

SUPPLEMENTI

La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata.

Nuove letture e prospettive
di ricerca per il Settecento
europeo



IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08 / 2018

eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08, 2018

ISSN 2039-2362 (online)
ISBN 978-88-6056-586-0

Direttore / Editor
Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Simone Sisani, Emanuela
Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage and Tourism

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio

Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino
Quattrociocchi, Margherita Rasulo, Mauro
Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo

* Gli interventi presentati in questo volume sono stati selezionati fra quelli pervenuti in risposta a una *call for paper* dal comitato scientifico del convegno “La Galleria di palazzo Buonaccorsi a Macerata: nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo” (Macerata, Università di Macerata e Musei Civici di palazzo Buonaccorsi, 21-23 giugno 2017), promosso dall'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione dei Beni culturali e del Turismo, con il patrocinio di SISCA (Società Italiana per lo Studio della Critica d'arte).

Comitato scientifico

Gabriele Barucca (già Soprintendenza ABAP delle Marche-Ancona), Silvia Blasio (Università di Perugia), Enzo Borsellino (Università di Roma Tre), Giuseppe Capriotti (Università di Macerata) Vittorio Casale (Università di Roma Tre), Claudia Cieri Via (Università La Sapienza di Roma), Rosanna Cioffi (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Francesca Coltrinari (Università di Macerata), Valter Curzi (Università La Sapienza di Roma), Patrizia Dragoni (Università di Macerata), Daniela Del Pesco (Università di Roma Tre), Michela di Macco (Università La Sapienza di Roma), Elena Fumagalli (Università di Modena e Reggio Emilia), Andrew J. Hopkins (Università degli Studi dell'Aquila), Riccardo Lattuada (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Lauro Magnani (Università di Genova), Sergio Marinelli (Università di Venezia), Susanne Adina Meyer (Università di Macerata), Raffaella Morselli (Università di Teramo), Mario Alberto Pavone (Università di Salerno), Cecilia Prete (Università di Urbino), Massimiliano Rossi (Università del Salento, Presidente SISCA), Orietta Rossi Pinelli (Università La Sapienza di Roma), Gianni Carlo Sciolla † (già Presidente SISCA), Alessandra Sfrappini (Istituzione Macerata Cultura Biblioteca e Musei), Cinzia Maria Sicca (Università di Pisa).

La Galleria dell'Eneide di Palazzo
Buonaccorsi a Macerata.
Nuove letture e prospettive di
ricerca per il Settecento europeo

a cura di Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Susanne Adina Meyer, Massimiliano Rossi

Parte II

Tipi ambientali e spazi del collezionismo

Modelli e risonanze per la scuola bolognese nella Galleria Buonaccorsi

Giulia Iseppi*

Abstract

Un nutrito gruppo di presenze al lavoro nel cantiere di palazzo Buonaccorsi è costituito da pittori di formazione bolognese. In una suddivisione di ruoli che copre gli anni dal 1713 al 1717, partecipano all'impresa decorativa della galleria Marcantonio Franceschini, Giuseppe Gambarini e Giovan Gioseffo dal Sole con l'allievo Giovanni Giorgi. A partire dai primi autorevoli inquadramenti (Miller 1963, Prete 2002), che hanno stabilito la paternità delle pitture e chiarito alcune circostanze di committenza, l'intervento vuole riflettere sulle tipologie decorative messe in campo dai pittori in relazione alle coeve imprese pittoriche bolognesi, mettendo in luce modelli figurativi, fattori di gusto e tendenza alla base dei singoli interventi. Alcune nuove evidenze documentarie permettono di inquadrare in modo più specifico l'opera degli artisti, alcuni dei quali non ancora valorizzati da uno studio omogeneo, e rivelano implicazioni che inseriscono l'impresa maceratese nel contesto culturale della Bologna di primo Settecento, luogo di incontro e mediazione fra alcune realtà artistiche e intellettuali di respiro internazionale.

* Giulia Iseppi, dottoranda di Ricerca, Università "La Sapienza" di Roma, Dipartimento di storia dell'arte e spettacolo, piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma, e-mail: giulia.iseppi@uniroma1.it.

A large group of painters at work in the new gallery of Palazzo Buonaccorsi comes from Bologna: Marcantonio Franceschini, Giuseppe Gambarini and Giovan Gioseffo dal Sole with the pupil Giovanni Giorgi participate in the decorative canvas cycle in the gallery from 1713 to 1717. Starting from the first important theoretical frameworks (Miller 1963, Prete 2002), which established the authorship of the paintings and clarified some circumstances of commissioning, the paper aims to reflect on the decorative typologies used by the painters in connection to the contemporary Bolognese artistic experiences, showing some figurative models, taste factors and trends behind individual interventions. Some new documentary evidences are founded, and it is possible to explain the work of the artists in a more specific way. The paper reveals implications that include the Buonaccorsi gallery in the cultural context of early eighteenth-century Bologna.

Quando alla fine del secondo decennio del Settecento la galleria di Raimondo Buonaccorsi stava assumendo veste decorativa concreta, quattro delle tredici tele sulle storie dell'*Eneide* provenivano da Bologna. Se il successo a livello europeo dei pittori di scuola bolognese afferenti all'Accademia Clementina nei primi anni del XVIII secolo fa parte di un dibattito storico per più versi sondato, la folta compagine attiva a Macerata ha attivato una serie di sinergie pittoriche di cui non è ancora stato colto il valore di esperienza complessiva, soprattutto in rapporto a quanto accadeva a Bologna negli stessi anni. Una riflessione sul ruolo svolto dai pittori di scuola bolognese attivi per Raimondo Buonaccorsi, e sui possibili modelli figurativi trasferiti nel cantiere della galleria, non può dunque prescindere da un tentativo di ricollocazione della loro opera nel contesto culturale in cui essa prende corpo, la Bologna di primo Settecento, per riflettere sulle tipologie decorative messe in campo rispetto a coeve imprese pittoriche.

Il rapporto fra Bologna e i Buonaccorsi eredita nel primo decennio del nuovo secolo un legame stabilito già nella seconda metà del Seicento, quando Bonaccorso (1620-1678), primo cardinale della famiglia, aveva assunto l'incarico come legato pontificio nella città felsinea dal 1673 al 1678. Negli anni della legazione affrontò e risolse importanti problemi di ordine pubblico e di criminalità locale, e la riconoscenza della città è testimoniata dalla memoria in rilievo a lui dedicata nel loggiato inferiore del palazzo dell'Archiginnasio, che loda la sua *sapientia, vigilantia e sollicita pietate*¹. Bonaccorsi aveva anche preso

¹ Il monumento, voluto dall'Università dei Legisti, si ispira ai progetti araldici con figure cinquecentesche (come quelli disegnati da Agostino Carracci), dove la lapide è sostenuta da un basamento decorato che sostiene figure allegoriche e personificazioni delle virtù, dalle linee eleganti, che ha richiamato lo stile di Lorenzo Pasinelli. Il cardinal legato muore il 10 aprile 1678 sotto San Giovanni dei Celestini, parrocchia a cui Palazzo Pubblico faceva riferimento; Fantuzzi cita un'orazione funebre di Ulisse Gozzadini contenuta nel libro dei morti di quell'anno, ma il registro contiene solo una breve descrizione della tradizionale traslazione della salma del cardinale da quella chiesa a San Pietro, passando per palazzo Comunale. Cfr. Archivio Arcivescovile Bologna (d'ora in poi AAB), San Giovanni dei Celestini, *Morti 1584-1747*, 46/41, n. 2, *Libro dei Morti 1660-1693*; Fantuzzi 1781, IV, p. 227; per la lapide Brizzi 2011, I, cat. CCXXII. Per un aggiornamento bibliografico sulla figura del cardinale si veda Curziotti 2016.

parte a quella stagione di fervore edilizio e devozionale di stampo felsineo, volto ad esaltare il culto collettivo della *Madonna di San Luca*, che nella seconda metà del secolo aveva raggiunto il suo apice, facendo realizzare a proprie spese e in favore della cittadinanza il primo monumentale arco del nuovo portico che avrebbe condotto da via Saragozza al santuario sul Monte della Guardia². Sensibile alle questioni dell'arte, tanto da essere il primo a sollecitare la costruzione della galleria maceratese, Buonaccorsi consegnò a Bologna un'opera di indubbio valore simbolico oltretutto architettonico, la cui struttura, ispirata alla cisterna dell'Orto Botanico aldrovandiano (1587), è ben riconoscibile in tutte le antiporte e le stampe che illustrano l'itinerario del pellegrinaggio fino a Ottocento inoltrato. La sua importanza è presto confermata dalla lapide ancora impressa sul monumento, che ricorda come già nel 1715 «il conte Raimondo di Castel San Pietro in Sabina e gli altri fratelli Bonaccorsi» si preoccupavano di far restaurare l'*elegante arco* per garantire l'annuale discesa in città dell'icona, che trovava nella benedizione presso quella piazza un primo importante momento di raccoglimento spirituale³.

Sono questi gli anni in cui Raimondo richiede l'intervento di artisti bolognesi, o educati alla scuola bolognese, nella sua galleria. Alle tre tele, assegnate rispettivamente a Marcantonio Franceschini (Bologna, 1648-1729), Giovan Gioseffo dal Sole (Bologna, 1654-1719) e Giuseppe Gambarini (Bologna, 1680-1725), deve essere accostata, almeno per motivazioni di ambito pittorico, l'opera del veronese Giovanni Giorgi (Verona, 1687 – Bologna, 1717), nipote e allievo di Felice Torelli. Si tratta di un nutrito e prestigioso gruppo di pittori, la cui presenza si realizza attraverso contatti specifici che ne hanno favorito l'occasione di committenza; allo stesso tempo rinnova un più ampio e radicato rapporto che la famiglia dei conti di Macerata aveva intessuto con la cultura e la città di Bologna a partire dagli ultimi decenni del Seicento, aggiornato da Raimondo attraverso il notevole spazio dato ai bolognesi nella sua collezione privata, che si riverbera anche nella volontà di legare il suo casato all'episodio artistico-religioso più saliente della cultura popolare del capoluogo felsineo⁴.

² Progettato da Giangiacomo Monti (1620-1692), l'arco Buonaccorsi inaugurava il percorso del pellegrinaggio che conduceva al santuario attraverso le stazioni mariane. Quando Carlo Francesco Dotti si trovò a rinnovare l'edificio sul colle, scelse di ripetere le linee eleganti dell'arco Buonaccorsi nelle tribune pentagonali terminali da situare accanto alla facciata. Sulle vicende di costruzione del portico e di ricostruzione settecentesca del santuario si vedano Foschi 1993 e Matteucci Armandi 1993.

³ L'arco si trova oggi in condizioni non buone di conservazione, per cui smog e agenti atmosferici hanno cancellato quasi del tutto gli stemmi Buonaccorsi all'esterno, e la lapide, di cui si riporta la dedica per intero, dovrebbe riacquistare leggibilità tramite pulitura: «Essendo Clemente X Pontefice Ottimo Massimo Bonaccorso Bonaccorsi cardinale di Santa Romana Chiesa Legato di Bologna precedette con questo elegante arco la pietà dei bolognesi verso la Beata Vergine nell'anno giubilare 1675 secondo della sua legazione. Il conte Raimondo di Castel San Pietro in Sabina e gli altri fratelli Bonaccorsi nipoti del cardinale Bonaccorso per parte del fratello restaurarono nell'anno della salvezza 1715».

