annibale Carracci, che è stata convincentemente trasferita ad Albani, che può qui indicare un'attività per Fano già sullo scorcio del primo decennio del secolo<sup>53</sup>. Ma l'itinerario marchigiano di Francesco Albani prosegue anche a Jesi, con la pala con *Sant'Antonio da Padova che appare a Teodora Grizi Passeri*, commissionata per la cappella di famiglia nella chiesa di San Floriano a Jesi, nel 1611<sup>54</sup> e più tardi, a Osimo. Qui il collegamento è probabilmente dovuto alla presenza del cardinale Girolamo Verospi, figlio di quel Ferrante che tra 1611-'12 aveva commissionato ad Albani la Loggia affrescata nel palazzo di famiglia a Roma, e che dovette introdurlo negli ambienti cittadini, quando gli commissionò, divenuto vescovo di Osimo nel 1642, la pala tuttora nel Duomo, con *Santa Tecla e Santa Agnese in adorazione di Dio padre*<sup>55</sup>. L'opera doveva essere quasi terminata nel 1647, come si ricava da una lettera scritta da Berlingiero Gessi al conte Cesare Leopardi, singolare figura di mecenate e collezionista, i cui interessi spaziano dalla pittura bolognese contemporanea al primo Cinquecento, fino a risalire a Gentile da Fabriano<sup>56</sup>. Leopardi aveva a sua volta commissionato ad Albani un dipinto perduto ma ampiamente documentato, che rappresentava la *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*<sup>57</sup> e nella



Francesco Albani, *San Francesco appare a Teodora Grizi Passeri*, Jesi, Pinacoteca Civica, deposito della famiglia Grizi Montanari

sua collezione Malvasia ricorda altre presenze bolognesi, opere di Elisabetta Sirani: una "testa di una Iole, 'ond'io cangiai la pelle di leone della detta Iole, e gliela formai piuttosto in Leopardio", e una testa di un Ercole filante"<sup>58</sup>.

Fin qui, come si vede, Fano ci offre il ventaglio più variegato di itinerari della pittura bolognese: da Ludovico Carracci a Domenichino, Albani e Guido Reni, le opere e le importanti committenze a Guercino, con il contorno non secondario di seguaci di Ludovico, quali Garbieri, Tiarini, e di Guercino stesso, con l'eterodossa presenza di Matteo Loves, originario di Colonia, che dipinge *San Pietro che resuscita Tabita*<sup>59</sup>, uno dei laterali della cappella Marcolini in San Pietro in Valle, che fronteggiava la pala di Simone Cantarini col *San Pietro che risana lo storpio* e affiancava la *Consegna delle chiavi a San Pietro* del Reni.

Specialmente la sintesi esemplare dell'oratorio filippino fanese di San Pietro in Valle racchiude il senso di uno svolgimento storico-artistico che va dal barocchismo di Alessandro Vitali e Antonio Viviani fino al Settecento romano 'chiaro' di Luigi Garzi, attraversando i nodi culturali nelle Marche del Seicento, che sono principalmente bolognesi ma anche naturalisti e caravaggeschi, come spiegano le tele di Giovan Francesco Guerrieri. Si colgono, qui, i temi principali nella cultura figurativa marchigiana che, con maggior o minore intensità, a seconda dei luoghi, dei committenti, delle rispettive tradizioni, segna il percorso di oltre un secolo di opere e artisti.

Il terreno, certo, era fertile, per introdurre nuove presenze, nuove esperienze. Le ceneri del barocchismo, che erano poi le ceneri del ducato si consumano fatalmente e inesorabilmente dopo la morte di Barocci, nel 1612. Ne danno ineguagliata testimonianza, oltre alle opere dei deboli seguaci che stancamente continuano a diffondersi nel territorio, le accorate lettere del Duca triste, Francesco Maria II, quando piange la situazione ormai senza speranza della pittura nel ducato<sup>60</sup>.

Sintomatico che Livia della Rovere, vedova dell'ultimo duca, scriva a Guido Reni, a Bologna, per ringraziarlo delle "Pitture sagre uscite dalle virtuosissime mani di V.S. e da Lei cortesemente inviatemi, le quali riverirò non meno come oggetti della mia devozione, che come miracoli del suo valore"<sup>61</sup>. Sarà dipeso dai suoi rapporti, almeno apparentemente buoni, con Antonio Barberini junior, primo legato papale a Urbino, la cui sensibilità artistica è già ben indirizzata verso il classicismo bolognese. In certo senso lo dimostra anche il felice incontro tra il giovane legato papale, e il giovane pittore Simone Cantarini<sup>62</sup>.

Dopo il 1631 i Barberini perfezioneranno la virata culturale in senso romano e classicista, proprio prediligendo quel *coté* bolognese che sarà poi elaborato dall'artista prediletto, Andrea Sacchi.

Per comprendere senso e motivazioni del comporsi di questa cultura restano centrali le figure di alcuni committenti e organizzatori di consenso, quali, tra tutti, Flaminio Ricci dell'Oratorio di Fermo<sup>63</sup> o, come abbiamo visto, il padre Girolamo Gabrielli dell'oratorio fanese. È proprio al fenomeno stesso della nascita degli Oratori filippini da un lato e a quello straordinario crocevia culturale che diventa, ad apertura di Seicento, la Basilica di Loreto dall'altro, che si deve guardare per valutare meglio modi, mezzi e motivi della diffusione dell'eloquio bolognese nel Seicento, che viene proposto quale riferimento culturale emergente, che va a sostituire i precedenti rapporti, che avevano legato le Marche principalmente al Veneto e alla Toscana.

È molto importante stabilire quanto i nuovi orizzonti bolognesi, quelli che saranno poi vincenti e omologanti, quelli del versante classicista, muovano essenzialmente da una fonte di indirizzi culturali che è precipuamente romana.

Poi, nel tempo, rapporti e storie personali muoveranno gli itinerari anche più liberamente e direttamente sull'asse Marche e Emilia, ma l'impostazione del discorso affonda nel rinnovamento stilistico e culturale che si determina a Roma, attorno all'ambiente degli Oratoriani e in generale nel consenso che, anche a fronte della disturbante presenza di Caravaggio, va a eleggere Annibale Carracci quale modello dello nuovo stile 'istituzionale', poi barberiniano<sup>64</sup>.

