

## Francesco Cavazzoni pittore e scrittore

Negli anni successivi al Concilio di Trento si assiste nei territori dello Stato Pontificio e in quelli rimasti cattolici all'elaborazione di un nuovo tipo di pala d'altare. Il modo diverso di intendere la devozione sollecita nuove forme artistiche e una nuova strategia di comunicazione. Le ripercussioni nella cultura figurativa sono notevoli fino agli anni venti del Seicento e oltre. A Bologna i Paleotti, Gabriele (al governo della metropolitana dal 1565 al 1591) prima, il cugino Alfonso, suo coadiutore indi successore (1591-1610), hanno lasciato segni non meno importanti sia nella pratica liturgica, sia nell'equilibrio dei poteri fra le istituzioni civili e religiose e la sede pontificia romana, sia nel coinvolgimento delle arti. Li guida la convinzione che alla sollecitazione dei sensi, la vista soprattutto e l'udito per il canto e la musica, fossero necessarie la sintassi delle arti e l'unione della letteratura, della storia e delle scienze. Hanno colto dei sensi, con la nobiltà e l'autorevolezza, la valenza pedagogica, finalizzandola ad una maggiore partecipazione devozionale dei fedeli, per favorirne in termini di esperienza umana e con il controllo della ragione il loro pellegrinaggio verso la salvezza e il benessere spirituale. Le tele di Cavazzoni, le pale d'altare per la collocazione pubblica, pur cambiando l'ambientazione, ora paesaggistica, ora architettonica, sono organizzate in modo uguale su diagonali con un assetto prospettico di matrice vasariana ma mantenuto in uso a Bologna, ben oltre i limiti cronologici della presenza del pittore toscano.

Lo utilizza soprattutto, e con continuità, Prospero Fontana. La propensione descrittiva nei suoi quadri è la stessa, simili sono la gestualità dei protagonisti e l'intensità espressiva, simile la materia pittorica, simile lo spirito con cui il pittore aderisce ai passi evangelici.

Scarse le informazioni biografiche nonostante alcune significative commissioni per collocazioni sia pubbliche sia private, tuttora non conosciamo neppure le date di nascita e di morte. Pittore e scrittore devoto in stretto e ripetuto collegamento con la famiglia Pepoli, lo sappiamo attivo nelle botteghe di Bartolomeo Passerotti e di Orazio Samacchini, sensibile alla maniera di entrambi. Dopo lavori a Pesaro e a Città di Castello, è impegnato a Bologna soprattutto nell'ultimo ventennio del Cinquecento. Resta lontano dalle esperienze pittoriche dei Carracci, nonostante una commissione in comune nel 1592 per il soffitto dell'appartamento di Virginia de' Medici, sposa del duca Cesare D'Este, nel palazzo dei Diamanti di Ferrara. L'anno dopo, 1593, 16 ottobre, è iscritto nella Compagnia dei Pittori. Nei primi vent'anni del Seicento si collocano i suoi interventi quale disegnatore e scrittore.

Le scelte degli allievi della Scuola di Specializzazione abbracciano la sua duplice veste di pittore e scrittore sempre devoto e collegano alla contemporaneità alcuni dei suoi soggetti.

Marinella Pigozzi

### Francesco Cavazzoni (?)

*Sacra Famiglia*

Attribuzioni: Orazio Samacchini, bottega del Passerotti, Lorenzo Sabatini

Olio su tela, cm 120,5 x 96

Bologna, Collezioni Comunali d'Arte

Iscrizioni: sul retro cartellino di carta "scheda del Comune di Bologna, opera sottoposta al vincolo" e scritta a mano "Sacra Famiglia / Galleria ex Prefettura / 0,90X1,20 / Tibaldi / 13A / 25 agosto 1933".

Provenienza: legato Conte Agostino Sieri Pepoli (1910)

Restauri: 1960 circa.

La *Sacra Famiglia*, collocata nella sala 6, nell'ala dei Primitivi delle Collezioni Comunali d'Arte, rappresenta uno dei tanti esempi di pittura sacra privata, di piccolo formato, eseguiti nell'età della Controriforma a Bologna. Queste opere erano dei veri e propri trattati domestici di teologia: qui la meditazione è mirata al mistero dell'Incarnazione del Cristo, vero Dio e vero Uomo. Il bambino, in primo piano, raffigurato con una muscolatura accentuata, è steso su un panno bianco, prefigurazione di quel Sudario in cui sarà avvolto il corpo di Cristo deposto dalla Croce. Il capo reclinato, gli occhi chiusi sono ancora una volta figura della sua morte. Allo stesso modo la «rosa centifolia» è ritratta con tutte le sue

numerose spine per ricordarci la violenta morte di Cristo» (Pigozzi, 2006, pp. 42-43). La pittura di Controriforma, infatti, è fatta di simboli, di allusioni. Il motivo del Cristo neonato, addormentato, è ispirato al *Cupido dormiente*, un'iconografia antica che ha avuto un'enorme fortuna nel Rinascimento. Nell'inventario della collezione di Isabella d'Este del 1540-42, ad esempio, erano registrati: «Uno Cupido che dorme sopra una pelle de leone, facto da Prasitele / Un altro Cupido che dorme, de marmoro de Carara, fatto de mane de Michele Angelo fiorentino». La critica non ha ancora stabilito il momento preciso, tra il 1494 e il 1496, in cui la scultura michelangiolesca, (ora perduta) fosse stata realizzata ovvero prima della partenza per Venezia e Bologna o durante lo stesso soggiorno bolognese o ancora dopo il ritorno a Firenze. Il Cupido dormiente si lega, dunque, a città come Mantova e Bologna e alla figura imponente di Buonarroti. Nella seconda metà del Cinquecento, quando la *Sacra Famiglia* delle Collezioni Comunali viene dipinta, gli artisti felsinei, pittori e scultori, vivono del culto michelangiolesco come testimoniano *in primis* le *Storie di Ulisse* di Pellegrino Tibaldi in Palazzo Poggi o la pro-

duzione di Bartolomeo Passerotti. Il tema del Cupido dormiente diventa così un'occasione ideale per confrontarsi con Michelangelo come dimostrano lo scultore Prospero Clemente (*Putto dormiente*, Modena, Galleria Estense), lo stesso Passerotti (*Putto dormiente*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Galleria degli Uffizi) e Orazio Samacchini nel suo variegato esercizio di studio di cui hanno scritto sia Stefano Tumidei sia Stefano Pierguidi. Esistono, infatti, due fogli: l'uno, *Gli amorini disarmano Cupido dormiente* (Bruxelles, Musée Royaux des Beaux - Arts de Belgique) e l'altro, una replica autografa più tarda, appartenuta a Giorgio Vasari (Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques) che rivelano una conoscenza, molto probabilmente diretta, dei due esemplari della collezione Gonzaga, quello antico e quello michelangiolesco. «Questa invenzione sembrerebbe risalire agli anni parmensi» (Tumidei, 2002, p. 96) e «tutto suggerisce, insomma, che l'invenzione di Samacchini tramandi in modo davvero fedele l'aspetto del Cupido antico di Isabella» (Pierguidi, 2014, p. 86). Non si hanno documenti che attestino la presenza di Orazio Samacchini a Mantova ma è noto che dipinse sia a Parma (1570-74) sia a Cremona (1571-72 e poi 1575-76) ed è, dunque, probabile un soggiorno, anche seppur breve, presso la corte dei Gonzaga. Il viaggio cremonese, nel 1571-72, fu fatto in compagnia del suo allievo Francesco Cavazzoni, che lo conferma direttamente negli atti del processo intentato dal sarto Cesare Bossi contro di lui nel 1574 («Sono stato ancora insieme con esso Samacchino a depingere in Cremona»). Un altro elemento iconografico importante è il gesto della Madonna che sembra voler svelare, rivelare il corpo del Bambino, ancora una volta come prefigurazione del Sudario del Cristo. Esso è ispirato a un grande modello, quello della *Madonna del Velo*, che vede nell'opera di Raffaello, la *Madonna di Loreto* (Chantilly, Musée Condé) un punto di riferimento fondamentale per la pittura manierista. Saranno altri artisti, come Sebastiano del Piombo (*Madonna del velo*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte) e Parmigianino (*Sacra Famiglia con San Giovanni*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte) a unire il motivo della Madonna del Velo a quello del Cristo/Cupido dormiente. E proprio la posa del bambino, raffigurato da Parmigianino, genera un'associazione visiva con un disegno di Orazio Samacchini, *La Vergine, San Giuseppe e l'angelo presso Gesù Bambino dormiente* (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques) ritenuto



Fig. 1. Francesco Cavazzoni (?), *Sacra Famiglia*, 1570 ca., Bologna, Collezioni Comunali d'Arte. Fonte: Bologna, Musei Civici di Arte Antica

un esempio per «opere devozionali di piccolo formato in anni precedenti lo scorcio del settimo decennio» (Faietti, 2002, p. 299) a cui si può ascrivere anche la *Sacra Famiglia* delle Collezioni Comunali. L'opera spicca per un altro elemento, il mazzo di rose centifoglie, posto sul cuscino dove giace il Bambino, reso con una meticolosità scientifica che riporta alla mente gli studi di Ulisse Aldrovandi, punto di riferimento per gli intellettuali e gli artisti bolognesi nella seconda metà del Cinquecento. Lo stesso Aldrovandi scrive: «Mi ricordo la buona memoria del Lorenzino e Samacchino, pittori bolognesi, i quali erano famosissimi ne' suoi tempi, quando gli occorreva dipingere qualche pianta o animale in qualche loro istorie, venivano da me e pigliavano il trasunto e copia delle pitture delle cose naturali infinite che ho fatto dipingere al mio pittore» (Aldrovandi, *Modo di esprimere per la pittura tutte le cose dell'universo mondo*). È il naturalismo dei bolognesi, un intreccio tra arte e scienza che fa di quest'opera, un'ulteriore testimonianza della profondità culturale della Bologna cinquecentesca. La *Sacra Famiglia* delle Collezioni Comunali d'Arte entra a far parte del patrimonio del Comune di Bologna, nel 1910, con il lascito di Agostino Sieri Pepoli, che conservava l'opera nella Sala V di Palazzo Pepoli Vecchio in via Castiglione. Nella prima descrizione di sale e oggetti, redatta dal Prof. Raffaele Faccioli, il 10 giugno 1910, il dipinto è attribuito a Lorenzino Sabbatini, e nell'Inventario è così indicato: «un quadro su tela, rappresentante Santa Famiglia in cornice di legno con intagli a rilievo dorati ufficio IV nel 1914 poi al Museo Civico». L'opera fu selezionata nell'*Elenco degli oggetti che la delegata Commissione* (composta da Raffaele Faccioli, Giovanni Piancastelli, Mario Dagnini, Giulio Cesare Pietra, Arturo Rambaldi) ha ritenuto meritevoli di essere prescelti per un Museo, fra quelli esistenti nella Collezione lasciata dal defunto Agostino Sieri Pepoli al Comune di Bologna. La storia del dipinto si intreccia, dunque, con le vicende della museografia bolognese degli anni Venti e Trenta e in particolare con la nascita delle Collezioni Comunali d'Arte, nel 1936, pensate da Guido Zucchini come un grande raccoglitore del patrimonio museale bolognese, nel quale far confluire innumerevoli collezioni e donazioni. Nel catalogo delle Collezioni Comunali, Zucchini attribuisce la *Sacra Famiglia* a Prospero Fontana, su suggerimento del prof. Antonio Certani, «ma non escludiamo che l'autore del quadro possa identificarsi con uno dei pittori manieristi, influenzati dal Tibaldi a mezzo Cinquecento, quali Samacchini, il Sabbatini» (Zucchini, 1938, p. 105). Il fonda-

tore del museo di Palazzo Comunale è il primo a porre il dipinto in relazione ad una «tela simile alla nostra», ma di qualità inferiore, oggi collocata presso la Pinacoteca Comunale di Ravenna, proveniente dalla Sagrestia di San Giovanni Evangelista (Ricci, 1878) o dall'Ospedale di Santa Maria delle Croci, a Ravenna (Martini, 1959, p. 163), e attribuita a Luca Longhi (Ricci 1878, p. 16), a Bagnacavallo junior (Ricci, 1900, p. 64) e a Lorenzo Sabatini (Martini, 1959, p. 163). La vicenda attribuzionistica della *Sacra Famiglia* bolognese risulta essere estremamente complicata e variabile nel corso di tutto il Novecento e dei primi anni Duemila. Lo conferma Carlo Colitta, pur mantenendo il nome di Prospero Fontana nella sintetica scheda di catalogo: «Non è certa l'attribuzione artistica di questa tranquilla scena familiare in cui il Bambino appare cresciuto molto in fretta» (Colitta, 1980, p. 173). Elena Rossoni, compilando la scheda inventariale (1999), attribuisce il dipinto a Lorenzo Sabatini, «agli anni compresi tra il 1566-1570, quando l'artista tornò a Bologna dopo un'importante parentesi fiorentina», notando un'affinità fisiognomica del volto della Vergine con la *Madonna in trono e i Santi Petronio, Domenico, Caterina e Apollonia* (Berlino, Staatliche Museen). Stefano Tumidei, studiando i modelli del michelangelo felsineo in scultura e pittura, analizza la fortuna del *Cupido dormiente* e ritiene l'opera delle Collezioni Comunali «una copia di un dipinto perduto» di Bartolomeo Passerotti (Tumidei, 2002, p. 97). E ancora Marinella Pigozzi, a proposito dell'inserzione dell'illustrazione scientifica nei dipinti bolognesi della seconda metà del Cinquecento scrive: «Vi aderisce nei disegni e in pittura anche Francesco Cavazzoni. Possiamo constatarlo osservando il ramo di rose che Gesù Bambino tiene fermo a sé nella *Sacra Famiglia* delle bolognesi Collezioni Comunali d'arte» (Pigozzi, 2006, pp. 42-43). L'attribuzione a Cavazzoni sembra essere confermata da Michele Danieli che ritiene l'opera, un esempio di «quella copiosissima produzione bolognese di pittura di quadri da cavalletto rappresentanti per lo più la *Sacra Famiglia* o il *Matrimonio Mistico* di Santa Caterina», pur mettendo in luce una situazione intricata. «La tela accanto ad elementi squisitamente passerottiani come la figura di San Giuseppe presenta alcune sproporzioni e cadute di qualità» (Danieli, 2009, p. 142). Lo studioso ha individuato altri esemplari affini: la copia o replica della Pinacoteca Comunale di Ravenna «di dimensioni ridotte [...] che presenta come unica variante l'eliminazione del simbolico mazzo di rose su cui il Bambino è adagiato»,

riferibile secondo Giordano Viroli «alla bottega di Bartolomeo Passerotti, a cui potrebbe convenire l'ideazione - non certo l'esecuzione - del Bimbo addormentato» (Viroli, 2001, p. 86); un'altra versione, già in Collezione Otello Scaglioni, «che a giudicare dalla riproduzione (conservata presso la Fototeca della Fondazione Roberto Longhi nella cartella "Bartolomeo Passerotti") sembra quella di qualità più alta, ed è da considerarsi il prototipo degli esemplari di Bologna e Ravenna» (Danieli, 2009, p. 143). Infine Sarah Ferrari colloca la Sacra Famiglia nell'ambito della bottega passerottiana, e ipotizza che «il Bambino sarebbe tratto da un'incisione di Passerotti ma potrebbe anche prendere spunto dal disegno di Samacchini con *Putti che disarmano Amore di Bruxelles*» (Ferrari, 2010, p. 79). La teoria di Sarah Ferrari appare, forse, la più convincente: l'interesse per il Cupido dormiente, la visione diretta degli esemplari della Collezione Gonzaga, la sua spiccata tensione estetica al michelangiolismo nel corpo del Bambino che ricorda il segno grafico di molti suoi disegni, lo stretto legame con lo Studio di Aldrovandi farebbero, dunque, propendere per un'attribuzione a Orazio Samacchini, rispetto al suo

amico e allievo, meno talentuoso, Francesco Cavazzoni. Nella *Sacra Famiglia* delle Collezioni Comunali, infatti, non prevale la scelta citazionista, didascalica delle opere devozionali di Cavazzoni ma una tensione all'Antico, quasi archeologica, e un'adesione alla Maniera di Raffaello, Michelangelo e Parmigianino che riflette, usando una definizione di Roberto Longhi, la "tarda manierosità dei bolognesi" e che trova in Bartolomeo Passerotti e Orazio Samacchini le figure di spicco.

Francesca Caldarola

*Bibliografia:* G. Zucchini, 1938, p. 105; C. Colitta, 1980, p. 173; G. Viroli, 2001, p. 86; S. Tumidei, 2002, p. 97; M. Pigozzi, 2006, p. 42-43; M. Danieli, 2009, p. 142-143; S. Ferrari, 2010, p. 79.

*Scheda inventariale:* E. Rossoni, 1999 (con aggiornamento di E. Berselli, 2009).

*Fonti archivistiche:* ASMCA (Archivio Storico Musei Civici d'Arte Antica), Museo Civico, Fondo Pepoli, Busta 2, Fascicolo 16, 19, 33; Busta 3, Fascicolo 38.



Fig. 2. Francesco Cavazzoni, *Predica San Giovanni predica alle turbe*, 1580, Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte. Fonte: Fondazione Zeri

### Francesco Cavazzoni

*San Giovanni che predica alle turbe*

Olio su tela, cm. 140 x 200

Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte, cappella della Sacra Famiglia

Iscrizioni: 1580

Il santo è raffigurato di profilo coi tipici attributi penitenziali – la pelliccia e il mantello rosso – unitamente al bastone cruciforme ed al cartiglio su cui si legge l'espressione tratta dal Vangelo di Giovanni *Ecce Agnus Dei* mentre si rivolge con il braccio levato in un gesto eloquente ad un gruppo di ascoltatori raggruppati nella parte opposta, sullo sfondo di un generico squarcio paesistico velocemente delineato. Tema diffuso soprattutto nella pittura fiamminga del secondo Cinquecento, fu già interpretato in modo simile da Orazio Samacchini, uno dei suoi maestri, nella tavoletta del Museo Borgogna di Vercelli, catalogata come opera del Vasari ma ascrivibile a Cirillo e Godi agli ultimi anni del pittore manierista (Cirillo, Godi 1982, p. 45). Nello stesso anno l'autore realizza e firma per l'altare maggiore di Santa Maria Maddalena, la *Predica di Cristo alla Maddalena*. Le due tele, pur cambiando l'ambientazione – l'una paesag-

gistica, l'altra architettonica – sono organizzate in egual modo su diagonalmente con un assetto prospettico di matrice vasariana che va ben oltre i limiti cronologici della presenza bolognese del pittore fiorentino, assetto mantenuto in vita soprattutto da Prospero Fontana. In tutte le sue opere l'autore vincola le ragioni della pittura alla sollecitazione religiosa ed al rispetto delle scritture: con una sensibilità dichiarata per le soluzioni devozionali, contribuisce sul finire del Cinquecento a mantenere in vita una prassi figurativa di maniera ormai in declino a Bologna per via dell'attività dei Carracci. E in questo suo attardarsi lo accompagnano i Fontana, Denijs Calvaert, Bartolomeo Cesi e Tiburzio Passerotti. Il legame con Agostino e Annibale non appare, infatti, che in misura molto minore se non nel richiamarsi a pittori cui loro stessi si erano rivolti. Considerata tradizionalmente la sua prima opera nota, gli viene commissionata dai Rota per la chiesa di San Giovanni in Monte, nella navata sinistra - cappella della Sacra Famiglia – ove tuttora si trova. Masini e Malvasia la ricordano in una posizione prossima all'altare (Masini 1986, p. 746) (Malvasia 1969, p. 290) mentre Crespi, menzionando “un pilastro fuori della cappella Bentivoglio” allude alla possibilità che il dipinto fosse già stato spostato all'interno dello stesso edificio (Crespi 1980, p. 18). Nella riedizione del 1968 della *Guida di Bologna* Ricci-Zucchini si parla addirittura di un temporaneo deposito presso la chiesa di san Giovanni Battista di Livergnano, sempre a Bologna (Ricci, Zucchini 1968, p. 46). Se su questo punto tutti gli studiosi sopra citati sembrano convergere, su un altro aspetto ovverosia la menzione nella medesima edizione della guida della presenza di un altro “San Giovanni Battista” di Cavazzoni nella stessa chiesa – «la seconda cappella nella navata di destra» – solo Ranieri Varese commenta ritenendo l'indicazione «ambigua e immotivata» (Ranieri Varese 1969, pp. 161, 165).

*Maria Viceconte*

*Fonti e Bibliografia:* C. C. Malvasia 1686, ed.1969, pp. 72, 290; A. Masini 1690, ed. 1986, p. 746; L. Crespi 1769, ed.1980, p. 18; C. Ricci - G. Zucchini 1930, ed.1968, p. 46; R. Varese 1969, pp. 159-167; G. Cirillo, G. Godi, 1982, pp. 7-46; A. Ghirardi 1986, p. 853; M. Pigozzi 2004, pp. 157-163; M. Danieli 2009, pp. 135-151; S. Ferrari 2010, pp. 58-80; M. Pigozzi 2015, pp. 7-51.

**Francesco Cavazzoni**

*Predica di Cristo alla Maddalena*

Olio su tela; 340 cm x 220 cm

Bologna, Santa Maria Maddalena

Iscrizioni: FRANCISCVS CAVAZZONVS FACIEBAT 1580

Provenienza: Bologna, Santa Maria Maddalena

Restauri: 1830 circa.; 1931; 2000 circa.