⁴ Giampietro Zanotti e Luigi Crespi ricordano gli interessi bolognesi nella collezione

L'alienazione del 1967, di poco precedente alla vendita del palazzo al Comune, ha colpito in modo particolare il gruppo dei bolognesi, essendo tre (a eccezione di quello di Dal Sole) dei cinque dipinti oggetto della diaspora, e di un felice recupero nel '73, con conseguente restauro, che li ha portati infine alla fruizione museale⁵. I primi inquadramenti sul ciclo, a partire dal fondamentale contributo di Dwight Miller (1963) hanno fugato ogni dubbio circa la paternità delle tele, dando un riscontro sui dati forniti dalla storiografia antica: Giampietro Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739) fa esplicito riferimento ai dipinti di Dal Sole e Franceschini, seguito da Marcello Oretti nelle *Notizie dei Professori del disegno* (1767)⁶. Nonostante il primo episodio sia stato correttamente identificato dai due autori come *L'incontro fra Enea e Andromaca* (III, vv. 291-505) (fig. 1), ribadito da gran parte degli studi recenti, l'iconografia è stata anche recentemente confusa, e di volta in volta vista come *Incontro fra Enea e Andromeda* (1991) o con l'episodio, tratto dall'*Iliade* (VI, 395), in cui Andromaca piangerebbe davanti a Enea il marito caduto in guerra (1990)⁷. In realtà il soggetto è tratto dal III Libro dell'*Eneide*, quando Enea con il figlio Ascanio, e Andromaca con il secondo marito Eleno, si incontrano al porto di Butròto (in Epiro), nei pressi dell'odierna Corfù, e si scambiano un dialogo appassionato sulle rispettive dolorose vicende. Lineare è sempre stata invece l'individuazione del soggetto assegnato a Franceschini (fig. 2), citato dallo Zanotti e ripreso dall'Oretti, come *Mercurio che sveglia Enea*, tratto dal IV libro, in cui il dio incita l'eroe a partire lasciando Didone, per il

Buonaccorsi, in particolare quattro dipinti di Giuseppe Maria Crespi, di cui oggi è stato individuato solo *Latona che trasforma i pastori in rane* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1710 ca). Cfr. Zanotti 1739, I, p. 52, Crespi 1769, III, p. 212; Emiliani, Rave 1990, pp. 84-85; di Giuseppe Gambarini possedevano due tele con la *Nascita di Adone e Giove allattato dalla capra Amaltea* (Bologna, coll. Maccaferri), entrambe restituite al pittore da Dwight Miller (1958, pp. 390-393), che le colloca intorno al 1710. Si veda Roli 1977, p. 187, figg. 210a, 210b; schede di J. Winkelmann in Emiliani 1979, pp. 34-35; C. Prete in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 21-35. È altresì sintomatico dell'indirizzo di gusto del Buonaccorsi che la tradizione abbia attribuito per lungo tempo anche gli affreschi della volta ai bolognesi Carlo Rambaldi e Antonio Dardani, comunque attivi in alcune camere del piano nobile del palazzo, fino alla corretta restituzione di Maria Barbara Guerrieri Borsoi ai pennelli romani di Michelangelo e Niccolò Ricciolini. Cfr. Guerrieri Borsoi 1992, pp. 123-140; Barbieri, Prete 1997, pp. 81-93.

⁵ Nel 1973 le tele di Franceschini, Gambarini e Giorgi ricompaiono sul mercato antiquario romano, e fra il 1974-75 vengono acquistate dallo Stato e destinate alla Galleria Nazionale delle Marche (Urbino); la tela di Dal Sole, restaurata in quell'anno, è sempre rimasta in loco. Cfr. Finarte 1973, cat. nn. 51, 507-508; *Restauro nelle Marche* 1973, pp. 522-532; A. Sfrappini, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 13-20.

⁶ Zanotti cita per il Dal Sole un «Enea e Andromaca per li Bonacursi di Macerata», (Zanotti 1739, I, pp. 305-306), ribadito dall'Oretti (Ms. B 131, c. 87); su Franceschini ricorda che «per li Bonacossa di Macerata, pinse un Mercurio, che sveglia Enea nella nave», (Zanotti 1739, I, pp. 236; Oretti B 131, c. 205).

⁷ Miller 1963, p. 155 si rifà a quanto già stabilito da Zanotti 1739, p. 306; più recentemente l'iconografia è confermata da Curzi 2000, p. 305. Zampetti 1991, p. 216 e Thiem 1990, p. 114 vi avevano rispettivamente visto due episodi differenti. Per un riassunto della storia critica del dipinti si veda per ultimo C. Maggini, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 51-53.

quale sono stati tracciati anche tutti i pagamenti⁸. L'unica tela priva di storia documentaria è *Enea che stacca il ramo d'oro* (fig. 3). Attribuito da Miller (1963) a Giuseppe Gambarini, allievo di Lorenzo Pasinelli, dopo l'alienazione il dipinto è ricomparso sul mercato antiquario romano con un'improbabile attribuzione a Francesco Solimena⁹, insieme alla tela con *La fuga di Enea* (fig. 4). Quest'ultima è stata ricondotta sempre dal Miller in ambito bolognese, ma sono state le ricerche di Costanza Barbieri e Cecilia Prete, che hanno ritrovato i pagamenti del dipinto nel fondo Buonaccorsi, a permettere di individuare l'autore nel veronese Giovanni Giorgi detto il Torellino¹⁰.

Le tele giunsero da Bologna in momenti diversi, ma si susseguono l'un l'altra in tempi celeri. Il dipinto di Franceschini, saldato il 22 Febbraio 1714, viene sistemato all'estremità di uno dei lati lunghi, a fronteggiarsi con il lavoro del napoletano Paolo de Matteis; lo Zanotti ricorda poi come Dal Sole volle portare personalmente il dipinto a Macerata per vedere il lavoro del Solimena, giunto a palazzo, come noto, il 6 Luglio 1714¹¹. Secondo Miller (1963) il pittore aveva solo preparato il dipinto prima di arrivare nelle Marche, dove l'avrebbe completato fra quella data e il 1716; tuttavia lo stesso passo di Zanotti fa apparire più convincente l'ipotesi (già affacciata da Thiem 1990) che Dal Sole avesse già con sé l'opera finita, conclusa dunque entro il 1714, e che desiderasse confrontarla con quella del Solimena, che non gli procurò «verun timore», andando a sistemarla sul lato corto di fronte e in dialogo con *Venere cacciatrice che appare a Enea e Acate* di Antonio Balestra, che riflette

⁸ Miller 1963, p. 155 ha individuato l'acconto e il saldo finale del dipinto nel libro dei conti dell'artista, il 10 Settembre 1713: «Per mano di Sig.r Rev.o il Sig. Castellano di Forte Urbano ho ricevuto lire duecento per caparra d'un quadro da farsi nella galleria de Sig.ri Bonacorsi di macerata con Mercurio che sveglia Enea e li comanda da parte di Giove il partirsi da Didone con un amorino, concordati in lire mille». Cfr. Miller 2001, p. 117; per l'edizione critica del *Libro dei conti* di Franceschini (BCAB, Ms. 4067), si veda il volume curato da Miller, Chiodini 2014, c45v, entrata 487, p. 182; il 22 febbraio 1714 riceve «dal Sig.r Castellano di Forte Urbano lire ottocento, sono per il residuo del quadro retroscritto fatto per li sig.ri Bonacorsi di Macerata», c. 46v entrata 492, p. 184.

⁹ Miller 1963, p. 156; Finarte Roma 1973, n. 51, fig. LXXX; Curzi 2000, p. 305; A. Vastano, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 66-68.

¹⁰ Cfr. Miller 1963, p. 156; Anche Torriti, in *Restauro nelle Marche* 1973, p. 528 e Zampetti 1991, p. 217 vi vedono una maniera improntata a Dal Sole e Franceschini. Il dipinto va all'asta per Finarte 1973, n. 508; per i pagamenti al Torelli si veda Barbieri 1996, p. 11; Barbieri, Prete 1997, p. 85; Prete 2000, p. 48. Il 31 dicembre 1717 viene registrato un saldo di «scudi 72 e baiocchi 47 cioè 66: 72 per prezzo d'un quadro di Enea con il padre Anchise» a «Giovanni Torelli Bolognese», che ha permesso di associare l'opera all'artista; l'Oretti infatti non menzionava l'opera ma affermava genericamente che «alli nobil bonacorsi di Macerata molte cose dipinse, essendosi alquanto tempo appresso a loro fermato», facendo intendere che abbia lavorato in loco al dipinto per la galleria. Cfr. Oretti, Ms B 131, c. 74; seguito dallo Zannandreis (1891, p. 398) che parla di un soggiorno presso «la nobile famiglia Bonacorsi» dove «molte cose vi dipinse».

¹¹ «Volle egli stesso portarla, e ciò fece sapendo, che quei signori alcuni quadri aveano di Ciccio Solimena, di cui molto egli teme, tanta è la fama di sì egregio maestro. V'andò dunque, e vide i quadri del Solimena, e gli piacquero molto, ma senza spirargli verun timore». Cfr. Zanotti 1739, I, pp. 305-306; Thiem 1990, Q 31, p. 114.

l'altro episodio di "incontro" del ciclo. Il viaggio di Dal Sole a Macerata è anche stato valutato come termine *post quem* per le commissioni a Gambarini e a Giorgi: quest'ultimo ricevette il saldo del dipinto nel 1717, quando era già morto da qualche mese a Bologna, per cui è accettabile presumere che avesse condotto il lavoro nel suo ultimo periodo, tra il 1715 e il 1716. Per Gambarini non si possiedono appigli cronologici, ma sarà utile ricordare che almeno fino al 1713 l'artista è ricordato dallo Zanotti a Roma, al lavoro come figurista sulla cupola della chiesa nazionale dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi accanto al quadraturista Pompeo Aldrovandini, per realizzare *l'Apoteosi di Santa Caterina Vigri*, decorazione distrutta in gran parte dalle razzie napoleoniche; si può dunque pensare che i due dipinti, che nella galleria si fronteggiavano, venissero eseguiti in tempi più o meno paralleli, a partire dal 1714¹².

In anni recenti Cecilia Prete ha ricostruito la rete di agenti altolocati di cui Raimondo si circonda, espansa anche ai territori emiliani, che ha permesso di chiarire le circostanze di commissione per quasi tutti gli artisti coinvolti: Antonio Domenico Bussi, castellano di Forte Urbano nei pressi di Castelfranco Emilia e parente della contessa Francesca Bussi, moglie di Raimondo, fu intermediario diretto per Marcantonio Franceschini¹³; allo stesso modo la corrispondenza di gusto collezionistico fra Raimondo e monsignor Antonio Widmann (1669-1738), patrizio veneziano, governatore di Macerata dal 1710 al 1717, che aveva costituito negli anni una ricca collezione di dipinti fra cui figuravano opere di Giovan Gioseffo Dal Sole, evidenzia come non sia un caso che l'artista figurì tra i bolognesi interpellati a completare il ciclo¹⁴. Allo stato attuale degli studi appare meno chiaro il coinvolgimento di un pittore come Giuseppe Gambarini, noto oggi prevalentemente come esecutore di delicate e pittoresche scene di genere, per altro ben rappresentate nella collezione di Raimondo; pochi elementi si possiedono anche per valutare la presenza a Macerata di Giovanni Giorgi. La

¹² Cfr. Zanotti 1739, I, pp. 389-390; Roli 1977, pp. 226 e 271. Alcuni studi collocano l'intervento sulla cupola della chiesa romana, a opera di Aldrovandini, insieme ad Orlandi e Gambarini, in un periodo compreso fra il 1719 e il 1729 (Melasecchi 2017, pp. 45-47, con bibliografia); tuttavia l'anno 1713 ricordato da Zanotti risulta più coerente con la canonizzazione di santa Caterina Vigri (1712), per cui nello stesso anno la confraternita bolognese aveva promosso la realizzazione di alcuni stendardi celebrativi, e l'unico soggiorno che i documenti ad oggi rilevano del Gambarini a Roma risale del 1712-1713. Cfr. Iseppi 2018, pp. 462-467.