Sarà infatti l'ambiente culturale ed artistico barberiniano, a far crescere e sedimentare questi semi e a garantire la continuità del percorso ideale-classico bolognese. Si pensi, nel corso del quarto decennio, alle imprese marchigiane del cardinal Angelo Giori che impegnerà gli artisti di quella cerchia, strettamente legati a Sacchi, in particolare nella decorazione della chiesa di Santa Maria in Via a Camerino. Non a caso, da Roma e attraverso questa compagine culturale, giungerà nelle Marche anche il bolognese Emilio Savonanzi, che addirittura sceglierà di stabilirsi a Camerino. La sua produzione conta un numero assai esiguo di opere, specialmente se confrontato con le numerosissime documentate dalle fonti. Tradizionalmente l'opera di riferimento rimane la *Madonna del Rosario* nella chiesa di Santa Maria Santissima a Pievevitorina, località d'origine del Giori<sup>65</sup>. Il Seicento bolognese, dunque, si diffonde nelle Mar-

che a partire da Roma.

E indipendentemente dall'arrivo a Loreto di una fantomatica pala di Annibale, addirittura nel 1596. Si tratta della *Natività della Vergine* di Annibale Carracci oggi al Louvre, che giunse effettivamente nella cappella Cantucci a Loreto ma non nel 1596, come tramandato da Pietro Zampetti<sup>66</sup>, che tra l'altro la identifica con un piccolo rame che rappresenta, in realtà, una *Natività di Gesù*, anch'esso conservato al Louvre e riconducibile alla mano di Francesco Albani<sup>67</sup>. La *Natività della Vergine* era stata eseguita nel 1605 per il duca di Modena, Cesare d'Este ma rimase nello studio del pittore fino alla sua morte. Solo tra il 1628 e il 1633 raggiunse la cappella lauretana, dove rimase fino a quando venne asportato dai francesi, nel 1796<sup>68</sup>.

In ogni caso, non c'era bisogno di quel documento figurativo carraccesco a Loreto, peraltro lavoro di collaborazione con gli allievi, per smuovere il nuovo orientamento artistico nelle Marche. La maggior parte dei nuovi committenti marchigiani avevano frequentazioni romane di vario genere, si pensi anche al soggiorno a Roma, nel 1608 del padre Gabrielli, per prepararsi all'impresa dell'Oratorio fanese. Dunque, Annibale, il primo pittore del momento avevano modo di conoscerlo. Saranno poi i suoi principali seguaci a diffonderne il verbo, anche a causa della sua tragica, precoce dipartita.

Quella formula di stile era talmente consona alla tradizione marchigiana che non c'era bisogno di altro: magicamente fondeva elementi sostanziali, quali la componente veneta, raffaellesca, con la linfa nuova di naturalismo ed emozione di marca neocorreggesca, che nelle Marche si leggeva senza bisogni di interpreti, grazie alla singolare versione datane da Federico Barocci, il cui dolce verbo rimase vivo, per molto tempo ancora.

Il contesto dei seguaci di Annibale in quegli anni a Roma, Albani, Domenichino, Reni, Lanfranco offrirà una variegata scelta funzionale alla definizione del nuovo linguaggio da esportare, che va ad incontrarsi armoniosamente con le esigenze marchigiane: una tradizione consolidata di pacato naturalismo, senza troppi scossoni. Ed anzi, in una prima fase, entro il primo decennio del Seicento, dovette sembrare evidentemente fin troppo innovativo anche l'eloquio bolognese, se, infine, a Loreto la commissione per la decorazione della Cappella del Tesoro viene data, nel 1609, a Pomarancio, un artista che rappresentava una sorta di compendio dei due secoli. Contemplava modi conosciuti e al tempo stesso si protendeva con sempre maggior forza verso scenari seicenteschi e barocchi, come dimostra questa intensa e meno nota

*Sacra famiglia*<sup>69</sup>, affine a quella di provenienza Pianetti, donata dalla famiglia al Museo Civico di Jesi<sup>70</sup>. Opere entrambe dove il confronto con la tradizione barocca e zuccaresca sconfinava in una più ampia idea compositiva e coloristica, sintetizzata nell'affondo paesaggistico.

Per queste ragioni, anche dopo aver chiarito la questione relativa alla pala lauretana di Annibale, assume uno speciale rilievo, per il nostro tema, il risultato di recenti, importanti ricerche<sup>71</sup>, che consentono di verificare la presenza, tra Loreto e Osimo, di uno dei protagonisti del lancio seicentesco dell'immagine oratoriana, Guido Reni, che giunse nelle Marche, in anticipo su tutti gli altri, addirittura verso il 1603.

In realtà, già Malvasia comprendeva anche Reni tra quanti, non ultimo lo stesso Caravaggio, accanto a un altro emiliano, il modenese Lionello Spada, avrebbero concorso per la commissione lauretana poi ottenuta da Pomarancio, lasciando intuire perlomeno precisi interessi sul territorio, se non documentabili soggiorni marchigiani di Guido<sup>72</sup>.

La recente restituzione a Reni della pala con *Trinità con la Madonna di Loreto e il committente Antonio Maria Gallo*, nella chiesa omonima di Osimo, che viene



Cristoforo Roncalli, detto Pomarancio, *Sacra famiglia con San Giovannino*, mercato antiquario

anche opportunamente avanzata cronologicamente al 1604, apre senza più dubbi su inediti scenari negli spostamenti e nei contatti del pittore nelle Marche, provenendo da Roma. Affiora precisamente un cospicuo rapporto di prestazione professionale per una delle figure più importanti "nell'attività di riconversione promossa da Sisto V e ampiamente prodigo in iniziative in campo artistico tra Osimo e Loreto"<sup>73</sup>: il potente cardinale Antonio Maria Gallo, dal 1587 protettore della Santa Casa, da cui la chiesa osimana della Trinità dipendeva e poi vescovo di Osimo. Si tratta di un'attività non occasionale, come dimostrano altre opere e documenti, quali la pala con *Cristo incoronato di spine con i Santi Tecla, Vittore, Corona e Diego d'Alcalà*, che il cardinale fece realizzare da Reni per l'altare della Sacra Spina nel Duomo di Osimo, cui si affiancavano due tele oggi al Museo Diocesano, con *Natività della Vergine e il committente Antonio Maria Gallo e Annunciazione*<sup>74</sup>.

Per le Marche, una possibilità espressiva ben più drammaticamente intesa e anch'essa sostanziale nel tempio oratoriano della Vallicella, straordinario ponte culturale tra Cinque e Seicento, avrebbe potuto provenire dal precocissimo ed eccezionale caso del primo Oratorio filippino, quello di Fermo, dove nel 1608 giunge la strabiliante *Adorazione dei pastori* di Rubens, come una meteora nella sonnolenta provincia, cui andò ad affiancarsi, tra 1616 e '17, *La Pentecoste e Eterno benedicente* (cimasa) di Giovanni Lanfranco<sup>75</sup>, oggi entrambi in Pinacoteca. Un'opera quest'ultima e un artista che ben si confrontava con il Rubens e che, pur entro gli assunti classicisti dovuti all'ambiente annibalesco e la sua vena naturalista improntata a grazie correggesche e non estranee da suggestioni barocchesche, le declinava, in questo caso, nel senso più contrastato e notturno, se non nella sua fase più 'borgiannesca'<sup>76</sup>. Da qui, da quello che è senza dubbio uno degli assoluti capolavori del Lanfranco, si ponevano delle potenzialità linguistiche che rimasero disattese nella regione, anche se il pittore dovette lasciare un buon ricordo, se circa dieci anni dopo invierà una struggente *Morte della Vergine* a Macerata, richiestagli da Flaminio Razzanti, tesoriere generale delle Marche per la cappella dedicata alla Vergine nella chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Battista, eretta e decorata tra 1625 e 1628<sup>77</sup>. Nonostante la presenza di tali imponenti documenti figurativi, la via lanfranchiana non prevarrà.