Cristo, connotato da una prorompente e teatrale gestualità, sta predicando sulla sommità di un alto basamento stereometrico, collocato dinnanzi ad un podio su cui è appoggiato l'elaborato trono dorato, ove è assisa Maria Maddalena. La figura di Gesù è costruita su una linea sinuosa che conduce lo sguardo dello spettatore dal basso verso l'alto, culminando con l'eloquente posa della mano destra. Il suo volto è circondato di luce e si staglia davanti alle prospettive architetture ombreggiate retrostanti. Santa Maria Maddalena, catturata dal mistico discorso, è illuminata dal verbo - di luce - che si sprigiona dal Signore; ella è connotata da una forte intensità espressiva, estaticamente rapita, lascia cadere i preziosi monili che possiede. Il brano pittorico dei gioielli riversi a terra, denota una minuziosa attenzione nella resa dei più piccoli e raffinati particolari di oreficeria. Nella pala per la chiesa della Maddalena in Stra' San Donato, Francesco Cavazzoni, allontanandosi dalla consueta iconografia della santa pentita ed affranta che bagna con le proprie lacrime i piedi di Gesù per poi asciugarli con i suoi lunghi capelli biondi, preferisce rendere Maria di Magdala come donna elegante ed aristocratica, ricca e soprattutto riconoscente verso il Maestro. Intorno al fulcro della scena sacra, composto dai due protagonisti, si affollano altri personaggi in numero cospicuo, tutti accorsi ad osservare l'accadimento. Dal testo del Vangelo di Luca trapela che, alla sequela di Cristo, erano presenti gli Apostoli e alcune donne: «*Maria di Magdala, dalla quale Gesù aveva scacciato sette demoni, Giovanna, moglie di Cusa, amministratore di Erode, Susanna e molte altre*» (Lc, 8, 2-3). La narrazione viene pittoricamente trascritta, in modo eloquente, per mezzo di una diligente attinenza in riferimento al testo sacro. La pittura diviene quindi *Biblia pauperum*, testimonianza tangibile dello scopo evidentemente didattico, reso percepibile grazie all'ineguagliabile immediatezza con cui il soggetto viene mostrato. Cavazzoni dunque si confronta e si fa interprete degli intransigenti e altrettanto severi diktat paleottiani

che, di lì a poco, si concretizzeranno nella pubblicazione del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582); il nostro pittore, a cavallo di questi anni cruciali, conferisce alle proprie opere il potere di far trapelare - e quindi trasmettere - un evidente senso di devozione, proprio attraverso il forte collegamento nei confronti delle Sacre Scritture. Prestando fedele attenzione al passo citato, egli pone in primo piano, sulla destra, cinque personaggi femminili, tra i quali, al centro, è la Maddalena. L'identità delle altre donne effigiate non risulta essere chiara ed è stata variamente interpretata dalla critica: Masini registra la pittura come raffigurante «Santa Maria Maddalena e Santa Marta» (Masini 1666, p. 622), Filippo Baldinucci annota che «vi sono le Marie» (Baldinucci 1702, p. 65), Giuseppe Rivani scrive che tra le figure che circondano la santa «si notano Marta e Cleofe» (Rivani 1931, p. 37), Marinella Pigozzi riporta che la Maddalena ha «accanto la sorella Marta» (Pigozzi 2015, p. 39). Alla



Fig. 3. Francesco Cavazzoni, *Predica di Cristo alla Maddalena*, 1580, Bologna, Chiesa di Santa Maria Maddalena. Fonte: fotografia dell'autore

luce del passo neotestamentario, se Cavazzoni ha trascritto pittoricamente la scena narrata rapportandosi scrupolosamente al testo, le donne effigiate, probabilmente, sono da identificarsi con quelle annoverate nei versetti. Il racconto della *Predica di Cristo alla Maddalena* diviene così concreta visione trasposta in materia pittorica. Il problema della riconoscibilità interessa anche gli Apostoli: tre sono i personaggi virili, dal capo nimbato che convergono vicino a Cristo. Riguardo ad uno di essi, è complicato avanzare ipotesi identificative, in quanto il suo profilato volto appare nell'esigua area sulla sinistra, mostrando appena i regolari tratti del viso e la folta e lunga barba bianca. Maggiore spazio occupano invece gli altri due, l'uno dai tratti senili, in primissimo piano, e l'altro dalle sembianze giovanili, ritratto dietro al basamento. L'Apostolo più anziano è collocato nell'angolo di sinistra e sembra fare capolino dall'abisso. Un'orchestrazione di questo genere, suggerisce che Francesco Cavazzoni si concede ancora qualche evidente ricordo di 'maniera', richiamando precedenti e simili soluzioni di Prospero Fontana. Il nostro Apostolo, per la folta e canuta barba, potrebbe essere identificato con san Pietro, come aveva già annotato Rivani (Rivani 1931, p. 37). Inoltre, data la posizione di rilievo che occupa nell'organizzazione scenica, potrebbe dunque svolgere la funzione di *trait d'union* tra il devoto osservatore e la sacra rappresentazione, legittimando in tal caso l'importante ruolo ricoperto dalla Chiesa controriformata, nell'essere elemento essenziale per la vita religiosa e per la *pietas* dei fedeli. Alcune assonanze stilistiche possono essere riscontrate tra questo Apostolo e il san Giuseppe effigiato nella posteriore *Sacra famiglia, santa Caterina e un angelo*, in deposito a Cesena presso l'abbazia della Madonna del Monte. L'altra figura maschile nimbata, che siede a lato del basamento, è stata identificata da Rivani in san Giovanni (Rivani 1931, p. 37), presumibilmente per i tratti giovanili del volto imberbe, racchiuso entro folti e leggeri boccoli. L'Apostolo tiene nella mano destra un cartiglio, probabile emblema dei testi sacri da lui scritti. Il suo viso è placido ed assorto, non è partecipe alla concitazione della scena. Le tipologie dei visi femminili e dell'Apostolo seduto dietro Cristo, presentano quell'ovale perfetto che verrà codificato qualche anno più tardi nell'*Esemplario* (1612), dedicato a Roderico Pepoli, testo didattico rivolto ai giovani che vogliono avvicinarsi all'esercizio della pittura. Forte è invece l'evidenza ritrattistica che presentano i due giovani personaggi virili collocati sequenzialmente dopo le

donne, finemente curati nella resa degli eleganti abiti, ma soprattutto nei tratti dei volti, sembrano rinviare al mondo toscano (Ghirardi 1986, p. 853). La pala, datata e firmata - sul basamento del podio su cui siedono la Maddalena e le altre donne - “*Franciscus Cavazzonis Faciebat 1580*”, venne eseguita dal pittore in un periodo prossimo all’olio commissionatogli dai Rota, per la chiesa di San Giovanni in Monte, raffigurante *San Giovanni che predica alle turbe*. La composizione di entrambe le pitture è architettata su diagonali, presentando un assetto prospettico tipicamente vasariano, reiterato nel panorama pittorico bolognese principalmente da Prospero Fontana. Nella pala Rota l’ambientazione è paesaggistica, nella nostra invece vi è una studiata quinta architettonica di ispirazione rinascimentale, che scandisce ordinatamente l’orchestrazione del fondale. Si contrappone alla regolarità prospettica, l’accentuato *pathos* che scaturisce dalla gestualità di ogni personaggio effigiato, immediato rimando alla retorica mimica di Bartolomeo Passerotti, di cui Francesco Cavazzoni fu allievo. L’artista, al contempo, si mostra aggiornato nei riguardi di soluzioni formali di recente fattura: un richiamo ad un importante brano pittorico coevo risiede nella mano sinistra di Cristo, che sorregge il pannello delle proprie vesti, citazione dei personaggi rappresentati nella *Consegna delle chiavi*, affresco eseguito da Giovanni Battista Fiorini e Cesare Aretusi per la cattedrale bolognese di San Pietro (Danieli 2009, pp. 137, 140), databile intorno al 1579. La luce mette in risalto, evidenziando i brillanti colori, le figure disposte in primo piano che risultano essere, come annota Luigi Crespi, «dottamente lumeggiate» (Crespi 1769, p. 16). Forti sono i richiami, nel raffinato cromatismo, alle opere di Lorenzo Sabatini, per esempio all’*Assunta* dipinta per la chiesa di Santa Maria degli Angeli, sul termine del settimo decennio del Cinquecento, oppure al colore finemente rifinito del *Noli me tangere* di Denis Calvaert, alla Pinacoteca Nazionale di Bologna. Vicine, nell’immediatezza attraverso cui Cavazzoni trasporta i sacri episodi in pittura, sono la contemporanea pala della *Disputa di Santa Caterina*, nella parrocchiale di Castel San Pietro, e la *Nascita del Battista*, databile invece all’ultimo decennio del Cinquecento, in deposito a Riolo di Castelfranco Modenese, proprietà della Pinacoteca Nazionale di Bologna, entrambe eseguite dal nostro pittore. In ambedue le opere, l’artista si fa interprete del racconto sacro in chiave devozionale, sensibilizzando la narrazione, nell’intento di far scaturire sentimenti di profonda pietas. La *Predica di Cristo* è

oggi sistemata sopra l’altar maggiore, detto dei parrocchiani, nella chiesa parrocchiale e priorale di Santa Maria Maddalena, sua posizione originaria. Nel corso dei secoli, la tela ha subito alcuni spostamenti: Luigi Crespi, nel 1769, annotò, con evidente tono polemico antiaccademico, che, in seguito al rifacimento della struttura ecclesiastica, la nostra pittura era stata riposta «nella chiesa interiore appresso al muro come uno scarto» (Crespi 1769, p. 16); fu ricollocata sull’altar maggiore pochi anni dopo (Bottari 1773, p. 130) dove continuò ad essere segnalata nel 1835 (Bianconi 1835, p. 23, Giordani 1835, p. 15); venne quindi sostituita, nella seconda metà dell’Ottocento, con una tela di Alessandro Guardassoni (*La chiesa priorale...* 1985, p. 11); successivamente venne registrata come ubicata in sagrestia (Varese 1969, p. 165), poi nell’Oratorio di Santa Croce (*La chiesa priorale...* 1985, p. 11) e soltanto recentemente ha riacquisito la sua preminente posizione all’interno della chiesa (Ferrari 2010, p. 71). Si segnalano alcuni restauri: il primo operato nei primi decenni del XIX secolo, da parte dell’Accademico Ercole Petroni (Giordani 1835, p. 15), il secondo, nel 1931, condotto dal pittore Alessio Verri (Rivani 1931, p. 36) ed infine l’ultimo, messo in opera in anni recenti, ha permesso di riportare alla luce la brillante tavolozza dei colori utilizzati da Cavazzoni e, soprattutto, la leggibilità della data che per lungo tempo risultava essere posticipata di due anni (Ferrari 2010, p. 71).

Elisa Ziveri

*Bibliografia:* A. Masini 1666, p. 622; C. C. Malvasia 1686, p. 72; F. Baldinucci 1702, p. 65; L. Crespi 1769, pp. 16-17; G. Bottari 1773, p. 130; S. Ticozzi 1818, p. 109; L. Lanzi 1825, p. 168; G. Bianconi 1835, p. 23; G. Giordani 1835, p. 15; O. Mazzoni Toselli 1837, p. 90, n. 2; F. De Boni 1840, p. 203; *Le chiese...* 1844, vol. 1, n. 93; G. Rivani 1931, pp. 36-38; G. Previtali 1960, p. 22, nota n. 11; R. Varese 1969 *Francesco Cavazzoni...*, pp. 165, 166, 175; *La chiesa priorale...* 1985, pp. 11, 13; A. Ghirardi 1986, pp. 853, 854, 856, 858; F. Cavazzoni ed. M. Pigozzi 1999, pp. 207 e 215-216; F. Cavazzoni ed. M. Pigozzi 2000, p. 232; I. Di Majo 2003, p. 140; M. Pigozzi 2004, p. 159; M. Pigozzi 2006, p. 195; M. Danieli 2009, pp. 137, 140, 151; S. Ferrari 2010, pp. 58-59, 65, 68, 71 nota n. 8; M. Pigozzi 2015, p. 39.

## Francesco Cavazzoni

*Disputa di Santa Caterina*, 1582 ca

Olio su tela, cm 220 x 188

Castel San Pietro Terme (Bologna), Chiesa Arcipretale di Santa Maria Maggiore,

Cappella a destra dell'altare maggiore

Restauro: 1998, Lucia Vanghi

La tela trovava originalmente collocazione nell'oratorio dell'Arciconfraternita di Santa Caterina a Castel San Pietro (Graziani 1997, s.p.). Questo giustifica la commissione di un'opera il cui soggetto riguarda un episodio della vita di Caterina d'Alessandria e conferma l'erroneità dell'ipotesi di Varese, il quale, nell'attribuire per primo l'opera a Cavazzoni (Varese 1969, pp. 25-38), la titolava *Salomone e la regina di Saba*. La tela fu trasportata nella «cappella grande dell'Arcipretale presso il Campanile coll'ornato di legno dorato» il 6 luglio 1772 (lo testimonia la nota di quadri presso l'Archivio Arcipretale di Santa Maria Maggiore). L'attribuzione a Cavazzoni è relativamente recente (prima ritenuta opera di Prospero Fontana) e si deve, come anticipato, a Varese Ranieri, il quale la data approssimativamente al 1582. L'ipotesi attributiva è contestata da Clara Roli Guidetti (*Dizionario*, vol. 23, 1979, pp. 54-56). Tuttavia il confronto che Angela Ghirardi fa con un disegno preparatorio oggi conservato a Lulworth Manor (UK) nell'ambito della collezione Colonel J. Weld avvalorava in maniera convincente l'attribuzione a Cavazzoni (Ghirardi 1996, p. 113), successivamente accolta unanimemente dalla critica. Lo stato di conservazione appare ottimo, grazie al restauro del 1998 ad opera di Lucia Vanghi. Il soggetto è tratto dalla vita di Caterina d'Alessandria, santa sottoposta al martirio nel 305 ca. presso Alessandria d'Egitto. Le vicende legate alla sua vita si nutrono più di leggende che di storia, per questo il culto della Santa è stato più volte messo in discussione. Pare fosse nata nel 287 in una famiglia nobile e agiata (per questo viene sempre rappresentata in abiti sontuosi) e che rimase orfana di entrambi i genitori in giovane età. Crebbe indipendente e nella possibilità di decidere cosa fare della propria vita. Si dedicò allo studio, circondandosi di sapienti ed eruditi, diventando dottissima soprattutto nella filosofia e nella religione. Oltre che molto intelligente la si ricorda molto bella e ambita come sposa da tutti i nobili della città. La *Leggenda Aurea* narra dell'intervento di Caterina durante i festeggiamenti dell'imperatore romano Mas-

senzio (altre fonti ritengono si trattasse di Massimino Daia): Caterina si presentò a palazzo nel bel mezzo delle celebrazioni mentre erano in corso feste pagane con sacrifici di animali. Molti cristiani, per paura delle persecuzioni, accettarono di adorare gli dei, ma Caterina rifiutò i sacrifici e chiese all'imperatore di riconoscere Gesù Cristo come redentore dell'umanità, argomentando la sua tesi con profondità filosofica. L'imperatore, colpito sia dalla bellezza sia dalla cultura della giovane nobile, convocò un gruppo di retori affinché la convincessero ad onorare gli dei. L'incredibile eloquenza di Caterina, però, riuscì a convertire al Cristianesimo i retori stessi, che furono prontamente condannati al rogo dall'imperatore. Dopo l'ennesimo rifiuto, anche Caterina fu condannata a morire subendo il supplizio della ruota dentata. Tuttavia lo strumento di tortura e condanna si ruppe miracolosamente. Fu allora imprigionata e tenuta senza mangiare e senza bere, ma una colomba bianca le faceva visita ogni giorno recandole tutto ciò di cui aveva bisogno. L'imperatore dispose infine di far decapitare la Santa, ma quando la spada spiccò la sua testa dal collo anziché sangue sgorgò candido latte. La ruota dentata insieme alla palma del martirio, alla corona e alla spada, diverrà l'attributo iconografico della Santa. Mentre la maggior parte delle raffigurazioni che riguardano Santa Caterina d'Alessandria prediligono l'episodio del cosiddetto "matrimonio mistico", l'opera di Cavazzoni si concentra invece proprio sull'episodio che conduce al martirio nei termini sopra descritti: Caterina, sontuosamente vestita e coronata, è nel pieno della sua dissertazione al cospetto dell'imperatore e alla presenza dei retori, visibilmente colpiti dalle sue parole. Alcuni sembrano ancora nutrire perplessità, come la figura in primo piano in basso a destra, ma percorrendo il semicerchio che i retori formano intorno alla Santa, assistiamo al dissiparsi di ogni dubbio, fino alla figura che si trova tra Caterina e l'Imperatore, che con una mano al petto e lo sguardo rivolto verso l'alto, testimonia l'avvenuta conversione. In alto a destra una statua di Diana (assimilata a Selene, dea della Luna, come testimonia lo spicchio lunare sul capo) sembrerebbe alludere alla giovinezza e alla bellezza della Santa, mentre la colomba dello Spirito Santo le infonde la saggezza divina e la sostiene durante la sua dissertazione, così come farà nei successivi giorni di prigionia. L'imperatore, dall'alto del suo prezioso trono sormontato da un elaborato baldacchino, tenta di esercitare il proprio potere su Caterina e di indurla a rinnegare la fede cristiana impugnando

lo scettro imperiale, con il quale indica alla giovane la statua dell'idolo pagano da adorare. Con il piede destro Massenzio (o Massimino) calpesta la testa di una sfinge alata rappresentata secondo la tradizione manieristica del XVI secolo con la testa pettinata eretta e il seno di una giovane donna. Due figure in basso a sinistra, rappresentate in abisso, si collocano in uno spazio liminare tra la finzione del quadro e la realtà dello spettatore, quasi fossero un invito ad esso rivolto e atto a produrre una sorta di identificazione di chi guarda con il giovane di spalle introdotto nella scena dall'uomo canuto attraverso un gesto eloquente della mano. Contemporaneamente le due figure fungono da *repoussoir*: posizionati ai margini della composizione hanno il preciso scopo di indirizzare lo sguardo dello spettatore verso il focus della scena. L'espedito, caro in ambito manierista, è usato da Cavazzoni anche in altre tele confrontabili con la *Disputa di Santa Caterina* come la *Predica di Cristo alla*

*Maddalena* o la *Natività del Battista*. Una delle figure poste alle spalle del gruppo dei retori ha attirato l'attenzione della critica ed è stata proposta da Pigozzi come un ritratto dello stesso Cavazzoni (Pigozzi 2015, p. 39). Da un punto di vista stilistico il suo linguaggio pittorico in questi anni è chiara testimonianza della cultura figurativa bolognese dell'età della Maniera (di Majò 2004, pp. 140-148). Danieli sottolinea una dichiarata affiliazione ai modi di Passerotti e Sammachini, che a queste date rappresentano il principale riferimento stilistico di Cavazzoni. Si pensi per esempio alla posa contrapposta di Caterina, che corrisponde a uno dei moduli prediletti da Sammachini (Danieli 2008-2009, pp. 135-152) in opere come il *San Giovanni e Santa Caterina d'Alessandria* del Glasgow Museum Resource Centre. A Passerotti si deve riferire invece il gusto per l'ornamentazione e il dettaglio, di cui il trono con l'elaborato baldacchino è esempio eloquente.

Jessica Bianchera

*Bibliografia*: R. Varese 1969, pp. 25-38; Dizionario vol.23 1979, pp. 54-56; A. Ghirardi 1986, pp. 853-860; A. Ghirardi 1996, p. 113; I. Graziani 1997, s.p.; M. Pigozzi 1999, pp. 216-217; I. di Majò 2004, pp. 140-148; M. Pigozzi 2004, pp. 157-163; M. Pigozzi 2008, pp. 85-119; M. Danieli 2008-2009, pp. 135-152; S. Ferrari 2012, pp. 58-80; M. Pigozzi 2015, p. 39.



Fig. 4. Francesco Cavazzoni, *Disputa di Santa Caterina*, 1582, Bologna, San Pietro Terme. Fonte: I. Graziani, Francesco Cavazzoni. *Disputa di Santa Caterina*, in *Pittura Sacra a Castel San Pietro: dal XVI al XVIII secolo*, Comune di Castel San Pietro, Bologna, 1997

### Alberto Savinio

#### *L'Annunciazione*

Olio su tela, cm 99 x 75

Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Collezione Boschi-Di Stefano

Provenienza: Acquisizione, 1933

Il tema iconografico dell'Annunciazione fu molto diffuso nel tardo Cinquecento Bolognese. *L'Annunciazione*, realizzata da Francesco Cavazzoni e presente all'interno della chiesa di San Martino a Bologna, familiarizza molto con le opere che l'artista dipinge tra il 1580 e il 1590 circa; egli si forma all'interno della bottega di Bartolomeo Passerotti, al quale fu molto legato. Possono essere fatti a titolo d'esempio alcuni confronti tra Passerotti e opere di Cavazzoni come la *Predica di Cristo alla Maddalena* (Bologna, chiesa di Santa Maria Maddalena di Strada San Donato) firmata e datata 1580, o come

il *Ritrovamento della vera croce* della Bob Jones University di Greenville, databile attorno al 1585. Vi ricorrono le stesse teste inclinate, le mani grandi e gesticolanti, gli occhi pudicamente abbassati, i gesti e i veli dalle pieghe replicate e composte. Tutto è scandito nello spazio secondo regole di un'ordinata *dispositio*, affollata di persone e cose. Cavazzoni tratta il tema dell'Annunciazione in modo tradizionale, coerente con l'epoca in cui vive e opera. È fondamentale la simbologia, che ritorna nella maggioranza delle opere coeve raffiguranti questo tema iconografico: elementi fondamentali sono la grazia, la proporzione e l'armonia. La scena è pervasa da un clima di familiarità, che si rispecchia nella relazione tra i due personaggi principali, Maria e Gabriele, in una chiara vicinanza tra divino e umano, sottolineata anche dalla presenza del Dio Padre al di sopra della scena, ad occupare gran parte dello spazio. Le figure assumono caratteri psicologici, Maria è tipicamente ritratta in una posa che sottolinea la sua umiltà e purezza, capace di accogliere il progetto divino, nonostante il suo timore di giovane donna e l'anticipazione della sua sofferenza di madre. Il cristiano dell'epoca non vuole adorare la Vergine solo

come madre di Cristo, ma vuole avvicinarsi a lei perché interceda presso Gesù come madre di tutti i fedeli. Com'è tipico di quel periodo, la scena si carica di simboli: i colori utilizzati per le vesti della Vergine sono il rosso che allude al sacrificio e alla futura passione di Cristo, e l'azzurro che simboleggia la spiritualità e la vicinanza al divino. Il leggio e il libro, introdotti nell'iconografia fin dall'XI secolo, sono chiari riferimenti alla preghiera e al raccoglimento, che hanno preparato Maria alla venuta di Cristo. Infine il giglio indica la grazia e la purezza di Maria, la sua maternità verginale.

In epoca contemporanea, il tema iconografico dell'Annunciazione continua ad essere riproposto dagli artisti: in molti casi viene scelto non per il suo significato religioso ma per quello allegorico, laicizzando il tema. Alberto Savinio, nome d'arte di Andrea De Chirico, fratello minore di Giorgio, realizza nel 1932 una delle sue Annunciazioni, che si trova oggi all'interno della Casa Museo Boschi - Di Stefano a Milano. *L'Annunciazione* appartiene alla serie dei ritratti con le teste di uccello che l'artista realizza a partire dal 1930; le ironiche metamorfosi di uomini e animali, in evidente rapporto con le correnti del surrealismo europeo, sono in quest'opera presentate in maniera ancora più originale, grazie ad un'insolita intelaiatura poligonale che altera il tradizionale sistema percettivo del quadro. Firmata in basso a destra, l'opera è stata acquistata da Francesco Di Stefano alla mostra personale dell'artista, tenutasi nel 1933 in città presso la Galleria Milano. *L'Annunciazione* non viene trattata secondo i canoni tipici della religione cattolica, ma in maniera ironica ed originale: non esistono più in questo contesto le diverse simbologie dei colori, del giglio, del giardino fiorito, le scelte dell'artista sono invece allegoriche. Per la religione cattolica l'Annunciazione sta ad indicare che la nascita di Gesù non deriva da un normale concepimento, e in ciò già si manifesta la sua vera natura divina, mentre in Savinio l'Annunciazione diviene un soggetto per rappresentare il rapporto tra l'uomo e la divinità. Ossia, il rapporto tra l'uomo e il sacro, che si presenta alla finestra dei nostri piccoli spazi come qualcosa di gigantesco. Enorme, come il mistero della nascita e della sua sacralità, che travalica il semplice significato dell'apparire di una nuova vita. La componente metafisica della pittura di Savinio andò evolvendosi negli anni, potenziando la dimensione surreale già presente nella sua vena creativa. *L'Annunciazione* mostra con chiarezza tale percorso. Vi è raffigurato un interno, uno spazio ristretto e irregolare segnato nella parte bas-



Fig. 5. Alberto Savinio, *L'Annunciazione*, 1932, Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Collezione Boschi Di Stefano. © Fondazione Boschi Di Stefano

sa dal tracciato sottile delle assi del pavimento, ricordo delle piattaforme e dei palcoscenici dei dipinti metafisici. L'immagine rappresentata è dominata dalla finestra, motivo derivato da Matisse. La prospettiva è deformata e inquadra solo la testa, dai capelli azzurrati, di una figura enorme. Si tratta dell'Arcangelo Gabriele che è venuto a recare l'annuncio del sacro concepimento di Gesù a Maria. Il suo volto di gigantesche proporzioni traduce in maniera inquietante la monumentalità di alcuni esempi di Picasso; l'enormità del suo viso indica la grandezza del messaggio che deve riferire. Anche la Vergine, seduta vicino alla finestra, è una figura inquietante. Infatti la fanciulla, che riposa con le braccia rilassate in grembo e veste abiti sontuosamente decorati, al posto del volto umano ha la testa di un pellicano, animale che Savinio aveva scelto già in precedenza per raffigurare la propria madre. La scelta del volatile non è infatti casuale, ma riprende il significato simbolico di bontà e amore materno che gli era stato attribuito nel Medioevo: si riteneva che la madre pellicano potesse arrivare al punto di svenarsi col suo becco per sfamare i piccoli col proprio sangue. L'accostamento tra condizione umana e condizione animale è uno dei temi fondamentali dell'opera pittorica di Savinio, come mostra la sua predilezione per rappresentazioni ibride. La fanciulla con la testa di pellicano incarna letteralmente l'empatia tra uomo ed animale, empatia dell'uomo con la propria materia psichica di turbamento interiore. Savinio afferma che negli artisti metafisici, plastici, si trova l' "occhio chiaro", un occhio che guarda oltre la realtà che appare in superficie e scopre invece la vera essenza del reale. Per il pittore è importante il confronto con gli animali, presenti nelle sue opere con una corporeità umana e una spiritualità altera e divina, soprannaturale. Questi animali, a metà tra uomini e dei, divennero i prototipi estetici del suo racconto leggendario, traboccante di intrepidi eroi che, tra prospettive surreali e allo stesso tempo intimiste tra mura domestiche, volgevano i loro torsi forti e i loro sguardi fieri, talvolta smarriti, al di fuori di finestre metafisiche, poste in mezzo ai confini tra due universi concomitanti ed inconciliabili, che guardandosi evocavano l'ignoto. Piani inclinati e visuali oniriche e distorte, sembravano seppellire sotto un cumulo di macerie un mondo inquieto. La poetica dello sguardo è fondamentale per il tema dell'onirico nell'opera di Savinio. Sicuramente l'artista fu influenzato dall'ambiente surrealista, ma con un forte distacco dal movimento principale: un surrealismo personale, che tendeva al formativo e al

didattico. Realizzava il paradosso, ma con una base razionale. A partire dalla parentela biologica tra uomo ed animale, il surrealismo rigettava il carattere metaforico tradizionale della rappresentazione animale, a vantaggio di un'assimilazione ancor più drastica «l'animale non è il ritratto dell'uomo, è nell'uomo; emerge nelle immagini ipnagogiche del sogno a occhi aperti e assedia il territorio delle ossessioni». Il presente appare a Savinio in tutte le sue contraddizioni: vive il suo tempo come "un'età sorda e disumana", in cui l'unico antidoto per sopravvivere è l'ironia, quale atteggiamento cosciente ma distaccato, riflesso della molteplicità di aspetti della realtà, ma anche dell'impossibilità novecentesca di indicare verità certe e definitive. Elementi di disincanto e insicurezza contemporanei si insinuano quindi attraverso l'ironia e l'ambiguità.