¹³ Cfr. Miller 1963, pp. 155 e 158; Miller 2001, pp. 78 e 220; Prete 2001, pp. 29-30.

¹⁴ L'interesse per la scuola bolognese era maturata in Widmann durante il suo soggiorno a Bologna come vicelegato della città (1698-1701); del Dal Sole possedeva una *Betsabea nel bagno*, servita da una sua damigella mentre Davide, come narra il sacro testo, la guarda dal proprio palazzo, citata da Zanotti (1739, I, p. 299) e da Oretti (ms. B 131, vol. IX, c. 16), catalogata come opera scomparsa (Thiem 1990, p. 144). Sul collezionismo della famiglia Widmann si veda Magani 1989; Prete 2001, pp. 26-28. Oretti cita anche una *Betsabea vestita dalle due damigelle che le ornano li crini, in luogo di delizie*, presente nel palazzo Aldrovandi in via Galliera a Bologna, sempre scomparso. Cfr. Oretti Ms. B 104, indicizzato in Calbi, Scaglietti 1984 (b)5/26, p. 92; Thiem 1990, p. 131.

rilettura del percorso di questi artisti, con l'ausilio di nuova documentazione, ha fatto riemergere alcuni passaggi significativi che individuano nel contesto di Bologna a cavallo fra Sei e Settecento gli strumenti che hanno loro permesso di effettuare alcune determinanti scelte in campo pittorico in relazione ai dipinti di Macerata.

La scelta di Marcantonio Franceschini e Giovan Gioseffo Dal Sole per la galleria fu certamente non casuale e ben ponderata, secondo una valutazione dei criteri di gusto pittorico europeo coevo. I due artisti si erano affermati in particolare come specialisti di pittura storico-mitologica per una prestigiosa clientela principesca, in una geografia di committenze che aveva scavalcato i confini della penisola. Franceschini era all'apice della fama dopo che nel 1710 il Senato bolognese aveva inviato in dono due suoi quadretti su rame a Roma, ad accompagnare la richiesta di sostegno della nuova accademia d'arte a papa Clemente XI, che gli valsero la chiamata per la decorazione della cappella del Coro in San Pietro, di cui fornì i cartoni preparatori per i mosaici, a completamento della decorazione di Carlo Maratti; vantava un rapporto ventennale con il principe Johann Adam Andreas del Liechtestein, per il quale aveva eseguito diverse *favole* nelle stanze dedicate a Diana e Venere e nella galleria del palazzo di Russau-Vienna¹⁵. Anche Dal Sole si era giovato, a partire dalla metà del nono decennio, staccatosi dal magistero del suo maestro Pasinelli, di prestigiosi contatti d'oltralpe, chiamato dallo stesso principe a realizzare una serie di dipinti a tema mitologico; negli stessi anni un committente come il principe Karl Graf von Schönborn, Elettore Palatino e arcivescovo di Magonza, si servì del Dal Sole per importanti dipinti al cavalletto, con soggetti tratti da poemi eroici o dalle favole antiche¹⁶; il pittore era inoltre appena rientrato da Vienna,

¹⁵ La decisione di papa Albani di affidare al bolognese i cartoni vaticani fu certo influenzata dalla visione dei due pendants (cm 42x55), *l'Estasi di Santa Maria Maddalena* (Marano di Castenaso, Coll. Molinari Pradelli) e *l'Abate Zofimo che comunica Santa Maria Egiziaca* (New York, Metropolitan Museum) eseguiti da Franceschini nel 1680 e acquistati dal Senato; cfr. Miller 1970, pp. 373-378; Miller 2001, cat. nn. 118 e 131, pp. 221 e 237; l'apprezzamento del pontefice fu espresso non solo nei generosi pagamenti ma anche nella decisione di esporre i cartoni delle lunette nelle Logge Vaticane prima dell'esecuzione dei mosaici, e infine nella proposta di rimanere a Roma per decorare la *grande Galleria*, che Franceschini rifiutò. cfr. Miller 2001, cat. 152 e 153, pp. 251-258. A partire dagli anni Novanta Franceschini divenne artista di fama internazionale: eseguì un *Sacrificio di Isacco* per il Re di Polonia, una *Storia di Mosè* per il Marchese Spinola di Genova; gli venne proposto di soggiornare a Mannheim presso l'Elettore Palatino Johan Wilhem, per il quale comunque eseguì un *Toiletta di Venere*; e di affrescare parte del Garten Palast di Russau-Vienna per conto del principe del Liechtestein, nelle sale dedicate a Diana e a Venere, nella galleria e nelle stanze adiacenti, oltre a numerosi quadri da stanza, eseguiti nel ventennio 1690-1710. Cfr. Miller 2001, da cat. 165 a cat. 168, pp. 266-273.

¹⁶ Gran parte delle commissioni oltre confine sono ricordate dalle biografie di Zanotti (1739, I, pp. 302-308) e di Oretti (Ms B 131, 1767, cc. 17-18): per il principe di Liechtestein citano un lungo elenco di opere per ora non identificate (*Sacrificio di Jefte, un San Girolamo, Diana ed Endimione, Diana al bagno, Didone, Diana con arco e una Flora*), Thiem 1990, p. 141; per l'Elettore Palatino Dal Sole eseguì il *Rinaldo e Armida* (Pommersfelden, Castello, collezione del Principe Karl Graf von Shonborn, Thiem 1990, p. 107, cat n. Q 24); e si presume anche un *Ratto*

chiamato da Eugenio di Savoia, per il quale aveva eseguito il *Sogno di Didone*, considerato parte di un ciclo di sovrapporte accanto a quelli di Giuseppe Maria Crespi e Antonio Burrini, e una *Diana e le ninfe al bagno*, *pendant* di un dipinto di Benedetto Gennari, tutti destinati allo Stadtpalais (1690-1700, entrambi Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 663 e inv. 7052), in un orientamento di gusto che comprendeva anche i napoletani Solimena e Dal Po¹⁷. Nel primo decennio del Settecento Bologna avvertiva sensibilmente l'assenza di Carlo Cignani, anziano e trasferitosi a Forlì già dal 1686, e di Lorenzo Pasinelli, cantore di una classicistica grazia accademica di stampo reniano, protagonista di operazioni decorative su larga scala, morto nel 1700; era una congiuntura temporale ancora troppo poco matura per considerare il giovane Donato Creti, che muoveva i primi passi verso la costruzione di un profilo artistico internazionale; non sorprende dunque come gli intermediari e le scelte di Raimondo si siano indirizzati verso pittori che in quegli anni sono considerati i due maggiori interpreti di una pittura arcadica fresca e aggraziata, che sviluppava le suggestioni e la gamma tematica fornite dalla tradizione di Domenichino e Francesco Albani in seno all'Accademia Clementina, specificamente aggiornata su un vero e proprio gusto cortigiano allo stesso tempo innestato su un forte "accento morale", su una vena decorativa particolarmente colta, che nel loro iter pittorico verso Macerata si era formata grazie a una clientela selettivamente aristocratica, con un curriculum di prestigio europeo che non poteva sfuggire al Buonaccorsi.

La figura di Giuseppe Gambarini è rimasta invece più defilata per la difficoltà di ricostruire con date certe il suo ruolo nella pittura settecentesca¹⁸. Sebbene

delle Sabine e un'*Artemisia* (perduti, Thiem 1990, p. 142). Per Giovanni Guglielmo Elettore del palatinato di Düsseldorf realizzò invece una *Santa Teresa riceve le stimmate* (Monaco, Bayrische Staatsgemaldegammlungen), Thiem 1990, Q 26, p. 109 con bibliografia, a *pendant* di un'*Estasi di Santa Teresa* di Felice Torelli.

¹⁷ Invalidante per la ricostruzione del catalogo dell'artista, ma significativo in questo contesto è che tutti questi dipinti abbiano quasi subito perso la loro attribuzione, e siano stati scambiati per opere seicentesche: *Diana e le Ninfe* viene classificato come «tedesco attorno al 1600» (Zanotti 1739, I, p. 302; Oretti Ms. B. 131, c. 15, Thiem 1990, Q22, p. 105); il *Sogno di Didone* è stato catalogato nel 1783 con attribuzione a Francesco Gessi (1588-1649) e restituito al pittore da Roberto Longhi nel 1959 (cfr. Thiem 1990, p. 104, cat. Q 21, con bibliografia) che non lo ritiene un sovrapporta ma singolo quadro da collezione; Swoboda 2013, che analizza la preferenza di gusto per i bolognesi a Vienna, riprende invece la prima ipotesi di allestimento, pp. 131-133. Il *Rinaldo e Armida* sopra citato, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, già nell'inventario del 1719 a pochi anni dall'esecuzione e nell'anno della morte del pittore, viene scambiato per un dipinto di Francesco Albani, e così negli inventari fino al 1894. Longhi (1950, p. 220) lo sposta di quasi un secolo fino all'attribuzione del Roli (1977, p. III, nota 90), anche se il dipinto è rimasto esposto a lungo sotto il nome di Marcantonio Franceschini. Tale confusione attributiva conferma un'impronta stilistica colta anche dai contemporanei; proprio nel 1719 l'Orlandi ammetteva la difficoltà di distinguerlo dai maestri del classicismo seicentesco: «Si invaghì dopo di seguire unicamente lo stile unico, ed elegante, ed ameno di Guido Reni, e così vi è riuscito, che molte sue opere sembrano di mano di quel gran maestro» (Orlandi 1719, p. 245).