Memorie se ne possono eventualmente rintracciare in pittori quali lo scoppiettante umbro Giacomo Giorgetti, con una significativa produzione per le Marche, concentrata a Camerino<sup>78</sup> o Domenico Pe-

ruzzini, nativo di Urbania, il cui fraseggiar barocco ha modulazioni che denunciano l'attenzione per quella fonte<sup>79</sup>, pur entro una articolazione culturale che sa trascogliere nei modelli, anche sul versante bolognese. In particolare, il filone reniano viene meditatamente filtrato da Simone Cantarini ma anche l'elezione guercinesca non gli è estranea, come ben si può rilevare in un dipinto, con la *Visione di San Filippo Neri*<sup>80</sup>, rinvenuto di recente, che in origine si trovava nella omonima chiesa pesarese.

È databile sulla metà del secolo e mette in scena un angelo che pare fondere i rispettivi modelli tratti da Cantarini e Guercino. Anche Lanzi giudicava l'angelo la cosa migliore di questo quadro di Peruzzini<sup>81</sup>, un bellissimo giovane, che nella sua monumentalità,



Domenico Peruzzini, *Visione di San Filippo Neri*, Milano, Galleria Altomani

nella posizione stante, solenne, indubbiamente ripensa il modello guercinesco, mentre la dolcezza dell'espressione, il rosso catalizzante della veste rimandano più da vicino a memorie cantariniane<sup>82</sup>, meno elette, più naturali e al tempo stesso eclettiche. Di Peruzzini va ricordato, in questo contesto, anche l'*Angelo custode* nel Duomo di Ancona, molto affine a questa invenzione, per il compiacimento, teatrale e sentito, degli sfondi densi di nubi, annuncio di temporale imminente, su cui digrada uno scenario naturale aspro, lanfranchianamente contrastato.

Angeli bellissimi si incontrano nelle opere di Domenichino, Guido Reni e ancor più di Guercino e Cantarini, che sembrano riservare a queste attraenti figure un ruolo di speciale protagonismo.

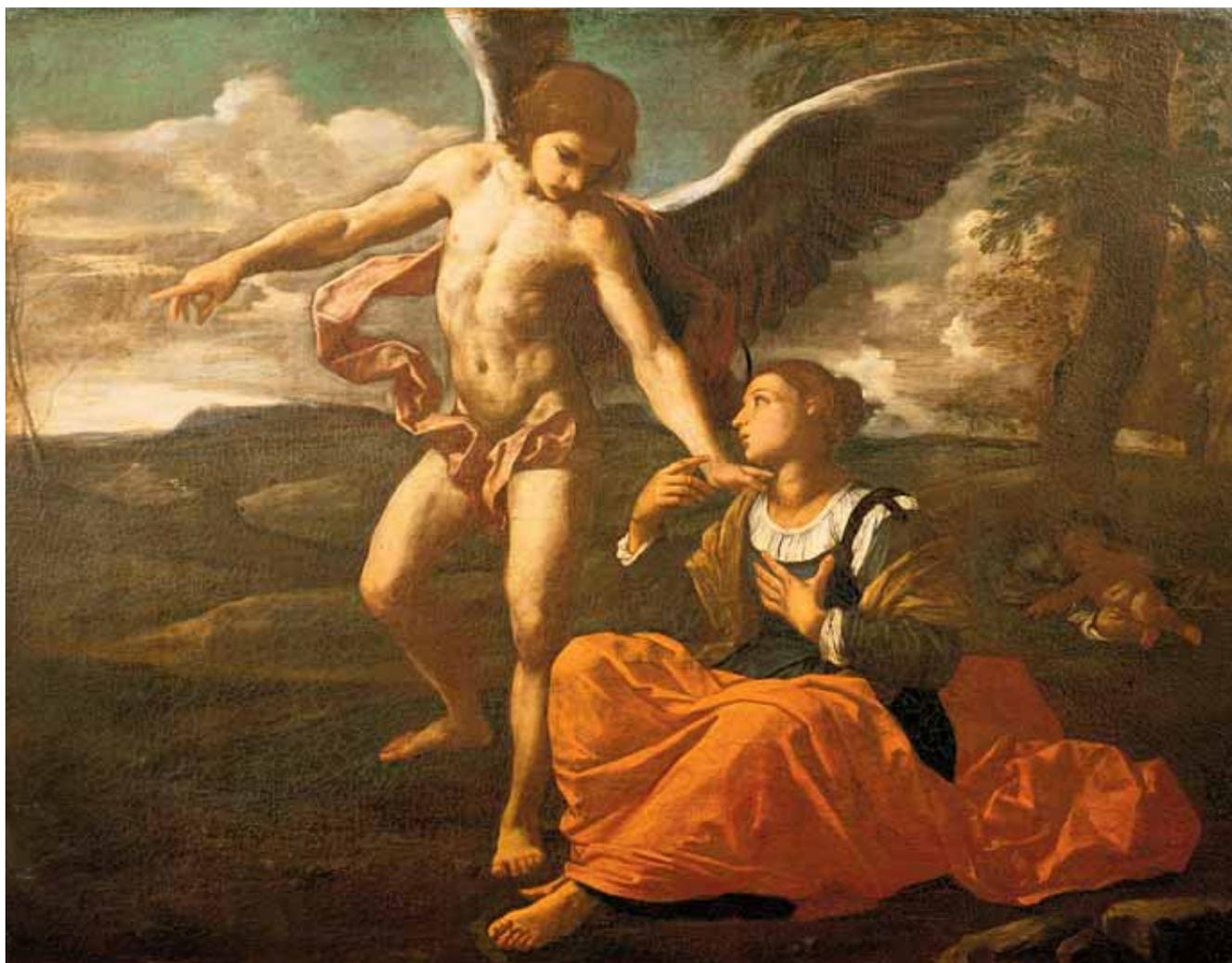


Carlo Bononi, *Angelo custode*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale

Pur passando indubbiamente attraverso modelli sia reniani, come si vede nell'*Angelo custode* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, in deposito alla Galleria Nazionale di Urbino, che guercineschi, nel suo libero eclettismo Cantarini dialoga a più voci, anche ora, tra gli altri, col primo compagno di strada di Guercino, Carlo Bonone, indubbiamente più di quanto ormai non faccia il maestro di Cento, il cui classico incedere pare lontano distanze siderali dal pittore ferrarese. Basti confrontare l'*Angelo custode* di Guercino a Fano con quello di Bonone - Ferrara, Pinacoteca Nazionale -, che, per quanto eseguito sullo scorcio del terzo decennio, rimane un insuperato modello, umanissimo e inquieto sullo sfondo di un cielo tutto bagliori dosseschi, cui sono invece debitori gli angeli di Can-

tarini, in particolare quello nella delicata invenzione dell'*Agar e l'angelo*<sup>83</sup>.