Valeria Barison

*Bibliografia:* M. Di Carlo e P. Vivarelli, 1990, pp. 15-17; M. Domenichelli e P. Mildonian, in *Dizionario dei temi letterari*, 2007, p. 97; A. Ghirardi, 2010/2011, pp. 280-287.

### Francesco Cavazzoni

*Sacra famiglia, santa Caterina e un angelo*

Olio su tavola, cm 115 x 93; cornice, cm 125 x 102,5

Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 760

in deposito a Cesena, abbazia della Madonna del Monte, dal 1946.

Provenienza: Bologna, monastero di Gesù e Maria (Soppressioni 1797-1810: Fonti 1997, p. 728, n. 745)

L'opera intitolata *Sacra famiglia, santa Caterina e un angelo* viene per la prima volta attribuita a Francesco Cavazzoni da Marinella Pigozzi nel *Catalogo generale* della Pinacoteca nazionale di Bologna edita nel 2006. La tavola, di proprietà della Pinacoteca, è, dal 1946, in deposito presso l'Abbazia Santa Maria del Monte a Cesena e trova ora posto nell'ampia sacrestia che affaccia sul lato sinistro della navata. Oltre al nostro dipinto, ospita anche altre opere tra le quali una *Presentazione al tempio* di Francesco Menzocchi del 1534, una *Madonna e Santi* di Gaspare Sacchi del 1536, una tavola raffigurante *San Giovanni Evangelista* di scuola veneziana della metà del XIV.

Il dipinto è posto sopra la porta che, dal fondo dalla

grande sala, immette in un altro ambiente; misura 115 cm per 93 ed è inserita in una semplice cornice dorata sicuramente non originale dato lo stile. L'opera è giunta in Pinacoteca dal monastero di Gesù e Maria di Bologna in seguito alle soppressioni napoleoniche del 1797-1810 (Pigozzi, 2006, p. 195). La produzione pittorica del Cavazzoni annovera poche opere firmate e datate e su questi pochi dati, insieme a tracce di natura documentale è stato possibile, non con facilità, aggiungere al catalogo del Cavazzoni altre opere genericamente attribuite in precedenza alla scuola bolognese. Le difficoltà sono state dovute alla particolare collocazione storica che il Cavazzoni ha occupato nel momento del passaggio da una cultura pittorica di maniera ad una grammatica figurativa che risenti dei dettami della Controriforma cattolica che a Bologna erano stati introdotti, in seguito alle istanze uscite dal Concilio di Trento, dal cardinale Paleotti con la sua opera *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* pubblicata nel 1582, un invito rivolto ai pittori ad abbandonare in pittura quegli "abusi" che non fossero direttamente atti a favorire un trasporto emotivo e

religioso del fedele, una pittura dunque che avesse una funzione didattica chiara e aderente al testo sacro (Pigozzi, 2015, p. 9).

Sappiamo da fonti d'archivio come il Cavazzoni fosse entrato giovanissimo, nel 1560 circa, nella bottega di Bartolomeo Passerotti dove imparò a dipingere (lo testimonia egli stesso durante un processo intentatogli nel 1574 dai fratelli Samacchini), ed in seguito fosse passato nella bottega del Samacchini (Pigozzi, 1999). Da queste due personalità acquisisce quelle suggestioni della Maniera che caratterizzano le sue prime opere note come il dipinto autografo, oggi alla Bob Jones University a Greenville (South Carolina), *Miracolo del ritrovamento della vera croce* (Ferrari, 2010, p. 62).

La composizione si presenta affollata di personaggi ritratti in pose oltremodo contorte e agitate inserite in un impianto prospettico fatto di direttrici intrecciate e convulse nel quale l'occhio dello spettatore si muove freneticamente; il carico espressivo dei personaggi al limite del grottesco e del naturalistico (si vedano la descrizione fuori misura delle mani, l'avvitamento forzato dei corpi, l'esuberanza plastica dei muscoli) è comune ad altre opere che la critica ha circoscritto a questo periodo, gli anni '70 del Cinquecento. Antecedenti e ancora più stilisticamente vicini alla generazione immediatamente precedente di artisti quali Prospero Fontana e Pellegrino Tibaldi, infatti, la critica ha legato opere come il piccolo olio su rame raffigurante lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* in San Giovanni in Monte a Bologna, l'*Adorazione dei pastori* del Museo Provinciale di Catanzaro, l'*Andata al Calvario* e la *Cattura di Cristo* in collezione privata, (queste ultime tre tratte da incisioni di Cornelis Cort tramite in Italia del gusto manierista d'oltralpe), e l'*Adorazione dei magi* della collezione Chigi Saracini a Siena (di Majò, 2004, pp. 140-148). La cifra cavazzoniana in queste opere è visibile in alcuni dettagli comuni, si veda per esempio il modo con il quale l'artista carica grottescamente le figure sia fisiognomicamente con occhi eccessivamente sporgenti, fronti spaziose, sottomento pronunciato che nelle incongruenti pose, come anche il modo identico con il quale viene ritratto il bambino che assume le sembianze muscolose di un piccolo Ercole. Tutte queste opere possono agevolmente essere collocate in una data antecedente al 1582, anno, dicevamo, della pubblicazione del *Discorso* del cardinale Paleotti, opera che farà da spartiacque alla successiva produzione pittorica bolognese. Emblematici di questo periodo sono alcuni dipinti nei quali Cavazzoni ammorbidisce



Fig. 6. Francesco Cavazzoni, *Sacra famiglia, santa Caterina e un angelo*, 1585-90 ca., Cesena, Abbazia della Madonna del Monte. Fonte: *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia 2006, p. 195

via via certe esuberanze in favore di un linguaggio più devozionale; si veda a tal proposito la *Disputa di Santa Caterina*, nella quale il tema sacro, uno dei più frequenti della seconda metà del Cinquecento, è ambientato all'interno di un'architettura dove non mancano accenti di gusto antiquariale come il trono sul quale è seduto l'imperatore Massenzio o la statua della divinità che spunta tra le colonne sulla destra. Certo qui ormai il Cavazzoni inizia ad abbandonare, anche se non del tutto, le grottesche deformazioni nonostante la temperatura degli atteggiamenti dei personaggi risulti ancora di maniera. È probabile che questo dipinto anticipi la *Predica di Cristo alla Maddalena*, opera firmata e datata 1580, nella quale sembra compiersi un ulteriore passo in questo senso: anche qui il Cavazzoni modula la composizione all'interno di un'architettura di gusto rinascimentale secondo una sequenza di piani che indirizzano lo sguardo dell'osservatore dal basso verso l'alto della composizione, strategia non dissimile da quella usata dal Passerotti che aveva accolto i modi di alcuni artisti toscani quali il Salviati o il Vasari; le ridondanze manieriste si attenuano, più coerente risulta la collocazione dei personaggi, più misurati i loro gesti, una rappresentazione dunque più composta e pacata nella quale l'autore veicola il tema sacro senza alcuna possibilità di distrazione. Qui il Cavazzoni dimostra una conoscenza più accademica nella costruzione formale della rappresentazione, ricordiamo, infatti, che in quegli anni, nel 1582 per la precisione, i Carracci aprono la loro Accademia nella quale elaborano un nuovo linguaggio pittorico caratterizzato da una estrema ricerca del vero naturale attraverso un accurato studio della natura; un linguaggio che non era una pedissequa imitazione della natura, ma indagine, attraverso il disegno, di ogni variazione delle umane o non umane vicende sia elette che prosaiche senza distinzione (Pigozzi, 2015, pp. 21, 22). Lo studio degli antichi Michelangelo e Raffaello, così come i classici, sarà per loro occasione di ricerca e confronto e dunque occasione di una personale rielaborazione ma mai di riproposizione dei modelli; ciò che interessa loro non è il verosimile, non attuano una selezione di ciò che di meglio la natura ha da offrire, ma ricercano la verità (Pigozzi, 2015, p. 28, 33); una rivoluzione dunque, nell'ambiente artistico bolognese, che poco coinvolgerà il nostro Cavazzoni. Il Malvasia, senza una base certa, lo ritiene allievo dei Carracci dopo l'esperienza nella bottega del Passerotti (L. Crespi, 1769, p. 16); non si sa se così fosse, di certo qualche tangenza è riscontrabile in un'altra opera firma-

ta e non datata del Cavazzoni, *Gesù Cristo crocifisso, la Vergine Maria e i santi Maria Maddalena e Giovanni*, e che può essere collocata intorno agli anni '90 del Cinquecento. Nel 1592, infatti, il duca Cesare d'Este commissiona al Cavazzoni e ad Agostino e Annibale Carracci la decorazione del soffitto della stanza del parto della moglie Virginia de' Medici in Palazzo dei Diamanti a Ferrara. A fine anno le opere verranno consegnate: due sono del Cavazzoni (una di soggetto sconosciuto l'altra un ovato raffigurante la dea Opi oggi perduto) le altre quattro dei Carracci (raffiguranti Plutone, Eolo, Venere e Salacia). Le opere facevano parte di una unica commissione che comprendeva opere di altri artisti tutti di area ferrarese (Danieli, 2009, pp. 146-147). È probabile che in questa occasione Cavazzoni abbia avuto modo di confrontare il proprio linguaggio con quello dei Carracci. Nel *Gesù Cristo crocifisso, la Vergine Maria e i santi Maria Maddalena e Giovanni*, la composizione risulta più misurata, semplificata rispetto al parossismo compositivo delle primissime tele, la drammaticità dei personaggi è trattenuta, i piani prospettici semplificati e risolti tutti in primo piano dove i soggetti sacri sono quasi allineati ed emergenti da un fondale cupo cui si demanda il solo compito di isolarli nella loro monumentalità; non profonde direttrici prospettiche ma struttura a cerchi interni a collegare tra loro gesti e sguardi così da favorire la sola autentica lettura del messaggio cristiano. Qui Cavazzoni dimostra la conoscenza del *Cristo crocifisso* di Annibale Carracci del 1581 anche se decide di rifarsi più al naturalismo di Bartolomeo Cesi (si veda la *Crocifissione* della Basilica di San Martino) che alle nuove ricerche dei Carracci. Avendo scorso il percorso artistico del Cavazzoni si può più agevolmente collocare cronologicamente l'opera raffigurante la *Sacra famiglia, santa Caterina e un angelo* di Cesena.

Il dipinto, non firmato e non datato, è stato attribuito a Cavazzoni; in effetti diversi sono i rimandi alle sue precedenti opere: il più puntuale è il San Giuseppe in primo piano sulla destra che richiama con ogni evidenza il personaggio in primo piano a sinistra nella *Predica di Cristo alla Maddalena* del 1580. Addentrandoci in un'analisi critica di tipo morelliano e prendendo in esame alcuni particolari anatomici secondari vediamo come in entrambi i soggetti identico è il modo di rendere le pieghe della nuca così come identici sono i riccioli dei capelli, il naso appuntito, la pelle appesantita sull'arcata sopracciliare e ai lati della bocca, il padiglione auricolare, le nocche delle dita affusolate, il tipo di abbigliamento,

più semplificato nella *Sacra famiglia* ma sostanzialmente identico, nonché lo stesso grado di torsione e profilo del personaggio. Il volto della Madonna fa venire alla mente il volto della levatrice intenta a lavare il San Giovannino nella *Natività del Battista* altra opera cautamente attribuita al Cavazzoni ed eseguita verosimilmente, stando alle fonti, dopo il 1584 e prima del 1610 ma probabilmente prima della *Sacra famiglia, santa Caterina e un angelo*, in quanto ancora evidenti sono, nella struttura della composizione e nella esuberanza emozionale e compositiva con la quale sono ritratti i personaggi, gli echi del manierismo del primo Cavazzoni. Avendo come riferimento la tela del *Gesù Cristo crocifisso* è ipotizzabile collocare cronologicamente dunque la *Sacra famiglia, Santa Caterina e un angelo*, in quegli stessi anni ovvero il primo lustro degli anni '90 del Cinquecento e probabilmente prima della *Crocifissione*. Anche in questo caso, come nella *Crocifissione* la composizione è risolta in primo piano e l'evento è focalizzato al centro della scena; le figure occupano la maggior parte dello spazio e uno sfondo appena accennato tende anche qui ad isolare le figure. Siamo lontani dagli stilemi del primo Cavazzoni, le ridondanze si attenuano, le mani, i piedi, le espressioni non sono più quelle deformi degli inizi, il bambino ha le sembianze solo di un bambino e non di un piccolo Ercole, e la distanza che intercorre tra i due dipinti è quel gesto di improvvisa meraviglia che si vede nel San Giuseppe e che da un tono di animosità alla rappresentazione, animosità del tutto assente nella *Crocifissione*. Ciò che qui maggiormente interessa all'autore è rendere flagrante il messaggio cristiano: il fuoco ardente simbolo della fede e la spada del martirio della Santa appaiono prossimi allo spettatore, gli sguardi dei personaggi sono concepiti tutti ad inquadrare il gesto benedicente del bambino. Una *Biblia pauperum* insomma che tiene sì conto del nuovo dettato voluto dalla Controriforma e che il Cavazzoni coglie virando il proprio stile in questa direzione ma tenendo sempre presente la lezione dei suoi maestri Passerotti e Samacchini, senza riuscire ad intercettare il carraccesco vento di cambiamento.

Fernanda De Blasio

*Bibliografia:* L. Crespi, 1769, p. 16; R. Varese, *Francesco Cavazzoni critico e pittore*, 1969, pp. 160-161; M. Pigozzi, *Scritti d'arte*, 1999, pp. 214-215 e note 36-39; I. di Majo, 2004, pp. 140-148; M. Pigozzi, 2004, pp. 157-163; M. Pigozzi, 2006, p. 195;

M. Danieli, 2009, pp. 146-147; S. Ferrari, 2012, pp. 58-80; M. Pigozzi, 2015, pp. 9, 21-22, 28, 33.

### Francesco Cavazzoni

*Annunciazione*

Olio su tela, cm 38 x 28 cm

Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. 220

Provenienza: Collezione della Famiglia Bargellini

L'immagine inedita presenta un'intima ed aggraziata Vergine Annunciata nel momento dell'accettazione del messaggio divino che la renderà madre del Salvatore. La dimensione di *pathos* racchiusa nella piccola tela è tale da percepire lo spirito devoto di Francesco Cavazzoni, pittore bolognese noto per il suo spirito riformato e devozionale, che trasmette tanto nei suoi scritti d'arte quanto nelle sue pitture figlie dei principi dettati dalla Controriforma. L'Annunciazione Bargellini rappresenta un'esigenza di devozione privata, commissionata da parte di quest'importante famiglia senatoria bolognese che dalla metà del Seicento si stabilì nel palazzo di Via Maggiore, dove oggi si trova il Museo Civico Davia Bargellini che ospita l'antica raccolta d'arte della dinastia. Grazie all'inventario della collezione redatto negli anni Quaranta del Seicento sappiamo che «Nella stanza verso S. Tommaso» era presente «un Quadretto della Beata Verg. Annunciata e cornice» costato 2 Lire. È verosimile che l'opera citata in collezione corrisponda alla piccola *Annunciazione* di Francesco Cavazzoni, realizzata per committenza diretta della famiglia; nella raccolta Bargellini non sono annoverate molte opere a carattere devozionale, quanto piuttosto sono notevoli i ritratti ufficiali. Tra le poche opere che attestano la devozione familiare la commissione più nota risulta essere la celebre *Pala Bargellini*, oggi in Pinacoteca a Bologna, realizzata da Ludovico Carracci e raffigurante la tematica – anch'essa in auge in epoca post Conciliare – della Sacra Conversazione, nella quale il pittore bolognese inserisce un quadruplo ritratto dei fratelli Bargellini – due uomini e due donne – che ai tempi della commissione, negli anni Ottanta del Cinquecento, rappresentavano gli eredi di questa importante famiglia bolognese che da una posizione di origine popolare nel Medioevo è stata capace di salire i gradini della scala sociale fino a giungere ad essere una delle famiglie più influenti di Bologna. Tor-

nando al Nostro piccolo dipinto è considerevole come Francesco Cavazzoni risolve una tematica iconografica molto frequentata in epoca di Controriforma, seguendo i dettami dalla precettistica religiosa contemporanea che prediligeva motivi quali l'Annunciazione, le Sacre Conversazioni, Natività, Flagellazioni, Crocifissioni, Immacolata Concezione, Martirii, Visioni, che dovevano rispondere alle esigenze di un'arte capace di avvicinare il fedele alle religioni cristiane. La Vergine e la crescente importanza che le viene affidata dopo il Concilio è al centro dell'opera pittorica del pittore bolognese, e maggiormente, negli scritti che il Nostro produrrà durante la sua esistenza - è infatti del 1608 l'opera da lui scritta ed illustrata *Corona di Grazie*. La tematica dell'Annunciazione è utilizzata dal Cavazzoni per tre sole opere, una per un altare a Fanano nella Chiesa del Monastero delle Clarisse, nella chiesa di San Martino a Bologna ed infine nella tela Bargellini destinata però alla devozione privata. In entrambe le tele ritroviamo la medesima soluzione formale, ovvero il saluto dell'Arcangelo Gabriele bene-

dicente che simboleggia l'incarnazione del Cristo e la verginità della Madonna. L'atteggiamento della Vergine è però colto in una sequenza temporale differente dell'episodio sacro. Mentre la Vergine di Fanano reagisce con incredulità al messaggio divino, nella tela Bargellini, l'atteggiamento di Maria è di accettazione del ruolo di Madre del Salvatore: il volto chino, gli occhi chiusi e le mani appoggiate al petto, fanno calare l'osservatore nella dimensione di grande pathos del momento nel quale la Vergine accetta la gioia e la sofferenza del sacrificio del figlio per gli uomini. È una dimensione intima del sacro, che viene qui calato nella quotidianità grazie all'ambientazione che il pittore usa per inserire la scena; la descrizione degli elementi domestici nella stanza sottolineano l'incontro tra la dimensione umana ed il divino e ci riportano ad un artista sicuramente attento alla dimensione devota e religiosa, ma che è strettamente in contatto con l'ambiente artistico bolognese contemporaneo che si presentava tra la dimensione manierista -nella quale in Nostro si era formato e rimase saldamente ancorato - e le novità introdotte dall'Accademia dei Carracci fortemente improntato nella direzione opposta, ovvero nella definizione dello spirito naturalistico e nel recupero dei modelli dell'antichità classica. L'opera Bargellini presenta tutti gli elementi fondamentali alla descrizione che contraddistinguono l'iconografia dell'episodio sacro, ovvero la Vergine, l'Arcangelo Gabriele e lo Spirito Santo rappresentato sotto le sembianze della colomba. La scena è ambientata entro la casa di Nazareth ed è scandita spazialmente in modo da riservare a entrambi i protagonisti il proprio spazio, e come generalmente accade, scandita dall'elemento centrale verticale del leggìo che ci fa percepire lo spazio attivo dell'angelo separato dallo spazio passivo della Vergine, che accetta prima inconsapevole e poi con coscienza il messaggio divino. La presenza dello Spirito Santo che irradia dall'alto la totalità della stanza è altamente significativa dell'evento eccezionale che rivela la salvezza di tutta l'umanità. La Vergine è dunque raffigurata nel momento dell'accettazione del dono divino, con le mani giunte sul petto ed il volto abbassato, nel quale è riconoscibile la fisionomica tipica del Cavazzoni, con il viso tondeggiante, le labbra arrotondate e pronunciate, il nasino rotondo e le ciocche di capelli definite dai tocchi di luce. Il velo della Madonna ricade adagiato sul capo e le pieghe del tessuto sono costruite con particolare perizia. L'Angelo mantiene i canoni formali del pittore e la sua sinuosa posa serpentinata riporta all'aderenza ai caratteri della



Fig. 7. Francesco Cavazzoni, *Annunciazione*, 1590 ca., Bologna, Museo Davia Bargellini. Fonte: Bologna, Musei Civici di Arte Antica; Francesco Cavazzoni. *Scritti d'Arte*, a cura di M. Pigozzi, 1999, Clueb, Bologna, p. 220, fig. 44

Maniera che il Cavazzoni non abbandonerà mai in tutta la sua vita artistica, nonostante i tempi così avanzati e il rapporto temporale del Nostro con l'operato bolognese dei Carracci. Il giglio che l'Angelo porge alla Vergine è descritto minuziosamente, così come le ali che assumono forma grazie alle pennellate di luce che si insinuano tra le piume: un'attenzione al dato naturale che prende spazio all'interno dell'interesse per le ricerche naturalistiche di Ulisse Aldrovandi, definito da Luigi Crespi come «diligentissimo e studiosissimo» protagonista bolognese, al centro dell'interesse dei pittori contemporanei al Cavazzoni. Non dimentichiamo che il Nostro seppure operi in maniera antitetica a quella che è la scuola dei Carracci, attiva negli stessi anni in città e della quale lo stesso Cavazzoni secondo le fonti coeve sia abituale frequentatore, mantiene saldo il suo rapporto con un tipo di pittura manierista e di sincera devozione. La sua produzione pittorica è divina ed elevata, ed il Cavazzoni stesso si sente nobilitato dall'arte perché rappresenta il culto cristiano divenendo tramite per la redenzione: così le immagini e le parole del Signore sono il mezzo per l'idea di salvezza eterna. Marinella Pigozzi che ha pubblicato inedita la nostra *Annunciazione*, ipotizzò a suo tempo, che dietro la figura della Vergine, ritratta come una matrona più che come una giovane donna, potesse celarsi il ritratto di una donna della famiglia Bargellini. Le donne di casa Bargellini negli stessi anni della realizzazione della Nostra tela, come abbiamo già segnalato in precedenza, furono ritratte anche dal collega, contemporaneo al Cavazzoni, Ludovico Carracci, che le fonti registrano tra le sue occasionali frequentazioni, nonché cugino dei fondatori dell'Accademia bolognese degli Incamminati, Annibale ed Agostino. Il Malvasia nei suoi scritti sulla pittura bolognese registrò erroneamente l'apprendistato di Francesco Cavazzoni presso le botteghe di Bartolomeo Passerotti e dei Caracci; informazione rettificata da Luigi Crespi nella *Felsina Pittrice* del 1769. In particolare Ludovico, come Cavazzoni, è un uomo sensibile ai venti di Riforma e ne traduce appieno il significato intensamente umano dello spirito religioso e di devozione, tanto che l'Annunciazione del Nostro può essere messa in stretto contatto con il medesimo tema affrontato dal Carracci nella prima metà degli anni Ottanta del Cinquecento, conservata oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, la cui composta semplicità della composizione formale richiama fortemente quella Bargellini. Il momento raffigurato è quello in cui la Vergine accetta il messaggio divino dell'Arcan-

gelo Gabriele, che anche Ludovico ritrae mentre indica lo Spirito Santo che scende dal cielo; gli stessi dettagli del quotidiano che scandiscono l'ambiente si rintracciano in entrambe le soluzioni, lo spazio domestico è scandito dal letto intatto e puro alle spalle della vergine e dal cesto per il cucito che la giovane, secondo la narrazione dei Vangeli, abbandona all'arrivo del Messaggero divino. Ludovico Carracci realizzerà circa quattro anni dopo la Pala con la Sacra Conversazione – anche detta *Pala Bargellini* per la committenza diretta della Famiglia, nella quale appaiono i quattro figli in conversazione con la Vergine ed il Bambino. La *Pala Bargellini* conservata in Pinacoteca Nazionale a Bologna, è nota anche per la nitida e reale veduta della città di Bologna che appare sullo sfondo in lontananza. Gli anni sono i medesimi nei quali Cavazzoni si trova attivo a Bologna e che le fonti descrivono come frequentatore abituale dell'*entourage* carraccesco, seppure la parabola artistica del Nostro ci attesti esiti ben differenti. È quindi verosimile immaginare che anche i protagonisti contemporanei e vicini all'importante famiglia bolognese fossero i medesimi. Nella Pala della *Madonna col Bambino in trono e i Santi Domenico, Francesco, Chiara e Maria Maddalena* di Ludovico, vengono raffigurati quattro fratelli della famiglia: siamo nel 1584 e plausibilmente ci troviamo di fronte agli stessi committenti con i quali il Cavazzoni entrò in contatto per la piccola tela dell'*Annunciazione*. Purtroppo le poche fonti documentarie a noi giunte ci consentono di tracciare una storia familiare dei componenti maschili dei Bargellini, in particolare per Domenico vissuto al tempo delle commissioni a Cavazzoni e a Ludovico Carracci, ma nulla ci è stato tramandato per tracciare la vita delle sorelle e delle donne della famiglia. Un'ipotesi, che per il momento rimane a livello di suggestione, prende forma per la somiglianza tra la Vergine con il Bambino in braccio, che appare nella pala di Ludovico del 1584, e la matrona raffigurata nelle vesti di Maria nell'opera di Cavazzoni. Come accennato in precedenza non abbiamo al momento prove documentarie né dell'opera, né del casato Bargellini per comprovare la verosimile affinità, ma la fisionomia tra le due donne appare molto vicina: il volto rotondo, i bulbi oculari pronunciati sormontati da due sopracciglia arcate e ben definite, il naso lungo e la bocca a cuore. Tra le due donne dobbiamo ammettere che sussiste una certa somiglianza, e che gli anni intercorsi tra le due realizzazioni potrebbero aver gravato sulla forma della Vergine del Cavazzoni, appesantendone ed arrotondando le forme

del viso, dove è apparso un appena pronunciato doppio mento. Potrebbe essere plausibile impegnare le indagini in questa direzione, avvalorando e confrontando gli esiti tra le poche fonti visive e documentarie della famiglia bolognese a disposizione, al fine di rintracciare non solo la donna che presumibilmente il Cavazzoni ha raffigurato nei panni della Vergine, e dunque la plausibile committente, ma anche per scrivere una storia al femminile della dinastia Bargellini.

*Eleonora Cotini*

*Bibliografia.* C.C. Malvasia, 1678; P.S. Dolfi, 1670, pp. 82-90; L. Crespi, 1769, pp. 16-19; R. Varese, 1969; R. Morselli - A. Cera Sones, 1998, p. 82; M. Pigozzi, 1999, p. 219; I. Di Majo, 2003, pp. 140-148; J. Bentini - G. Cammarota - D. Keleschian, 2004, pp. 196-197; M. Pigozzi, 2015, p. 46.

### Alcune note tecniche

Il dipinto, di piccole dimensioni, realizzato ad olio su tela, è attualmente collocato all'interno del museo civico Davia Bargellini (sala III) su strada Maggiore a Bologna. Il palazzo, che ospita dal 1924 un insieme eterogeneo di materiali (fra cui la quadreria Bargellini) secondo un criterio espositivo di tipo rievocativo, fu dimora dalla metà del '600 della nobile famiglia senatoria bolognese. E' verosimile ipotizzare che l'opera sia stata realizzata su committenza diretta della famiglia, stante l'inventario della collezione redatto negli anni quaranta del XVII sec. da cui si apprende che «Nella stanza verso S. Tommaso» era presente «un Quadretto della Beata Verg. Annunciata e cornice» (Morselli, Cera Sones 1998, p. 82). Variamente attribuita, prima a Denys Calvaert (Arfelli 1933), successivamente alla scuola romana dell'ultimo cinquecento (Arcangeli 1973), solo recentemente la tela è stata ricondotta al pittore bolognese Francesco Cavazzoni (Pigozzi 1999, p. 219, fig. 44).

Ricordato, fra gli altri, dal Malvasia (1678, p. 408) come allievo presso la bottega di B. Passerotti prima di entrare nell'orbita dei Carracci, da Luigi Crespi che nella sua revisione della *Felsina Pittrice* (1769, p. 16) dedica al pittore una biografia, la fortuna critica intorno alla figura e all'opera del Cavazzoni inizia ad emergere in tempi relativamente recenti. Si ricordi in particolare il primo organico studio monografico proposto da Ranieri Varese (1969) dedicato alla duplice attività del pittore, tan-

to come artista tanto come critico-scrittore d'arte. Nel resoconto che in questi anni si è fatto intorno alla sua produzione pittorica, fra opere conservate e documentate ma non più rintracciabili, manca del tutto un tentativo di analisi sulle tecniche ed i materiali costitutivi quanto sui procedimenti di elaborazione dell'immagine. Le note tecniche relative all'*Annunciazione Bargellini* non intendono colmare tale vuoto bensì stimolare un nuovo percorso di riflessione intorno a questi temi. Grazie al supporto di alcuni degli scritti del pittore, e affidandosi unicamente ad una analisi visiva dei materiali, sarà possibile una descrizione se pur sommaria del *modus operandi* del pittore insieme alla verifica dello stato conservativo e degli interventi precedenti dell'opera. L'ulteriore approfondimento di questi temi richiederebbe altresì l'utilizzo di una serie di indagini conoscitive, a partire da quelle non invasive di tipo multispettrale, in aggiunta al confronto con altre opere dell'artista, meglio se sottoposte ad interventi conservativi e/o di restauro, compatibilmente con la penuria di dati che spesso caratterizza questo tipo di ricerca.

*Tecniche e materiali costitutivi.* Il tessuto di supporto, probabilmente realizzata con fibra di lino, misura in altezza cm 38,1, in larghezza cm 28,4, a cui si aggiunge il risvolto della tela sullo spessore del telaio pari a cm 1,2. Leggero ed estremamente sottile, esso evidenzia una armatura di tipo tela compatta e serrata (rapporto 1:1), nonché un titolo (finezza del filo) relativamente fine sia



Fig. 8. Francesco Cavazzoni, *Annunciazione Bargellini* (con cornice)

dell'ordito (nel senso della lunghezza) sia della trama (nel senso della larghezza).

Il grado di fittezza (densità) è pari a 16 fili d'ordito x 16 di trama per cm<sup>2</sup>.

L'impiego dei supporti cellulosici per i manufatti artistici, ormai prevalente nel corso del XVI secolo, sembra interessare gran parte della produzione del Cavazzoni sebbene non si possa escludere l'utilizzo di altre tipologie di supporti.

Massimo Ferretti (1989-90, pp. 56-57, fig. 3) ha infatti ricondotto alla mano del pittore un piccolo dipinto su rame (cm 22,5 x 18,5) raffigurante il *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, conservato presso il complesso di San Giovanni in Monte (ufficio parrocchiale). Ciò non deve sorprendere nella Bologna della seconda metà del '500 se pensiamo che di lì a poco i principali esponenti della scuola pittorica locale, dai Carracci a Guido Reni, dal Guercino al Domenichino, utilizzeranno il rame come base per i propri dipinti. In particolare quest'ultimo, Domenico Zampieri, porterà tale tecnica ai massimi livelli realizzando insieme a Ribera e Stanzione, al di fuori dei confini cittadini, le pale d'altare della Cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli (1632-1641) (Ottavi 1990, pp. 290-297). A riprova di quanto detto, la critica (Di Majo 2003, pp. 143-147, figg. 4, 5, 7, 9, 10) ha recentemente individuato un piccolo nucleo di dipinti su rame, attribuiti alla mano del pittore, conservati fra Napoli (Quadreria dei Gerolamini), Siena (Collezione Chigi Saracini) e Catanzaro (Museo Provinciale).

Nel 1585, grazie alla probabile mediazione del Passe-

rotti (suo primo maestro), il pittore disegnò per Ulisse Aldrovandi una tavoletta recante l'illustrazione del *passero indiano*, poi inciso all'interno dell'*Ornithologiae* (ms Aldrovandi 136, Biblioteca Universitaria), ampio repertorio figurato a tema naturalistico ed ornitologico dello scienziato bolognese (Olmi 1982, p. 166, nota 39, fig. 200).

Quest'ultimo inoltre commissionò per la sua villa di campagna fuori porta San Vitale, detta dei Santi Giovanni e Paolo, un ciclo di tredici tavole dedicato all'*Odisea* a cui lavorò, oltre a Pellegrino Tibaldi, Camillo Procaccini ed altri, lo stesso Cavazzoni (Mangiafesta 1997, p. 34). A tal proposito non bisogna poi dimenticare il *Miracolo del ritrovamento della vera Croce*, dipinto su tavola conservato presso la Bob Jones University di Greenville nel South Carolina (Di Majo 2003, p. 141, fig. 2).

Oltremodo interessante è il caso dell'*Annunciazione* di Castel San Pietro Terme (BO), dipinto ad olio oggetto di un intervento conservativo ed estetico a cura di Lucia Vanghi (1997).

Esso utilizza un duplice supporto: al di sotto della tela, realizzata con due teli cuciti al centro, si trova infatti un tavolato formato da una serie di assi di legno posti in orizzontale all'interno del telaio. Tale espediente tecnico, già attestato nei più antichi interventi di restauro (Ciatti 2009, p. 99), oltre a garantire solidità alla struttura, presenta indubbi vantaggi in termini di durabilità e protezione del supporto tessile. In ambito bolognese l'impiego di assi di legno per tamponare il retro della tela è stato riscontrato, grazie al restauro del 2008, sulla *Pala Vaselli* in San Petronio raffigurante il *Martirio di San Sebastiano* (anni '90 del XV sec.), attribuito a Guido Aspertini (Cavalca 2013, p. 352, fig. 45).

Da questa breve disamina emerge pertanto un uso con-



Fig. 9. Francesco Cavazzoni, *Annunciazione Bargellini*. Retro



Fig. 10. Francesco Cavazzoni, *Annunciazione Bargellini*. Retro, particolare

sapevole delle tipologie di supporti più diffusi all'epoca, a testimonianza della solida preparazione tecnica del pittore.

Va sottolineato tuttavia che in quest'ultimo caso l'attribuzione al Cavazzoni risulta essere ancora dubbia in quanto la scheda di restauro, gentilmente concessa dalla restauratrice Lucia Vanghi, fa riferimento (contestualmente al Nostro) ad un altro pittore bolognese, Lorenzo Sabatini (1530-1576).

Ritornando all'*Annunciazione Bargellini*, la tela è stata ripiegata ed ancorata lungo lo spessore del telaio tramite un sistema di vincolo puntiforme (chiodi metallici). Il telaio di tipo fisso in legno di conifera (abete?), formato da quattro regoli assemblati a 90° con incastro angolare a capitello, svolge una duplice funzione: di sostegno e di controllo delle deformazioni del supporto tessile. Sul regolo superiore si conserva ancora il cartellino recante il numero di inventario 220, applicato nel 1924 in concomitanza con l'istituzione del museo.

Seguendo una logica di tipo stratigrafica, la preparazione del dipinto non è direttamente visibile se non attraverso il retro della tela, localmente, e sul fronte in corrispondenza dei punti di discontinuità degli strati pittorici. In realtà il Cavazzoni utilizza lo strato preparatorio non solo come elemento preliminare alla stesura del colore

ma anche in funzione coloristica ed espressiva. Infatti esso è visibile, di colore grigio scuro, non solo nel fondale ma anche nelle zone in ombra delle figure in funzione di tono di base su cui il pittore, secondo la tecnica a risparmio, procede alla costruzione dell'immagine per successive stesure di colore. Inoltre l'osservazione in luce radente della superficie consente di evidenziarne la stesura sottile su tutta la tela, lasciando trasparire il sottostante sistema di intreccio del filato.

Da ciò che emerge dalla semplice analisi visiva possiamo affermare che il pittore si mostra in linea con le sperimentazioni, risalenti ormai a qualche decennio prima, inerenti l'uso di fondi cromatici colorati, ed in particolare scuri, che andranno gradualmente a sostituire le stesure bianche a base di gesso o di biacca. Anche la letteratura tecnica registra negli stessi anni il cambiamento in corso, dall'*Introduzione alle Vite* di Vasari (1550, p. 69) al *De veri precetti della pittura* di Giovan Battista Armenini (1586, p. 139), per citarne solo alcuni. Entrambi fanno riferimento all'impiego di imprimiture colorate da applicare al di sopra della tradizionale stesura di gesso e colla, composte da una amalgama di pigmenti quali terre, biacca, gialli a base di piombo e stagno, quest'ultimi con funzione siccatica del legante oleoso. Altresì, nello specifico ambito bolognese emerge fin dal secon-

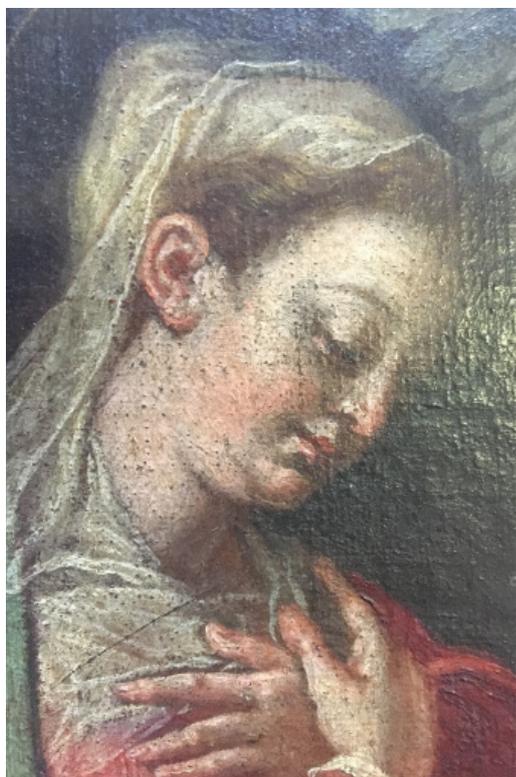


Fig. 11. Francesco Cavazzoni, *Annunciazione Bargellini*. Vergine, particolare (luce radente)

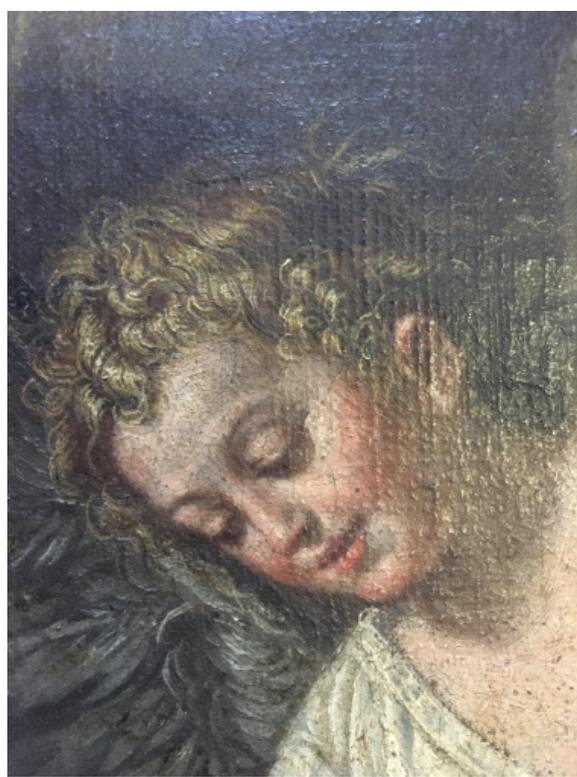


Fig. 12. Francesco Cavazzoni, *Annunciazione Bargellini*. Arcangelo Gabriele, particolare (luce radente)

do-terzo decennio del secolo l'impiego di preparazioni scure come attestano, fra le altre, alcune opere di Amico Aspertini (*Storie di San Petronio*, Basilica di San Petronio) e del Parmigianino (*Madonna di Santa Margherita*, Pinacoteca Nazionale). A riprova di tale evoluzione, una delle ultime acquisizioni (2010) della Pinacoteca Nazionale, *La Decollazione del Battista* di Vincenzo Caccianemici, dipinto su tavola datato entro il 1542 e attualmente conservato nella cappella di Santa Brigida in San Petronio, attesta l'uso ormai consapevole della preparazione scura a base di leganti lipoproteici mescolati con nero carbone e pigmenti quali minio e terre.

In realtà si tratta di un percorso di acquisizioni tecniche non lineare se pensiamo che il pittore non abbandonerà mai del tutto l'utilizzo delle stesure chiare. Ciò è confermato dalle osservazioni condotte da Lucia Vanghi (1999) in occasione del restauro della *Disputa di Santa Caterina*, olio su tela conservato presso la parrocchiale di Castel San Pietro Terme, datato intorno al 1582, dalle quali emerge la presenza di una mestica chiara molto sottile applicata su tela di lino.

Per quanto concerne il processo di elaborazione dell'immagine, la semplice verifica visiva non consente di individuare la presenza del disegno preparatorio sia in forma di linee incise sia di tracce grafiche. Pur trattandosi di un dipinto di piccole dimensioni è inverosimile pensare che il pittore non si avvallesse di quelli strumenti capaci di trasporre l'immagine per via diretta o indiretta. Né è prova il disegno preparatorio (in collezione privata inglese) afferente alla già citata *Disputa di Santa Caterina* che utilizza il sistema della quadrettatura come tecnica indiretta di riporto proporzionale delle figure e dello spazio che esse abitano (Ghirardi 1986, p. 854, fig. p.

858). Tale sistema è scelto idealmente da Pietro Lamo, anch'egli pittore, per descrivere le testimonianze artistiche della città di Bologna, trovando piena rispondenza nel titolo della sua opera, *Graticola di Bologna*, redatta attorno al 1560 (Pigozzi 1996). Una significata integrazione al catalogo del Cavazzoni disegnatore è rappresentato altresì da un disegno preparatorio della Biblioteca Marucelliana di Firenze, tradizionalmente attribuito al Vasari, su cui verrà esemplato (se pur tra varianti) il dipinto della chiesa parrocchiale di Altedo raffigurante la *Natività del Battista* (Danieli 2008-2009, pp. 143-146, figg. 6-8; Pigozzi 2015, pp. 40-42).

Se si osserva l'impianto prospettico dell'*Annunciazione Bargellini* è plausibile pensare che il pittore si avvallesse in fase preliminare di un'idea progettuale precostituita. Il fascio di linee che converge in un unico punto di vista decentrato a sinistra definisce coerentemente il semplice ambiente domestico, dal suppedaneo scorciato su cui si staglia la figura della Vergine, dal leggio sopraelevato su di esso, dalle direttrici prospettiche della finestra in alto, dal sistema di linee che descrive i concetti della parete prossima alla figura dell'Arcangelo. specularmente ad esso, l'apertura di una porta allarga l'invaso spaziale facendo intravedere in penombra l'alcova della Vergine. Oltremodo interessanti sono gli scritti eruditi del Cavazzoni che testimoniano dell'importanza del disegno. L'intensa produzione grafica del pittore, che caratterizza l'ultima fase della sua vita, emerge a partire dal 1603 quando redige il suo primo manoscritto, *Pitture e sculture ed altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano*, a cui seguiranno *Corona di gratie...* (1608) e il suo abbozzo preparatorio intitolato *Immagini di antiche Madonne*, antologia di immagini mariane bolognesi. Al 1612 data l'*Esemplario*, testo didattico destinato a chi intendevano dedicarsi alla pittura attraverso l'esercizio del disegno. Infine il *Trattato del Santo viaggio di Gerusalemme* del 1616 che condivide la stessa relazione fra parola scritta e disegni acquerellati di grande qualità. Le abilità grafiche del Cavazzoni trovano chiaro riscontro anche nelle parole di Luigi Crespi (1769, p. 16) il quale elogiò le sue capacità prospettiche e di buon coloritore.

Nell'*Annunciazione Bargellini* la tavolozza è limitata ma sapientemente orchestrata, funzionale alla resa dell'impianto luministico. La luce, proveniente dall'alto, si irradia direttamente dalla colomba dello Spirito Santo, colpendo entrambe le figure. L'ovale del volto dell'Arcangelo, autentico brano di statuaria classica, si accende di colpi di luce a biacca pura; la chioma riccioluta è



Fig. 13. Francesco Cavazzoni, *Annunciazione Bargellini*. Angolo in alto a sinistra, particolare

come scolpita da rivoli dorati tracciati a punta di pennello che emergono per contrasto dalla sottostante preparazione scura. L'anatomia del corpo, studiata e calibratissima nella posa serpentinata, si avvale di stesure ampie di colore composte, verosimilmente, da biacca e cinabro; a biacca pura è il pannello dal tono freddo grazie al sapiente trasparire dello strato preparatorio. In maniera puntuale utilizza altresì tocchi di pigmento giallo per rappresentare due piccoli bottoni sul petto e sulla manica. Il giglio che l'Angelo porge alla Vergine è descritto minuziosamente con pochi tocchi di pigmento bianco, così come le grandi ali dove la resa delle piume mostra l'attenzione del pittore al dato naturale in linea con le ricerche naturalistiche del già citato Ulisse Aldrovandi. Ciò indica che la produzione pittorica del Cavazzoni riflette la poliedricità del tessuto culturale locale portando a felice sintesi l'aderenza al dato naturale, gli ultimi esiti della pittura manierista e la nascente pittura devota di ispirazione paleottiana. La figura della Vergine vivacizza la spenta cromia dell'opera grazie al verde del mantello, dal ridondante pannello ricadente per terra, e al rosso della sottostante tunica. Magistrali sono gli effetti di trasparenza del velo, che dalla testa scende sulle spalle, ottenuti da un uso parco della biacca mescolata al legante oleoso applicato a velatura. Infine la presenza degli strati filmogeni superficiali, in funzione sia estetica che protettiva, è testimoniata da un sottilissimo strato di vernice applicato a chiusura dell'opera.