¹⁸ Sul pittore non esiste ancora uno studio organico. I contributi noti hanno fissato alcune

l'attribuzione del Miller non trovi ad oggi opposizioni, l'*Enea* di Macerata appare una voce un po' isolata rispetto al resto della produzione a lui riferita, che si è sempre concentrata sulla scena di genere e sull'idillio pastorale. Lo Zanotti, suo compagno nello studio dell'anziano Pasinelli, vedeva in lui una particolare propensione per "piccoli quadretti, di soggetti umili, e bassi, che trattino cose del vulgo", che sono rimasti il principale genere di ricerca sulla pittura del Gambarini. Miller tuttavia (1958) tentava un approccio diverso al pittore, riconoscendovi, proprio a partire dalla produzione maceratese, un metodo compositivo solenne e un lirismo desunti dalla frequentazione della coppia Cignani-Franceschini, dove anche la scena di genere poteva trasfigurare un soggetto mitologico calato in un'arcadia emotivamente distaccata, augurandosi una rivalutazione del Gambarini come pittore di soggetti illustri, alla pari dei suoi contemporanei bolognesi. Questo processo non può dirsi ancora in atto per via di una certa produzione di Gambarini perduta o non individuata, ma che ha lasciato considerevoli tracce a livello documentario. Non si può trascurare in primo luogo il giudizio di Marcello Oretti, che possedeva alcuni dipinti dell'artista nella sua personale collezione: dopo i viaggi a Roma e a Venezia scrive che Gambarini «tornò alla patria fornito di quelle *belle e forti* maniere che lo resero pittore a fresco e ad olio», e ancora che «curò in sommo gaudio di colorire le sue opere e di dargli quella *forza* loro necessaria per farle comparire di gradimento universale», facendo intendere che il pittore non si era solo formato sulle "bambocciate" romane ma anche sulla coeva pittura arcadica¹⁹. L'erudito non si sofferma sul carattere leggiadro delle scene di genere, ma pone l'accento su un concetto di pittura di ispirazione più monumentale, oggi quasi mai associata a Gambarini; d'altronde il pittore si era formato sull'esercizio diretto sui maestri della tradizione, secondo la testimonianza dello stesso Zanotti che descrive il suo alunnato presso la bottega di Benedetto Gennari, «dove copiava cose del Guercino»²⁰; nello stesso passo l'Oretti ricordava inoltre al monastero dell'Osservanza un *San Francesco in atto di ricevere le stimmate* "sul fare di Guido", per ora non identificabile, che potrebbe trattarsi di una copia del noto esemplare reniano. Fu certamente questa maniera *bella e forte* che fece guadagnare a Giuseppe l'inclusione nel gruppo dei bolognesi in trasferta a Vienna, chiamato da Eugenio di Savoia a decorare alcune stanze del Belvedere Inferiore insieme a Marcantonio Chiarini, anche se poi, una volta giunto a destinazione, rifiutò il lavoro²¹. Una seconda inedita biografia

attribuzioni e scandito una certa cronologia: Voss 1928; Zucchini 1935; Miller 1958 tenta una prima rilettura della vena narrativa e classicheggiante dell'artista dopo che Zanotti 1739, I, pp. 367ss, lo aveva relegato a pittore di soggetti popolareggianti; si veda poi per un ulteriore inquadramento Roli 1977, pp. 261-262; Winkelmann 1979, pp. 32-35; Benati 2007, pp. 119-124; *Pinacoteca Nazionale* 2011, schede a cura di A. Brogi nn. 114-116b, e di C. Degli Esposti, n. 117, pp. 198-205.

¹⁹ Oretti Ms B. 130, c. 180.

²⁰ Zanotti 1739, I, p. 388.

²¹ Nel 1709 Chiarini, per il suo secondo soggiorno viennese, aveva voluto il pittore al suo

del pittore, uno scritto non firmato e di carattere celebrativo²², permette di aggiornare ulteriormente i dati relativi alla sua carriera, poiché nel confermare le informazioni fornite da Zanotti e dall'Oretti, arricchisce l'esperienza biografico-artistica del pittore con nuovi riferimenti. Tra questi appare particolarmente rilevante e ben poco sondato il rapporto di patronato fra Gambarini e Gianangelo Belloni. *Ricchissimo mercante*, secondo l'appellativo che ricorre in Zanotti e Luigi Crespi, Belloni, proveniente da una benestante famiglia di commercianti di Codogno (nell'Agro lodigiano), prese dimora stabile in città a partire dagli anni Ottanta del Seicento, e iniziò a costruire un'ingente fortuna economica tra Bologna e Roma attraverso numerosi acquisti a carattere fondiario e appalti mercantili sulla scena nazionale e internazionale, che gli permisero di erigere un impero patrimoniale da magnate che gestì personalmente fino alla morte nel 1729²³. Belloni premeva per ricoprire un ruolo non solo economico ma anche sociale di primo piano a Bologna nel primo trentennio del secolo, attraverso la costruzione di una rete di contatti illustri disposti capillarmente nello Stato Pontificio e la serie di ospiti che visitavano il suo palazzo cittadino (fig. 5), come re Giacomo III Stuart, in città per la prima volta nel 1717, che gli conferì tra l'altro il titolo nobiliare di *marchese*²⁴. A questa opulenta ascesa economica corrispose nel corso degli anni anche una magnificenza in termini di sensibilità artistica, di cui tuttavia oggi rimangono tracce molto poco concrete: il sontuoso

fianco come figurista per la decorazione della galleria nella nuova sezione occidentale del palazzo cittadino; Zanotti, che considerò il gesto di Gambarini un affronto al buon nome della pittura bolognese coeva, omette sia il nome del committente sia il nome del pittore che l'avrebbe sostituito, Louis Dorigny. Cfr. Zanotti 1739, I, p. 389; Seeger 2013, pp. 334-335.

²² Il manoscritto è stato ritrovato nella miscellanea composta da alcuni membri della famiglia senatoria Malvezzi de' Medici fra Settecento e Novecento, che raccoglie documenti di varia entità e argomento su Bologna (amministrativo, urbanistico, culturale, religioso), BCAB, *Raccolta Malvezzi de Medici*, cartone 78, fascicolo 10, *Notizie della vita di Giuseppe Gambarini*, pagine non numerate.

²³ Zanotti 1739, I, p. 388; Crespi 1769, p. 214. Già presente sulla scena bolognese dal 1677, nel 1680 Belloni rinunciò alle sue proprietà immobiliari a Codogno e iniziò ad acquistare appezzamenti nella zona di Barbiano, dove più tardi costruirà la sua residenza estiva; non aveva ancora un palazzo in città ma abitava in alcuni locali presso la parrocchia dei Santi Gregorio e Siro. Dagli anni '90 si inserì nel lucroso commercio del tabacco e dell'acquavite emiliana grazie ai contatti con alcuni mercanti genovesi e olandesi, che segnano una svolta notevole nell'economia familiare e dall'inizio del secolo si assicura numerosi appalti all'interno dello stato ecclesiastico, anche in sinergia con il Senato bolognese. Da quel momento le fonti lo connotano come *gran ricco* (Galeati (s.d.), vol. VIII, f. 226): si susseguono ingenti acquisti immobiliari in città (come via della Remorsella, e più tardi via de' Gombruti) e fuori porta (Mezzana, Barbiano, Baricella), e gli affari del banco si allargano a Roma, grazie alla collaborazione del nipote *ex fratre* Girolamo, che eriederà, insieme al cognato bolognese Francesco Maria, tutta la fortuna del casato. La storia della famiglia e le diverse operazioni economiche desunte dalle carte degli archivi familiari sono state capillarmente analizzate da Caracciolo 1982, in particolare, per la parte bolognese, pp. 26-50.

²⁴ I soggiorni del re si susseguirono fino al 1726, ma già dopo la prima volta Belloni fece apporre sulla scalinata del palazzo una lapide monumentale a ricordo della visita e decorata con statue e stucchi; a palazzo Belloni lo Stuart ricevette ufficialmente il Legato e l'Arcivescovo di Bologna e Carlo Albani nipote del papa. Cfr. Ascari 2002, pp. 107-129; Marinelli 2012.

palazzo in via de' Gombruti, rilevato da Gianangelo nel 1686 e ristrutturato in forme grandiose, non è mai citato dalle guide locali né nei resoconti del Grand Tour, e la sua ricca collezione di dipinti, creata *ex novo* entro il 1710, fu smembrata e venduta entro il 1810²⁵. Belloni fu grande mecenate di Giuseppe Maria Crespi, ma fra i suoi artisti prediletti c'era anche Giuseppe Gambarini: Zanotti precisa che fu il marchese a finanziare il viaggio di formazione del pittore a Roma nel 1712-1713, e stando alla biografia rinvenuta Gambarini affrescò il salone maggiore del palazzo con grandi ovali narranti *Storie del testamento vecchio*²⁶. Il marchese possedeva “molti quadri” del Gambarini, tra cui un grande *Sansone e Dalida*, e un *Sansone che volta la macina* che Belloni avrebbe portato a Roma, ed “esposto a pubblica funzione, ne ricavò molta lode e stima”²⁷. L'artista doveva essere tenuto in notevole considerazione dal marchese, se nella chiesa bolognese di Santa Maria Egiziaca, la cui erezione fu da lui promossa, in dialogo con la pala dell'altare maggiore commissionata al Crespi, sceglieva Gambarini per la pala dell'altare dedicato alla santa²⁸; e

²⁵ Malvasia 1686 (e ed. successive) non cita mai il palazzo ma solo le sue cappelle di cui la famiglia aveva il giuspatronato in San Salvatore e all'Osservanza; Bianconi 1826 fa un brevissimo cenno solo in riferimento allo Stuart. Per i dati d'acquisto del palazzo si veda Caracciolo 1982, pp. 48-49. Gli inventari della collezione Belloni in via de' Gombruti, in parte segnalati da Caracciolo, sono stati pubblicati e analizzati da John T. Spike, soprattutto in relazione al suo mecenatismo nei confronti di Giuseppe Maria Crespi, di cui possedeva ben otto dipinti. L'inventario datato 1730, il più completo della serie, conta un centinaio di quadri e riporta nel dettaglio i nomi degli artisti a cui il marchese commissionava direttamente le opere (Cignani, Franceschini, Dal Sole, Burrini, Torelli); manca in quasi tutti i casi la descrizione dei soggetti, che rende tuttora ardua la loro identificazione. Cfr. Spike 1990, pp. 357-393, in part. Appendice I.

²⁶ BCAB, *Raccolta Malvezzi de' Medici*, cart. 78, fasc. 10; per il viaggio a Roma Zanotti 1739, I, p. 389; alla morte di Belloni si contano di Gambarini quattro dipinti da stanza e il rimando alla decorazione della sala al piano nobile. Cfr. Spike 1990, Appendice I; un *Sansone che rompe i legami e vi è Dalida* è ricordato anche dall'Oretti, Ms. B 104, cc. 47-48, (a) 47/23 nella sala Belloni, in Calbi, Scaglietti 1984, p. 108.

²⁷ «Nel palazzo dei S[erenissi]mi Belloni a fresco pure dipinse nella loro sala maggiore in ovali grandi diverse storie del testamento vecchio che al vederle sono oltremodo dipinte con forza a mestierevole maniera. Per li medesimi egli dipinse anche molti quadri ma quelli del Sansone legato da Dalida e l'ovato della Vergine Concetta sono questi che al certo li fecero non poco onore ma molto più concetto, tale che protetto da questa casa autorevole con suo grandissimo vantaggio fu esaltato a distintissime operazioni. A di lui onori concorsero anche li Belloni di Roma della stessa casata nel commetterli moltissimi quadri a oglio in competenza di altri bravissimi professori bolognesi come romani ed in questi fece al sommo ma distintamente il quadro grande del *Sansone che volta la macina* quale giunto in Roma, ed esposto a pubblica funzione, ne ricavò questi molta lode e stima (abenchè contra loro costume), che ne meritava simile fatticha». BCAB, *Raccolta Malvezzi del Medici*, cart. 78, fasc. 10.

²⁸ «La tavola all'altar maggiore rappresentante Cristo in Croce è forte al solito, e commendabile operazione del prestante pittore Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo, e l'altra dell'altare in faccia alla porta, in cui si vede Santa Maria Egiziaca comunicata dall'abate Zofimo, è di Giuseppe Gambarini» Malvasia 1706, pp. 200-201; il dipinto di Crespi (oggi Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 566) è citato da Zanotti 1739, II, pp. 56-57; Merriman 1980, p. 252; non si conosce la collocazione del dipinto di Gambarini; nell'inventario Belloni del 1810 si annota una «Santa Maria Egiziaca cornice fileata, e dorata, con suo vetro, L.3», forse una riproduzione in piccolo, a testimonianza della

come si pregiava di sponsorizzarlo ed esporlo a Roma, allo stesso modo non si esclude possa aver avuto un qualche ruolo nel contatto fra Gambarini e la corte maceratese, dal momento che documenti recenti attestano un rapporto, seppur di natura finanziaria, con i Buonaccorsi. Numerosi copialettere ritrovati da Francesca Coltrinari nell'archivio di famiglia (Macerata, Archivio di Stato) testimoniano infatti uno scambio continuativo fra i Buonaccorsi e il banco Belloni, di cui la famiglia si servì per l'impegno delle valute e l'acquisto di merci almeno dal 1719 e fino al 1739²⁹. Accanto a Gianangelo *tesoriere della Marca* come riferimento per le attività bolognesi, dal 1721 è attestato come corrispondente anche il nipote Girolamo da Roma: sebbene riferite a date più tarde, queste note testimoniano un rapporto economico di fiducia ben consolidata che non si esclude possa appartenere anche ad anni precedenti, e che anzi potrebbe aver favorito un movimento diretto di Gambarini dal suo viaggio a Roma presso i Belloni a Macerata.