Ma la parabola di Guercino è straordinaria proprio perché contiene tutto il Seicento e molto spiega dei Bolognesi: partito proteso verso quegli orizzonti 'dove l'aria s'abbuia appena'<sup>84</sup> riconquista la luce diretta e piena sul palco di una scena teatral-sentimentale. Qui recita, col vento che muove appena le vesti, l'*Angelo* di Fano, così distante dai primi angeli, come quelli nel *San Carlo Borromeo in orazione* della Collegiata di San Biagio a Cento: tutti ferraresi e ludovichiani, percorsi da fremiti di tali mobilità, da evocare, dal cuore del Seicento Barocco, l'*Angelo custode* di Pietro da Cortona<sup>85</sup>.



Simone Cantarini, *Agar e l'angelo*, Fano, Pinacoteca di San Domenico, collezione della Fondazione della Cassa di Risparmio di Fano

## Note

1 La *'calata' dei bolognesi*, il capitolo che il compianto Pietro Zampetti dedicava alle presenze bolognesi ed emiliane nelle Marche del Seicento, nel III volume, *dalla Controriforma al Barocco*, della storica collana *Pittura nelle Marche*, (1990, pp. 353-405), inaugurava il tema come vero e proprio argomento di studio, che ha ricevuto nel corso degli anni sempre maggiore consistenza di opere e artisti. Questo scritto, con un occhio speciale per Guercino, protagonista della presente occasione, cerca di fare il punto sullo stato della ricerca, con una chiave di lettura che potrebbe anche essere la traccia per un progetto di mostra.

2 Longhi (1934), ed. 1956, p. 91.

3 Dopo l'interpretazione del tutto negativa della svolta stilistica classicista del Guercino diffusa da Matteo Marangoni, in particolare, 1920 e 1927, sarà Denis Mahon 1947 a sgombrare il campo da equivoci sulla tenuta sempre altissima della sua pittura e su un'evoluzione che riflette sugli spunti più avanzati del dibattito teorico seicentesco, specialmente con l'apporto di Giovambattista Agucchi. Su questa revisione di fondo si costruisce l'immagine moderna del pittore anche nei principali studi successivi.

4 Pulini 2003, pp. 55-81.

5 Un'opera strettamente legata all'analogo soggetto nel Museo di Capodimonte a Napoli. Si veda la scheda nel catalogo della Pinacoteca fanese di Morselli 1993, p. 73.

6 Bonfait 1990, pp. 71-94. La capacità di Guercino di instillare le idee politiche dei suoi committenti nei dipinti, è stata sottolineata anche di recente, Unger 2010.

7 Per una visione complessiva e un consultivo anche bibliografico, Ghelfi a cura di, *Il libro dei conti del Guercino 1629-1666*, 1997. L'importante documento va sempre corredato delle menzioni di opere e collezionisti in Malvasia, tratte dai manoscritti della famiglia del pittore, 1678, ed. 1841, II, pp. 257-267. Indispensabile sempre Mahon 1968; Salerno 1988. Si vedano anche Zampetti 1990, cit., in particolare pp. 359-362; Polverari 1991, con schede delle opere tuttora esistenti.

8 Si tratta del *Damone e Pizia* di Palazzo Rospigliosi a Roma e *Cristo che scaccia i mercanti dal tempio*, nelle collezioni di Palazzo Rosso a Genova, eseguiti rispettivamente nel 1632 e nel 1638 per il cardinale Pallotta di Caldarola, legato di Ferrara, si veda Boccardo 2009, pp. 114-117. Noti in precedenza come copie, per quanto riguarda il primo dei due, a causa di un equivoco nella comprensione degli eventi che lo riguardavano, chiaritane la storia, è stato rimesso a fuoco in tutta la sua importanza anche per l'aderenza iconologica alle motivazioni del committente. Il secondo dipinto è anch'esso di notevole qualità, con la collaborazione di Bartolomeo Gennari, documentato come copia anche nel *Libro dei conti*, n. 184.

9 Coi due citati alla nota 9, si ricordino: *Santa Lucia*, (1632, frammento della pala già Pesaro, San Giovanni Battista, committente Giovanni Mosca), collezione privata; *San Nicola da Tolentino* (1637, già Tolentino, collezione Benadduci), Loreto, Museo della Santa Casa, *Annuncio a Sant'Anna* (1640, committente Benadduce Benadduci di Tolentino), Tolentino, Basilica; *Angelo custode* (1641, già Fano, Sant'Agostino, committente Vincenzo Nolfi), Fano, Pinacoteca Civica; *Madonna del rosario coi Santi Domenico e Caterina da Siena* (1642, committente cardinale Agostino Galamini di Osimo), Osimo, San Marco; *Madonna col bambino e sant'Anna* (1642-43, committente capitano Tommaso Balducci di Senigallia), Senigallia, San Martino; *San Michele arcangelo* (1644, committente Pinto Fattorelli a Fabriano), Fabriano, San Niccolò; *Sposalizio*

*della Vergine* (1649, già Fano, San Paterniano, committente Francesco Sperandio per famiglia Mariotti), Fano, collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Pinacoteca di San Domenico; *Immacolata Concezione* (1656, già Ancona, collezione Camerata, committente conte Carlo Antonio Camerata), Ancona, Pinacoteca Civica; *Santa Lucia* (1658, già Recanati, Santa Lucia, committente don Giovan Battista Antici), Recanati, Museo diocesano; *Santa Palatia* (1658, già Ancona, monastero di Santa Palatia, committente marchese Gregorio Spada, legato di Bologna), Ancona, Pinacoteca Comunale; *San Giovanni Battista alla fonte* (1661, già Fano, San Pietro in Valle, committente padre Ettore Ghisleri per oratoriani di Fano), Montpellier, Musée Fabre; *Annunciazione* (1662, già Ancona, San Francesco ad Alto, committente abate Federico Troili di Ancona), Ancona, San Domenico.

10 Ghelfi 1997, cit., n. 32 con annotazione e bibliografia precedente, n. 56. Il frammento è stato pubblicato, in relazione alla pala pesarese da Bisogni 1975, pp. 338-342.