*Stato di conservazione.* Grazie alla gentile collaborazione del Dott. Mark Gregory D'Apuzzo, conservatore responsabile della collezione del museo civico Davia Bargellini, è stato possibile movimentare il dipinto osservandolo tanto sul retro che sul fronte. Nel generale

buono stato di conservazione si riscontrano lievi deformazioni del supporto tessile, in particolare si osserva la leggera marcatura del profilo interno del telaio, piccole lacune degli strati pittorici lungo i bordi della tela ed in particolare nell'angolo in alto a sx. Infine alcuni fori di sfarfallamento concentrati lungo i margini esterni del dipinto in corrispondenza dell'area a contatto con il telaio.

Difficile stabilire, se non empiricamente, il reale stato di conservazione del tessuto cellulosico in relazione al grado di depolimerizzazione (Dp) il quale misura il degrado della cellulosa della fibra in funzione dell'integrità dei doppi legami chimici della stessa (Seves, Testa, Bozzi, Sardella 2005, pp. 15-23).

L'utilizzo della lampada di Wood, detta anche lampada UV, che emette radiazioni elettromagnetiche prevalentemente nello spettro degli ultravioletti e solo in parte nel campo del visibile, ha consentito di illuminare la superficie del dipinto inducendo effetti di fluorescenza dei materiali originali e non. In particolare si è potuto osservare la tipica risposta giallo-verdastra della vernice, probabilmente a base resinosa, che attesta indirettamente il grado di invecchiamento nonché di alterazione della stessa.

Dall'osservazione a luce naturale diffusa emerge infatti l'opacizzazione e in parte l'ingiallimento dello strato di finitura che comporta il viraggio cromatico dei colori, in particolare di quelli più chiari come negli incarnati. Altresì la presenza di un piccolo ritocco nella parte alta (campitura di cielo all'interno della finestra), privo di fluorescenza risultando una macchia scura, indica la presenza di un intervento relativamente recente.

*Interventi precedenti.* Dall'osservazione dell'opera emerge

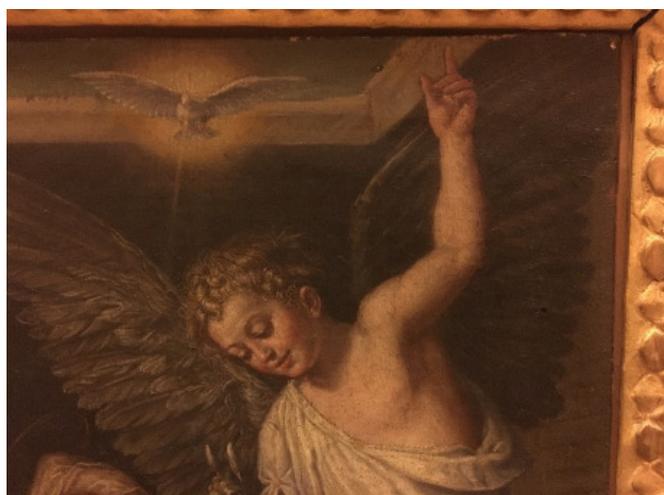


Fig. 14. Francesco Cavazzoni, *Annunciazione Bargellini*. Particolare



Fig. 15. Francesco Cavazzoni, *Annunciazione Bargellini*. Retro, particolare dell'intervento

con chiarezza che essa non è stata mai sottoposta ad un vero e proprio restauro, se si escludono alcuni piccoli interventi di carattere manutentivo di cui tuttavia non si ha traccia scritta. Oltre al ritocco di cui sopra, l'analisi del retro mostra la presenza, in corrispondenza del regolo superiore del telaio, di una striscia di tela bianca unita al margine della tela originale (non si comprende se tramite chiodatura od incollaggio) e vincolata alla struttura di sostegno tramite piccole grappe metalliche di fattura industriale. I lati corti sono ritagliati a 45°. Tale operazione di foderatura parziale dei bordi, detta *strip lining*, si può spiegare solo in presenza di uno strappo o di una lacerazione della tela, oppure a seguito della perdita di funzionalità del sistema di vincolo al telaio. Oltre alle modalità raffazzonate con cui è stato realizzato, la tipologia dei materiali utilizzati indica che si tratta di un intervento recente.

A questo possiamo aggiungere le perplessità in merito alla cornice di cui si parla nel successivo punto.

**Cornice.** La cornice che impreziosisce il dipinto potrebbe essere identificata con quella citata nell'inventario seicentesco della collezione Bargellini. Osservando il retro si noterà tuttavia che la luce interna è superiore di 2,7 cm, tanto in altezza che in larghezza, rispetto alle dimensioni della piccola tela. Tale differenza è compensata dall'inserimento di quattro listelli in legno (rovere?), vincolati alla cornice, mentre lo spazio residuo è colmato dalla presenza di tre ulteriori listelli di più piccole dimensioni (larghezza cm 0,5) posti su tre dei quattro lati e resi solidali al telaio. Quello superiore è stato di recente sostituito *ex novo* per le ragioni inerenti l'intervento di *strip lining* di cui sopra. Da ciò si può dedurre pertanto che l'attuale cornice non sia quella originaria e che sia stata utilizzata in un secondo momento, con i dovuti accorgimenti, per ospitare il dipinto.

La struttura in legno di pioppo si compone di quattro regoli (larghezza cm 9,2) assemblati a 90° con incastro angolare a mezzo legno di tipo trapezoidale, con l'inserimento di chiodi sia di legno che di metallo (quest'ultimi ribattuti sul retro) per rafforzare ulteriormente l'unione fra gli elementi.

Il fronte è intagliato nel legno massello con strato di ammanitura (gesso di Bologna e colla animale) e doratura a foglia su preparazione a bolo.

Del tipo a specchio, la cornice presenta una modanatura interna, detta battuta, con cornicetta a foglie stilizzate delimitata da una sequenza di listelli e perline; quella esterna, detta profilo, è decorata da un analogo motivo

fitomorfo. La fascia intermedia, fortemente aggettante, mostra carnose foglie d'acanto disposte simmetricamente.

In buono stato di conservazione, oltre alla presenza di depositi coerenti ed incoerenti, di alcuni fori da sfarfallamento, di piccole lacune e di abrasioni della doratura nelle parti in aggetto, gli angoli interni della struttura sono segnati da linee di separazione fra i quattro regoli dovuti ai naturali movimenti di ritiro del legno.

Daniele Biondino

**Bibliografia:** G. Vasari 1550, p. 69; G. B. Armenini 1586, p. 139; C. C. Malvasia 1678, p. 408; L. Crespi 1769, p. 16; R. Varese 1969; F. Arcangeli 1973; Olmi 1982, p. 166, nota 39, fig. 200; A. Ghirardi 1986, p. 854, fig. p. 858; M. Ferretti 1989-90, pp. 56-57, fig. 3; C. Ottavi 1990, pp. 290-297; M. Pigozzi 1996; Mangiafesta 1997, p. 34; R. Morselli, A. Cera Sones 1998, p. 82; M. Pigozzi 1999, p. 219, fig. 44; I. di Majo 2003, pp. 143-147, figg. 4, 5, 7, 9, 10; G. C. Scicolone 2005, pp. 15-23; M. Danielli 2008-2009, pp. 143-146; M. Ciatti 2009, p. 99; C. Cavalca 2013, p. 352, fig. 45; M. Pigozzi 2015, pp. 40-42. **Fonti archivistiche:** relazione tecnica di restauro, Lucia Vanghi: *Annunciazione* attr. a Francesco Cavazzoni, Castel Sanpietro (BO), Oratorio del Borgo, 30 ottobre 1997; relazione tecnica di restauro, Lucia Vanghi: *Disputa di Santa Caterina* di Francesco Cavazzoni, Castel Sanpietro (BO), Santa Maria Maggiore, 30 maggio 1999 (entrambe presso l'Archivio "Collamarini" - Pinacoteca Nazionale di Bologna). A. Arfelli, 1933, scheda catalogazione Soprintendenza (Bologna), n° 84.

### Francesco Cavazzoni

*Cristo Crocifisso, la Vergine Maria e i Santi Maria Maddalena e Giovanni*

Olio su tela, cm 254 x 156, cornice, cm 272 x 180,5  
Bologna, Pinacoteca Nazionale, depositi, inv. 7072.

Iscrizioni: FRANCISCUS CAVAZZONUS FACIEBAT  
Provenienza: Santa Cecilia, cappella Ghelli (Soppressioni 1797 – 1810; Fonti 1997, pp. 494, 530, 699, n. 320)  
Cataloghi: Giordani 1850, Appendice IV, p. 59; Rodriguez 1957, p. 55; Catalogo 1969, p. 140.

Restauro: 1970 circa.

La pala centinata, raffigurante Cristo crocifisso con la Vergine, Maria Maddalena inginocchiata ai piedi del Redentore e San Giovanni a destra, si presenta ad oggi in buono stato di conservazione. Cristo, perfettamente centrale, si staglia su un fondale “d’ardesia”, la cui oscurità isola e stacca l’azione in primo piano. L’esatta simmetria della croce, con le due braccia impostate proprio alla base della centina, divide il gruppo dei dolenti: alla nostra sinistra la Vergine, in un atteggiamento di composta sofferenza, volge lo sguardo verso il basso, dov’è raffigurata, in ginocchio, la Maddalena. Aggrappata alla croce con la mano sinistra, la santa reca nella destra un modellino dell’edificio religioso, appena distinguibile dalle tenebre dello sfondo e per il quale sembra avanzare una supplica a Cristo, mentre a terra è il vasetto di unguenti suo attributo. Dalla parte opposta, viene raffigurato San Giovanni, nel gesto di mostrare al devoto il sommo sacrificio del Redentore. L’opera, firmata in

basso “FRANCISCUS CAVAZZONUS FACIEBAT”, proviene dalla chiesa di Santa Cecilia, dove per l’appunto il Malvasia (1686, p. 90) ricorda «Nella prima Cappella Ghelli, il Crocifisso con la B. Vergine, S.Gio. e S. Maria Maddalena è di Francesco Cavazzone scolare prima de’ Passerotti, poi de’ Carracci, e che vi scrisse il suo nome». Nel suo supplemento alla *Felsina pittrice*, il Crespi non aggiunge nulla di nuovo a quanto già ricordato dal Malvasia, fatta salva un’imprecisione, già ravvisata da Varese (1969, pp. 166), quando riferisce di «un Crocifisso, la beata Vergine, S. Giovanni, s. Maria Maddalena, e S. Francesco» (Crespi 1769, p. 17), sebbene quest’ultimo in realtà non compaia nel dipinto. Stando comunque all’edizione malvasiana del 1792, la pala risulta ancora in loco per poi passare, dopo la chiusura della chiesa parrocchiale di Santa Cecilia, avvenuta nel 1798, alla Pinacoteca dell’Accademia, dove è attestata nel 1801 (Pigozzi 2015, p. 44). La figura e l’opera di Francesco Cavazzoni iniziano a suscitare un certo interesse nella critica solo in tempi piuttosto recenti, soprattutto a seguito della rinnovata attenzione rivolta al *corpus* di scritti del pittore. Previtali (1960, p. 18, p. 22, nota 11), infatti, menziona il dipinto della Pinacoteca di Bologna collateralmente al suo iniziale intervento sui “primitivi”, puntualizzandone, in una nota, la datazione agli anni tra il 1585 e il 1590. Si deve a Varese il primo tentativo di chiarire in maniera organica la personalità e la vicenda di Cavazzoni nel suo studio monografico. La *Crocefissione* viene qui definita come «una delle sue opere più valide» (Varese 1969, p. 160) e, contro il parere di Emiliani (1967, p. 264) che la reputa eseguita all’inizio del XVII sec., è dallo studioso riferita al 1586. In seguito, Ghirardi (1986, II, p. 854) corregge lievemente la datazione di Previtali, facendola scivolare al 1590. Studi più approfonditi sulla chiesa di Santa Cecilia, spingono successivamente Marinella Pigozzi (2005, p. 70) a circoscrivere la datazione della pala tra il 1590, quando vengono effettuati interventi esterni all’edificio per la costruzione del portico, e il 1597, anno in cui il cappellano Cherubino Ghirardacci effettua un pagamento a maestri intagliatori e doratori per i tabernacoli di sei altari, di cui tre presumibilmente per le cappelle di S. Cecilia (Ghelli, Pasi e Paleotti). La frequentazione della cerchia carraccesca ricordata dal Malvasia, e che parrebbe avvalorata dalla vicinanza del dipinto in questione ad una stampa di analogo soggetto di Annibale del 1581 (Mazza 1984, p. 54, n. 49), è oggi da rileggere alla luce di un fraintendimento determinato probabilmente dalla comune



Fig. 16. Francesco Cavazzoni, *Cristo crocifisso, la Vergine Maria e i Santi Maria Maddalena e Giovanni*, 1590 – 97, Bologna, Pinacoteca Nazionale (depositi). Fonte: *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia 2006, pp. 196 – 197

commissione per l'appartamento di Virginia de' Medici, moglie di Cesare d'Este, in palazzo dei Diamanti (Pigozzi 2005, p. 65; Danieli 2009, pp. 146, 148 - 149). Il malvasiano discepolato del Cavazzoni presso i Carracci va senz'altro rivisto nei termini di una collaborazione che oggi rimane difficile da valutare in quanto dell'ovale con la *Dea Opi*, che Cavazzoni invia nel 1592 assieme alle tele dei Carracci, non rimane traccia. È poi facile intuire come, di fronte ad un simile frangente, il Malvasia, che certo non è nuovo a simili libertà interpretative, possa aver distorto i fatti, subordinando il meno felice Cavazzoni alla guida dei Carracci, centrali nella sua opera di esegesi della pittura bolognese. In ultimo, la derivazione del modello di Cristo dall'incisione di Annibale, di cui si diceva, non trova poi corrispondenze con la poetica carracesca in quello che è l'esito finale del dipinto di Cavazzoni. La *Crocifissione* della Pinacoteca, infatti, non registra quella svolta di palpitante quanto lievemente acerbo naturalismo che si riscontra in un testo capitale e già da anni accessibile, quale la pala di analogo soggetto dipinta da Annibale per l'allora chiesa di San Niccolò (ora in S. Maria della Carità). Coevo all'opera carracesca è invece un altro tipo di riferimento al quale Cavazzoni dimostra di rivolgersi con ben maggior attenzione, ovvero l'istanza riformatrice paleottiana, espressa nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582. In conformità alle buone norme e ai principi promulgati dal cardinale, che a loro volta ottemperano e articolano le più vaghe direttive tridentine, il pittore crea un'opera piana, perfettamente leggibile, di raccolta devozione e dalla solenne *gravitas*. Diversamente dai primi lavori noti di Cavazzoni, come la *Predica di Cristo alla Maddalena* o il *Miracolo della vera Croce*, opere gremite di figure gesticolanti, nella *Crocifissione* il pittore semplifica la composizione e riduce il numero di protagonisti; al fatto sacro vengono ora ammesse solamente quelle presenze che, seguendo il criterio di verosimiglianza, sono rigorosamente attestate nelle Sacre Scritture. Anche i gesti e le divagazioni narrative sono qui misurati, limitati, ricomposti nell'economia di un discorso estremamente essenziale ed immediato, atto a coinvolgere ma anche ad istruire. Rispetto alla *Crocifissione* di Bartolomeo Cesi in S. Martino, alla quale si fa spesso riferimento per l'opera di Cavazzoni, lo spazio risulta ancor più condensato e compresso, e pure i personaggi appaiono decisamente più raggelati e monumentali nel loro rigore formale. La stessa figura del Cristo in croce di Cesi dimostra, in questa fase, un'apertura verso le novità car-

racesche introdotte nella già accennata *Crocifissione* per l'allora S. Niccolò (Fortunati Pietrantonio, *Bartolomeo Cesi*, in Fortunati Pietrantonio, 1986, II, p. 803 - 804) che in Cavazzoni, «se si eccettua il rimando puntuale alla stampa di Annibale» (Ghirardi, 1986, p. 854), sono pressoché assenti. Sebbene stemperati e disciplinati dall'adesione al dettato paleottiano, appaiono ancora sensibili i riferimenti alla cultura tardo manierista di Orazio Samacchini, nella cui bottega il Cavazzoni transita dopo l'alunnato presso il Passerotti e del quale, ad esempio, è analogo il modo di rendere il profilo dei volti. Malgrado l'essenzialità e la compostezza dei gesti, le tipologie delle figure rimangono massicce, le anatomiche nerborute discendono ancora dall'esuberante michelangiolismo tibaldesco. I pur semplificati panneggi (Pigozzi 2006, pp. 196 - 197) sono caratterizzati da soluzioni cromatiche ormai inflazionate, come il delicato cangiantismo della veste della Maddalena, o l'accordo giocato sul contrasto dei complementari verde e rosso, nelle vesti del San Giovanni. Nella *Crocifissione*, in definitiva, Cavazzoni rimodula le consuete, e di lì a poco desuete, formule all'insegna delle esigenze devozionali e di normalizzazione che vanno informando quegli anni. Esigenze di cui, non v'è dubbio, il pittore si fa portavoce, anche attraverso la sua variegata produzione scritta. I dettami del "*docere, delectare et movere*", mutuati dalla retorica ciceroniana, sono in Paleotti riformulati quali elementi centrali per la disciplina delle immagini sacre, alla quale Cavazzoni, pittore devoto, mostra in quest'opera di aderire con solerzia e partecipazione.

Alessio Bartolucci

*Bibliografia:* C. C. Malvasia 1686, ed. 1969, p. 90; L. Crespi 1769, p. 17; A. M. Brizio in Thieme - Becker 1912, p. 231; G. Previtali 1960, p. 18, p. 22 (nota 11), fig. 3; A. Emiliani 1967, p. 264 (n. 164); R. Varese 1969, pp. 160, 166, 172, ill. 2; C. Roli Guidetti in *Dizionario Biografico degli Italiani* 1979, p. 54; A. Mazza 1984, pp. 44 - 45, n. 38; A. Ghirardi 1986, II, p. 854; A. Ghirardi in *The Dictionary of Art*, 6, 1998, p. 113; M. Pigozzi 1999, p. 203; K. Murmann in *Allgemeines Künstler Lexikon*, 17, 1997, p. 387; I. di Majo 2003, p. 143; M. Pigozzi 2005, pp. 59 - 77; M. Pigozzi 2006, pp. 196 - 197; M. Danieli 2008 - 2009, p. 149; S. Ferrari 2010, p. 58, 66; M. Pigozzi 2015, pp. 43-44.

**Renato Guttuso**

*Crocifissione*, 1941

Olio su tela, cm 200 x 200

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 8549

La *Crocifissione* (più precisamente, *Gesù Cristo Crocifisso con la Vergine Maria, Maria Maddalena inginocchiata e Giovanni*) di Francesco Cavazzoni (1559-post 1616) è una grande tela attualmente custodita nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna, in Palazzo Pepoli. La certa attribuzione dell'opera al Cavazzoni è confermata dalla firma autografa "*Franciscus Cavazzonus Faciebat*" e sembra ragionevolmente identificabile con una tela di analogo soggetto conservata un tempo nella Cappella Ghelli della chiesa bolognese di Santa Cecilia. Alcune perplessità permangono a seguito della non completa identità tra il nucleo di figure che animano la scena sacra a noi pervenuta e, invece, quelle segnalate in merito all'opera in Santa Cecilia nel Settecento da Luigi Crespi, che cita, in aggiunta a quelle del Crocifisso, della Beata Vergine, di S. Giovanni e di S. Maria Maddalena, un S. Francesco. Come giustamente osservato dal Varese, comunque, la non eccezionalità di errori e imprecisioni nel testo del Crespi, pur trattandosi di una fonte cronologicamente non così distante dall'operato del Cavazzoni e

dunque in linea di massima attendibile, rendono più che convincente ipotizzare la sovrapposibilità tra questa citazione e l'opera in analisi (Varese, 1969, p. 166). Non essendo la tela datata, le ipotesi susseguitesi negli ultimi decenni hanno portato a ricondurla a un torno d'anni compreso approssimativamente tra il 1590 e il 1597, sicuramente posteriore alla prima opera firmata e datata a noi nota, *Cristo che predica alla Maddalena* (1580); le ipotesi che tendono a una post-datazione all'inizio del Seicento non hanno trovato ampio riscontro, essendo indisponibile una produzione dello stesso autore per quegli anni e dunque non essendo possibile effettuare dei confronti diretti cronologicamente prossimi.

La tela (245 x 158 cm), ad andamento significativamente verticale, presenta una composizione prevalentemente paratattica, caratterizzata dalla presenza dei Santi in relazione all'asse assolutamente centrale e baricentrico del braccio lungo della croce. La disposizione della Madonna e del San Giovanni è speculare: l'una a sinistra, l'altro a destra della croce compiono gesti enfatici (ma privi di eccesso), con una corrispondenza tra le rispettive braccia esterne che appaiono distese. La costruzione sulle linee verticali (al più ortogonalmente interrotte dal braccio orizzontale della croce) dei due Santi e, soprattutto, della croce è parzialmente sconfessata dalla figura della Maddalena che, inginocchiata, abbraccia la croce stessa, introducendo un elemento di non piena simmetria compositiva e, nel contempo, contribuendo a definire uno scalare spaziale dei piani. Tutta la scena, del resto, si gioca sul primo piano delle figure sacre (condiviso dal vaso sul terreno), mentre l'ambientazione spaziale, un aspro e quasi indistinto paesaggio a tinte cupe, quasi un tutt'uno col cielo retrostante, è sacrificata allo svolgersi del momento apicale della Passione, a cui fa al più da quinta scenica oscuramente compartecipe del dolore mostrato. La compostezza e il rigore devozionale dell'opera, lontana da quegli «affastellati teatrini sacri» (Ghirardi, 1986, p. 854) che avevano caratterizzato i suoi precedenti interventi ancora di stampo fortemente manierista, mostrano il raggiungimento di un «superficiale, ma pure rilevabile naturalismo» (Danieli, 2008-09, p. 149) che, se non può essere considerato prova di una piena adesione ai modi recentemente introdotti dell'Accademia dei Carracci, certo suggerisce un punto di svolta, seppure ancora *in nuce*, in questa direzione, senza contare che la più volte citata commissione di Cesare d'Este per il Palazzo dei Diamanti di Ferrara sia verso i Carracci che verso il Cavazzoni stesso ha reso

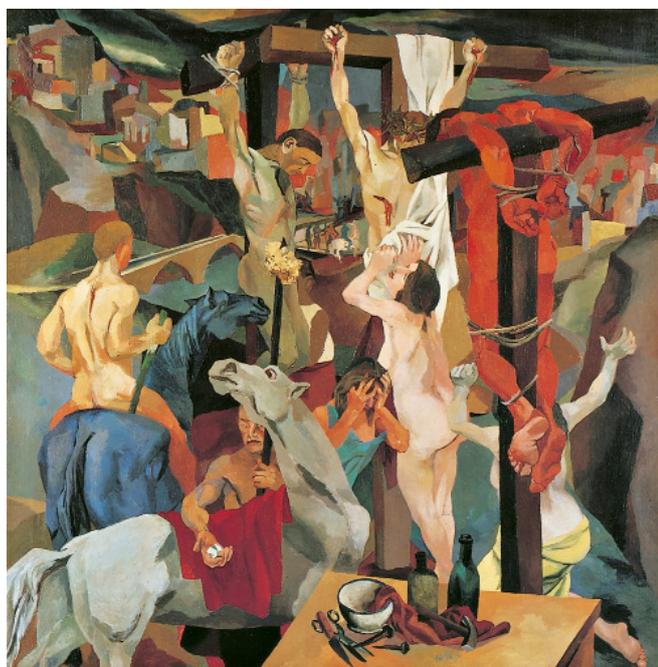


Fig. 17. Renato Guttuso, *Crocifissione*, 1941, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. © Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

«ineludibile e improcrastinabile il confronto» (Pigozzi, 2015, p. 44). La suddetta svolta stilistica sembra, d'altra parte, conciliarsi perfettamente con la dimostrazione di una piena e ormai consapevole traduzione pittorica dei precetti controriformistici in materia di concezione, produzione e diffusione delle immagini sacre. Tenendo infatti in ragionevole considerazione la citata ipotesi di datazione tra il 1590 e il 1597, la *Crocifissione* in esame appare di poco posteriore la pubblicazione del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) del cardinale Paleotti. In quest'opera di straordinaria eco e impatto l'arcivescovo di Bologna mostra di recepire pienamente i pur ancor generici pronunciamenti dell'ultima sessione del Concilio di Trento del 1563 in materia di immagini sacre, tramutandoli in definite linee guida da porre in essere concretamente (e non v'è dubbio che il Cavazzoni, storico e critico oltre che – o forse, ancor più che – pittore, dovesse esservi entrato in contatto). Ecco dunque che il mirabile rigore devozionale, la compostezza, il mancato indugio sull'enfasi patetica dei sentimenti (così come l'assenza di personaggi o scene minori distraenti dall'iconografia essenziale) nella *Crocifissione* si spiegano perfettamente come corrispondenza visiva a quelle esigenze di decoro e decenza dal Paleotti sostenute come tramite per supportare il fine ultimo dell'arte, cioè la spinta alla devozione e alla religiosità cattoliche.

Verificati diversi esempi dello stesso tema, la *Crocifissione* di Renato Guttuso (1911-1987), di quasi quattro secoli successiva, mi ha interessato particolarmente perché mostra un approccio totalmente diverso al tema iconografico sacro, che viene trasfigurato alla luce di suggestioni contenutistiche e formali che molto devono alle coeve e immediatamente precedenti esperienze italiane ed europee. Privo di sudditanza nei confronti di una plurisecolare tradizione ma al tempo stesso consapevole del suo portato, Guttuso si pone, secondo Enrico Crispolti, con un'intenzione «[...] chiaramente demitizzante, e direi quasi demistificatoria, rispetto all'iconografia tradizionale in vista appunto d'una esaltazione del supplizio umano, senza alcun coinvolgimento metafisico» (Crispolti cit. in Brandi, 1987, p. 22).

Iniziata sul finire del 1940 e compiuta poi nel 1941 in due stesure durante due periodi di licenza trimestrali dal servizio militare (Crispolti, 1987, p. 68), *Crocifissione* sarà protagonista l'anno successivo del IV Premio Bergamo (dove si classificherà seconda, con un premio di 25.000 lire), occasione espositiva annuale di recente istituzione a cui Guttuso aveva partecipato continuativamente fin

dalla prima edizione, ottenendo già un terzo posto nel '40 con *Fuga dall'Etna (durante un'eruzione)*. L'artista non era nuovo all'interessamento per l'iconografia sacra, viste le precedenti (e precoci) prove in tal senso, vedasi a esempio le decorazioni murali della Chiesa dell'Addolorata ad Aspra, presso Bagheria, datate 1929-30, un *San Sebastiano* del 1931, una *Flagellazione* dello stesso anno e, più avanti, il *Cristo Deriso* del 1938. Una meditazione approfondita e diversificata sulle immagini del sacro, che sembra quasi preparare all'impresa della *Crocifissione*, in cui raggiunge la piena consapevolezza delle possibilità di feroce attualità che un tema iconografico così apparentemente tradizionale e immutabile poteva offrire. Il clima internazionale di quegli anni, infatti, agitato da fatti traumatici quali le leggi razziali fasciste, l'entrata in guerra al fianco della Germania hitleriana e la guerra civile spagnola, imponeva a un artista e intellettuale impegnato quale Guttuso di trovare una canalizzazione alle proprie urgenze di denuncia ed estrinsecazione del potenziale fatale del domino di eventi tragici che sembravano incombere sull'Europa e travolgerla in una prospettiva di (auto)distruzione.

Ancor prima dei disegni preparatori a tempera e olio su carta, sembra possibile riconoscere in una tela datata tra il '38 e il '39 un primo tentativo di elaborazione della composizione poi definita tra il '40 e il '41. Il più evidente elemento di contrasto con l'opera a noi nota è rappresentato da una fondamentale differenza d'ambientazione: molte meno le figure coinvolte, certo, ma soprattutto la scena di crocifissione è ambientata in un luogo chiuso, un interno. Lungi dall'essere un fatto causale, questa scelta iniziale, poi abbandonata nelle successive fasi di rimeditazione dell'idea originaria, mirava a creare una più stringente connessione con la contemporaneità: come le torture più atroci di quegli anni di crescente tensione bellica si consumavano spesso in ambienti chiusi, così doveva svolgersi il dramma di Cristo, visto quasi come un archetipo, un «protosupplizio» (Guttuso cit. in Crispolti, 1983, p. CXLVI) che prefigura tutti quelli a venire, protagonisti della sua produzione fortemente attenta al dato storico in pieno svolgimento in quegli anni. È Guttuso stesso a precisare e ribadire, in una pagina del proprio diario dell'ottobre 1940, a inizio elaborazione del dipinto, che il suo obiettivo era di attualizzare la scena del supplizio di Cristo che diventa quotidiana non perché quest'ultimo si sacrifica ogni giorno sulla croce, ma perché emblema del quotidiano martirio degli uomini carcerati, torturati e sevizia-

ti per motivi ideologici (Guttuso cit. in Crispolti, 1983, p. CXLVI).

La tela definitiva, attualmente conservata presso La Galleria Nazionale di Roma, mostra già l'avvenuto ripensamento dell'ambientazione: ora la scena si svolge in un drammatico paesaggio, sebbene diversi passaggi di elaborazione, anche sofferti, siano intervenuti prima del raggiungimento del risultato ultimo. Perfettamente quadrata anziché verticale, *Crocifissione* si discosta nettamente dalla composta, sobria compatezza della composizione cavazzoniana per mostrarci un quadro di assoluta, seppur ponderata, concitazione. Comune è certo la scarsa attenzione al paesaggio, scabro e brullo (anche se in questo caso antropizzato, caratterizzato alle due estremità superiori da aggregati di abitazioni a indicare probabili insediamenti di montagna, resi attraverso la semplice giustapposizione di campi di colore), così come il cielo che, cupo e "simpatico" nei confronti del dramma in svolgimento, non mostra alcun interesse naturalistico. A differenza della *Crocifissione* precedentemente analizzata, in cui un unico primo piano si stagliava su uno scarsamente definito fondale naturale, qui la scansione dei piani è plurima, a partire dal primissimo piano del tavolo: certo eco delle molte nature morte prodotte da Guttuso sino ad allora, riecheggia coi suoi strumenti di attualissima tortura (forbici, coltelli, chiodi, bottiglie di acidi, una ciotola per raccogliere il sangue in luogo del precedente tradizionale del vaso) l'originaria soluzione del supplizio in interno, creando una dimensione di quasi continuità con lo spazio esperito dallo spettatore e, dunque, lanciando un ponte tra quest'ultimo e la scena rappresentata. Lungi dal seguire un semplice e armonico schema giocato su linee ortogonali, Guttuso gioca tra le diagonali delle croci dei ladroni e di alcuni cavalli, la divaricazione spaziale agli antipodi agli estremi laterali del paesaggio e, in generale, propone la coesistenza di più punti di fuga che creano un effetto di dissonanza visiva che dialoga in modo stridente con i contrasti tra colori accesi e di matrice espressionista che definiscono corrispondenze spesso irrealistiche e "disturbanti". La volontà di attualizzare il dramma sacro per renderlo portatore di un messaggio universale e tristemente contingente sembra inoltre perfettamente coerente con il richiamo in più punti di *Guernica*, dipinto di Pablo Picasso di soli tre anni precedente, subito divenuto uno *standard* per quanto concerne la denuncia per immagini degli insensati drammi della guerra (in quel caso specifico, quella civile spagnola): è il caso, a esempio, del ca-

vallo che si volge all'indietro in primo piano; la matrice espressionista di Guttuso, mutuata soprattutto dai modi della Scuola Romana, sembra invece riscontrabile nelle accensioni cromatiche e, come osservato dal Crispolti, nei volumi delle abitazioni in lontananza, riecheggianti quelle in disfacimento di Mario Mafai (Crispolti, 1983, p. CXLVII). È lo stesso Crispolti a osservare come questa progressiva evoluzione nella concettualizzazione e realizzazione della *Crocifissione* rispecchi un'evoluzione ancor più sul piano formale che su quello iconografico (sebbene certo la rilettura audace della tradizione con la proposizione di personaggi nudi, vedasi la Maddalena, abbia creato sconcerto e colpito immediatamente l'immaginazione collettiva), segnando un passaggio sempre più evidente dai pur non dimenticati modi espressionisti del recente passato a una propria rielaborazione della lezione postcubista (Crispolti, 1983, p. CXLVII). Si tratta dunque di un quadro di rottura su più fronti, non solo su quello più immediatamente leggibile dell'iconografia, ma anche del linguaggio formale evolutosi in una direzione in cui, come sostiene Antonio del Guercio nel '73, risuona il «[...] ricordo di "modi crudeli e disperati" di cui Vasari aveva parlato a proposito del manierista toscano Rosso Fiorentino» (Del Guercio cit. in Brandi, 1987, p. 22).

Nonostante, dunque, il contesto storico e gli intendimenti totalmente diversi, entrambe le *Crocifissioni* analizzate rappresentano opere-chiave di straordinaria importanza sul piano dell'evoluzione del linguaggio formale di due artisti diversissimi (dal manierismo al naturalismo carraccesco per Cavazzoni, dall'espressionismo al post-cubismo per Guttuso), accomunati dal ricorrere, per realizzare un passaggio fondamentale nel loro operato dal punto di vista stilistico, a un'iconografia "certa" e ampiamente codificata, proprio per questo in grado di poter reggere l'impatto di un intervento innovatore senza nel contempo perdere di efficacia. Pur con esiti totalmente diversi, inoltre, entrambe le tele testimoniano di un rivolgimento formale che è anche e soprattutto specchio di un momento di passaggio epocale a livello storico e culturale, mostrando l'esternalizzazione di un conflitto, quello interno alla Chiesa da un lato e quello sociale e bellico dall'altro, in termini visivi, proponendo due soluzioni solo apparentemente inconciliabili: di fronte alla disgregazione, che sia dell'unità religiosa o del tessuto valoriale e di coesistenza sociale pacifica, l'urgenza è necessariamente di ri-costruzione e, che sia per la via di un accostamento a modi accademici di co-

dificato e predeterminato ritorno all'ordine dopo la sperimentazione manierista, o piuttosto di un accostamento all'oggettività post-cubista in luogo della veemenza espressionista, pare che il punto di arrivo sia, coi dovuti distinguo, assolutamente coerente.

Francesca Fais

*Bibliografia:* R. Varese 1969, pp. 160, 166, 172, ill. 2; E. Crispolti 1983, I, pp. XXXVII, LXIII, LXVI-LXVIII, LXXXII, CXXIII, CXXXIII, CXL, CXLVI-CLIII, 105-109; A. Ghirardi 1986, II, pp. 853-856; C. Brandi 1987, pp. 8, 20-27, 51, 57, ill. 30; E. Crispolti 1987, pp. 59, 65, 68-69, 72, 239-240, M. Danieli 2008-09, p. 149; S. Ferrari 2010, pp. 58, 65-66; M. Pigozzi 2015, pp. 43-44.

### Francesco Cavazzoni (?)

*Crocifissione e dolenti*

Olio su rame, cm 32 x 23

Napoli, Quadreria dei Girolamini

Provenienza: Collezione Domenico Lercaro (?)

Restauro: mai effettuati sull'opera

La *Crocifissione e dolenti* è esposta nelle sale della Quadreria dei Girolamini dal 1995, anno in cui il museo riapre al pubblico dopo un lungo periodo di chiusura, avvenuta in seguito al terremoto dell'Irpinia del 1980. In quella occasione, con il riordino dei depositi e la riorganizzazione dell'allestimento museale, si decise di mettere in mostra alcune nuove opere, tra cui questo piccolo olio su rame. Con tale tecnica nel '500 venivano eseguiti soprattutto dipinti di ridotte dimensioni, di carattere prettamente devozionale, destinati alla decorazione di piccoli altari o tabernacoli, che venivano commissionati agli artisti principalmente dalla nobiltà, da famiglie influenti o dagli ordini religiosi. Nel piccolo dipinto sono rappresentati il Cristo crocifisso, che si staglia, isolato, su uno sfondo reso quasi illeggibile dalle alterazioni del supporto e, nel registro inferiore, i dolenti che attorno disperati la croce centrale: la Madonna, quasi svenuta, sorretta dalla Maddalena e da Maria di Cleofa, San Giovanni di spalle e un altro Santo con un saio, di fronte, increduli e addolorati. Come in tutte le rappresentazioni controriformistiche, il carattere narrativo viene abbandonato a favore di una raffigurazione ico-

nica incentrata sul dramma di Cristo e tutti gli elementi del dipinto concorrono ad accentuare il solido realismo e l'immediatezza emotiva: l'espressione dolente del volto, il panneggio del perizoma, agitato violentemente dal vento, le pose articolate, seppur composte, dei vari personaggi, gli effetti luministici raffinati, con risultati di grande suggestione e patetismo. La nostra *Crocifissione*, dunque, sembra adeguarsi alla perfezione al nuovo clima religioso richiesto e suggerito dalle conclusioni del Concilio tridentino: attraverso le storie dei misteri della Redenzione raffigurate nelle opere figurative il popolo doveva essere istruito e indirizzato nel ricordare e rimeditare assiduamente gli articoli di fede. L'attribuzione con cui l'opera viene indicata in Quadreria e anche nel catalogo del museo è ad un "Ignoto di fine sec. XVI", formulata da Roberto Middione (Middione 1986, p. 152). Lo studioso la riconduce all'area fiamminga e individua in Bartholomeus Spranger e Hans Van Haachen i lati punti di riferimento per il piccolo rame. Tale ipotesi, sebbene non venga suffragata da alcun confronto figurativo, era stata anticipata già da Mario Salmi, per



Fig. 18. Francesco Cavazzoni (?), *Crocifissione e dolenti*, fine XVI ca., Napoli, Quadreria dei Girolamini. Fonte: Fotografia dell'autore

il quale in quest'opera «tutto è tradotto con una forzatura dei caratteri, con una maniera aspra di disegnare propria dell'incisione e con un modellato gonfio che non sembra riferibile ad un gusto italiano, bensì ad un minore manierista tedesco-fiammingo, disceso in Italia e venuto a contatto con l'ambiente vasariano» (Salmi, 1969, p. 52). Middione collega inoltre la *Crocifissione* ad un piccolo olio su rame, raffigurante un' *Adorazione dei pastori*, conservato nel Museo Provinciale di Catanzaro, affermando che «sia per l'aspetto compositivo che per la specifica fattura, con i consueti grafismi, i tratti fisiognomici, le lumeggiature, siamo in presenza di due dipinti quanto mai prossimi l'uno all'altro, tanto da poterne ipotizzare una possibile identità di mano» (Middione, 1986, p. 152). Nel 2003 Ippolita Di Majo indirizza l'attenzione della critica su cinque piccoli dipinti su rame, nei quali troviamo inclusa anche la *Crocifissione napoletana*, riconducendoli tutti alla mano di Francesco Cavazzoni, stabilendo in particolare un legame tra questa piccola composizione e dipinti che ritiene certi del pittore quali lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* e la *Adorazione dei Magi* della collezione Chigi-Saracini (Di Majo, 2003 p. 144). L'attribuzione viene confermata da Sarah Ferrari, la quale sottolinea le analoghe «fisionomie insistite, gli occhi distanti e tondeggianti, i nasi rotondi o appuntiti, i capelli lanosi sfilati in piccole ciocche» per questa *Crocifissione* e le opere di Cavazzoni. La colloca, insieme agli altri quattro rametti, intorno al 1575-1580, periodo relativo alla prima attività pittorica dell'artista bolognese (Ferrari, 2009, p. 68).

Ad ogni modo la mancanza di notizie documentate non permette, ad oggi, un'attribuzione certa. Si può però provare a ragionare su una serie di elementi che, se verificati, porterebbero verso la stessa direzione indicata dalla Di Majo. Considerando innanzitutto la provenienza del rametto c'è da dire che, finora, non sono stati trovati documenti che ne attestino la donazione alla chiesa oppure la committenza da parte dell'Ordine. Il quadro non è menzionato nell'*Inventario de robbe e suppellettili della Sagrestia e Chiesa della congregazione dell'Oratorio fatto per ordine del P. Girolamo Binago preposito il mese di agosto 1626*, che annota scrupolosamente le opere conservate dall'Ordine ed anche le pale d'altare allora esistenti nella chiesa e nelle cappelle. Anche Carlo Celano, nelle sue *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri*, scritte nel 1692, descrive dettagliatamente il complesso dei Gerolamini e le opere in esso custodite ma non fa menzione della piccola composizio-

ne su rame. Secondo questi documenti, quindi, l'opera potrebbe essere arrivata nella collezione in un momento successivo. Bisogna tuttavia tenere in considerazione che la Quadreria dei Gerolamini si formò, a partire dalla fondazione del complesso ecclesiastico, nei primi anni Venti del XVII secolo, frutto delle committenze relative alla chiesa monumentale e delle donazioni di alcuni collezionisti. Uno di questi, tra i più importanti, fu Domenico Lercaro, sarto e commerciante di tessuti emiliano che trascorse gli ultimi anni della sua vita a Napoli, dove fece parte dell'Ordine. Alla sua morte nel 1623 lasciò con testamento ai padri filippini, suoi confratelli, l'intera collezione di opere d'arte che egli possedeva, con l'obbligo di tenerla esposta nella sagrestia Maggiore, di non venderla né alienarla, «né anco prestare in modo alcuno» (Borrelli, 1968). Nel testamento si fa menzione, oltre che di una serie di opere importanti e firmate, di un gruppo di quadri di piccole dimensioni, non meglio specificato, di cui potrebbe far parte il nostro rametto, considerando la provenienza emiliana del donatore e tenendo per buona l'attribuzione "cavazzoniana". Questa idea mi è stata proposta da Marco Liberato, storico dell'arte e studioso delle collezioni girolimiane; tuttavia la perdurante inaccessibilità dell'archivio dell'Oratorio mi impedisce una maggiore precisione in tal senso. La peculiarità del supporto rende l'opera suscettibile a fenomeni di degrado del tutto particolari. Il quadro, infatti, si trova in un pessimo stato di conservazione determinato anche, ma non solo, dall'ossidazione del metallo. Diffuse cadute di colore e altrettanti sollevamenti si uniscono a pesanti ridipinture fortemente ingiallite. Analisi chimiche potrebbero, a mio parere, individuare non solo il modo più corretto di intervenire sull'opera, ma forse darci anche qualche informazione in più riguardo alla sua provenienza. La tecnica dell'olio su rame nasce nei primi decenni del '500 contemporaneamente in area fiamminga e in Italia, ma si può rilevare una significativa differenza tra le due metodologie messe in atto dagli artisti: mentre sui rami italiani, infatti, è presente quasi sempre una preparazione con amalgama d'argento, in quelli fiamminghi ne viene usata una a base oleoresinosa. Venire a conoscenza dei materiali utilizzati per il piccolo quadro potrebbe indirizzarci verso un'area geografica precisa e, dunque, restringere il campo delle ipotesi attributive. Va infine sottolineata una notizia che suffragherebbe ancora una volta l'attribuzione al pittore bolognese: il 21 ottobre del 2014 è stato battuto all'asta viennese Dorotheum un olio su rame praticamente

identico alla nostra Crocifissione, seppur caratterizzato da una maggiore vivacità cromatica, attribuito proprio a Francesco Cavazzoni (Francesco Cavazzoni, *Crocifissione* - Asta Dorotheum, lotto n. 218, 21/10/2014). Si potrebbe ipotizzare che questa opera e la *Crocifissione coi dolenti* napoletana siano due versioni dello stesso pittore, oppure che una sia la copia dell'altra.

*Stellina Di Meo*

*Bibliografia.* M. Salmi, 1969, p. 52; L. De Castris, R. Middione, 1986, p. 152; I. Di Majo, 2003 p. 144; S. Ferrari, 2009, p. 68.

### Francesco Cavazzoni

*Annunciazione*, 1600

Olio su tela, cm 243 x 170

Fanano, Chiesa del monastero delle Clarisse

Restauro: 2009

La prima menzione dell'opera si ha in un manoscritto settecentesco redatto da padre Niccolò Pedrocchi (1681-



Fig. 19. Francesco Cavazzoni, *Annunciazione*, 1600, Fanano, Chiesa del monastero delle Clarisse. Fonte: Fotografia dell'autore

1749), rettore delle Scuole Pie di Fanano, nonché storico locale. Questo fu poi pubblicato da Albano Sorbelli nel 1927, prendendo come testo base uno dei tre scritti presenti in quella data nella stessa Fanano, ovvero quello appartenuto a Valerio Fogliani, erede di quel Michele Fogliani che completò lo scritto del Pedrocchi dopo la sua morte, avvenuta nel 1749, come gentilmente segnalatomi da Raimondo Rossi Ercolani. Qui, a proposito del Monastero delle Clarisse, si legge: «Nell'anno 1600 s'attese a dar miglior sesto alle cose del Monastero [...] s'arricchì con sacri arredi la Sagristia e la chiesa massima esteriore, col quadro dell'Altare rappresentante l'annunciazione dell'Angelo e Maria sempre Vergine, opera del Cavazzone Pittor Bolognese che costò sopra 260 paoli». L'8 settembre dell'anno precedente il Monsignore Lelio Gualandi, Vicario dell'Abbazia di Nonantola, benediva il nuovo Monastero di clausura, in cui si sarebbe seguita la Regola di S. Chiara, voluto dal conte fananese Ottonello Ottonelli (1550-1620), edificio sacro dedicato a Santa Chiara, appunto, ma anche alla SS. Annunziata. Fu lo stesso Ottonelli a voler dotare il nuovo complesso di arredi sacri ed opere d'arte di notevole pregio; non stupisce così l'arrivo della tela di Cavazzoni da quella Bologna che aveva cacciato la famiglia Ottonelli stessa, forse nel 1509 (Rossi Ercolani 2014, pp. 88-90), la quale si divise successivamente in due rami: uno con nuova residenza a Fermo e l'altro, appunto, a Fanano. L'*Annunciazione* del pittore bolognese venne destinata all'altare maggiore della chiesa "esterna", ovvero quella aperta al pubblico, mentre la parte "interna", riservata alle sole monache, fu dotata di una pala realizzata da Andrea Donducci detto "il Mastelletta". In seguito alla ristrutturazione, avvenuta dopo il Concilio Vaticano II negli anni Sessanta del secolo scorso, con i lavori che di fatto portarono all'eliminazione della chiesa "interna", le due opere furono posizionate l'una affrontata all'altra nella parte "esterna". La tela di Cavazzoni, sempre nel XVII secolo, venne racchiusa entro un'ancona lignea realizzata in loco, composta da due colonne tortili a foglia di ulivo dorate su fondo laccato, addossate su un fondo a finto marmo ed arricchite da intagli laterali dorati; essa compare sormontata da una trabeazione spezzata, al cui centro vi è una struttura ad edicola.

Dopo la testimonianza di Pedrocchi, e la successiva ripresa di Sorbelli, l'*Annunciazione* di Fanano è piombata in una sorta di oblio che ne ha fatto quasi dimenticare le tracce, ma grazie ad un intervento di Angelo Mazza, il quale giustamente la definisce "sconosciuta", ritorna

viva negli studi, venendo descritta come «esempio di una cultura figurativa fondata sulla tradizione di Orazio Sammachini, di Denys Calvaert e di Bartolomeo Passerotti del tutto estranea alle novità della pittura dei Carracci». Nel 1999, Marinella Pigozzi, in questi anni impiegata in un notevole lavoro di ricostruzione e valorizzazione del catalogo cavazzoniano, colloca l'opera fananese vicino ad un altro episodio pittorico col medesimo soggetto conservato presso il Museo Davia Bargellini di Bologna. Impossibile, inoltre, non pensare alla prima *Annunciazione* di Ludovico Carracci (1583-1584) eseguita per la residenza della Compagnia del Santissimo Sacramento di San Giorgio in Poggiale, dove, oltre alla simile ambientazione spaziale, si riscontrano similitudini, come nota sempre Pigozzi, rivolte «all'intimità, alla tenerezza degli affetti, alla ricerca del sacro nella quotidianità del vivere». Alfonso Garuti si è poi occupato in maniera approfondita della committenza e del contesto in cui fu inserita l'opera, affermando che il dipinto «assomma corpose ed importanti forme insite a Bologna nel momento di trapasso dalla tradizione pittorica tardo manieristica secondo i modi invalsi nella scuola del Calvaert, del Passerotti, del Sammachini e non ancora permeata dalle novità apportate dai Carracci». Già in precedenza aveva menzionato fuggacemente l'opera, definendola della stessa mano di un'altra tela con lo stesso soggetto presente nella chiesa di Montalto di Montese. Ippolita di Majo sottolinea come l'attività di Cavazzoni nel primo Seicento sia caratterizzata prevalentemente da opere grafiche e letterarie; in ambito pittorico andavano ormai ad assopirsi le stravaganze della tarda maniera bolognese, sostituite da composizioni più pausate e composte come quella che possiamo ravvisare nell'*Annunciazione* fananese. In merito alla sobrietà della composizione, Michele Danieli crea giustamente un collegamento con un *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Collezione privata passato negli anni scorsi sul mercato con una attribuzione alla scuola di Calvaert (Christie's, London, South Kensington, 10 aprile 2003, lotto 15), più o meno coevo alla nostra tela. Lo stesso studioso sottolinea come il timido tentativo di avvicinamento ai Carracci operato da Cavazzoni nella *Crocifissione* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, si sia quasi completamente dissolto nell'*Annunciazione*, la quale «sembra ancora guardare indietro, alle pale col medesimo soggetto di Ercole Procaccini e di Sammachini, rispettivamente in Santa Cristina a Bologna e alla Pinacoteca di Forlì, o alle incisioni che ne trassero Do-

menico Tibaldi e Agostino Carracci». Il tutto è forse spiegabile con una committenza proveniente da una zona periferica, non ancora aggiornata sugli ultimi sviluppi artistici dei grandi centri. Sempre nello stesso intervento si fa riferimento ad una parentela visiva, dove il gesto di Gabriele ricorda in maniera evidente quello del Cristo nella *Predica alla Maddalena* del 1580 in Santa Maria Maddalena a Bologna; non va nemmeno dimenticato il raffronto con il *San Sebastiano* di San Martino, da alcuni considerato dello stesso Cavazzoni. Angela Ghirardi esplora il tema iconografico dell'*Annunciazione* affrontato dal pittore bolognese. Oltre all'esempio fananese ed al già citato quadretto di devozione privata del Museo Davia Bargellini, vanno anche ricordate le tele in San Martino a Bologna e nella chiesa dell'Annunziata a Castel San Pietro. Qui si sottolinea la presenza, quasi una citazione, dell'influenza di Bartolomeo Passerotti, derivata dal braccio alzato di un *San Michele* disegnato su un foglio presente a New York (The Metropolitan Museum, Rogers Fund 64.197.1), ripreso nell'arcangelo Gabriele di Fanano. Non aggiungono nulla di nuovo gli ultimi interventi sull'opera, ma certamente confermano il notevole interesse, ormai conquistato, attorno al dipinto.

L'*Annunciazione* di Fanano è stata restaurata nel 2009 da Claudia Carpenito nel suo laboratorio di Reggio Emilia, sotto la direzione di Daniela Ferriani della Soprintendenza di Modena e Reggio Emilia. Prima dell'intervento presentava tracce di restauri precedenti in cui è stato pulito, pur con molte zone interessate da vernice antica completamente ossidata. Si leggevano disomogeneità di valori cromatici ravvisabili in zone più pulite e fredde ed altre in quelle più scure. Diversi ritocchi molto grossolani ed invasivi erano evidenti sulla superficie pittorica originale. L'intervento di restauro ha comportato la pulitura del dipinto, permettendo così la rimozione delle tracce ossidate, dei ritocchi e delle ridipinture. La stuccatura delle lacune con gesso di Bologna e colla di coniglio, la reintegrazione pittorica e la verniciatura finale hanno, infine, ridato vitalità all'impianto cromatico della tela.

La scena è ambientata all'interno della casa della Vergine, a Nazareth, nella quale sono riconoscibili ben pochi particolari architettonici. Si apprezzano il finissimo leggio intagliato sul quale poggia il libro di preghiere ed il cesto con gli strumenti e la stoffa per il cucito. Tre putti scostano un drappo per mostrare la scena, dove un adonico arcangelo Gabriele giunge su di una

nuvola con il suo pannello svolazzante, mentre tiene in mano un giglio, simbolo dell'amore puro e virginale, per annunciare a Maria la nascita di un figlio concepito dallo Spirito Santo, qui rappresentato in maniera chiara e precisa da una colomba che emana un raggio divino sulla Vergine stessa, colta nella fase della *Interrogazione* (Baxandall (1972) 2001, pp. 61-64). La parte alta del dipinto è dominata da una cospicua teoria di putti festanti e musicanti, i quali accompagnano l'epifania del Dio Padre tra le nuvole imbevute di una luce divina dal sapore squisitamente aureo. Interessante è scorgere, nel libro di preghiere, la scritta "PSAL LXXXIV AUDIAM QUID LOQUATOR IN ME DOMINUS DEUS" ("Ascolterò che cosa dice Dio, il Signore") tratta dal Libro dei Salmi (84,9). Il fatto che sia stata scelta da Cavazzoni all'interno del tema iconografico dell'*Annunciazione* è altamente paradigmatico: la Vergine si interroga su quello che il messaggero di Dio avrà da dirle, e lo ascolterà. L'impostazione generale dell'opera fananese, come ricordato da Valentina Frascarolo ed Emanuele Pellegrini, sembra ripercorrere l'impianto di una perduta tela del medesimo soggetto realizzata da Tiziano intorno al 1536-1537 per le monache di Santa Maria degli Angeli di Murano, la cui fortuna è stata poi amplificata dalla riproduzione dell'incisore veronese Jacopo Caraglio (c. 1537, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi). La fortuna dell'opera del Caraglio, dovuta alla sua facile peregrinazione, non tardò ad arrivare nelle regioni limitrofe come la Lombardia e, appunto, l'Emilia. Nel primo caso abbiamo un esempio nell'*Annunciazione* di Simone Peterzano (1577-1578, Milano, Museo Diocesano), nella quale sono ben evidenti alcune modifiche, rispetto all'incisione di Firenze, derivate dal mutato clima dovuto al Concilio di Trento, come la presenza di Dio Padre e l'entrata dell'arcangelo Gabriele nella stanza su di una nuvola, modifiche presenti anche nella nostra tela. La linea interpretativa del Peterzano ebbe poi molta fortuna nell'ambito centro-italiano ed in Emilia, dove Cavazzoni, oltre a ciò, non sembra disdegnare nemmeno le soluzioni adottate da Correggio nell'*Annunciazione* della Galleria Nazionale di Parma. È importante puntualizzare come tutte le riprese del modello tizianesco, compresa la nostra, facciano parte di una committenza proveniente da aree periferiche, quindi meno aggiornate, ma molto attente a ciò che veniva rappresentato. Nel periodo post-tridentino si andava affinando una attenta pedagogia delle immagini, supportata a Bologna dal cardinale Gabriele Paleotti con il suo *Discorso intorno alle immagini*

*sacre e profane*, pubblicato nel 1582, una guida religiosa rivolta al religioso, al committente e all'artista. Marinella Pigozzi (Pigozzi 2015, p. 18) riassume in modo esemplare, parlando delle pale d'altare, questo mutato clima culturale: «Colpiscono l'oro delle cornici, i colori accesi, teneri e splendenti ora cupi e tenebrosi, il patetismo intenso dei visi e dei gesti, il carattere meditativo e diretto a sollecitare un contatto visivo con il riguardante allo scopo di suscitare la devozione, il coinvolgimento delle arti del teatro. La vista e l'udito vincono sul tatto e sull'odorato. Al contatto diretto, tattile e olfattivo, si sostituisce un rapporto a distanza, si preferisce la percezione intellettuale dedotta principalmente dalla vista, presto accompagnata dal canto e dalla musica. La vista permette l'interpretazione della realtà, la misurazione e percezione del mondo sensibile, la sua rappresentazione scientifica, il conseguente racconto veritiero e verosimile e la relativa elaborazione intellettuale, la riscoperta del quotidiano. Le espressioni di dolore segnano l'intensità della reazione personale alla tragedia, i dipinti sono poesie silenziose e inducono il fedele a immedesimarsi a sua volta. Prevale l'invito alla pietas, il sorvegliato decoro, la pateticità asserita con languore, l'assoluta osservanza dei canoni figurativi agiografici».

L'attenzione è qui rivolta principalmente alle figure della Vergine e dell'arcangelo Gabriele, mentre la gloria celeste risulta meno possente rispetto ai prototipi: ciò che interessa di più è emanare in maniera esplicita la presenza divina ed ordinare la scena in maniera chiara e concisa. Emile Mâle (Mâle 1932, pp. 239-242), nelle sue analisi sull'iconografia post-tridentina, notava nelle rappresentazioni seicentesche dell'*Annunciazione* la presenza costante del cielo all'interno di una stanza, dove gli oggetti della vita quotidiana vengono quasi occultati dalle nubi cariche di putti, con annunciante in volo anch'esso su una nuvola, ed il tutto imbevuto da una luce divina.

Di notevole interesse sono i disegni anatomici presenti nell'*Essempario Della Nobile Arte del Disegno per quelli che si dilettano delle Virtù, mostrando a parte per parte con Simmetria, Anatomia e Geometria. et altri modi per intendere tutti li principi, con le sue dichiarazioni assignate*, opera di Cavazzoni datata 1612, nata con uno scopo didattico e rivolto all'insegnamento dell'arte del disegno ai neofiti. Tra le pagine non si può rimanere indifferenti al campionario di mani gesticolanti rappresentate, che ritroviamo, in maniera quasi pedissequa, nell'*Annunciazione* fananese, ma anche in tutta la produzione del pittore bolognese,

scrutando l'arcangelo e la Madonna, così come i volti ed i profili. Le labbra carnose, le dita allungate, le unghie dalla forma appuntita e gli occhi sporgenti sono elementi peculiari della pittura di Cavazzoni, che prontamente ritroviamo anche nella nostra opera. Il richiamo al lungo rapporto con Ulisse Aldrovandi, è ravvisabile nella resa naturalistica del giglio portato da Gabriele, un saggio esemplare degli interessi naturalistici del pittore. La tela di Fanano, fino ad oggi, risulta essere l'ultima opera nota di Cavazzoni. La data 1600 rappresenta un vero e proprio spartiacque tra la carriera pittorica del nostro e la sua successiva attività di scrittore, fase attraverso la quale, ad oggi, risulta essere più conosciuto. L'ultimo dipinto firmato è la *Crocifissione* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, datato da Pigozzi intorno al 1590 (Pigozzi 2006, pp. 196-197), e primo timido passo verso le forme dei Carracci. L'opera fananese segna però un ritorno a soluzioni obsolete, dovute anche alla commissione periferica, basate sulla stanca ripetizione di stilemi manieristici. Non si può non avvicinarlo al *S. Sebastiano* di San Martino, come già intuito da Michele Danieli, soprattutto se mettiamo in parallelo i volti del santo e della Vergine.

*Alessandro Guidi*

*Bibliografia:* N. Pedrocchi 1927, pp. 146-147; A. Garuti 1989, p. 136; A. Mazza 1993, pp. 406, 422 nota 18; M. Pigozzi 1999, pp. 219, 225; A. Garuti 2001, p. 168; I. di Majo 2003, p. 143; M. Danieli 2008 - 2009, pp. 143, 151-152; A. Ghirardi 2010 - 2011, pp. 283, 287 nota 26; S. Ferrari 2010, p. 79 nota 55; R. Rossi Ercolani 2012, p. 29; V. Frascarolo - E. Pellegrini 2013, p. 98; R. Rossi Ercolani 2013, pp. 31, 37 nota 24.

### Francesco Cavazzoni

*Vergine del Baraccano, in Corona di gratie e gratie favori, et miracoli della Gloriosa Vergine Maria, fatta in Bologna dove si tratta delle sue sante et miracolose immagini cavate dal suo naturale con i suoi principii, 1608/1615*

Penna e acquerello

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 298, fol. 155.

La rappresentazione grafica dell'immagine miracolosa della Vergine del Baraccano è eseguita ad acquerello e penna da Francesco Cavazzoni all'interno del mano-

scritto *Corona di gratie e gratie favori, et miracoli della Gloriosa Vergine Maria, fatta in Bologna dove si tratta delle sue sante et miracolose immagini cavate dal suo naturale con i suoi principii* [Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 298], del 1608 (con modifiche datate fino al 1615), in cui l'autore propone disegni, con un apparato testuale esplicativo, delle immagini miracolose presenti nella città di Bologna a scopo devozionale. Questo testo si iscrive nella produzione critica di Francesco Cavazzoni che include *Pitture et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano...* del 1603, [Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 1343], *Esemplario della nobile arte del disegno per quelli che si dilettono delle virtù, mostrando a parte per parte con simmetria, anatomia e geometria et altri modi, per intendere tutti li principij con le sue dichiarazioni assignate di Francesco Cavazzoni Bolognese, del 1612* [Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 330 e



Fig. 20(a). Francesco Cavazzoni, *Vergine del Baraccano in Corona di gratie e gratie favori, et miracoli della Gloriosa Vergine Maria, fatta in Bologna dove si tratta delle sue sante et miracolose immagini cavate dal suo naturale con i suoi principii*, 1608 (con alcune modifiche fino al 1615), Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B298, fol. 155. Fonte: R. Varese, *Francesco Cavazzoni critico e pittore*, Marchi & Bertolli, Firenze, 1969

Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, ms. 65] e Trattato del Santo Viaggio di Gierusalemme e di tutte le cose più notabili, che si ritrovano in quello, a luogo per luogo raccolti, e narati con diligenza, del 1616 [Chantilly, Musée Condé, ms. 704, inv. 1527, Ca. XIV, G. 16] la cui edizione critica è stata curata da Pigozzi (2000). Nella Biblioteca dell'Archiginnasio è inoltre conservato un altro manoscritto molto vicino per tematica a Corona di gratie: si tratta di Immagini di antiche Madonne esistenti in Bologna riprodotte da Francesco Cavazzoni, [Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 1041]. Diversamente da Corona di gratie, che proviene dal fondo Ercolani, il manoscritto B 1041 proviene da un fondo antico non meglio precisato. È probabile che entrambi siano stati collazionati da Luigi Crespi che aveva intenzione di pubblicare le proprie riproduzioni delle Madonne Bolognesi e che successivamente si siano separati raggiungendo per strade diverse la Bibliote-

ca dell'Archiginnasio. Dal confronto tra i due codici relativi alle immagini mariane si può dedurre che Corona di gratie sia il testo definitivo preparato per la stampa, per il quale Francesco Cavazzoni ha selezionato i suoi disegni migliori. Vista la ricchezza del lavoro, il testo non può essere certamente stato redatto in una volta, ed è pertanto altamente probabile che l'autore disponesse di una grande quantità di fogli con appunti e disegni inutilizzati, che furono successivamente raccolti a formare il manoscritto Immagini di antiche Madonne. Il risultato che qui interessa è la presenza di più versioni della stessa rappresentazione che inducono a riflettere sull'approccio critico di Francesco Cavazzoni e il suo criterio di selezione dei disegni più adatti alla stampa e maggiormente approssimati agli originali da cui derivano. Per Varese (1969, p. 17) tra i due codici non vi è un rapporto di anteriorità, ma piuttosto l'esito della selezione effettuata da Cavazzoni, che estrae il materiale per lui più valido per la pubblicazione a stampa e quindi i disegni sarebbero contemporanei in quanto frutto dello stesso periodo di attività. La miracolosa immagine del santuario del Baraccano fu oggetto di venerazione particolare per i prodigi avvenuti nei primi anni del XV secolo, così che per volere di Sante Bentivoglio fu strappata dal muro e posta in una piccola chiesa successivamente ampliata. Come vedremo, viene eseguito da Francesco del Cossa il restauro di un'opera preesistente che tradizionalmente viene attribuita a Lippo Dalmasio. Il Lamo ne La Graticola di Bologna nomina Santa Lucia e Santa Caterina eseguite da Francesco del Cossa di cui non c'è traccia nell'affresco (1560, ed. 1996, pp. 60-61) e Malvasia omette di citare l'affresco, che comparirà sotto il nome di Francesco del Cossa solo a partire dalla terza edizione in *Le pitture di Bologna* (Malvasia, 1732, p. 286). Su questo affresco tuttavia il dato documentale sicuro è il pagamento a Francesco del Cossa nel 1472 testimoniato all'interno dei Libri della Compagnia, ma sull'opera precedente non vi è un'attribuzione sicura. Infatti la preesistente immagine della Vergine per Varese (1969, p. 88) è dalmasiana sostanzialmente irrobustita e risolledata dall'intervento del Cossa e, con qualche dubbio, pensa a Lippo anche Ruhmer (1959, pp.75-76). Risulta distaccarsi da questa linea attributiva l'ipotesi di Ferretti (2011, pp. 281-284) che, sulla base dello studio della sinopia, non la ritiene riferibile a Lippo Dalmasio, ma piuttosto alla cerchia dello Pseudo-Jacopino. L'oscillazione stilistica di Francesco del Cossa nell'ambito di questo "restauro", in cui si mantengono le teste preesi-

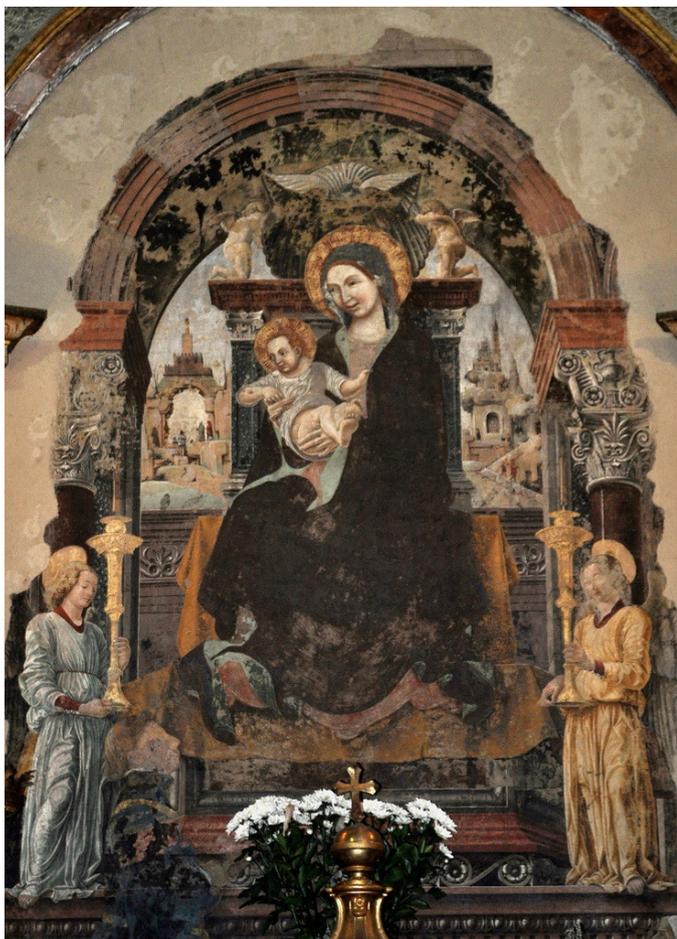


Fig. 21(b). Francesco Del Cossa, *Vergine del Baraccano*, 1472 circa, Bologna, chiesa di Santa Maria del Baraccano. Fonte: M. Ferretti, *Francesco del Cossa e l'immagine miracolosa del Baraccano in La fede degli italiani*, a cura di Guido Dall'Olio, Adelisa Malena, Pierroberto Scaramella, Edizioni della Normale, Pisa, 2011, pp. 279-290

stenti, sarebbe quindi motivata proprio dalla consapevolezza della funzione miracolosa di questa immagine per la quale l'artista crea una sorta di reliquiario figurato. Il caso del Baraccano si aggiunge così alla tradizione di dipinti tre e quattrocenteschi che inglobano parti più antiche o rinnovano in parte una precedente immagine, intorno alla quale si sviluppa organicamente l'intervento che presuppone la selezione di frammenti esprimendo il problema del rapporto tra immagine miracolosa e supporto materiale. In questo caso, i frammenti più antichi dei volti, restarono in vista anche se non immediatamente riconoscibili creando un dialogo con l'immagine creata dal Cossa. Il quasi totale rifacimento quindi è la tappa decisiva di una sequenza consueta alla cui origine c'è un'immagine sacra rivelatasi miracolosa che attira comportamenti pii e oggetti votivi. Tale funzione miracolosa continua negli anni e infatti è proprio Cavazzoni a proporre un disegno che si riferisce all'episodio miracoloso accaduto secondo la tradizione, durante l'assedio posto dalle truppe imperiali. Gli assediati, per aprire una breccia nelle mura, posero una mina nella muraglia dove era venerata questa immagine «comandò il suddetto navarro che alla mina il foco dar si dovessi, subito fatto in alto si levò la muraglia che l'uno e l'altro esercito chiaramente si videro, tornando miracolosamente con gran stupore di tutti la muraglia nel suo primo loco si come mai non fusse, e mentre tutto questo successe se vide una colomba di candidissime piume tutta intrepida sopra la detta muraglia ove era la Santa Imagine» (Cavazzoni) (Varese, 1969, p. 88). Se da un lato Cavazzoni rappresenta l'affresco di Francesco del Cossa in maniera semplificata, soprattutto nel ricco impianto architettonico e nella resa del paesaggio, dall'altro è sorprendentemente attento ad alcuni dettagli come gli uccellini sul parapetto dietro al trono e i dettagli della veste di Giovanni I Bentivoglio. Omette l'elaborata candeliera in primo piano probabilmente per rendere maggiormente visibile l'iscrizione attributiva. Per quanto riguarda le figure della Vergine e del Bambino si riscontrano le principali modifiche, probabilmente privilegiando l'aspetto devozionale su cui è incentrata la produzione del manoscritto. Le vesti perdono le fitte pieghe rigide increspandosi in morbidi svolazzi enfatizzati dalla tecnica ad acquerello. Nonostante lo stile differente e le modifiche di cui ho parlato, la composizione mantiene il suo equilibrio e non perde riconoscibilità iconografica per il potenziale lettore devoto. Le palesi differenze tra il modello ed il disegno proposto da Cavazzoni potrebbero

denunciare un'interpretazione personale, ma anche l'assenza di un interesse realmente critico nei confronti delle espressioni artistiche del passato in favore di un atteggiamento didascalico in cui l'importanza delle immagini è funzionale agli aspetti dottrinali e devozionali ma non artistici. Le rappresentazioni della Vergine contenute in quest'opera esprimono comunque una riflessione critica sull'antichità maggiore rispetto al testo, che si rivela un manuale di devozione in cui si raccolgono notizie religiose e sulle festività. Il testo inizia con il rimpianto per le virtù del passato oggi perdute e in quest'ottica vengono citate e disegnate le Madonne miracolose delle chiese bolognesi. Si fa raramente menzione degli autori di queste immagini proprio per evitare di sottolinearne l'origine umana che avrebbe potuto sminuirne il potere devozionale. La specifica scelta delle immagini mariane si può collegare al culto vivo e sentito promosso dalla Controriforma anche in reazione alla negazione dell'importanza della Madonna nell'ambito della Riforma. A questo proposito è opportuno ricordare che era nelle intenzioni dello stesso Paleotti, i cui precetti si rivelano così importanti per Francesco Cavazzoni, stabilire le modalità di rappresentazione della Vergine (Paleotti, 1582, ed. 1961, II, p. 100).

In conclusione attraverso questa breve analisi è possibile riflettere sul modo in cui Cavazzoni risponde alle richieste del suo tempo a proposito del ruolo dell'artista nei confronti dell'arte sacra. Varese enfatizza come Cavazzoni porti avanti la ricerca manifestando un approccio critico verso "gli antichi" espresso con il mezzo del disegno molto più che con quello testuale, interpretandone la vocazione artistica come chiave di lettura del suo tempo, seppure in un testo dalle intenzioni principalmente devozionali (Varese, 1969, pp. 41-45). Secondo Kurtz (Schlosser Magnino, 1956, p. 339) Corona di grazie «contiene molte illustrazioni, copie di antiche immagini della Madonna a Bologna, che seguono fedelmente lo stile degli originali e mostrano una comprensione dell'arte medievale quasi unica nel suo tempo». Previtali (1960, pp. 18-20) riflette sulle motivazioni che spingono Cavazzoni a produrre questo codice sostenendo che nel disegno si discosta dai suoi modi stilistici pittorici, per giungere a conferire una suggestione di antichità senza essere tuttavia fedele alle opere rappresentate. Ritiene quindi che Cavazzoni si relazioni ai "primitivi" per ragioni apologetiche e devozionali anziché artistiche. Di sicuro interesse è l'interpretazione di Varese che, senza voler negare il legame con la cultura del suo tempo, sot-

tolinea come nei disegni di Cavazzoni, emerga un'originalità nel confronto con i modi di pittori e scultori a lui anteriori attraverso la comprensione delle strutture e delle diverse componenti. Si ipotizza anche che l'apparato testuale, che esprime cultura ed erudizione, sia una sorta di giustificazione all'intervento critico figurativo svolto dal disegno creando una sorta di polarità in cui testo e immagine si esplicano vicendevolmente. Tuttavia non sembra che i disegni di Cavazzoni raggiungano una reale meditazione artistica sul modello dal punto di vista critico poiché lo scopo è legato principalmente alle finalità devozionali del codice. Sebbene riferito a *Pitture et sculture mi sembra che l'affermazione di Pigozzi sul disegno di Cavazzoni si possa allargare anche a Corona di grazie: «ciò che manca è proprio l'esplicitarsi di un giudizio, di un gusto personali, non perché egli manchi di interessi artistici, ma perché in linea con i tempi è l'esperienza religiosa a sorreggere le sue pagine assieme al fine didattico, a spingerle oltre il fatto privato e personale»* (Pigozzi, 1999, p. 86). L'intento dell'autore in questo caso sembra principalmente quello di muovere alla pietà il lettore utilizzando le immagini come soluzioni narrative proponendo una lettura fortemente iconografica dei modelli prediligendo il fine comunicativo.

Linda Benetazzo

*Manoscritti:* F. Cavazzoni, *Pitture et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano...*, 1603, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 1343; F. Cavazzoni, *Corona di grazie e grazie favori, et miracoli della Gloriosa Vergine Maria, fatta in Bologna dove si tratta delle sue sante et miracolose immagini cavate dal suo naturale con i suoi principii*, 1608 (con modifiche fino al 1615), Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 298; F. Cavazzoni, *Essempplario della nobile arte del disegno per quelli che si diletano delle virtù, mostrando a parte per parte con simmetria, anatomia e geometria et altri modi, per intendere tutti li principij con le sue dichiarazioni assignate di Francesco Cavazzoni Bolognese*, 1612, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 330 e Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, ms. 65; F. Cavazzoni, *Trattato del Santo Viaggio di Gierusalemme e di tutte le cose più notabili, che si ritrovano in quello, a luogo per luogo raccolti, e narati con diligenza*, 1616, Chantilly, Musée Condé, ms. 704, inv. 1527, Ca. XIV, G. 16; F. Cavazzoni, *Immagini di antiche Madonne esistenti in Bologna riprodotte da Francesco Cavazzoni*, secolo XVII, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 1041.

*Bibliografia:* P. Lamo, 1560, ed. 1996, pp. 60-61; G. Paleotti, 1582, ed. 1961, II, p. 100; C.C. Malvasia, 1732, p. 286; J. Schlosser Magnino, 1956, p. 339; E. Ruhmer, 1959, pp. 75-

76; G. Previtali, 1960, pp. 18-20; R. Varese, Francesco Cavazzoni, 1969, p. 17, pp. 41-45, p. 88; M. Pigozzi, 1999, p. 86; M. Pigozzi, 2000; M. Ferretti, 2011, pp. 281-284.

### Bibliografia relativa alle opere

Baldinucci Filippo, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua che contengono tre Decennali dal 1580 al 1610*, nella Stamperia di Giuseppe Manni, Firenze 1702

Bianconi Girolamo, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Tipografia di S. Tommaso d'Aquino, Bologna 1835

Bottari Giovanni Gaetano, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura tomo settimo*, Stamperia di Marco Pagliarini, Roma 1773

Brizio Anna Maria, *ad vocem*, in Thieme Ulrich - Becker Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, VI, Carlini - Cioci, Seeman Verlag, Lipsia 1912, p. 231

Cavazzoni Francesco, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, vol. III, Giulio Bolaffi Editoriale, Torino 1972, p. 218

Cavazzoni Francesco, *Scritti d'arte*, edizione critica ed esegesi a cura di M. Pigozzi, Clueb, Bologna 1999

Cavazzoni Francesco, *Trattato del santo viaggio di Gierusalemme*, edizione critica ed esegesi a cura di M. Pigozzi, Costa Editore, Bologna 2000

Cirillo Giuseppe, Godi Giovanni, *Di Orazio Samacchini e altri bolognesi a Parma*, in *Parma nell'arte*, XIV, La Nazionale, Parma 1982

Colitta Carlo, *Il Palazzo Comunale detto d'Accursio con le Collezioni Comunali d'Arte*, Officina Grafica bolognese, Bologna 1980, p. 173

Crespi Luigi, *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi tomo terzo alla maestà di Carlo Emanuele III re di Sardegna*, Stamperia di Marco Pagliarini, Roma 1769

Crespi Luigi, *Vite de' pittori bolognesi. Tomo terzo che serve*

di *supplemento all'opera del Malvasia*, Roma 1769 (ristampa anastatica, Forni, Sala Bolognese 1980)

Danieli Michele, *Proposte per Francesco Cavazzoni*, in «Artes», n. 14, 2008-2009, pp. 135-152

De Boni Filippo, *Biografia degli artisti*, Co' Tipi del Gondoliere, Venezia 1840

Di Majo Ippolita, *Per Francesco Cavazzoni pittore*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna» n.110-111, aprile-luglio 2003 [2004], pp. 140-148

Emiliani Andrea, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Cappelli, Bologna 1967

Ferrari Sarah, *Un profilo di Francesco Cavazzoni pittore e alcune proposte per il catalogo*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», n.139-140, luglio-ottobre 2010 [2012], pp. 58-80

Frascarolo Valentina - Pellegrini Emanuele, *L'ombra di Tiziano: l'Annunciazione che visse più volte*, in «Studiolo», 10, Somogy Editions, Roma 2013, pp. 92-108

Garuti Alfonso, *Aspetti dell'arredo sacro*, in *Il bel Panaro: un fiume generoso ed umile*, Artioli, Modena 1989, pp. 111-145

Garuti Alfonso, *Povert , chiarezza e semplicit . Procedure e forme artistiche nei monasteri femminili*, in *Le mura del silenzio. Monasteri femminili tra Po e Crinale*, a cura di D. Colli, A. Garuti, R. Pelloni, Artioli, Modena 2001, pp. 121-173

Ghirardi Angela, *Bartolomeo Passerotti, Francesco Cavazzoni, L'annunciazione di San Martino e una questione di metodo*, in *Arte a Bologna*, 7/8, 2010/2011, Silvana Editoriale, Milano 2012, pp. 280-287

Ghirardi Angela, *Cavazzoni Francesco*, in *The Dictionary of Art* a cura di J. Turner, Grove, New York 1996, p. 113

Ghirardi Angela, *Francesco Cavazzoni*, in *Pittura bolognese del '500* a cura di V. Fortunati Pietrantonio, vol. II, Grafis, Casalecchio di Reno 1986, pp. 853-860

Giordani Gaetano, *Memorie della chiesa priorale e parrocchiale di Santa Maria Maddalena nella strada S. Donato, poste*

*alla luce per la decenne processione generale del Santissimo Sacramento, l'anno 1835*, Pei tipi del Nobili e Comp., Bologna 1835

Graziani Irene, *Francesco Cavazzoni. Disputa di Santa Caterina*, in *Pittura Sacra a Castel San Pietro: dal XVI al XVIII secolo*, Comune di Castel San Pietro, Bologna 1997, s.p.

*La Chiesa priorale parrocchiale di S. Maria Maddalena in Bologna. Decennale Eucaristica 2 giugno 1985*, Giorgio Barghigiani Editore, Bologna 1985

Lanzi Luigi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, volume IV, Societ  tipografica De' classici italiani, Milano 1825

*Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte*, litografie di Enrico Corty, volume I, tipografia di S. Tommaso D'Aquino, Bologna 1844

Leone De Castris Pierluigi - Middione Roberto, *La Quadreria dei Girolamini*, Guida, Napoli 1986, p. 152

Malvasia Carlo Cesare, *Le pitture di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin hora da altri maggiore antichit , e impareggiabile eccellenza nella pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato ed instrutto dell'Ascoso Accademico Gelato*, per Giacomo Monti, Bologna 1686

Malvasia Carlo Cesare, *Le pitture di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin hora da altri maggiore antichit , e impareggiabile eccellenza nella pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato ed instrutto dell'Ascoso Accademico Gelato*, III edizione a cura di G.P. Zanotti, Stamperia Longhi, Bologna 1732

Malvasia Carlo Cesare, *Le pitture di Bologna. Ristampa anastatica corredata da indici di ricerca, da un commentario di orientamento bibliografico e informativo e da un repertorio illustrato*, Bologna 1686 (ristampa anastatica a cura di A. Emiliani, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1969)

Masini Antonio di Paolo, *Bologna perlustrata. Terza impressione notabilmente accresciuta, in cui si fa mentione ogni giorno in perpetuo delle fontioni sacre, e profane di tutto l'anno*, Bologna, per l'erede di Vittorio Benacci, Bologna 1666

- Masini Antonio di Paolo, *Bologna perustrata. Terza impressione notabilmente accresciuta, in cui si fa mentione ogni giorno in perpetuo delle fontioni sacre, e profane di tutto l'anno*, Bologna, per l'erede di Vittorio Benacci, Bologna 1666 (ristampa anastatica a cura di M. Fanti, Forni, Sala Bolognese 1986)
- Mazza Angelo, *Pittura nei centri minori tra Modena e Reggio Emilia*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, Electa, Milano 1993, pp. 402-423
- Mazzoni Toselli Ottavio, *Sopra un antico processo fatto a F. C.*, in «Almanacco statistico bolognese», vol. VIII, presso Natale Salvardi, Bologna 1837
- Morselli Raffaella, Cera Sones Anna, *Collezioni e quadre nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, vol. III, Getty Publications, Fondazione dell'Istituto Bancario San Paolo, Torino 1998, p. 82
- Murmann Klaudia, *ad vocem*, in *Allgemeines Künstler Lexikon*, 17, Saur Verlag, Monaco - Lipsia 1997, p. 387
- Pedrocchi Niccolò, *Storia di Fanano*, a cura di A. Sorbelli, Comitato Francescano, Fanano 1927
- Pigozzi Marinella, *Filtri di salute, d'amore, di morte, di conoscenza dai cabinets ai laboratori*, in *Filtri di salute, d'amore, di morte, di conoscenza: trattati di botanica della Biblioteca comunale Passerini Landi*, a cura di M. Pigozzi, Tip.Le.Co., Piacenza 2006, pp. 42-43
- Pigozzi Marinella, *Francesco Cavazzoni. Gesù Cristo Crocifisso, la Vergine Maria e i santi Maria Maddalena e Giovanni*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini - G.P. Cammarota - A. Mazza - D. Scaglietti Kelescian - A. Stanzani, Marsilio, Venezia 2006, n. 137, pp. 196 - 197
- Pigozzi Marinella, *Francesco Cavazzoni. Sacra famiglia santa Caterina e un angelo*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini - G.P. Cammarota - A. Mazza - D. Scaglietti Kelescian - A. Stanzani, Marsilio, Venezia 2006, n. 136, p. 195
- Pigozzi Marinella, *Gli altari di Santa Cecilia*, in *La chiesa di Santa Cecilia in Bologna. Riscoperte e restauri*, a cura di D. Scaglietti Kelescian, Costa, Bologna 2005, pp. 59 - 77
- Pigozzi Marinella, *Gli intrecci dell'arte con la scienza a Bologna da Annibale Carracci a Francesco Cavazzoni: gli esiti farnesiani romani*, in «Artes», 13, 2005/2007 [2008], pp. 85-119
- Pigozzi Marinella, *Gossip a Bologna negli anni Settanta del Cinquecento: Francesco Cavazzoni, una proposta attributiva*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Editrice Compositori, Bologna 2004, pp. 157-163
- Pigozzi Marinella, *Il Concilio di Trento e le arti 1563-2013*, Bononia University Press, Bologna 2015
- Previtali Giovanni, *La fortuna dei primitivi*, Einaudi, Torino 1964
- Previtali Giovanni, *Le prime interpretazioni figurate dai primitivi*, in «Paragone», XI, gennaio 1960, pp. 15-23
- Ricci Corrado - Zucchini Guido, *Guida di Bologna*, Bologna 1930 (ristampa anastatica a cura di A. Emiliani, Alfa Editoriale, Bologna 1968)
- Rivani Giuseppe, *Antiche e preziose tele rimesse in luce nella Chiesa di S. Maria Maddalena*, in «Il Comune di Bologna», n. 1, gennaio, anno XVIII, 1931, pp. 36-38
- Roli Guidetti Clara, *Francesco Cavazzoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, Società Grafica Romana, Roma 1979, pp. 54-56
- Rossi Ercolani Raimondo, *Fanano al tempo di Ottonello Ottonelli: la fondazione del monastero di Santa Chiara*, in *San Giuseppe di Fanano: la "Chiesa dei Padri"*, Debatte editore, Livorno 2013, pp. 21- 38
- Rossi Ercolani Raimondo, *I ritratti di Ottonello Ottonelli e gli altri dipinti dei suoi due conventi*, in «Fanano fra storia e poesia», 22, Debatte editore, Livorno 2012, pp. 29- 36
- Salmi Mario, *Contributi a Vasari pittore*, in *Studi di storia dell'arte, bibliologia ed erudizione in onore di Alfredo Petrucci*, Bestetti, Milano - Roma 1969, p. 52

Schlosser Magnino Julius, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, ed. aggiornata da Otto Kurz, La Nuova Italia, Firenze 1964

Ticozzi Stefano, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, vol. 1, Tipografia di Vincenzo Ferrario, Milano 1818

Tumidei Stefano, *Alessandro Menganti e le arti a Bologna nella seconda metà del Cinquecento alla ricerca di un contesto in Michelangelo incognito. Alessandro Menganti e le arti a Bologna nell'età della Controriforma*, a cura di A. Bacchi e S. Tumidei, Edisai, Ferrara 2002, p. 97

Varese Ranieri, *Francesco Cavazzoni critico e pittore*, Marchi & Bertolli, Firenze 1969

Viroli Giordano, *Sacra Famiglia* n. 109 in *Pinacoteca Comunale di Ravenna*, a cura di Nadia Ceroni, Longo, Ravenna 2001, p. 86

Zucchini Guido, *Catalogo delle Collezioni Comunali d'arte*, Grafiche Nerozzi, Bologna 1938, p. 105

### Bibliografia di riferimento

Baxandall Michael, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (Oxford 1972), Einaudi, Torino 2001

Dolfi Pompeo Scipione, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insegne, e nel fine i cimieri. Centuria prima, con un breve discorso della medesima città di Pompeo Scipione Dolfi*, presso Gio. Battista Ferroni, Bologna 1670

Emiliani Andrea, *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, Electa, Milano 1994

Faietti Marzia, *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, Electa, Milano 2002

Fanti Mario - Perazzini Pier Luigi, *La schedatura delle opere d'arte a Bologna e nel suo territorio nel 1820*, BUP, Bologna 2015

Fantuzzi Giovanni, *Notizie degli scrittori bolognesi*, vol. III, Stamperia S. Tommaso d'Aquino, Bologna 1783

Ferretti Massimo, *Due dipinti 'fuori contesto' all'Osservanza di Bologna*, in «Prospettiva», 57-60, 1989-90, pp. 56-57, fig. 3

Ferretti Massimo, *Francesco del Cossa e l'immagine miracolosa del Baraccano*, in *La fede degli italiani*, a cura di G. Dall'Olio - A. Malena - P. Scaramella, Edizioni della Normale, Pisa 2011

Lamo Pietro, *La Graticola di Bologna fatta l'anno 1560*, edizione a cura di M. Pigozzi, Clueb, Bologna 1996

Mâle Emile, *L'art religieux après le Concilie de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle: Italie, France, Espagne, Fiandre*, Armand Colin, Parigi 1932

Malvasia Carlo Cesare, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi di Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, 1678, vol. I, Tipografia Guidi all'Ancora, Bologna 1841

Mangiafesta Maria, *Fortuna del mito di Polifemo nelle collezioni di antichità tra XV e XVII secolo*, in *Bollettino d'arte*, 99, 1997, p. 34

Mazza Angelo, *Crocifisso*, in *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, catalogo della mostra, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984, p. 54, n. 49

Olmi Giuseppe, *Arte e natura nel cinquecento bolognese: Ulisse Aldrovandi e la raffigurazione scientifica*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo* (Atti del XXIV Congresso internazionale di Storia dell'Arte), 4, a cura di A. Emiliani, Bologna 1982, p. 166, nota 39, fig. 200

Orlandi Pellegrino Antonio, *Abecedario pittorico*, Edizione per i tipi di Costantino Pisarri, Bologna 1704

Paleotti Gabriele, *Discorsi intorno alle immagini sacre e profane*, ed. cons. in *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. II, a cura di P. Barocchi, Laterza, Bari 1961

Pierguidi Stefano, *Orazio Samacchini e il Cupido dormiente antico di Isabella d'Este*, in *Atti e Memorie*, voll. LXXIX-LXXX, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Let-

tere e Arti, Mantova 2014

Pigozzi Marinella, *Bologna al tempo di Cavazzoni. Approfondimenti*, Clueb, Bologna 1999

Raimondo Rossi Ercolani, *È tutta da riscrivere la storia degli Ottonelli, dei Tanari e dei Barozzi?*, in «Fanano fra storia e poesia», 24, Debate editore, Livorno 2014, pp. 87-94

Ruhmer Eberhard, *Francesco del Cossa*, Bruckmann, Monaco 1959

Varese Ranieri, *Una guida inedita del '600 bolognese*, in «Critica d'Arte», 1969, fasc. 103, 104 e 108

### Per le note tecniche

Armenini Giovan Battista, *Dei veri precetti della pittura*, 1586, a cura di Marina Gorreri, Einaudi, Torino 1986, p. 139

Cavalca Cecilia, *La Pala d'altare a Bologna nel rinascimento. Opere, artisti e città 1450-1500*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, p. 352, fig. 45

Ciatti Marco, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro*, Edifir, Firenze 2009, p. 99

Ottavi Cristiano, *Supporti metallici*, in *I Supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro* a cura di Corrado Maltese, Mursia Editore, Milano 1990, pp. 290-297

Seves Alberto, Testa Giovanni, Bozzi C., Sardella Antonio, *Degradazione di supporti tessili celluloseici di dipinti*, in *Dipinti su tela. Metodologie d'indagine per i supporti celluloseici* a cura di Giovanna C. Scicolone, Nardini Editore, Firenze 2005, pp. 15-23

Vasari Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, 1550, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, vol. I, Einaudi, Torino 1986, p. 69

### Manoscritti

Cavazzoni Francesco, *Pitture et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano...*, 1603, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 1343

Cavazzoni Francesco, *Corona di gratie e gratie favori, et miracoli della Gloriosa Vergine Maria, fatta in Bologna dove si tratta delle sue sante et miracolose immagini cavate dal suo naturale con i suoi principii*, 1608 (con modifiche fino al 1615), Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 298

Cavazzoni Francesco, *Essempario della nobile arte del disegno per quelli che si diletano delle virtù, mostrando a parte per parte con simmetria, anatomia e geometria et altri modi, per intendere tutti li principij con le sue dichiarazioni assignate di Francesco Cavazzoni Bolognese*, 1612, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 330 e Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, ms. 65

Cavazzoni Francesco, *Trattato del Santo Viaggio di Giernusalemme e di tutte le cose più notabili, che si ritrovano in quello, a luogo per luogo raccolti, e narati con diligenza*, 1616, Chantilly, Musée Condé, ms. 704, inv. 1527, Ca. XIV, G. 16

Cavazzoni Francesco, *Immagini di antiche Madonne esistenti in Bologna riprodotte da Francesco Cavazzoni*, secolo XVII, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 1041

Oretti Marcello, *Notizie de' professori del disegno bolognesi*, 1776, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B. 126

### Fonti d'archivio

Bologna, Archivio Storico Musei Civici d'Arte Antica, Museo Civico, *Fondo Pepoli*, Busta 2, Fascicolo 16, 19, 33; Busta 3, Fascicolo 38

### Per le opere di Guttuso e Savinio

Brandi Cesare (a cura di), *Guttuso*, Fabbri, Milano 1987

Crispoli Enrico (a cura di), *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, 1, Mondadori, Milano 1983

Crispoli Enrico, *Leggere Guttuso*, Mondadori, Milano 1987

Di Carlo Massimo - Vivarelli Pia, *Savinio - gli anni di Parigi 1927-1932*, Electa, Milano 1990

Domenichelli Mario - Mildonian Paola, *Animali*, in *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino 2007