La produzione di quadri da stanza, pale d'altare ed affreschi bolognesi del Gambarini è oggi in gran parte perduta o non individuata, in ambienti inaccessibili o distrutti; ma queste attestazioni documentarie pongono avvio a un necessario processo di revisione del suo profilo d'artista, la cui qualifica di pittore di genere non basta a definirlo compiutamente. Se le opere perdute non possono per ora accompagnare nel concreto questo carattere di pittore di *historiae* emerso dalle fonti, esse rimodellano tuttavia un contesto in cui l'*Enea* Buonaccorsi si inserisce con maggior coerenza³⁰. Gambarini era il protetto

devozione del marchese; Spike 1990, p. 386. Sede dal 1692 di un gruppo di monache penitenti, all'inizio occupanti una casa di via Nosadella, la chiesa fu costruita a spese di Belloni, che comprò anche alcuni immobili contigui per edificare anche il convento. La chiesa fu aperta al culto nel 1706 e soppressa nel 1810, quando le monache passarono in un convento in via dell'Oro presso l'odierna chiesa dei Santi Giuseppe e Ignazio in via Castiglione. Cfr. Guidicini 1869, II, n. 662, pp. 353-355; Fini 2007, p. 150; per conferma si veda anche Archivio Arcivescovile Bologna (AAB), *Miscellanee Vecchie, Santa Maria Egiziaca*, vol. 281, fasc. 27, *Visite pastorali*, sabato 5 luglio 1760, «tosto entrò [il vescovo Vincenzo Malvezzi] in esso collegio nel quale introdusse i soprannominati col confessore, monistro di visita, computista di esso collegio e il solo si.r marchese Antonio Belloni per l'effetto infrascritto, e per essere grande benefattore di esso luogo, e nipote ex fratre del fu sig. Gian Angelo Belloni massimo benefattore e fondatore di detto collegio da lui nella sua prima erezione, onninam.te fatto fabbricare». La storia amministrativa della comunità delle suore (che accoglievano prostitute, malmaritate, vedove e zitelle) del convento è stata studiata da Lehtsalu 2012, nell'ambito del rapporto fra conventi femminili ed élite nobiliari cittadine nel XVIII secolo, ma non fa cenno al mecenatismo dei Belloni o ai lasciti di opere d'arte.

²⁹ Archivio di Stato di Macerata, *Fondo Buonaccorsi, Copialettere 113 (1719-1721)*, c. 42r, c. 70r-70v, c78r, c82v, c. 88r, c. 102r (dove compare per la prima volta il nome di Girolamo), c. 109r, c. 112v; *Copialettere 127 (1722-1725)*, c. 20r, c. 23r, c. 27r, c. 139, c. 303; Girolamo compare ancora in *Copialettere 103 (1725-1731)*, c. 306, in data 23 settembre 1729. Ringrazio vivamente la dott.ssa Francesca Coltrinari per la preziosa segnalazione dei documenti, da lei individuati e interamente trascritti, mettendoli generosamente a disposizione per questa occasione.

³⁰ Non trova per ora nessun riscontro la notizia per cui Gambarini avrebbe eseguito, sempre per conto dei Buonaccorsi, per l'oratorio della chiesa cittadina di San Filippo, aperto al culto nel 1718, due storie del santo: «Per il Buonaccorsi casa nobilissima di Macerata diversi quadri a oglio ne fece ma riguardevoli sono quelle che da mede.mi collocati nella chiesa de Padri dell'Oratorio

di un potente mecenate, di un magnate del commercio internazionale che, come desumeva Spike dall'analisi degli inventari Belloni, non era interessato ai maestri della tradizione bolognese e non acquistò opere di Carracci e Reni, in questi anni all'apogeo del successo collezionistico; volle solo i moderni Dal Sole, Franceschini, Felice Torelli, da lui stesso definito felicemente «un elenco pubblicato su *Art News* di esponenti di *Nuova corrente, Bologna 1710*»³¹. Frutto di una rete di contatti culturali, la chiamata dei bolognesi a palazzo Buonaccorsi è però anche lo specchio di quella nuova corrente, fatta di nomi alla moda o socialmente emergenti che potevano farsi facilmente interpreti di un'arcadia galante, rinnovata nello spessore morale grazie all'introduzione della tradizione postreniana.

Il programma iconografico e la destinazione fisica delle tele costrinsero Franceschini, Gambarini e Giorgi ad adeguarsi a un formato verticale, formando un nucleo relativamente compatto, mentre l'opera di Dal Sole, che si discosta per le misure, è improntata anche a una diversa temperie stilistica. È improbabile che i pittori abbiano condotto a Bologna una riflessione univoca sui dipinti, tuttavia le tre tele sembrano rispondere alla ristrettezza verticale nello stesso modo. Una figura cardine guida la composizione dal basso verso l'alto attraverso una filiera di sguardi e gesti: Enea che alza la testa spaventato da Mercurio; il profilo e il braccio dell'eroe che si allunga a staccare il ramo d'oro e scorge in alto le colombe; Ascanio che insieme a Creusa reclama l'attenzione del padre, piegato suo malgrado dal peso di Anchise, dove le gambe in primo piano aiutano sempre a mantenere allungato il profilo delle composizioni.

Era sicuramente, per tutti, una sfida dal punto di vista coreografico: all'interno del ricco fiorire di imprese pittoriche che caratterizzano il territorio bolognese a cavallo fra Sei e Settecento, la tipologia di decorazione su tela destinata a una galleria privata e condotta a più mani secondo un programma narrativo complesso, non era molto diffusa. I cantieri decorativi condotti a termine più recentemente nelle dimore private si pregiavano del maggior prodotto d'esportazione felsinea di quegli anni, il quadraturismo, che vedeva la collaborazione fra un pittore di prospettiva illusionistica e uno di figura, funzionale alle esigenze celebrative delle casate aristocratiche, in un'inflessione stilistica più potentemente drammatica. Qui anche i motivi dell'arcadia albanesca, assai diffusi a Bologna dopo la nascita della Colonia Renia (1698), venivano coinvolti in una riflessione pittorica che costituisce un approfondimento della spazialità barocca all'interno della gloriosa tradizione prospettica bolognese. Anche le ultime gallerie decorate con allegorie mitologiche, come il gabinetto

pure di detta città, qual figuravansi due Miracoli di San Filippo Neri, in uno vedesi l'indemoniata liberata dal santo ne l'altro celebrando la messa e solevato in estasi [...]» BCAB, *Raccolta Malvezzi de' Medici*, cart. 78, fasc. 10. L'autore potrebbe aver confuso i due dipinti con la coppia eseguita per la chiesa di San Filippo Neri a Pistoia (oggi Pinacoteca cittadina), anche se uno dei due soggetti (*San Filippo salva un viandante aggredito*) non corrisponde. Cfr. Roli 1977, p. 261.

³¹ Spike 1990, p. 361.

del marchese Achille Maria Grassi, completato nel 1704 in occasione delle sue nozze, non si discostano da questo procedimento compositivo, che di fatto sintetizza la tradizionale vocazione narrativa della pittura bolognese in una composizione più compatta e condensata dedicata al soffitto o alla volta, di cui l'esempio più mirabile e recente erano le stanze di palazzo Pepoli Campogrande, completate con l'ultima impresa di Donato Creti appena nel 1710, dove grazie a Marcantonio Chiarini l'architettura illusionistica diventava quasi protagonista dell'episodio di storia antica³². Le più autorevoli imprese narrative corali ad argomento mitologico, scandite ad episodi, rimanevano ancora e simbolicamente quelle tardo cinquecentesche dei Carracci, le *Storie di Roma* a palazzo Magnani e i cicli di palazzo Fava, imprescindibili per la pittura di storia: mai trascurate nel corso di studi di un artista, erano state rilanciate nell'ultimo ventennio del Seicento dal conte Alessandro, che aveva messo a disposizione le sale del suo palazzo per permettere agli aspiranti pittori di studiare, oltre al fregio di Giasone, gli affreschi del salottino d'Europa e le sale con episodi tratti dall'*Eneide* di Ludovico e allievi³³. Malvasia testimonia la presenza di Dal Sole e Franceschini a trascrivere gli affreschi sui ponteggi mobili appositamente eretti dal conte per osservare da vicino "questo gran tesoro", in un ricordo ripreso da Zanotti che in riferimento alla formazione del Dal Sole lo descrive a palazzo Fava *cotidianamente*, anche per raccogliere e segnare per conto del proprietario le prove degli artisti esordienti, e più tardi per essere aggregato all'accademia letteraria degli Accesi, fondata da Nicolò Maria Fava (1688)³⁴. Il conte aveva poi allestito una collezione di quadri al cavalletto orientata a una pittura di impronta postreniana, interpretata attraverso Simone Cantarini, Flaminio Torri e Lorenzo Pasinelli, arricchita dalle suggestioni di autori romani e veneti, che sfilavano nelle sale dell'*Eneide*. In quelle stesse sale prenderà poi corpo, a partire dal 1706,

³² La decorazione barocca a fresco su larga scala, di cui primo esponente magistrale fu Domenico Maria Canuti, sviluppava attraverso complessi giochi di luce e ombre potenti apparizioni sacre o profane dove l'effetto più evidente era la penetrazione nella profondità spaziale: a palazzo Grassi intervennero Tommaso Aldrovandini per la quadratura ed Ercole Graziani per la figura, affinato da Giuseppe Maria Mazza nella cappella; dopo il primo ciclo a palazzo Pepoli, concluso da Domenico Maria Canuti e Domenico Santi con i fatti di casa Pepoli (1665), lo stesso Franceschini si era occupato delle più importanti imprese decorative profane nella Bologna degli anni Ottanta, come il soffitto di Palazzo Ruini-Ranuzzi (con l'*Allegoria della Fortuna e delle Quattro Stagioni*), due soffitti di Palazzo Marescotti Brazzetti e la piccola galleria di palazzo Monti, dove si servì della collaborazione di Enrico Haffner per la finta architettura, Miller 2001, pp. 53-54, cat. n. 29, 31 e 32; nei primi anni del secolo Ercole Graziani senior portava a termine la galleria del piano nobile di Palazzo Caprara da San Salvatore, Righini 2003; e sui ponteggi di palazzo Pepoli salivano prima Giuseppe Maria Crespi (1699-1700) nelle sale delle *Stagioni* e dell'*Olimpo* (che tuttavia farà scarso uso della quadratura), e in seguito Donato Creti (1710), nella *Sala di Alessandro*. Cfr. Bentini 2000. Per questi argomenti, della molta bibliografia dedicata, si tenga presente almeno Farneti, Lenzi 2006.

³³ Lo studio più autorevole sul mecenatismo di casa Fava è stato condotto da Mazza 2003, pp. 313-377.

³⁴ Malvasia 1678, I, p. 273; Zanotti 1739, II, p. 194; Mazza 2003, pp. 314-315.

l'ambizioso progetto di fondare un'accademia d'arte cittadina che imprimesse ai giovani la tradizione della pittura bolognese inaugurata con i Carracci.

Se l'assimilazione del loro linguaggio, a un secolo di distanza, costituiva ancora il banco di prova per gli artisti che volevano formarsi nella pittura di storia, non è certo casuale che Franceschini scelga, per un dipinto che doveva essere rappresentativo della prestigiosa scuola di cui si faceva custode e continuatore, un metodo compositivo già ampiamente sperimentato che Miller chiama della «figura paradigmatica» (o *learned quotation*)³⁵, consapevolmente parafrasata da un modello illustre, in questo caso il testo carraccesco. Per le scene di apparizione Franceschini deriva infatti l'impianto dall'episodio di *Romolo che appare a Proclo* in Palazzo Magnani (fig. 6), eseguito da Agostino, a sua volta modellato sul *Mercurio in volo* di Raffaello alla Farnesina: questa tipologia era già stata sperimentata dal Cignani a San Michele in Bosco, ed è reiterata nella posizione dell'angelo in *Agar e Ismaele nel deserto* (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 1696) e successivamente nel dipinto Buonaccorsi³⁶. La scelta del Gambarini non sembra distanziarsi da quella del Franceschini: anche il suo Enea, in gran parte debitore alla soluzione reniana della figura protagonista assoluta dello spazio pittorico, si inserisce all'interno dei una "serie" di immagini concatenate che tramandano la memoria visiva di un modello della cultura figurativa bolognese, pur nelle diverse varianti formali e stilistiche. L'eroe virgiliano rievoca la posa sottilmente inarcata del *Sansone Vittorioso* di Guido che, acquistato dall'arcivescovo Boncompagni e donato al Senato della città, era esposto nella sale del Palazzo Pubblico fin dal 1684, come testimonia la nota miniatura di Giuseppe Maria Mitelli (1686)³⁷; rivisitata poi nel *San Maurizio* dei padri cappuccini di Avigliana, restituito a Reni da Michela di Macco, che già metteva in connessione i due dipinti fra loro (fig. 7)³⁸. Eliminando la tensione interiore e il fare trionfante di Guido, Gambarini sembra essere paradossalmente più vicino al dipinto piemontese, la cui visione dal vero è fatto poco probabile (anche se è stato attestato che ne circolassero alcune copie),

³⁵ Miller 2001, pp. 10-11.

³⁶ Cignani adoperò la figura che si cala in volo dall'alto, per esempio, nel sovrapporta della sagrestia con *l'Apparizione di San Michele*; il dipinto di Genova di Franceschini testimonia egregiamente l'impegno della figura paradigmatica, in quanto unisce diversi prototipi compositivi: oltre al Carracci, utilizza Domenichino (*La morte di Adone*) per Ismaele e Guercino (*La morte di Didone*) per Agar, e il numero delle repliche testimonia il successo della composizione. Miller 2001, cat. 95, pp. 197-198.

³⁷ Malvasia 1678, p. 31; Degli Esposti 1988, pp. 72-73, con bibl.; l'evento è testimoniato anche da una celebre miniatura contenuta nelle Insignia degli Anziani del Senato di Bologna, dove l'opera figura accanto al *Pallione della Peste* e alla *Santa Caterina* di Franceschini (ASB, Anziani consoli, *Insignia*, vol. X, cc. 25b-26a). Non è da dimenticare anche il passaggio precedente, segnato dalla figura di *Giasone che conquista il vello d'oro* a Palazzo Fava, al quale sembra esserci rimando quasi più tematico che stilistico, dove comunque i due eroi si richiamano a vicenda nel protendersi verso il ramo dell'albero ad appropriarsi dell'oggetto prezioso.

³⁸ Di Macco 1989, pp. 190-191; Di Macco 1990, pp. 111-117, in particolare p. 113, dove la studiosa propone una datazione per entrambe assai vicina al 1619.

da cui si distanzia per una gamma cromatica più severa e un controllo formale che sembrano filtrati già dalla visione lucida di Donato Creti, che nel 1714 esponeva i fatti della *Vita di Achille*, immagini a detta del Roli di «un’Arcadia suggestiva», «vagamente illanguidita» e «appassionata con moderazione»³⁹; e che d’altronde vorrà emulare il *Sansone*, non senza ambizione di confronto, nel *Mercurio consegna il pomo a Paride* (1721, Bologna, Collezioni Comunali d’Arte)⁴⁰.

Ancora piuttosto scarno e privo di appigli cronologici rimane tuttora il profilo artistico di Giovanni Giorgi, di cui è nota solo una formazione con Felice Torelli, un soggiorno a Roma e un ritorno a Bologna, dove morì a soli trent’anni. Tuttavia, la notizia che morì in casa del pittore Francesco Monti, allievo di Dal Sole, rilevata nella scarna biografia stesa dall’Oretti, instaura un collegamento fra i due artisti che forse fu qualcosa di più di una semplice conoscenza. Se frequentava gli stessi ambienti di Dal Sole e della sua folta bottega, come è stato dimostrato per lo zio Felice Torelli, per il quale palazzo Fava funse da terreno d’incontro con il maestro, a Giorgi non poteva essere sconosciuta la trattazione carracesca dell’episodio della fuga da Troia in un luogo di grande richiamo per tutti i giovani emergenti. Quel testo figurativo, anche se fondamentale per l’esercizio compositivo, non sembra averlo tuttavia influenzato in modo particolare; non si dispone neanche, per un confronto, di un’opera perduta di Guido Reni che si conservava a palazzo Fava fin dal 1674, catalogato come “schizzo” da Stephen Pepper fra quelli citati da Malvasia (1988), ma che un elenco steso dal conte Alessandro, ritrovato recentemente, descrive come dipinto in bozza: «Anchise portato da Enea, bozza in parte finita del signor Guido Reni della miglior maniera, tolto dal signor Lorenzo Pasinelli, questo è tutta figura con una femina, e l’incendio»⁴¹, ritenuto «cosa veramente mirabile», che è possibile abbia avuto una parte più importante nello studio di Giorgi. Il passo dell’Oretti spinge a guardare alla produzione storico-mitologica del Dal Sole, e in questa direzione non è fuori contesto il grande affresco, di analogo soggetto (fig. 8), che il maestro aveva realizzato ben trent’anni prima a palazzo Mansi a Lucca (1688), come parte integrante del ciclo decorativo nel nuovo grande salone da ballo, voluto dal ricco mercante Ottavio per celebrare

³⁹ Roli 1967, p. 36.

⁴⁰ Maurizio di Savoia fece richiesta al mosaicista Giovanni Battista Calandra di realizzare una copia del *San Maurizio* per rievocare la prima importante opera di Reni in Piemonte. Cfr. Di Macco 1990, p. 117 con bibliografia precedente. Per le opere di Creti e la loro impostazione stilistica e iconografica si veda Riccomini, Bernardini 1998, pp. 35-51 e 81-85: il processo di rievocazione della forma del classicismo seicentesco è a queste date assimilato a tal punto dai pittori da utilizzare i modelli anche per le figure in secondo piano o le comparse (in *Achille trascina il corpo di Ettore* il soldato a destra emula ancora una volta il *Sansone*, pp. 48-49).

⁴¹ Pepper 1988, p. 355, Appendice IV, A 26; Silvia Massari ha ritrovato il documento presso l’Archivio Hercolani, steso personalmente da Alessandro Fava nel 1675, e ne ha curato la trascrizione; il dipinto proveniva dalla collezione di Giovanni Andrea Sirani e rimase in collezione fava fino all’Ottocento Massari 2013, pp. 85-108, in part. 98-99.

le nozze fra il figlio Carlo e la bolognese Eleonora Pepoli⁴². Questo complesso decorativo, che rimane il massimo capolavoro dell'artista in ambito profano, si giostra fra le pareti e il soffitto armonizzando dal punto di vista narrativo le storie di Enea e quelle di Turno: *La fuga di Enea* (o *L'incendio di Troia*) che fronteggia a tutta parete il *Giudizio di Paride*, è costruito secondo un modulo compositivo e iconografico illustre, con Anchise figura dominante, gobbo e seminudo letteralmente in braccio al figlio, che si sbilancia di lato per il peso del corpo, secondo il modello ormai canonico fornito da Federico Barocci (1598), artista che già l'Orlandi metteva in relazione con Giorgi nel colorito, «il di cui forte era un impasto così morbido di carnagione, toccante la maniera barocca»⁴³. Se l'artista effettivamente risalì da Roma verso Bologna, come indicano le sue fonti biografiche, dove si trovava effettivamente il quadro del Barocci con le sue illustri riproduzioni incisive, potrebbe aver visto a Lucca l'affresco di Dal Sole, che comunque aveva grande fama tra i suoi allievi e negli ambienti bolognesi, da cui la contessa Pepoli proveniva (era già descritto nella prima edizione dell'Orlandi, 1704).

Questi moduli iconografici e compositivi adottati dalla scuola bolognese a Macerata, sebbene tratti da modelli prestigiosi, si rivelano nel complesso scelte poco audaci. Questa tendenza all'emulazione, seppur ricalibrata per un nuovo contesto geografico e stilistico, ha causato talvolta l'affossamento critico delle tele, come quella di Franceschini, giudicata debole nella struttura rappresentativa, insignificante nella resa, «trasformata da momento eroico a versione pre-arcadica e accademica del fatto»⁴⁴: quando in realtà essa rende più visibile una dolcezza di contorni, un tenue modellato e una luce uniforme quasi rarefatta, memore di Domenichino. Senza contare che con tutta probabilità l'assenza di squilibrio estetico che uniforma le esperienze dei bolognesi, fatta eccezione per il trattamento luministico della tela del Dal Sole (che risente, come si dirà, di esperienze differenti) rientrava nelle intenzioni del committente, l'operazione di questi pittori risponde in realtà al principale ideale estetico propugnato negli stessi anni dall'Accademia Clementina, delle cui adunanze Franceschini e Dal Sole erano attivi interlocutori⁴⁵. Il desiderio degli artisti di

⁴² Nella fabbrica del palazzo posto vicino alla chiesa di San Pellegrino, restaurato fra il 1687 e il 1691 su progetto di Raffaello Mazzanti, trova posto al piano nobile l'appartamento da parata, che si conclude con la Camera degli Sposi, affrescato nelle quadrature da Marcantonio Charini e nella galleria dal Dal Sole, affiancato negli altri ambienti dal fiorentino Giovanni Maria Ciocchi. Dal Sole in particolare si occupò della Stanza della Musica, che introduceva agli appartamenti e trattava il mito di Enea come metafora della fondazione di una nuova casata, in riferimento al matrimonio appena celebrato in casa Mansi, di cui compaiono gli enormi stemmi. Cfr. Borella 1995, pp. 34-36.

⁴³ Orlandi 1719, pp. 150-151.

⁴⁴ Toni 1978, pp. 122-145.

⁴⁵ Fin dalle prime riunioni del 1706 in casa Fava i due pittori sono registrati come partecipanti, accanto a Carlo Cignani, Benedetto Gennari e altri; dopo la fondazione ufficiale nel 1709 e la riunione in casa Marsili, in cui erano presenti entrambi, Franceschini, in quanto allievo prediletto del

riallacciarsi a una tradizione di prestigio, di cui la pittura moderna doveva farsi custode e rappresentante, in un programmatico classicismo “alla bolognese” che si fonda sui Carracci, Reni e Domenichino, si incarna nelle operazioni dei pittori bolognesi a palazzo Buonaccorsi, che dunque rileggono antichi cicli con il loro gusto evitando di scadere nell’arcaismo, e restituisce, volontariamente, quella sensazione evocata di *déjà vu*.

La riflessione sul lavoro di Giovan Gioseffo Dal Sole, sebbene concepito all’interno del medesimo contesto culturale, deve necessariamente tener conto di una serie di stimoli ulteriori con cui il pittore si misurò nel primo decennio, e che giusero a effettiva maturazione nel dipinto di Macerata. Il suo *Enea e Andromaca* è già stato messo in connessione con il trattamento luministico più contrastato sviluppato da Giuseppe Maria Crespi, fuso con l’ammirazione per il Solimena; ma tentando di contestualizzarlo anche nell’economia generale del suo percorso, bisogna notare come il dipinto si inserisca in un gruppo di opere, eseguite nel primo decennio del secolo, costruite sui toni impreziositi del rosso, del giallo e del blu, in cui sono stati collocati il *Rinaldo e Armida* (Bologna, Collezioni d’arte della Cassa di Risparmio, fig. 9) e la *Morte di Priamo* (Londra, Walpole Gallery). Questa nuova forza coloristica, che nel nostro dipinto (come nel Rinaldo) gioca soprattutto sul contrasto fra il paesaggio sfumato in verde e il rosso del manto dell’eroe, e una tensione più plastica, dove le armature sono percorse da un bagliore di luce che le trasforma in superfici specchianti, segnano di fatto un ritorno al Pasinelli, la cui tinte brillanti e avvolgenti ne testimoniavano l’assimilazione della lezione dei veneti⁴⁶. Questo invito a guardare alla pittura veneta viene al Dal Sole anche dal suo personale soggiorno a Verona, presso il conte Ercole Giusti del Giardino nel palazzo dei Santi Apostoli, dove lo Zanotti lo vide almeno dal 1697⁴⁷. Committente erudito di antiche favole, Ercole Giusti commissionò all’artista sei ovali con storie di eroi greco-romani, e nel frattempo gli permetteva di sperimentare anche un nuovo modello culturale di artista di corte, a contatto con personalità come Louis Dorigny e Antonio Balestra, in un’atmosfera di reciproco scambio pur nella conservazione dei loro accenti personali. In una disposizione che non è casuale, nella galleria Buonaccorsi è il dipinto di Dal Sole, fra i bolognesi, a essere scelto per coprire il lato opposto e speculare a quello in cui è posizionata l’opera del Balestra: essi

Cignani, fu eletto più volte Vice-Principe e direttore di studi del disegno dal vero, nonchè giudice dei concorsi annuali per gli studenti, preoccupandosi di diffondere la finalità didattica dell’accademia, che mirava a mantenere la vitalità della lezione carraccesca. Anche Dal Sole, viceprincipe per il 1712, ricoprì l’incarico di direttore di figura numerose volte fino alla morte (1710, 1716, 1718). Cfr. Miller 2001, pp. 85-86; *Atti* 2005, I, pp. 54-55.

⁴⁶ Già Roli metteva in discussione un giudizio negativo maturato dalla tradizione sull’ultima produzione del Dal Sole, sostenendo che il recupero della produzione pasinelliana nel corso del secondo decennio rinvigorisca nel pittore la trattazione dei temi della pittura di storia. Cfr. Roli 1977, pp. 111-112.

⁴⁷ Zanotti 1739, I, p. 303; Magagnato 1978, pp. 150-151; Thiem 1990, pp. 17-18; sulla collezione Giusti e le commissioni al Dal Sole Knox 1997, pp. 23-39.

offrono la medesima soluzione dialogica fra il maschile e femminile, dettagli di acceso cromatismo che si richiamano vicendevolmente; il velo sollevato evoca nel nostro un vezzo pasinelliano, ma i gesti sembrano ricordarsi delle delicate conversazioni messe in scena dal giovane Albani nel ciclo virgiliano di palazzo Fava (fig. 10), con una dose di drammaturgia scenografica barocca, che si riflette nel “colorito vivo e terribile” (Zanotti) di opere a questa coeve, come la *Giuditta e Oloferne* del Pasinelli. L'accostamento fra i due artisti, bolognese e veneto, chiamati dagli stessi committenti (i Giusti, gli Elettori di Düsseldorf e di Magonza, i Buonaccorsi), sembra quasi diventare un fattore di gusto per questo genere di committenze nelle corti italiane ed europee che non dove essere sottovalutato, e giustifica in parte la posizione più defilata nel ciclo di un gigante coevo come Franceschini rispetto al Dal Sole. L'arcadia un po' più cupa, immersa in un paesaggio temporalesco in una tecnica che l'artista aveva desunto dal padre (esperto paesaggista), funzionale alla tematica del dipinto, lontana dalle pallide tinte primaverili in trasparenza degli anni '80, unisce felicemente una gamma cromatica neoveneta a un forte accento morale d'impronta reniana, che varrà al Dal Sole il più tardo appellativo di *Guido moderno* (Lanzi); la stessa competenza a fondere diversi linguaggi mostra d'altronde di essere in grado di compierla il Balestra, e ben si accorda con il già ricordato Crespi, in particolare con il Crespi che Dal Sole aveva affiancato nelle committenze per il Savoia, come *L'Enea e la Sibilla traghettati da Caronte* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), percorsa da “un sentimento sottilmente chiaroscurale” che dà volume ai corpi e che d'altronde sancisce anche in questo artista il recupero dei veneti (in particolare Piazzetta)⁴⁸.

La ricerca della scuola bolognese nella galleria Buonaccorsi si concentra su concetti di grazia ed eloquenza delle pose, di una purezza di contorni lineari e soprattutto sulla ripresa di un ritmo che scandisca la disposizione delle figure e che ordini le composizioni secondo i canoni più elevati della pittura di storia. In un periodo storico e culturale in cui la vera moda a Bologna era rendere un esplicito omaggio alla tradizione, la scelta del modello nella Galleria Buonaccorsi non è solo un “atteggiamento”, ma è parte di un sistema ideologico che nella capitale emiliana era ben fruibile a tutti i pittori formati a partire dalla seconda metà del Seicento. La pratica di formulare delle citazioni dotte o più in generale la ripresa di antichi moduli compositivi, testimoniata dai dipinti maceratesi, non era solo un mero esercizio pittorico d'imitazione, ma offriva quella struttura fondamentale del nobile senso narrativo e quell'equilibrio compositivo per una galleria che dava ai pittori l'opportunità di misurarsi con la favola virgiliana in un dialogo fra tradizione e modernità: questo poteva accadere perché le ricerche contemporanee dentro e fuori dai confini felsinei, a contatto con le più recenti istanze di corte italiane ed europee, permisero agli artisti di aggiornare

⁴⁸ Roli 1977, pp. 21, 105-106; E. Riccomini, in Emiliani 1979, p. 18; Merriman 1980, p. 277; Emiliani, Rave 1990, pp. 30-31.

il loro registro stilistico e di costruire una cifra interpretativa adatta una figura d'artista internazionale, che era quella richiesta a casa Buonaccorsi. Senza scadere nel provincialismo, la scuola bolognese esporta dalle mura felsinee alle Marche il messaggio di un'identità culturale propria ancora assai strutturata.

Riferimenti bibliografici / References

- Ascari M. (2002), *Giacomo III Stuart nella Bologna del Settecento: una cronaca illustrata*, «Il carrobbio. Rivista di studi bolognesi», n. 28, pp. 107-129.
- Atti dell'Accademia Clementina: verbali consiliari, vol. I, 1710-1764* (2005), collana diretta da Andrea Emiliani, Bologna: Minerva Edizioni.
- Barbieri C. (1996), *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata: documenti storici*, Macerata: Accademia di Belle Arti.
- Barbieri C., Prete C. (1997), *La Galleria di Palazzo Bonaccorsi a Macerata: note documentarie sulla committenza e su Michelangelo e Nicolò Ricciolini*, «Ricerche di storia dell'arte», 62, pp. 81-93.
- Barucca G., Sfrappini A., a cura di (2001), «*Tutta per ordine dipinta*». *La galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: QuattroVenti.
- Benati D. (2007), *Giuseppe Gambarini*, in *Quadreria emiliana. Dipinti e disegni dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Bologna, Fondantico, 22 ottobre-22 dicembre 2007), Bologna: Fondantico, pp. 119-124.
- Bentini J., a cura di (2000), *Le antiche stanze. Palazzo Pepoli Campogrande e la quadreria Zambeccari*, Bologna: Minerva.
- Bianconi G. (1826), *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna: presso Riccardo Masi.
- Borella G. (1995), *Palazzo Mansi. Guida agli appartamenti monumentali*, Lucca: Pacini Fazzi.
- Brizzi G.P., a cura di (2011), *Imago Universitatis. Celebrazioni e autorappresentazioni di maestri e studenti nella decorazione parietale dell'Archiginnasio*, Bologna: Bononia University Press.
- Calbi E., Scaglietti D., a cura di (1984), *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B. 104, Bologna: Istituto per i beni artistici culturali naturali della Regione Emilia-Romagna.
- Caracciolo A. (1982), *L'albero dei Belloni. Una dinastia di mercanti del Settecento*, Bologna: Il Mulino.
- Crespi L. (1769), *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, 3 voll., Roma: stamperia Marco Pagliarini.
- Curzi V., a cura di (2000), *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Curzietti J. (2016), *Antonio Raggi e il Monumento funebre del cardinale*

- Buonaccorso Buonaccorsi nel Santuario della Santa Casa di Loreto*, «Studia Picena», LXXXI, pp. 177-194.
- Di Macco M. (1989), *La pittura del Seicento nel Piemonte Sabauda*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori. E. Schleier, Milano: Electa, pp. 50-76.
- Di Macco M. (1990), *San Maurizio di Guido Reni*, «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», 25, pp. 111-117.
- Emiliani A., a cura di (1979), *L'arte del Settecento emiliano. La pittura, l'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Bologna: Edizioni Alfa.
- Emiliani A., Rave A., a cura di, (1990), *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra (Pinacoteca Nazionale di Bologna, Staatsgalerie Stuttgart, Puschkin-Museum Mosca), Bologna: Nuova Alfa.
- Fanti M., Roversi G., a cura di (1993), *La Madonna di San Luca in Bologna. Otto secoli di storia, di arte e di fede*, Bologna: Cassa di Risparmio.
- Fantuzzi G. (1781), *Notizie degli scrittori bolognesi*, 9 voll., Bologna: stamperia di San Tommaso D'Aquino.
- Farneti F., Lenzi D., a cura di (2006), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Firenze: Alinea.
- Finarte Casa d'Aste (1973), *Asta di Dipinti antichi*, Roma: Maggio.
- Fini M. (2007), *Bologna sacra. Tutte le chiese in due millenni di storia*, Bologna: Pendragon.
- Foschi P. (1993), *Le vie di accesso al santuario e la costruzione del portico*, in Fanti, Roversi 1993, pp. 163-174.
- Galeati D.M. (s.d.), *Diario e memorie varie di Bologna dall'anno MDL all'anno MDCCLXXXVI*, Bologna, 8 voll.
- Guerrieri Borsoi M.B. (1992), *Michelangelo Ricciolini a Frascati e Macerata*, «Bollettino d'arte», 77, n. 74/75, pp. 123-140.
- Guidicini G. (1869), *Cose notabili della città di Bologna ossia Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, Bologna: Tipografia delle Scienze di Giuseppe Vitali.
- Iseppi G. (2018), *Costruire l'identità fra chiesa e nazione. Il caso dei Bolognesi a Roma*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», n. 42, pp. 443-486.
- Knox G. (1997), *The collection of Ercole Giusti at Verona*, «Verona illustrata», n. 10, pp. 23-39.
- Lehtsalu (2012), *Changing perceptions of women's religious institutions in eighteenth-century Bologna*, «The historical journal», n. 55, pp. 939-959.
- Magani F. (1989), *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani*, Venezia: Istituto veneto di Scienze, lettere ed arti».

- Magagnato L., a cura di (1978), *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra, Vicenza: Neri Pozza.
- Malvasia C.C. (1678), *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna: per gli eredi di Domenico Barbieri.
- Malvasia C.C. (1706) [1686], *Le pitture di Bologna Ristampate con nuova, e copiosa aggiunta*, a cura di G. Zanotti, Bologna: per Pier Maria Monti.
- Marinelli G. (2012), *Le dimore e il soggiorno della corte di Giacomo III Stuart a Bologna (1726-1729)*, «Strenna storica bolognese», n. 62, pp. 239-277.
- Massari S. (2013), *La collezione artistica di Alessandro Fava: dai Carracci a Pasinelli; documenti inediti e precisazioni*, «Il Carrobbio. Rivista di studi bolognesi», n. 39, pp. 85-108.
- Matteucci Armandi A.M. (1993), *Carlo Francesco Dotti e il santuario della Madonna di San Luca*, in Fanti, Roversi 1993, pp. 147-162.
- Mazza A. (2003), *Gli artisti di palazzo Fava, collezionismo e mecenatismo artistico a Bologna alla fine del Seicento*, «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», n. 27, pp. 313-377.
- Melasecchi O. (2017), *La chiesa: profilo artistico*, in *La chiesa dei Bolognesi a Roma. Santi Giovanni Evangelista e Petronio*, a cura di F. Buranelli, F. Capanni, Roma: Palombi editori, pp. 39-54.
- Merriman M.P. (1980), *Giuseppe Maria Crespi*, Milano: Rizzoli.
- Miller D.C. (1958), *Per Giuseppe Gambarini*, «Arte antica e moderna», n. 4, pp. 390-393.
- Miller D.C. (1963), *The Gallery of Aeneid in the Palazzo Buonaccorsi at Macerata*, «Arte antica e moderna», pp. 53-58.
- Miller D.C. (1970), *Two early paintings by Marcantonio Franceschini and a gift of the Bolognese Senate to pope Clement XI*, «The Burlington Magazine», CXII (1970), pp. 373-378.
- Miller D.C. (2001), *Marcantonio Franceschini*, Torino: Artema.
- Miller D.C., Chiodini F., a cura di (2014), *Il libro dei conti di Marcantonio Franceschini*, Modena: Grafiche dell'Artiere.
- Oretti M. (1767), *Notizie de' Professori del Disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi, e forestieri di sua scuola*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Mss. B. 125-135 bis.
- Oretti M. (s.d.?), *Le pitture che si vedono nelle case e palazzi de nobili della città di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B 104.
- Orlandi P. A. (1719) [1704], *Abecedario Pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura e d'architettura*, Bologna: Costantino Pisarri.
- Pepper S. (1988), *Guido Reni. L'opera completa*, Novara: De Agostini. Pinacoteca Nazionale. Catalogo generale, tomo IV, *Il Seicento e il Settecento*, Venezia: Marsilio.

- Prete C. (2001), *Note sulla Galleria e sulla Collezione Buonaccorsi*, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 21-35.
- Riccomini E., Bernardini C., a cura di (1998), *Donato Creti. Melanconia e perfezione: le Storie di Achille, le Virtù e i chiaroscuri della donazione Collina Sbaraglia al Senato di Bologna*, Milano: Olivares.
- Righini D. (2003), *Il palazzo di Bologna e le ville dei conti Caprara: momenti di rinnovamento architettonico nella prima metà del Settecento*, «Arte Lombarda», n.s. 142, pp. 69-77.
- Roli R. (1977), *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani al Gandolfi*, Bologna: Alfa.
- Seeger U. (2013), *Gli interventi di Chiarini per il Principe Eugenio a Vienna*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, Atti del convegno internazionale (Bologna 2012), a cura di S. Frommel, Bologna: Bononia University Press, pp. 325-342.
- Spike J.T., (1990), *I quadri grandi istoriati di Crespi e la collezione di Gian Angelo Belloni*, «Atti e memorie della Accademia Clementina di Bologna», n. 26, pp. 357-399.
- Swoboda G. (2013), *Al seguito di condottieri e marescialli: la pittura bolognese nelle collezioni viennesi del Settecento*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, atti del convegno internazionale (Bologna 2012) a cura di S. Frommel, Bologna: Bononia University Press, pp. 129-141.
- Thiem C. (1990), *Giovan Gioseffo Dal Sole. Dipinti, affreschi, disegni*, Bologna: Nuova Alfa.
- Toni A.C. (1978), *La pittura del Settecento nel maceratese*, in *Il Settecento nella Marca*, Atti del XII Convegno di studi maceratesi (Treia, 20-21 novembre 1976), Macerata: Centro di Studi Storici maceratesi, pp. 122-145.
- Torriti P., Rossi A., a cura di (1973), *Restauro nelle Marche: ricerche, studi e interventi per la conservazione e la valorizzazione dell'ambiente storico* (1973), catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 28 giugno – 30 settembre 1973), Urbino: Comitato Manifestazioni artistiche urbinati.
- Voss H. (1928), *Giuseppe Gambarini*, «Pantheon», n. 2, pp. 512-515.
- Zampetti P. (1991), *Pittura nelle Marche. Vol. IV. Dal barocco all'età moderna*, Firenze: Nardini.
- Zannandreis D. (1891), *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, Verona: stabilimento tipo-litografico G. Franchini.
- Zanotti G. (1739), *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, 2 voll., Bologna: tipografia Lelio Dalla Volpe.
- Zucchini G. (1935), *Mostra del Settecento bolognese*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Comunale, 1934-1935), Bologna: Comune di Bologna.

Appendice

Fig. 1. Gian Gioseffo Dal Sole, *Enea e Andromaca si incontrano a Butròto*, olio su tela, cm 302x195, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria



Fig. 2. Marcantonio Franceschini, *Mercurio sveglia Enea*, olio su tela, cm 246x147, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria



Fig. 3. Giuseppe Gambarini, *Enea stacca il ramo d'oro*, olio su tela, cm 258x133, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria

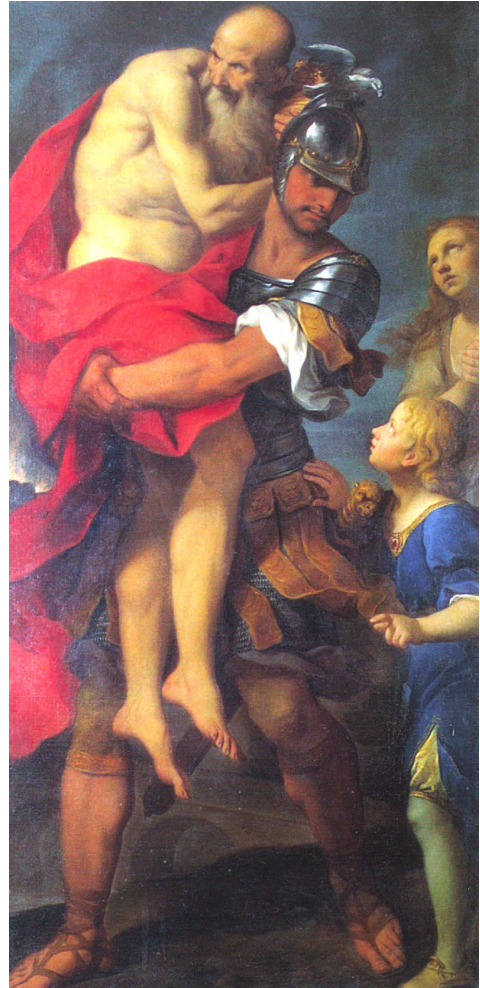


Fig. 4. Giovanni Giorgi, *Fuga da Troia*, olio su tela, cm 246x123, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria



Fig. 5. Scalone e targa in onore di Giacomo III Stuart, Bologna, Palazzo Belloni, 1717



Fig. 6. Agostino Carracci, *Romolo appare a Proculo*, Bologna, Palazzo Magnani, *Storie della fondazione di Roma*, 1590-1592



Fig. 7. Guido Reni, *Sansone vittorioso*, olio su tela, cm 260x233, Bologna, Pinacoteca Nazionale

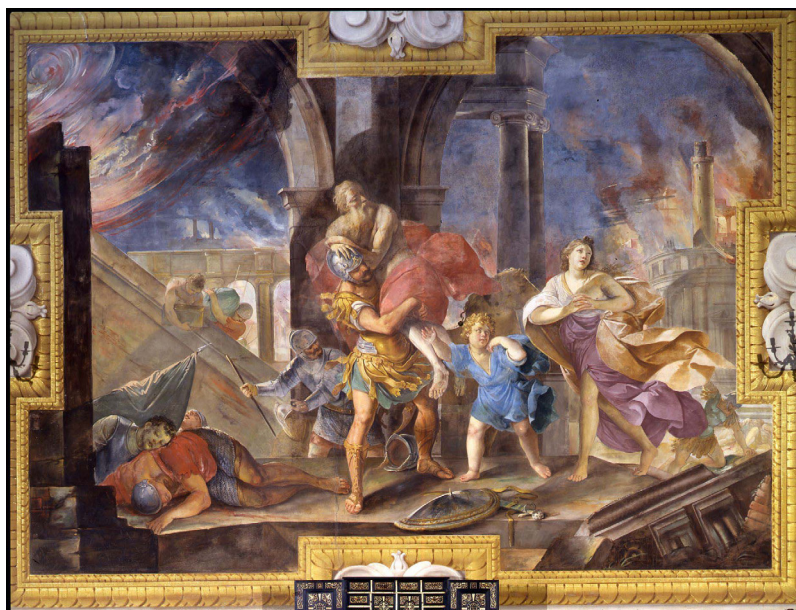


Fig. 8. Gian Gioseffo Dal Sole, *La fuga di Enea*, Lucca, Palazzo Mansi, Sala della Musica, 1688



Fig. 9. Gian Gioseffo Dal Sole, *Rinaldo e Armida*, Bologna, coll. Carisbo



Fig. 10. Francesco Albani, *L'accoglienza di Didone ad Enea*, Bologna, Palazzo Fava, I sala dell'Eneide

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Gianpaolo Angelini, Giuseppe Capriotti, Rosanna Cioffi, Francesca Coltrinari, Valter Curzi, Paolo Delorenzi, Valentina Fiore, Giulia Iseppi, Roberto Carmine Leardi, Rodolfo Maffeis, Sergio Marinelli, Susanne Adina Meyer, Angelo Maria Monaco, Désirée Monsees, Paolo Pastres, Alberto Pavan, Arianna Petracchia, Chiara Piva, Cecilia Prete, Massimiliano Rossi, Sara Rulli, Laura Stagno, Christina Strunck, Andrea Torre

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362
ISBN 978-88-6056-586-0

Euro 25,00