11 Per primo Zampetti 1990 cit., p. 361.

12 Marzocchi 1980, pp. 66-67.

13 Lo testimoniano anche recenti documenti, Ambrosini Massari 2009a, pp. 325-394, in particolare, pp. 379-394, *Aggiunte al regesto*.

14 Ambrosini Massari 2009b, pp. 145-161. Sulla chiesa-oratorio di San Filippo e le sue decorazioni, Calegari 1996, pp. 331-338, sulla base di pagamenti a Cesare Begni (1579-1659) tra 1649 e '50 poneva dubbi, avallati poi da Carloni, 1995, p. 225, sul fatto che i dipinti di Cantarini fossero connessi con la prima committenza oratoriana, visto che il pittore muore nel '48. I nuovi documenti dirimono la questione.

15 Questo tipo di indagine travalica i limiti di questo intervento, pur essendo senza dubbio una fase importante della ricerca, di cui, in questi anni, ho variamente tenuto conto ed elaborato nel tempo e di cui qui offro qualche spunto in relazione a certi casi presi in esame. Rimando inoltre al saggio di Cecilia Prete in questo stesso catalogo e ricordo alcuni studi, solo per un'introduzione orientativa, anche dal punto di vista di acquisizione bibliografica sull'argomento, specialmente in ambito marchigiano: Ambrosini Massari a cura di, 2000; Bartolucci 2003, pp. XXV-XXI; Semenza 2003, pp. 169-173; Costanzi a cura di, 2005; Prete 2005, pp. 701-742; Ambrosini Massari, 2009c, pp. 733-767. Si ricordi inoltre Gardner 1998, 2002, 2005.

16 Domenico Bonamini nell'*Abecedario degli architetti e pittori pesaresi*, (Patrignani, a cura di, 1996, p. 104) menziona tra i più entusiasti sostenitori di Cantarini, proprio i Mosca e gli Olivieri, committenti dei due *outsider* bolognesi, Guercino e Reni. E non sarà certo un caso se in un altro inventario più antico, del 1695, relativo alla collezione della famiglia Ondedei, accanto a Guercino, l'unica eccezione nell'elenco senza i nomi degli autori, è Simone Cantarini (Ambrosini Massari 1997, p. 60). Sul collezionismo pesarese, anche per i Mosca e gli Olivieri, gli Ondedei, Patrignani, 1997. Si veda anche Prete 2009, pp. 503. Dalle collezioni Mosca potrebbe provenire la bella *Allegoria della pittura* della Cassa di Risparmio di San Marino, candidata, per fattura, cronologia e raffronto con *Autoritratto* del pittore alla Galleria Corsini a Roma, più di altre versioni note, ad essere riconoscibile in quella descritta da Luigi Lanzi, (1783) ed. 2003, p. 41 e si veda, sull'argomento più ampia riflessione in Ambrosini Massari 2009a, pp. 326-329.

17 Bonamini, 1996, op. cit., p. 104. Copiava un *Angelo custode* del Reni, forse almeno una versione di un prototipo a cui senza dubbio dovettero far riferimento anche altri allievi, come Francesco Gessi che lo eseguì nella tela della chiesa di Santa Maria

Assunta a Castel Franco Emilia. Di Domenichino si cita una *Santa Caterina*, il *San Sebastiano* di Tiziano e la *Decollazione di San Giovanni Battista* del Guercino, dipinto quest'ultimo di cui sono ad oggi note due versioni.

18 Petrangolini Benedetti Panici 1977, pp. 62-69. Anche Benadduci compone quel *milieu* barberiniano che è determinante per potenziare gli interessi bolognesi nelle Marche, come vedremo meglio più avanti. Era grande amico di Francesco Barberini. Fu estimatore e committente anche di Guido Reni, Benadduci 1885, pp. 17-18 e nota 11.

19 Erano le parole usate da Roberto Longhi (1934) cit., per puntualizzare quanto la tradizione artistica ferrarese, da Dosso, passasse, nella sua evoluzione, anche per Cento, cioè attraverso il peso di Guercino, d'altra parte fortemente condizionato dal peso della storia artistica ferrarese. E si veda in questo stesso catalogo il saggio di Cecilia Prete e la commissione di un altro legato a Ferrara, il marchese Spada. Dal 1641 Benadduci è menzionato come Uditore del Torrione di Bologna, Ghelfi 1997, cit., n. 223, 252, 285.

20 Se ne veda una densa scheda recente di Giannatiempo Lopez 2010, p. 184, che offre anche una concisa panoramica dell'operatività marchigiana di Guercino, con un elenco di copie sparse nei musei e collezioni regionali, che possono essere un importante documento per valutare successo e persistenza dei modelli.

21 Benadduci 1885, cit.

22 Roma, Finarte, 11.12.2008, n. 119, come Guercino. Mi sembra un esemplare notevole, anche se devo mantenere una riserva, non avendolo potuto esaminare dal vero. Una paternità o un intervento di Bartolomeo Gennari sembra pertanto plausibile. In ogni caso, per una storia del modello, questo si differenzia da altri noti e legati a provenienze diverse e dunque potrebbe ricollegarsi a quello per Benadduci, che è il n. 252 nel *Libro dei conti*, cit. Sono testimoniate quattro versioni del tema, tra 1639 e 1650. Quelle note sono diverse, (Genova, Palazzo Rosso; Salerno 1988 cit., p. 252 e collezione privata, Salerno 1988 cit., n. 183). Quella per Girolamo Panessi ha un prezzo molto più alto di quella Benadduci, in linea con quello per l'esemplare di Palazzo Rosso, che è a figura intera. I 54 scudi della tela Benadduci paiono maggiormente consoni a una mezza figura. In ogni caso, anche altre due versioni precedenti nel tempo, l'una probabilmente quella del Norton Simon Museum of Art di Pasadena, Salerno 1988 cit., n. 79 e per il conte Oddi di Perugia, Salerno 1988 cit., p. 267 sono differenti da questa invenzione.

23 Fu poi Francesco Arcangeli a restituire a Ludovico l'opera della Vaticana nella *Mostra dei Carracci* del 1956, pp. 123-124. Ma per i contorni della vicenda si veda Brogi 2001, pp. 154-155.

24 Urbino, collezione privata, 33,5x24,4 cm.

25 Sgarbi 2003, pp. 43-44.

26 Si tratta di *Sant'Antonio abate* e *San Francesco*, rispettivamente a destra e sinistra della pala centrale. In due riquadri sottostanti, inseriti anch'essi nell'elegante complesso della carpenteria originale, si vedono, a destra *San Girolamo* e a sinistra *San Carlo Borromeo*. Cimasa della pala di Ludovico, il *Padre eterno benedicente*. Tomani Amiani (1853) ed. 1981 cit., p. 113. Per una complessiva ricostruzione della biografia e del catalogo di Bartolomeo e Gianfrancesco Giangolini, Battistelli, Boiani Tombari 2005, pp. 87-101.

27 Asioli 1975, p. 61. Ripercorre e riassume le notizie e le vicende del dipinto di Ludovico Carracci, Palazzi a.a. 2009-2010, in particolare, pp. 53-63.

28 Locchi 1934, p. 488; Asioli cit., p. 161.

29 Palazzi cit., pp. 53-54 e nota 132, per il documento della visita pastorale nell'Archivio diocesano di Fano, registro 2, c. 1 verso, visita del 1 ottobre 1610.

30 Si veda, in particolare, per la sottolineatura di questa non secondaria situazione per la gestione della committenza, Carloni 1995, ed. Milano 1995, p. 221. Tra l'altro, la nonna materna del Marcolini era una Gabrielli, si veda anche Battistini 2003, p. 414. Un altro esempio in Ugolini 2004, pp. 35-44, dove per la cappella Amiani, detta del Sacramento, in Duomo, la famiglia, che aveva il giuspatronato non partecipa ai lavori che segue e finanzia il vescovo Lapi.

31 Committenti di Cantarini, per il loro altare nella chiesa di Santa Lucia, furono i tre fratelli Francesco, Giuseppe e Ignazio, figli di Eusebio Corbelli e fratelli, altresì, di Giacinto, padre agostiniano col nome di Tommaso Maria, al centro del soggetto del dipinto, databile alla fine del quarto decennio. Ambrosini Massari, in particolare il capitolo intitolato, *I fratelli Corbelli e Fra' Tommaso Maria*, 1997a cit., pp. 60-61.1997, dove ipotizzavo, *en passant*, la committenza Corbelli per la pala del Duomo, in relazione a documenti che vedono i Corbelli, dal 1600, come gestori di una cappellania di Sant'Orso nell'altare omonimo. Le recenti ricerche di Palazzi cit., p. 55, tratte da Bertozzi, Ms K5, f. 156; Ms M6, f. 167, che hanno dimostrato che, proprio nel 1613, i Corbelli e i Bellocchi univano le sorti familiari col matrimonio tra Elisabetta Corbelli, figlia di Eusebio e Pietro Bellocchi avvalorano l'ipotesi. Sul tema si veda, più di recente, Ambrosini Massari 2009a, pp. 338-339, 360.

32 Lo menziona e descrive Tomani Amiani (1853), p. 107: "una Vergine addolorata che contempla il cadavere del figlio già deposto di croce e colla testa poggiata sulle ginocchia di lei. Tale lavoro è conosciuto come Pietà e viene attribuito ad Annibale Carracci bolognese". Anche dal seguito del discorso, che ricorda l'importante soggetto di Capodimonte a Napoli, sembrerebbe che il dipinto fosse una copia.

33 Brogi 2001 cit., 2 voll. I, p. 222, scheda pp. 221-222, dove si rimarca l'importanza del dipinto per la svolta dell'anziano pittore, con un "quasi scontroso ritorno alla sincerità espressiva della giovinezza e della prima maturità". Ma l'interesse per i Carracci, che passa anche per Ludovico, è da rivalutare nella carriera del pittore pesarese come ho avuto modo di ribadire di recente, 2009a. Tra altri esempi di questa attenzione del giovane pittore verso Ludovico, il più noto resta il bel disegno con *Studio di Madonna col bambino*, conservato nel Gabinetto disegni e stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, tratto dalla *Madonna di San Ludovico*, Bologna Pinacoteca Nazionale.

34 Una delle prime, se non la prima sua opera, era un *Transito di San Giuseppe*, ricavato dal dipinto del Cavalier D'Arpino, in San Paterniano, a Fano, che realizzò nel 1630, per la chiesa di San Francesco, poi di Santa Maria delle Grazie, dei padri serviti di Pesaro. Per i documenti, Erthler 1991, II, p. 586. Se ne veda una sintesi nel Regesto a cura di Cellini 1997, p. 406.

35 Le tre tele rappresentano *Un miracolo di San Paterniano*; *Estasi di San Paterniano*; *La ricognizione della salma del santo*; Emiliani 1959, p. 253 riteneva, a ragione, quest'ultima rifatta da altra mano. È perlomeno molto compromessa da interventi successivi. Il richiamo, per questa fase dell'attività di Cantarini, a una significativa incidenza della visione delle tele di Carlo Bonone in San Paterniano coi *Miracoli del santo*, come d'altronde al modello, almeno fanese, di Ludovico, oltre che a Gentileschi e Guerrieri, è argomento dell'interpretazione fin dai primi interventi, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, pp. 114-118, di Andrea Emiliani. Nella stessa sede lo studioso si occupava anche di Bononi

e delle sue pale fanesi, pp. 249-255. Al pittore ferrarese dedicò poco dopo una monografia (1962). Di Emiliani si veda, tra gli altri, 1992, I, pp. 207-218; 1997, pp. 13-49.

36 Inv. 98. Si veda Ambrosini Massari 2009a, p. 361.

37 Databile verso la metà del terzo decennio del Seicento. Se ne veda una sintetica scheda di Costanzi 2005, cit., p. 124, n. 62.

38 Sul tema rimane di centrale importanza il volume a cura di Deli 1989, in particolare gli scritti di Calegari, pp. 139-166 e Battistini, pp. 167-178. Di Calegari si veda anche 1986, pp. 387-398. Una sezione dedicata alla chiesa di San Pietro in Valle con schede delle opere si trova in Ambrosini Massari, Battistini, Morselli, a cura di, 1993, pp. 253-274.

39 Benati 2001, n. 231. Rimando, selettivamente, alla monografia sul pittore di Daniele Benati, cui rinvio per altri rilievi bibliografici anche in relazione a un'altra monografia, di Negro, Roio, 2000.

40 Ambrosini Massari 1993, cit., pp. 91-92. Del pittore le fonti ricordano, nella sagrestia della Basilica di San Paterniano, un semibusto con *San Pietro apostolo*, purtroppo perduto. Le fonti sono *Pitture d'uomini eccellenti... 1740*, pp. 22-23; *Quadri e pitture...*, Ms XVIII secolo, ed. 1983, p. 236.

41 Benati 2001, cit., n. 200.

42 Malvasia 1678, cit., p. 133. Il recupero dell'opera alla conoscenza e al catalogo di Tiarini si deve a Mazza, 1997, pp. 88-89, nota 17. In precedenza era considerata perduta, Pirondini, 1994, p. 314. Sul cardinale, per le imprese marchigiane, si veda anche Polverari 1985, p. 310; *Cronotassi dei vescovi di Senigallia*, Fano 1992, p. 111. Un dipinto con *Martirio di san Bartolomeo* nel Museo Diocesano di Tolentino, Benati 2001, cit., n. 204 ha una provenienza esterna, forse bolognese.

43 Benati 2001, cit., n. 263.

44 Brogi 1993, p. 257. Sempre di Brogi, a pp. 278-279, la scheda relativa a un *San Girolamo* e l'angelo, attribuito al Garbieri e conservato nella collezione della Fondazione della Cassa di Risparmio di Fano, oggi presso la chiesa di San Domenico, opera giunta a Fano attraverso un acquisto moderno.

45 Su padre Gabrielli, tra l'altro, Marciano 1698, pp. 152-163; Deli 1989 cit., pp. 111-132 e si veda nota 30.

46 Sulle opere fanesi di Domenichino, celebratissime già dai contemporanei (*Poesie di eccmi autori in lode della famosissima Cappella del Sig. Guido Nolfi eretta nel Duomo di Fano*, Roma 1625) e la figura del Nolfi: Carloni 1985, pp. 201-206; Deli 1989 cit., pp. 133-147; Battistelli 1989, p. 329; Calegari 1989, cit.; F. Trevisani 1997, pp. 330-348; Carloni 1997, pp. 308-348. Si veda anche Tomani Amiani 1857. Guido Nolfi è committente di due delle tre opere eseguite per Fano negli anni dell'impegno per la cappella in Duomo: la *Madonna della rosa* oggi a Poznan, Narodowe Muzeum e il *David con la testa di Golia* della Pinacoteca Civica, di più discontinua qualità, Milantoni 1993, p. 99. La pala con *Madonna di Loreto, san Giovanni Battista, sant'Eligio e sant'Antonio abate*, asportata da San Francesco a Fano con le spoliazioni napoleoniche e dal 1960 a Raleigh, North Carolina Museum of Art fu commissionata da un orefice fanese, M.o Antonio, sempre tra 1618-1619, anni della presenza di Domenichino a Fano per la decorazione della cappella Nolfi, Boiani Tombari 1989, pp. 105-113.

47 Su Vincenzo, in particolare, Deli 1989 cit., pp. 133-147; Battistelli 1989 cit., p. 330; Battistini 1989, cit., pp. 173-176; Polverari 1991, cit., pp. 21-23, con bibliografia precedente. Oltre alla cele-

bre commissione dell'*Angelo custode*, si conosce una *Santa Maria Maddalena*, eseguita per una nipote monaca di Vincenzo Nolfi, documentata apparentemente solo da una lettera del pittore al Nolfi che, nel 1665, ne richiedeva un intervento di restauro (Battistini 1989 cit., p. 175) ma proprio per un soggetto analogo, del 1651, che sembrerebbe per un committente romano, va segnalato che in un caso, nel *Libro dei conti*, si nominano anche la spesa per mandare il materiale 'a fano' (Ghelfi 1997, cit., n. 453).

48 Malvasia 1678, cit., p. 374. Il racconto si pone in parallelo con quello che riguarda l'effetto dirompente della pala di Ludovico Carracci, oggi alla Pinacoteca Civica di Cento, del 1591, che Guercino chiamava la sua 'cara zinna' -poi detta 'carraccina'- cioè l'opera da cui si era nutrito fin da piccolo.

49 Malvasia 1678, cit., p. 274. Entusiasmo non per niente condiviso con la *Beata Michelina* di Federico Barocci, allora nella chiesa di San Francesco a Pesaro. Il quadro di Barocci è alla Pinacoteca Vaticana. Il binomio Barocci-Guido Reni era emblematico dei massimi vertici artistici e rappresentativo, in certo senso, di due secoli di pittura. La collezione della famiglia Marcolini, secondo il racconto della *Guida* di Tomani Amiani (1853), cit., p. 156, aveva annoverato, tra gli altri tesori, due dipinti che gli intendenti facevano a gara per poter ammirare: uno di Guido Reni che raffigurava una scena di storia antica: "la tragica fine della vedova di Collatino, stupendamente operata da Guido Reni, forse dono apprezzabilissimo di nozze fatta dal C.e Marcantonio Ferretti di Ancona allorchè la figlia Francesca impalmava il nominato Balì Pietro Paolo [Marcolini]; rappresentava il secondo la nascita del Salvatore dipinta da Federico Barocci con gajezza e perfezione inarrivabile".

50 Sulle difficoltà dei rapporti con il pittore e anche per il probabile sconcerto iniziale di fronte alla terrificante novità d'impianto dell'*Annunciazione*, si veda Battistini 2003, pp. 412-415.

51 Purtroppo il dipinto soffre di non ottimali condizioni conservative. Battistini 1993 cit., p. 249. Menzionata nella monografia di Puglisi 1999, p. 220, (Lost works, n. 38) come dispersa.

52 Tomani Amiani (1853) cit., pp. 102-104.

53 Benati 1991, pp. 133-134; Negro 2003, pp. 204-205, come Scuola di Annibale Carracci. Una scheda sintetica anche Bedini 2005 cit., p. 204.

54 Mozzoni, Paoletti 1988, p. 37. Ancora un dipinto che riconduce l'attività marchigiana del pittore anche a date precoci. Ancor oggi di proprietà della famiglia Grizi, è in deposito temporaneo alla Pinacoteca di Jesi. L'archivio di famiglia consente di documentare la storia della commissione, voluta da Annibale Grizi per ricordare la moglie Teodora scomparsa. Vi si conserva anche una ricevuta autografa del pittore.

55 Puglisi 1999 cit., p. 184, n. 98.

56 Su Cesare Leopardi, anche per novità su alcune opere e sui suoi interessi davvero moderni sul piano del collezionismo, che lo vedono in prima linea sul mercato artistico, tra l'altro quando la tavola di Gentile da Fabriano, che era nella chiesa di San Niccolò a Fabriano, oggi alla Gemäldegalerie di Berlino, viene messa in vendita, Ambrosini Massari 2008, pp. LXXXVn-LXXXVI e n. 20n. Sulla famiglia Leopardi, Martorelli 1705; Spreti 1928-'36; Morroni, Egidi, 2001, p. 305. Il suo collezionismo artistico meriterebbe più approfondite ricerche. Per la notizia dell'acquisto della bella *Sacra Conversazione* di Antonio Solario nella chiesa di San Francesco - oggi San Giuseppe da Copertino - a Osimo, che venne trasferita all'altare di famiglia nella stessa chiesa, Zampetti 1989, II, p. 195 e p. 315, nota 9.

- 57 In particolare, le lettere, scritte tra 1647 e '49, del segretario di Leopardi, Berlingiero Gessi ed anche le corrispondenti lettere di Francesco Albani, al Leopardi, in relazione all'esecuzione del dipinto, pubblicate da Michelangelo Gualandi nelle sue *Memorie originali di Belle Arti*, Bologna 1840, pp. 48-49 e 181-182; e poi nella *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV a XIX*, Bologna 1845, pp. 170-192. Già era notizia del dipinto per Leopardi nelle lettere di Albani pubblicate da Malvasia 1678, cit., I, pp. 184n, dove una nota di Gaetano Giordani informava che passò in Inghilterra nell'anno 1828; 197n, ancora con le notizie di Giordani, anche sul dipinto nel Duomo di Osimo, con SS. Tecla e Agnese. Malvasia, *Felsina...*cit, II, p. 397. La tela eseguita da Albani per Cesare Leopardi è testimoniata da una versione oggi a Montpellier, Musée Fabre, che riflette la composizione, come risulta dalle lettere del pittore e di Berlingiero Gessi al committente, Puglisi 1999, cit., p. 202, LVa.
- 58 Malvasia, 1678, cit, p. 397, p. 398.
- 59 Milantoni 1993, cit., pp. 262-263.
- 60 Gronau 1936; Ambrosini Massari 2005, pp. 26-27.
- 61 Si tratta di una minuta, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms 1009. Senza data né fascicolazione ma probabilmente prossima al 1631, come si deduce dagli argomenti di quelle che precedono e seguono, dove parla della morte del marito come di un evento piuttosto vicino, da collocare dunque non lontano dal 1631.
- 62 Ambrosini Massari 1997, pp. 52-57.
- 63 Carloni 1995, cit., pp. 216-219.
- 64 Come è già stato messo in rilievo da Pizzorusso 1989, in particolare, pp. 394-395, la predisposizione classicista che segna la matrice barberiniana delle committenze, non per niente, a Roma, si indirizzerà verso un artista come Andrea Sacchi, di stringente ispirazione bolognese. Come in fondo lo stesso Carlo Maratta, se per spiegare la sua personalità artistica, Bellori deve rivendicarne quali fondamentali maestri, Ludovico e Annibale.
- 65 Per il punto sull'attività marchigiana del pittore e per una definitiva revisione del suo travagliato catalogo, Giannatiempo Lopez 2010 cit., pp. 268-271, che gli attribuisce, tra l'altro, una bella tela con *San Carlo Borromeo orante davanti alla Madonna in gloria* a Pioraco, San Francesco.
- 66 Zampetti 1990 cit., p. 353.
- 67 Brogi 1990, 483, pp. 49-66.
- 68 Per una capillare ricostruzione delle vicende della pala si rimanda a Loire 1996, pp. 118-124. Una scheda sintetica anche di Vitali 2005, p. 129. La pala, come molte delle opere degli ultimi anni di Annibale è frutto di collaborazione: Benati (comunicazione orale in Loire 1996, cit., avanza i nomi di Antonio Maria Panico o Innocenzo Tacconi).
- 69 Passata in asta a Milano, Sotheby's, 20.11.2007, n. 105.
- 70 La si veda in Sgarbi 2010 cit., p. 15.
- 71 Benati 2004-2005, pp. 231-247. In particolare, il capitolo, *Guido Reni per il cardinale Antonio Maria Gallo tra Osimo e Loreto*, pp. 234-241. Lo studioso, anche sulla base di questi importanti ritrovamenti, richiamava l'attenzione sull'argomento "Bolognesi" nelle Marche, meritevole di studi e foriero di novità.
- 72 È ancora Benati cit., p. 238, a richiamare l'attenzione su questo brano di Malvasia 1678, cit., p. 13.
- 73 Benati 2004-2005, cit., p. 237.
- 74 Anch'esse restituite al pittore da Benati 2004-2005, cit. Il cardinale si vede effigiato anche nella pala della chiesa della Trinità, anche se si tratta di aggiunta posteriore, elemento che, come chiarisce Benati, riportando ordine in una questione complessa e complicata dagli interventi precedenti, non va certo ad inficiare la paternità di Reni per l'opera. Per l'effigie del cardinale possiamo contare su molteplici documenti, per i quali si rimanda a Caldari Giovannelli 1992, pp. 85-93. Va ricordato anche il possente ritratto, recentemente acquisito dalla Fondazione della Cassa di Risparmio di Loreto e depositato presso il Museo Diocesano della Santa Casa, eseguito nel 1616 da un altro artista che operò per il cardinale e suo protetto, oltre che protagonista nel contesto lauretano, Pomarancio. Sul dipinto, all'epoca non ancora acquistato da Loreto, si veda Ciancio 2005, p. 130. Il pittore affrescò anche il soffitto della sala del piano nobile di palazzo Gallo a Osimo e il cardinale non dovette avere un ruolo secondario nella scelta, infine, del pittore per gli affreschi nella Sala del Tesoro a Loreto.
- 75 S.A. scheda in Schleier a cura di, 2001, pp. 184-187.
- 76 Secondo Pizzorusso 1989, cit., p. 389.
- 77 S.A. scheda in Schleier 2001 cit., pp. 260-261.
- 78 Sul pittore, finalmente messo a fuoco nel giusto rilievo della sua personalità artistica e della consistenza del suo catalogo marchigiano, si veda Giannatiempo Lopez 2010 cit., pp. 174-181; si veda inoltre la sezione a cura di Moriconi 2010, pp. 89-94, per nuovi documenti.
- 79 Pizzorusso 1989 cit., p. 389 citava inoltre il dipinto di Peruzzini inviato nel 1633 alla chiesa domenicana di elopeci (Dubrovnik), che riflette l'invenzione di Macerata del Lanfranco, dandone una 'riletura arcaizzante'. Del tutto esemplata sul modello maceratese è altresì anche il soggetto analogo di un allievo del parmense, il romano, nato a Poli, Giacinto Brandi, oggi al Museo Nazionale d'Abruzzo a L'Aquila, proveniente da San Filippo. Tra l'altro Brandi, come nota Pizzorusso, sarà poi artista di discreta fortuna nelle Marche, e che, pur non essendo bolognese, riflette quella matrice culturale attraverso il suo maestro Lanfranco.
- 80 Ambrosini Massari 2009b, pp. 151-152.
- 81 Lanzi, (1783), cit., p. 93.
- 82 Sul tema, in Cantarini, sono tornata più volte. Rimando all'ultimo caso specifico, anche per un elenco delle diverse soluzioni e modalità tecniche in cui si incontra il soggetto trattato dal pittore, sia come *Angelo custode* che in dipinti e disegni per altre composizioni, Ambrosini Massari 2010, pp. 142-145 (scheda del dipinto con *Sogno di San Giuseppe*, del Duomo di Camerino, dominato dalla figura dell'angelo).
- 83 Fano, Cassa di Risparmio di Fano e Pau, Musée des Beaux-Arts, che si veda in Ambrosini Massari 2009b, p. 151.
- 84 Longhi (1934) cit.
- 85 Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini.