

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Studi sul Patrimonio Culturale / Cultural Heritage Studies

Ciclo XXXIII

Settore Concorsuale: 10/B1 – Storia dell'Arte

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/02 – Storia dell'Arte Moderna

**I Malvezzi della Ca' Grande:
genesi, sviluppo e dispersione di una quadreria bolognese del
Settecento**

Presentata da: **Federico Bassini**

Coordinatore Dottorato
Prof. Raffaele Savigni

Supervisore
Prof.ssa Barbara Ghelfi

Esame finale anno 2021

Sommario

<i>Prolegomeni sul Settecento felsineo</i>	1
<i>1. I Malvezzi: dalle origini alla prima età moderna</i>	8
<i>2. Il palazzo della Ca' Grande Malvezzi</i>	11
<i>2.2. Il nobile teatro Malvezzi</i>	15
<i>3. Le origini della collezione</i>	21
<i>4. La lenta crescita della quadreria</i>	28
<i>5. Piriteo III mecenate e collezionista</i>	32
<i>6. Sigismondo III Maria</i>	38
<i>7. La collezione Magnani</i>	41
<i>8. L'“Appartamento nuovo” di palazzo Malvezzi</i>	58
<i>9. Le ultime volontà di Sigismondo III</i>	69
<i>10. La quadreria di Sigismondo III e l'inventario legale del 1793</i>	72
<i>11. La “Camera degl'Antichi”</i>	105
<i>12. Piriteo IV</i>	118
<i>13. Il destino della collezione</i>	126
<i>Conclusioni</i>	133
<i>Albero genealogico</i>	136
<i>La quadreria Malvezzi della Ca' Grande</i>	137
<i>Opere identificate</i>	138
<i>Opere incerte</i>	244
<i>Opere non identificate, non rintracciate o perdute</i>	298
<i>Appendice documentaria</i>	425
<i>Bibliografia</i>	481

Il fascino di una collezione sta in quel tanto che rivela
e in quel tanto che nasconde della spinta segreta
che ha portato a crearla.

(Italo Calvino, *Collezione di sabbia*, 1984)

Prolegomeni sul Settecento felsineo

Nel XVIII secolo Bologna è una delle capitali del collezionismo europeo, centro culturale di rilievo internazionale e passaggio obbligato per ogni intenditore d'arte. Quando nel 1769 l'abate Richard constatando che la città felsinea possiede "molti palazzi di bella costruzione in cui si trovano delle collezioni preziose di quadri della Scuola bolognese" e "i quadri vi sono ben conservati dai loro possessori" può non a torto definirla "il Museo delle pitture d'Italia"¹. Vaste quadrerie, ricche soprattutto di opere dei maestri bolognesi del Seicento, sono in effetti presenti in tutte le dimore delle famiglie di rango elevato e in molte case borghesi. L'icastica immagine del viaggiatore francese non fa dunque altro che rendere "gloria a Felsina sempre pittrice"², ove a partire dalla prima metà del secolo precedente il collezionismo è divenuto un fenomeno straordinariamente diffuso, "un fatto significativo del gusto e dei costumi locali"³. Durante il Seicento nella città petroniana si erano venute a determinare quelle condizioni politico-economiche e culturali in cui aveva potuto nascere e svilupparsi un diffuso interesse per il quadro quale luogo di puro apprezzamento estetico, ma al tempo stesso oggetto simbolico di autorappresentazione e di distinzione sociale. Come sostiene Morselli, nel XVII secolo "il consumo artistico aumenta in modo vertiginoso", tant'è che "la fruizione dell'opera d'arte tocca tutti gli strati sociali"⁴. Non è, dunque, un caso se già nel 1643 Pierre D'Avity scrive a proposito di Bologna "non v'è città in Italia dove le case siano più riccamente ammobiliate, di guisa che è un gran piacere vedere gli appartamenti di molti [...] dove non mancano [...] i più eccellenti e rari quadri, statue grandi e piccole [...] bronzi o marmi disposti in modo che rendono, a chi li guarda, questi luoghi deliziosi"⁵. Le impressioni del trattatista sembrano trovare un'eco nelle memorie di viaggio dell'abate Jean-Baptiste Labat, a Bologna nel 1706, il quale costata come in città "tutti amano la pittura e tutti ne intendono [...]; persone mediocri tengono presso di loro degli originali di gran valore e parlano di quadri e di pitture come avrebbe potuto fare M. Félibien: essi sanno distinguere le Scuole e i differenti modi di cui le Scuole si son servite e non bisogna credere affatto di potersi imporre ad essi"⁶. I ricordi dei due viaggiatori testimoniano come tra Sei e Settecento all'ombra delle torri si fosse ormai consolidato in molti strati della popolazione, ma soprattutto nel ceto nobile, il possesso di importanti quadrerie e raccolte d'arte. Del resto, secondo Bonfait la presenza di dipinti fra le mura dei palazzi bolognesi in un secolo cresce in modo esponenziale tanto che nello spazio di tre generazioni, tra il 1690 e il 1790, il loro numero raddoppia⁷. La produzione, circolazione e vendita sono tali che lo studioso parla addirittura dell'esistenza di una vera e propria "industrie du tableau"⁸, che col passare del tempo si volge sempre più al servizio del ceto nobiliare-senatoriale. Nel corso del Settecento Bologna, a fronte di una situazione economica tutt'altro che

¹ A. Sorbelli, *Bologna negli scrittori stranieri*, a cura di G. Roversi, Bologna 1973, p. 354.

² G. Zanotti, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*, Bologna 1703.

³ R. Morselli, *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese del Seicento*, Bologna 1997, p. XXV.

⁴ R. Morselli, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, Los Angeles 1998, p. 23.

⁵ P. D'Avity, *Description générale de l'Europe*, 1643, in A. Sorbelli, op. cit., Bologna 1973, pp. 74-77.

⁶ Citazione riportata da R. Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 8.

⁷ O. Bonfait, *Les tableaux et les pincesaux: la naissance de l'école bolonaise; 1680-1780*, Roma 2000, p. 31.

⁸ *Ivi*, p. 32.

florida⁹, vede giungere a piena maturazione la propria vocazione collezionistica, che già aveva vissuto un'intensa fase aurorale nel XVII secolo¹⁰. Una straordinaria richiesta di opere d'arte caratterizza la dinamica e vivace società del tempo e il loro costante incremento e scambio porta alla formazione di raccolte di fama internazionale. A tale fermento contribuiscono, da un lato le casate di più antico lignaggio, che accrescono – anche in ragione di importanti lasciti ereditati – le raccolte avite portandole alla loro massima consistenza, dall'altro i ceti emergenti o le famiglie di più recente ascesa, che le allestiscono *ex novo* per dimostrare lo status raggiunto e uno stile di vita *more nobilium*. A quadrerie già ben consolidate come quelle dei Sampieri, Pepoli, Fava e Davia si affiancano così le gallerie Herculani, Magnani, Zambeccari e Malvezzi per citarne alcune.

Anche nel XVIII secolo i gusti e l'orientamento collezionistici, influenzati dalla sempre attuale *Felsina Pittrice* di Malvasia e dai più recenti volumi di Zanotti e Luigi Crespi, proseguono nel solco già tracciato nel Seicento, per cui a primeggiare è sempre la scuola locale, con una particolare preferenza per i maestri del “secolo d'oro”: i tre Carracci, Guido Reni, Guercino, Domenichino, Albani, le loro botteghe, i seguaci, gli epigoni e gli imitatori. Inoltre, negli allestimenti non mancano mai, anzi abbondano, opere di Burrini, Dal Sole, Cagnacci, Canuti, Cignani, Crespi, Creti, Franceschini, Pasinelli, Sirani, Tiarini, Torelli. Un posto di riguardo è poi sempre riservato ai maestri del XVI secolo dal Francia, considerato il “Raffaello Bolognese”, ai Fontana, Passerotti, l'immane Calvaert, Pellegrino Tibaldi, Innocenzo da Imola, Garofalo e il Bagnacavallo. Tra le scuole ‘forestiere’ gli interessi sono maggiormente volti a quella veneziana del Cinquecento, ma non sono meno significative le attenzioni per i modelli Correggio e Parmigianino, così come importanti sono le aperture verso quella napoletana, fiorentina, romana e lombarda. Non secondaria è la presenza di tele di artisti fiamminghi, di norma rappresentanti bambocciate, scene di genere, battaglie, paesaggi, nature morte. Da un punto di vista tipologico, invece, a prevalere sono soprattutto dipinti di soggetto sacro, ritratti, quadri di storia e mitologici.

Elemento caratteristico di alcune collezioni settecentesche è il nuovo interesse per le opere dei cosiddetti primitivi¹¹. Tale riscoperta, che affonda le proprie radici nei testi di Malvasia, è di certo un portato della cultura erudita di stampo illuminista che trova il proprio centro di irraggiamento nell'Istituto delle Scienze fondato da Luigi Ferdinando Marsili e nell'attività dell'Accademia Clementina. Eruditi come Zanotti, Luigi Crespi, l'Oretti, lo stesso Marsili, Gian Ludovico e Carlo Bianconi favoriscono una presa di coscienza storicista del passato glorioso della città e delle sue *antiquitates*, operazione che però si fonda altresì su motivazioni di carattere campanilistico. Inizialmente la rivalutazione storiografica dei maestri medievali e del XV secolo è lontana da ogni principio di carattere estetico e si lega a personaggi del mondo della cultura come Alessandro Macchiavelli. Tuttavia, col passare dei decenni e addentrandosi sempre più nel secolo si afferma un certo apprezzamento per le peculiarità stilistiche dei primitivi, che diventano oggetto delle brame anche degli *amateurs* borghesi e aristocratici più raffinati, andando ad arricchire le loro quadrerie. A

⁹ Cfr. A. Giacomelli, *La dinamica della nobiltà Bolognese nel XVIII secolo*, in *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel Settecento*, Atti del I colloquio, Bologna 1980, pp. 55-112; A. Giacomelli, *Famiglie nobiliari e potere nella Bologna settecentesca*, in *I giacobini nelle legazioni. Gli anni napoleonici a Bologna e Ravenna*, a cura di A. Varni, Bologna, 1999, T. I, pp. 11-185.

¹⁰ Secondo R. Morselli, op. cit., Los Angeles 1998, p. 18, “dal 1630 al 1690 si assiste all'affermazione sociale del quadro [...]. Sono i sessant'anni più caotici e appassionanti della storia delle quadrerie bolognesi. Tutto avviene e si costituisce in questo momento: grandi collezioni eclettiche che vengono smembrate ai primi anni del secolo successivo, importanti collezioni tematiche spariscono divise tra gli eredi, piccole quadrerie che nel Settecento si trasformano in raccolte storiche fondamentali, altre che iniziano nel Seicento e proseguono nella raccolta a ritmo sostenuto, fino al momento in cui le registra Marcello Oretti alla fine del Settecento”.

¹¹ Sulla riscoperta dei primitivi oltre al capitale e pionieristico lavoro di G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, si segnalano i saggi di L. Ciancabilla, *La fortuna dei primitivi a Bologna nel secolo dei lumi: il Medioevo del Settecento fra erudizione, collezionismo e conservazione*, Bologna 2012; *Primitivi in piazza e sotto i portici: mercato e collezionismo di tavole e fondi oro a Bologna prima, durante e dopo il soggiorno di Séroux*, in *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, a cura di D. Mondini, Roma 2019, pp. 137-162, e il testo a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, *La fortuna dei primitivi, tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, Firenze 2014.

favorire la circolazione sul mercato di pale e tavole medievali concorre una certa “neofilia”¹², ovvero una moda o mania che porta a rinnovare edifici ecclesiastici e a disfarsi delle opere più antiche.

Come sottolinea Giovanna Perini Folesani nel Settecento le quadrerie bolognesi hanno “scopi di remuneratività sociale e/o estetica ancora nettamente prevalenti su quelli puramente economici”¹³. Tuttavia, il lento declino socioeconomico della città, segnato da una pesante situazione di stagnazione e di un’incapacità della classe dirigente di rinnovare le proprie tenute costringe molte casate, spesso provate dal libertinaggio dei suoi membri e dai costi eccessivi del fasto, a sacrificare il proprio patrimonio pittorico per tentare di sanare il bilancio familiare. Sul mercato si riversa così un flusso costante di opere che attraggono principi e collezionisti inglesi, francesi e tedeschi, disposti a pagare anche cifre da capogiro pur di accaparrarsi i pezzi migliori. Della situazione ne approfitta un gruppo di trafficanti e intermediari, tra cui emerge lo scaltro abate Alessandro Branchetta, che non fa altro che favorire e incrementare la dispersione del patrimonio pittorico bolognese. Le autorità locali, spinte anche dalle pubbliche rimostranze degli eruditi locali sensibili alla inesorabile perdita di capolavori, cercano di fronteggiare lo sregolato e sempre più vasto commercio di opere d’arte con gli editti Doria del 1749 e Colonna Branciforti del 1770, che nondimeno si rivelano spesso fallimentari o aggirabili con facilità. Alla tutela del patrimonio avrebbe dovuto anche concorrere l’Accademia con i suoi membri, i quali invece sono spesso coinvolti in traffici illeciti o eseguono disastrosi restauri gravemente invasivi¹⁴.

Nonostante l’inesorabile decadenza, invero comune a quasi tutte le realtà politiche della penisola, Bologna riesce a mantenere a livello internazionale un ruolo significativo nel campo delle arti. Nel XVIII secolo la città diviene una tappa importante del Grand Tour, cosicché viaggiatori¹⁵ da tutta Europa vi giungono attratti dalla fama della scuola pittorica locale e dalla vastità del patrimonio pubblico e privato. Quest’ultimo nel corso del Settecento inizia lentamente ad aprirsi sulla spinta di ideali illuministici, superando la vecchia concezione nobiliare ed elitaria. Negli ultimi decenni del secolo nelle collezioni petroniane ai criteri espositivi basati ancora sull’estetica barocca, ove una congerie di opere copre a incrostazione le pareti, succedono più moderni allestimenti ‘museografici’ caratterizzati da intenti didattico-scientifici¹⁶, che portano a ordinare le quadrerie secondo uno storicistico principio progressivo o una ripartizione per scuole.

Se dunque la ricchezza e la particolare qualificazione delle raccolte felsinee sono state una delle glorie cittadine, gli studi tesi a ricostruirne la reale entità, la loro composizione e le vicende sono ancora oggi tutt’altro che numerosi. Negli ultimi decenni la storia delle quadrerie settecentesche dei maggiori centri italiani è stata indagata in maniera ampia grazie al contributo di importanti ricerche, che continuano ad accrescerne la già vasta bibliografia. Le collezioni bolognesi del XVIII secolo, al contrario, non sono mai state oggetto di uno studio sistematico volto ad approfondirne la reale consistenza e a delineare in modo esaustivo le figure e l’attività dei principali “curiosi di pittura” operanti in città. Inoltre, non è mai stato intrapreso uno spoglio completo degli inventari notarili

¹² G. Roversi, *I trafficanti d’arte bolognesi del secolo XVIII e la vendita della Madonna Sistina di Raffaello*, in *Culta Bononia*, 1.1969, p. 68.

¹³ G. Perini, *Struttura e funzione delle mostre d’arte a Bologna nel Settecento*, in *Accademia Clementina Atti e Memorie*, 26, 1990, p. 297.

¹⁴ Si veda a tal proposito N. Giordani, *Il restauro dei dipinti a Bologna nella seconda metà del ’700: problemi, metodi, idee al tempo dell’Accademia Clementina*, Ferrara 1999.

¹⁵ Sul significativo contributo offerto dai diari dei viaggiatori per la conoscenza del patrimonio pittorico felsineo si vedano A. Sorbelli, op. cit., a cura di G. Roversi, Bologna 1973; G. Cusatelli, *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, Bologna 1986; G. Roversi, *Viaggiatori stranieri a Bologna: impressioni d’autore dal ’500 al ’900*, Bologna 1994; M. Ascari, *Bologna dei viaggiatori: la sosta in città e il valico degli Appennini nei resoconti di inglesi e americani*, Bologna 1999; S. Saccone, *Il “viaggio in Italia” come testimonianza dell’evoluzione del tempo e della cultura: alcuni giudizi di viaggiatori stranieri a Bologna nel Settecento e nell’Ottocento*, in *Stendhal, l’Italia, le voyage*, a cura di E. Kanceff, V. Del Litto, Moncalieri 2003, pp. 483-496; A. M. Ambrosini Massari, *Memorie di artisti inglesi a Bologna nel Settecento*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, a cura di S. Frommel, Bologna 2013, pp. 163-168.

¹⁶ C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti*, Firenze 1998, p. 139.

simile a quello effettuato da Raffaella Morselli¹⁷ per il tessuto collezionistico seicentesco. Le raccolte petroniane sono, d'altra parte, un tema di recente interesse critico. A oggi gli studi restano, pertanto, frammentari e disorganici, benché l'argomento sia sempre maggiormente frequentato e arricchito da lavori rilevanti. Già nel 1955 Ostoja¹⁸ auspicava che una ricerca sistematica fosse condotta vagliando la documentazione archivistica delle numerose casate nobiliari bolognesi. A raccogliere il testimone fu nel decennio successivo Giancarlo Roversi con gli importanti saggi dedicati al commercio dei quadri a Bologna nel Settecento¹⁹. In quegli anni anche Francis Haskell nel monumentale *Mecenati e pittori*, approfondendo la scena provinciale volgeva un primo sguardo, seppur esiguo, alla realtà felsinea. Tuttavia, è solo nel 1973 che Andrea Emiliani indica per primo agli studi gli strumenti e le metodologie per riscoprire la "particolare condizione del patrimonio artistico, tanto pubblico che privato, nel XVIII secolo"²⁰. Lo studioso sottolineando come le *Guide* malvasiane fossero uno strumento parziale, caratterizzato da uno "scarso interesse descrittivo del patrimonio privato", invitava a iniziare le ricerche dai "florilegi un po' sconnessi ma sempre interessanti di Marcello Oretti"²¹ (1714-1787). A proposito delle fonti, va sottolineato che per gli studi sul Settecento bolognese restano sempre un punto di riferimento imprescindibile la *Storia dell'Accademia Clementina* (1739) di Giampietro Zanotti, il terzo volume della *Felsina* del canonico Luigi Crespi (1769), la *Descrizione delle più rare cose di Bologna* (1803) di Giacomo Gatti e i monumentali volumi di carattere storico-erudito di Giuseppe Guidicini²².

Decisivo per l'avanzamento degli studi e per la rivalutazione moderna della cultura artistica bolognese sei-settecentesca è il repertorio dedicato da Renato Roli alla pittura bolognese tra il 1650 e il 1800²³. Lavoro esauriente arricchito da un prezioso corredo iconografico che porta all'attenzione della critica oltre che artisti sino ad allora poco noti anche il tessuto entro cui operarono, comprese raccolte e quadriere. Il primo contributo significativo allo studio del collezionismo del XVIII secolo, invece, è stato senza dubbio quello pionieristico dedicato da Rosa D'Amico alla galleria Zambeccari²⁴, a cui ha fatto seguito l'interessante testo di Anna Rita Marchi²⁵, volto a indagare le inclinazioni socioculturali della Bologna settecentesca. Coevo è l'imprescindibile excursus di Giovanna Perini²⁶ sulla storiografia artistica a Bologna rapportata al collezionismo privato, che ha riportato all'attenzione della critica il problema delle fonti introdotto da Emiliani. A tal proposito un decisivo ausilio alle ricerche è stato fornito da Emilia Calbi e Daniela Scaglietti-Kelescian²⁷, che nel 1984 hanno curato l'indice ragionato della silloge manoscritta di Marcello Oretti dedicata alle pitture presenti nei palazzi e nelle case di Bologna (Ms. B 104). Due anni dopo, proseguendo tale filone di indagini Perini in virtù della reticenza delle guide a descrivere le quadriere nobiliari torna a sottolineare la preziosità e le straordinarie opportunità offerte dai manoscritti orettiani per ricostruire in modo sistematico il corpus collezionistico petroniano del secolo dei Lumi²⁸. Se come giustamente

¹⁷ R. Morselli, op. cit., Los Angeles 1998.

¹⁸ A. Ostoja, *Una grande figura di mecenate nel Settecento a Bologna*, in *Strenna storica bolognese*, 5.1955, pp. 85-95.

¹⁹ G. Roversi, *Il commercio dei quadri a Bologna nel Settecento*, in *L' Archiginnasio bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna*, 60.1965, pp. 446-506, e G. Roversi, op. cit., 1969, pp. 65-98.

²⁰ A. Emiliani, *La Collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1973.

²¹ *Ivi*, p. 22.

²² G. Guidicini, *Miscellanea storico-patria bolognese*, Bologna 1869; *I riformatori dello stato di libertà della città di Bologna*, Bologna 1876; *Cose notabili della città di Bologna: ossia, Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, Bologna 1872.

²³ R. Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977.

²⁴ R. D'Amico, *La raccolta Zambeccari e il collezionismo bolognese del Settecento*, in *L'arte del Settecento emiliano (L'arredo sacro e profano – La raccolta Zambeccari) catalogo della mostra*, Bologna 1979, pp. 193-208.

²⁵ A. R. Marchi, *Il Settecento bolognese: l'amore per l'antichità e i primi nuclei museali*, in *Il Carrobbio*, 8.1982, pp. 183-194.

²⁶ G. Perini Folesani, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 3.Ser. 11.1981, 1, pp. 181-243.

²⁷ E. Calbi e D. Scaglietti-Kelescian, *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese: Bologna, Biblioteca Comunale, Ms. B. 104*, Bologna, 1984.

²⁸ G. Perini Folesani, *Genre painting in eighteenth-century North Italian art collections and art literature*, in *Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy*, a cura di J. Spike, M. P. Merriman, Firenze 1986. La studiosa

sostiene D'Amico le testimonianze dell'Oretti forniscono “dati interessanti sia per un censimento generale delle raccolte, sia per l'analisi delle scelte di gusto”²⁹, le migliori fonti per lo studio delle collezioni restano però sempre gli inventari e i documenti d'archivio, che offrono un inquadramento ben più articolato e analitico delle peculiarità e degli orientamenti del gusto che informa le specifiche realtà collezionistiche e consentono di meglio definire il recupero delle modalità di esposizione dei singoli dipinti, vale a dire della loro originaria fruizione, nel contesto stesso della residenza aristocratica.

Olivier Bonfait è stato il primo a effettuare un vaglio approfondito dei cospicui fondi conservati negli archivi bolognesi, portando alla luce una documentazione in gran parte inedita. Ne *Le collezioni Aldovrandi in età moderna*³⁰ lo studioso, accogliendo l'impostazione metodologica di Rosa D'Amico, riflette in modo innovativo sulle dinamiche interne e sulla distribuzione tipologica dell'importante raccolta nobiliare. Invece, ne *Il valore della pittura*³¹ Bonfait delinea le caratteristiche fondamentali del mercato artistico felsineo settecentesco, arrivando a evidenziarne una estrema frammentazione. A ispirare lo studioso francese hanno contribuito di certo i lavori di Giovanna Perini, che nel 1990³² aveva ampliato gli orizzonti delle ricerche evidenziando l'importanza non secondaria delle mostre temporanee e dei sontuosi apparati allestiti in occasione delle feste del Corpus Domini, anche noti come Addobbi, che costituivano un'opportunità di autopromozione per gli artisti, ma che nel corso del Settecento erano divenuti sempre luogo per effettuare scambi di carattere commerciale. La summa delle ricerche nel campo del collezionismo felsineo svolte da Bonfait è racchiusa nel poderoso volume *Les tableaux et les pincesaux: la naissance de l'école bolognaise; 1680-1780*³³, opera imprescindibile in cui lo studioso effettuando una lettura diacronica delle fonti manoscritte e a stampa offre un panorama articolato e attendibile del fenomeno collezionistico petroniano, dei suoi meccanismi e delle sue dinamiche³⁴. Sempre di Bonfait va altresì rammentato il saggio dedicato alla rilevante figura di Alessandro Macchiavelli³⁵, che nel XVIII secolo fu uno dei primi a Bologna a interessarsi e a raccogliere manufatti appartenenti all'età medievale.

Grazie anche alla spinta data dagli studi di Bonfait, negli ultimi decenni la critica ha rivolto una sempre più crescente attenzione alla realtà felsinea. Se, infatti, fino alla metà degli anni Novanta del secolo scorso il numero dei protagonisti del collezionismo bolognese messi a fuoco era ancora esiguo, oggi gli studi si possono avvantaggiare di alcuni importanti contributi, a cominciare da quelli pubblicati da Fabio Chiodini³⁶. Pregevoli apporti sulle singole realtà collezionistiche provengono dal

oltre a riconoscere l'importanza del Ms. B 104, dedicato ai dipinti nelle dimore patrizie ha evidenziato il pari rilievo del Ms. B 109 dedicato alle collezioni borghesi, del Ms. B 110 che elenca le opere presenti nelle residenze di campagna e del Ms. B 105 che descrive gli apparati e i dipinti esposti in occasione degli addobbi.

²⁹ R. D'Amico, op. cit., Bologna 1979, p. 196.

³⁰ O. Bonfait, *Le collezioni Aldovrandi in età moderna*, in Il Carrobbio 1987, XIII, pp. 26-50.

³¹ O. Bonfait, *Il valore della pittura. L'economia del mecenatismo di Pompeo Aldovrandi (1752)*, in Arte a Bologna, 1.1991, pp. 83-94.

³² G. Perini Folesani, *Struttura e funzione delle mostre d'arte a Bologna nel Sei e Settecento*, in Atti e memorie/Accademia Clementina, N.S. 26.1990, pp. 293-355.

³³ O. Bonfait, *Les tableaux et les pincesaux: la naissance de l'école bolognaise; 1680-1780*, Roma 2000.

³⁴ Lo studioso ha il merito di aprire uno sguardo ampio su molte raccolte dell'epoca. Tuttavia, spesso si tratta solo di brevi accenni, in cui non si approfondiscono sufficientemente le diverse realtà, che vengono ricordate solo in funzione di un corretto discorso generale.

³⁵ O. Bonfait, *Le collectionneur dans la cité: Alessandro Macchiavelli et le collectionnisme à Bologne au XVIIIe siècle*, in *Geografia del collezionismo*, Roma 2001, pp. 83-108.

³⁶ F. Chiodini, *Una singolare collezione bolognese del '700: la Dondini Ghiselli*, Il Carrobbio, XXIV, 1998, pp. 185-194; *La quadreria di Marcantonio Franceschini (1648-1729)*, Il Carrobbio, XXV, 1999, pp. 119-127; *La collezione di Antonio Bovio (1676-1738) tra Palazzo Senatorio e Villa Carlina a Castenaso*, in Il Carrobbio, XXVI, 2000, pp. 111-120, il *Contributo alla conoscenza della Quadreria Isolani: l'inventario del 1733*, in Il Carrobbio, XXVIII, 2002, pp. 133-144; *Appunti sull'ospitalità e le occasioni di festa a Palazzo Ranuzzi tra XVII e XVIII secolo*, in *Strenna storica bolognese*, 55.2005, pp. 167-183; *La collezione e il mecenatismo di Odoardo Zanchini (1633 - 1711): le emergenze di una raccolta; in onore di Keith Christiansen*, in Il Carrobbio, 34.2008, pp. 117-132. Non si tratta mai di studi dal carattere esaustivo, ma hanno tutti il merito di segnalare nuove tematiche e di essere condotti con rigore.

sempre valido lavoro di Angelo Mazza³⁷ di Giancarlo Roversi³⁸ e di Gian Piero Cammarota³⁹. Esempolari sono poi sicuramente lo studio di Monica Preti Hamard dedicato a Ferdinando Marescalchi⁴⁰ e gli approfondimenti sulla collezione Hercolani di Giovanna Perini Folesani⁴¹, Ilaria Bianchi⁴² e Barbara Ghelfi⁴³. Un importante strumento dato all'avanzamento della ricerca è poi il volume di Donatella Biagi Maino, *L'immagine del Settecento: da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV*, che ricostruisce il contesto della Bologna del XVIII secolo⁴⁴. Non vanno, infine, dimenticati l'interessante articolo di Matteo Troilo, *Tra capolavori e falsi: considerazioni economiche sul mercato dell'arte nella Bologna del Settecento*⁴⁵, gli studi di Giampiero Cuppini⁴⁶ sulle residenze nobiliari nonché le pubblicazioni curate da Giuliano Malvezzi Campeggi sulla storia e genealogia di alcune famiglie senatorie⁴⁷.

³⁷ A. Mazza, *L'età dei Ranuzzi: progetti decorativi e quadreria nel nuovo palazzo dal conte Marcantonio Ranuzzi al conte Vincenzo Ferdinando Antonio Ranuzzi Cospi (1679 - 1726)*, in *Palazzo Ranuzzi*, Bologna 1995, pp. 78-106; *Gli artisti di palazzo Fava: collezionismo e mecenatismo artistico a Bologna alla fine del Seicento*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 27.2003(2004), pp. 313-377.

³⁸ G. Roversi, *Palazzo Magnani: "vero modello del più maestoso che fonder volesse un gran monarca"*, in *Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione*, Bologna 1985.

³⁹ G.P. Cammarota, *Le alterne fortune della pittura quattro-cinquecentesca a Bologna nel secolo di Francesco Zambecari: una cronaca*, in *Il Cinquecento a Bologna: disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, a cura di M. Faietti, Milano 2002, pp. 25-58; *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna: una raccolta di fonti. Dalla rifondazione all'autonomia: (1815 - 1907)*, Bologna 2004.

⁴⁰ M. Preti Hamard, *Ferdinando Marescalchi (1754 - 1816): un collezionista italiano nella Parigi napoleonica*, Argelato (BO) 2005.

⁴¹ G. Perini Folesani, *La collezione dei dipinti di Filippo di Marcantonio Hercolani nel catalogo manoscritto di Luigi Crespi*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, a cura di S. Frommel, Bologna 2013, pp. 109-128; *La collezione di Filippo di Marcantonio Hercolani: una tipologia della documentazione disponibile per la sua ricostruzione*, in *Inventari e cataloghi*, a cura di C. M. Sicca, Pisa 2014, pp.277-293.

⁴² I. Bianchi, *La collezione di Filippo di Alfonso Hercolani principe del Sacro Romano Impero (1663 - 1722)*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, a cura di S. Frommel, Bologna 2013, pp. 85-108; *Gli inventari del Principe Filippo di Alfonso Hercolani (1663-1722) e della sua famiglia*, in *Inventari e cataloghi*, a cura di C. M. Sicca, Pisa 2014, pp. 257-275.

⁴³ B. Ghelfi, *Un nuovo inventario della galleria Hercolani*, in *L'Archiginnasio*, 102.2007(2009), pp. 405-469.

⁴⁴ D. Biagi Maino, a cura di, *L'immagine del Settecento: da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV*, Torino 2005.

⁴⁵ M. Troilo, *Tra capolavori e falsi: considerazioni economiche sul mercato dell'arte nella Bologna del Settecento*, in *Strenna storica bolognese*, 57.2007, pp. 407-422.

⁴⁶ G. Cuppini, *I Palazzi senatorii a Bologna: architettura come immagine del potere*, Bologna 1974.

⁴⁷ G. Malvezzi Campeggi, a cura di, *Malvezzi: storia, genealogia e iconografia*, Roma 1996; *Ranuzzi: storia, genealogia e iconografia*, Bologna 2000; *Magnani: storia, genealogia e iconografia*, Bologna 2002; *Bolognini: storia, genealogia e iconografia: con cenni sulle famiglie Amorini e Salina*, Bologna 2016; *Pepoli: storia, genealogia e iconografia*, Bologna 2018.

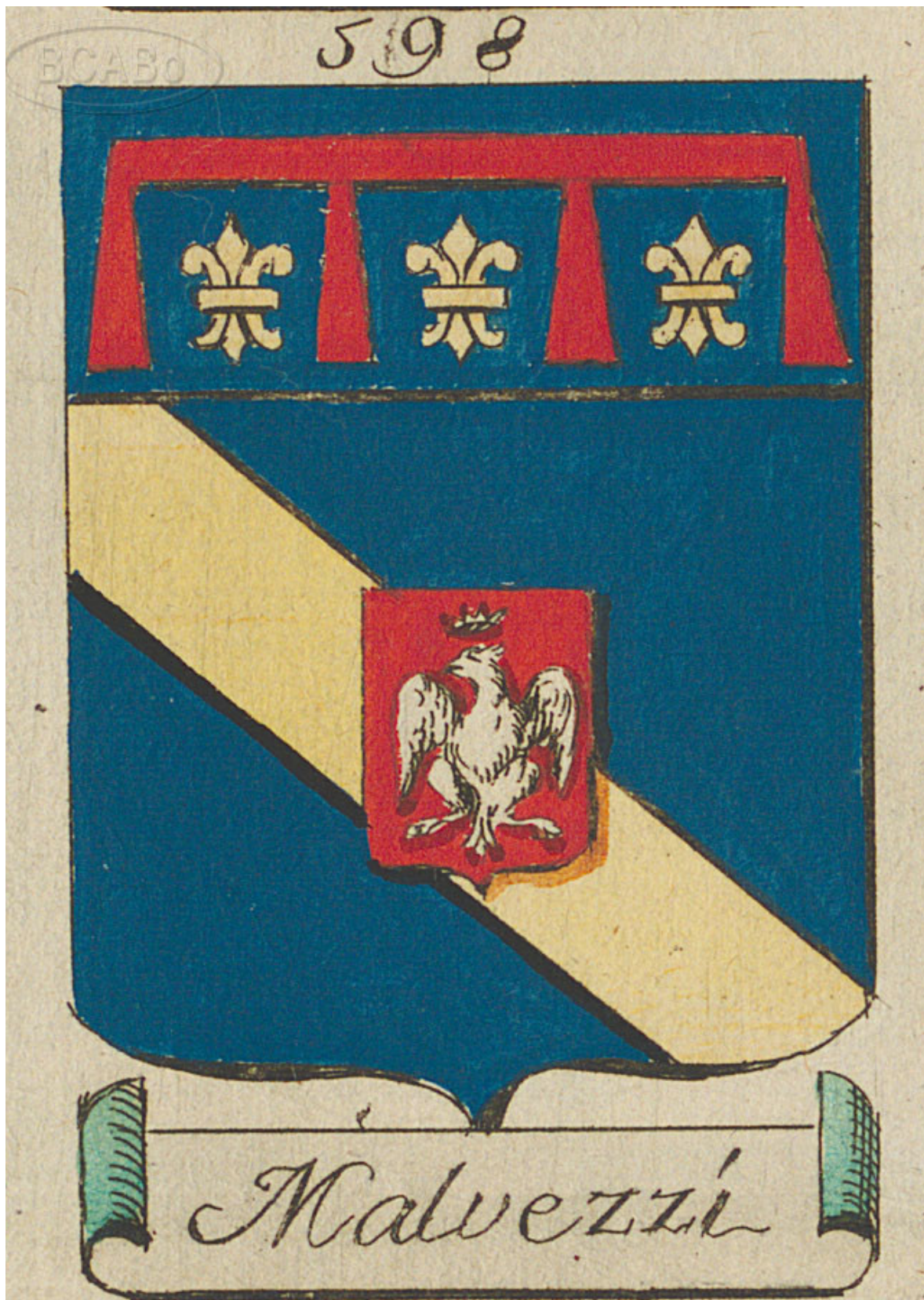


Figura 1 F. Canetoli, *Arme gentilizie di famiglie bolognesi, nobili, cittadinesche e aggregate*, Bologna 1792, tavola 38.

1. I Malvezzi: dalle origini alla prima età moderna

Pompeo Scipione Dolfi, nella *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, descrive il casato come uno fra i principali d'Italia “per sangue illustre, per huomini honorati e per nobilissimi fatti in diversi tempi usciti da esso”⁴⁸. Ciononostante, le origini della famiglia sono incerte ed alquanto nebulose. Ciò ha dato adito nel corso del tempo alla formulazione delle più svariate e fantasiose leggende al fine di riallacciare la stirpe con un passato storicamente lontano, quasi mitologico, capace di staccare la dinastia dalle sue origini vassallatiche o comunali. Per alcuni genealogisti (Sansovino, *Annali di Brescia*) il casato proverrebbe addirittura da una gens romana⁴⁹. Altri cronisti (Vedriani, *Istoria di Modena*, Fornasini), invece, hanno a lungo speculato su una sua possibile origine sassone o boema⁵⁰. I Malvezzi discenderebbero dalla dinastia dei Malowetz, presenti a Praga fin dal VII secolo⁵¹. Oppure si sarebbero trapiantati in Italia dalla Germania al seguito di Ottone I, il quale avrebbe assegnato a un suo consigliere chiamato Malfitz il controllo di Bologna.

In realtà, i Malvezzi non possono vantare un'ascendenza così aulica né alcuna continuità genealogica con casati d'oltralpe. Molto probabilmente sono di estrazione terriera o mercantile e solo relativamente tardi sono riusciti a guadagnare una stabile posizione di prestigio⁵².

I molti rami della famiglia – che oltre a Bologna⁵³ è attestata anche nelle città di Brescia, Mantova, Modena, Reggio, Ferrara, Correggio, Padova e Treviso⁵⁴ – sono registrati a partire dall'XI secolo in diversi centri del contado bolognese ove ottengono posizioni sociali ed economiche di rilievo.

In particolare, dal nucleo di Budrio, di cui è nativo Pietrobono figlio di Malvezzo II, avrebbe avuto origine la linea bolognese che assurse al rango senatorio. Ciò è sostenuto da Guidicini⁵⁵, il quale ricorda che i Malvezzi negli atti dei memoriali son sempre detti “da Budrio”. Secondo l'erudito questi si sarebbero installati a Bologna non prima del 1155. Ghirardacci⁵⁶, invece, ricorda che nel 1127 un certo Giacomo Malvezzi e Roberto Ringhieri “nobili bolognesi” parteciparono all'assedio milanese di Como e che una volta ritornati in patria il primo avesse nominato il secondo capitano della guardia della città. Ciò dimostrerebbe come a quella data la famiglia, già definita “nobile”, godesse di una certa autorità ed avesse raggiunto le più alte cariche pubbliche.

Comunque, solo dal XIII secolo in poi è possibile avere la certezza che i membri del casato occupassero posizioni di spicco nella vita politica cittadina. Stabilitesi nel quartiere di Porta San Donato nella parrocchia di San Sigismondo, i Malvezzi si arricchirono enormemente grazie al commercio della seta e soprattutto accumularono ingenti capitali con l'attività creditizia. Le fonti ricordano che dopo il 1250 Giuliano Malvezzi si iscrisse all'arte dei Calegari, a cui pure appartennero i figli Biagio e Jacopo, quest'ultimo nominato anche depositario del Comune⁵⁷.

⁴⁸ P. S. Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna 1670, p. 490.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Naturalmente non esistono testimonianze documentarie che possano provare una comune origine con gli illustri casati dei Marlowetz, tedeschi o boemi. Così come non ha senza dubbio alcun valore la lettera scritta dal barone Ernest Malowetz di Praga al conte Camillo Malvezzi nel 1766, in cui non si dichiara nient'altro che gli stemmi araldici del cardinal Vincenzo Malvezzi, all'epoca Arcivescovo di Bologna, erano “pienamente conformi” a quelli del ramo boemo.

⁵² Per una redazione completa si rimanda alla completa monografia storico-genealogica sui Malvezzi scritta da Giuseppe Fornasini, *Breve cenno storico genealogico intorno alla famiglia Malvezzi*, in *Albo per le nozze Malvezzi Sacchetti*, Bologna 1927, contenuta nel fondamentale testo a cura di G. Malvezzi Campeggi, *Malvezzi: storia, genealogia e iconografia*, Roma 1996.

⁵³ A Bologna si possono identificare cinque rami: il principale detto della Ca' Grande e dei signori di Castel Guelfo, quello detto del “Portico Buio”, il terzo è quello dei “conti della Selva”, il quarto è costituito dai Malvezzi Lombardi e Campeggi e l'ultimo dai Malvezzi de' Medici, nome adottato per volere di papa Leone X nel 1520. Cfr. G. Fornasini, in op. cit., Roma 1996, pp. 59-61.

⁵⁴ Nonostante sia plausibile ipotizzare un'ascendenza comune, la mancanza o l'ambiguità dei documenti non permette di stabilire con esattezza i reali legami di parentela tra tutte queste ramificazioni.

⁵⁵ G. Guidicini, *I riformatori dello stato di libertà della città di Bologna*, vol. II, Bologna 1876, p. 137.

⁵⁶ C. Ghirardacci, *Historia di Bologna*, Vol. I, Lib. III, Bologna 1596, p. 71.

⁵⁷ G. Guidicini, op. cit., vol. II, Bologna 1876, p. 137.

In breve, la stirpe riuscì ad occupare importanti posizioni civili, ricoprendo i ruoli di procuratori, massari e sindaci della società generale dei cartolari, calegari e cordonieri, e ad entrare anche nella gerarchia ecclesiastica. Aderì, quindi, alla fazione guelfa dei Geremei-Maltraversi, partito che nel 1280, dopo la cacciata definitiva del partito ghibellino dei Lambertazzi, ottenne il pieno possesso della città, conservandolo sino al 1327.

Fin dal 1299 i Malvezzi ebbero l'anzianato⁵⁸ e nel corso dei secoli successivi accedettero alle più alte cariche pubbliche. Sedettero nel consiglio Generale o dei Seicento e poi in quello ridotto dei Centoventi. Fecero anche parte da subito con Musotto di Verzoso (1347-1404)⁵⁹ della magistratura dei XVI Riformatori dello Stato di Libertà, nata nel 1393 quale organo provvisorio con il compito di provvedere ad una riforma dell'ordinamento comunale, che però *de facto* ne assunse per lungo tempo il potere effettivo. Per tale ragione, insieme alle più antiche famiglie petroniane, i Malvezzi divennero subito membri del Senato, il massimo organo governativo bolognese istituito ufficialmente nel 1466 da papa Palo II in continuità con la magistratura dei XVI. A capo della nuova istituzione, in qualità di Gonfaloniere perpetuo, fu posto Giovanni II Bentivoglio. Questi era sostenuto anche dai Malvezzi, i quali nel corso del XV secolo si erano a lui legati attraverso stretti rapporti di amicizia e parentela. In particolare, Giovanna Bentivoglio, figlia di Giovanni I, aveva sposato Gaspare I⁶⁰ (1372-1452), il primogenito di Musotto Malvezzi, che secondo Fornasini⁶¹ aveva ospitato le donne della famiglia dopo la disfatta bolognese nella battaglia di Casalecchio, vinta il 26 giugno 1402 da Gian Galeazzo Visconti. Il secondogenito di Gaspare e Giovanna, Virgilio I⁶², fu il primo senatore del casato a cui successe nella carica il fratello Pirro I⁶³, il capostipite del ramo della Ca' Grande. L'8 settembre 1458 papa Pio II Piccolomini nominò quindi Virgilio I insieme al fratello Pirro conti di Castel Guelfo, concedendo loro in vicariato anche Castel S. Pietro, Casio e Savino⁶⁴.

Nonostante avessero appoggiato l'ascesa del governo bentivolesco, forse preoccupati dalla sua svolta autoritaria, il 27 novembre 1488 i Malvezzi ordirono una congiura⁶⁵ nel tentativo di stroncarne l'egemonia. Il Bentivoglio riuscì, però, a sventare il complotto e il 28 novembre fece impiccare i

⁵⁸ G. Roversi, *Palazzo Malvezzi tra storia e politica*, Bologna 1987, p. 27.

⁵⁹ Musotto fu un personaggio molto influente della Bologna di fine Trecento e sostenne in maniera attiva la salita al potere di Giovanni I Bentivoglio a signore della città. Come riporta G. Fornasini, in op. cit., Roma 1996, p. 135, fu durante il suo anzianato, il giorno 31 gennaio 1390, che fu decisa l'erezione della basilica di S. Petronio.

⁶⁰ Come si apprende da G. Fornasini, in op. cit., Roma 1996, p. 136, nel 1429 papa Martino V lo elesse podestà di Ascoli, mentre nel 1436 fu incaricato dalla Serenissima di soccorrere la cittadina di Caravaggio allora posta sotto assedio dai milanesi. Fu ambasciatore a Firenze nel 1438, ma soprattutto fu lui nel 1450 a riedificare la chiesa di S. Sigismondo e a sottoporla al giuspatronato della famiglia Malvezzi.

⁶¹ G. Fornasini, in op. cit., Roma 1996, p. 62.

⁶² Virgilio fu una figura di spicco della Bologna quattrocentesca. Oltre a essere eletto sei volte gonfaloniere, entrò a far parte degli Anziani e dopo la morte del padre fu ammesso nei XVI Riformatori. Venne più volte inviato in ambasciate a Firenze, Roma, Venezia e presso l'imperatore Federico III. Nel 1453 Nicolò V cocesse a lui e alla famiglia il giuspatronato e la nomina dei parroci della chiesa di S. Sigismondo. Virgilio fu importante anche da un punto di vista araldico. Nel 1455 avendo, infatti ospitato alla Ca' Grande il duca Giovanni di Lorena e Calabria, ottenne dal nobiluomo il privilegio "che nelle armi potesse portare un uccello, chiamato alerione, di color bianco in campo rosso e lo scudo circondato di nero, da usarsi anche dai discendenti", C. Ghirardacci, op. cit., III, Bologna 1596, p. 275. Virgilio fu poi familiare con gli Este, Ferdinando d'Aragona e Alfonso re del Portogallo. Vd. G. Fornasini, in op. cit., Roma 1996, p. 137.

⁶³ Oltre a essere membro degli anziani e più volte gonfaloniere, fu il 15 luglio 1460 anche eletto a conte palatino e barone del Sacro Romano Impero dall'imperatore Federico III, G. Fornasini, in op. cit., Roma 1996, p. 149. Virgilio e Pirro insieme ai fratelli Achille ed Ercole il primo giugno 1461 ottennero un "Privilegio di familiarità" dal potentissimo duca di Milano Francesco Sforza. Archivio privato Hercolani di Bologna d'ora in poi APHBo, Scaffale 36, posizione B, busta IX, segnata "1840", foglio sciolto contenente pergamena con sigillo.

⁶⁴ G. Fornasini, in op. cit., Roma 1996, p. 138.

⁶⁵ Nell'autunno 1488 vari membri della famiglia, tra cui Giovanni, architettarono un piano per uccidere Giovanni Bentivoglio. Il complotto per questo è noto come "congiura dei Malvezzi", anche se anche altri esponenti della fazione come i Bargellini e i Marescotti vi parteciparono attivamente. Stando alle cronache, nonostante fossero non pochi i membri del casato coinvolti, sembra che alcuni di essi, tra cui Gaspare e Pirro Malvezzi, fossero completamente all'oscuro delle trame. Oltre a Dolfi, op. cit. p. 496 e a Guidicini, op. cit., p. 65, si vedano i documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Bologna d'ora in poi ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, bb. 5, n. 14; 6, n. 19; *Comune-Governo*, VII, Signorie, Liber novarum provisionum, cc. 238-239v, 267-268v; IX, *Riformatori*, Libri partitorum, 9, cc. 224-227, 231; 11, c. 59 v.

congiurati, tra cui il capo Giovanni Malvezzi. I suoi parenti diretti furono destituiti dalle cariche pubbliche e per ordine del Consiglio dei Riformatori vennero banditi dal territorio di Bologna, subendo anche la confisca dei beni. Altri membri della famiglia, nonostante non fossero coinvolti in modo diretto, abbandonarono comunque la città per sfuggire alle persecuzioni del Bentivoglio, il quale li pose similmente al confino e ne incamerò le proprietà⁶⁶. I Malvezzi poterono tornare a Bologna solo nel 1506, dopo la cacciata dei Bentivoglio e il definitivo assoggettamento della città allo Stato pontificio voluta da papa Giulio II. Da questo breve momento di crisi la famiglia, grazie al prestigio di cui godeva e alle ingenti ricchezze accumulate, si riebbe rapidamente, tornando con Pirro II⁶⁷ e poi col fratello Ercole II ad occupare in modo permanente un posto in Senato e nelle più importanti cariche civili. Con i due fratelli il ramo principale del casato, detto della Ca' Grande o dei conti di Castel Guelfo, stabilì in maniera definitiva la propria sede presso il palazzo in via Belmeloro di fronte alla chiesa di San Sigismondo, luogo dove sorgevano le abitazioni avite della famiglia. A continuare la linea dinastica fu Ercole II (1488-1563), che sposando in prime nozze la pronipote Livia Malvezzi nel 1516 aggiunse al patrimonio e a i titoli del casato anche quelli di signori dei feudi di Taranta e Quadri del Regno di Napoli⁶⁸. Il 23 settembre 1528 Clemente VII per premiare la fedeltà di Ercole e del fratello Pirro II concesse loro anche il castello e il titolo di conti di Dozza⁶⁹. Nel 1537 Ercole successe al fratello nel seggio senatorio, venendo poi eletto quattro volte gonfaloniere. L'erede designato di Ercole era il valoroso Marcantonio II nato nel 1529⁷⁰, tuttavia la morte prematura del giovane rampollo nell'agosto del 1556 portò il conte a nominare proprio successore pro tempore il figlio minore Pirro III⁷¹, che nel 1591 ebbe il privilegio di veder elevare da papa Gregorio XIV il feudo di Castel Guelfo da contea a marchesato⁷².

⁶⁶ Pirro I per esempio fu privato dal Bentivoglio delle rocche e fortezze di Castelfranco e Sassuno. Per fuggire a eventuali persecuzioni nel novembre 1492 lasciò Bologna per rifugiarsi a Cesena, dopo aver però rinunciato anche al controllo su Castel Guelfo, ove nel palazzo fu posta una guarnigione bentivolesca. Pirro comunque fu ufficialmente bandito da Bologna il 22 agosto 1495, venendo anche privato del grado di senatore. G. Fornasini, in op. cit., Roma 1996, p. 149.

⁶⁷ Figlio illegittimo di Pirro I, come riporta G. Guidicini, op. cit., vol. II, Bologna 1876, p. 132, fu nominato senatore dal collegio dei cardinali il 29 aprile 1522. Sempre Guidicini, *ivi*, p. 133, informa che nel 1529 in qualità di gonfaloniere andò ad accogliere l'imperatore Carlo V alla porta di S. Felice con tutti i magistrati e i notabili della città.

⁶⁸ G. Fornasini, in op. cit., a cura di G. Malvezzi Campeggi, Roma 1996, p. 160.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Appena undicenne nel 1530 fu insignito con diploma imperiale signore di Taranta e Quadri, investitura poi confermata da Carlo V anche 1543. Fedele alla causa cattolica nel 1546 partì per la Germania al comando di un battaglione mantenuto a sue spese per combattere nella guerra contro la Lega di Smalcalda. Lottò sempre fieramente e si distinse per valore e coraggio anche nella decisiva battaglia di Mühlberg, entrando nelle grazie di Carlo V. Tornato in patria, l'11 luglio 1551 Marcantonio sposò Costanza Manzoli, che gli portò una dote di 8000 scudi d'oro. G. Fornasini, in op. cit., a cura di G. Malvezzi Campeggi, Roma 1996, p. 162.

⁷¹ Nato nel 1540 dalla seconda moglie Camilla Strozzi. Resse le sorti della famiglia dopo la scomparsa prematura del fratello maggiore Marcantonio II (1529-1556) e del padre. Il 1° febbraio 1563 fu nominato senatore da Pio IV e per quattro volte fu gonfaloniere di giustizia. Abile combattente e comandante militare, su richiesta di Pio V si recò in Francia in soccorso di Carlo IX durante le lotte contro gli ugonotti. Nel 1570, ritornato dall'impresa transalpina, papa Ghislieri lo nominò Colonnello della Milizia e Capitano delle genti d'Umbria. Pirro fu poi al servizio di Filippo II di Spagna, mentre nel 1579 venne nominato da papa Gregorio XIII Luogotenente e Governatore della Chiesa. Sisto V lo bandì da Bologna e dallo stato della Chiesa, ma grazie all'intervento di Filippo II fu presto riabilitato. G. Fornasini, in op. cit., a cura di G. Malvezzi Campeggi, Roma 1996, pp. 162-163.

⁷² G. Fornasini, in op. cit., a cura di G. Malvezzi Campeggi, Roma 1996, p. 163.

2. Il palazzo della Ca' Grande Malvezzi

Fu Gaspare I di Musotto di Verzoso Malvezzi a promuovere nel 1444 la costruzione del palazzo della Ca' Grande sull'area davanti alla chiesa di S. Sigismondo, ove sin dal XIII sorgevano le case della famiglia⁷³. Già nel 1466 l'edificio iniziato da Gaspare fu ampliato per volere del figlio Virgilio I⁷⁴. A oggi resta sconosciuto l'architetto che ne concepì le forme da un lato seguendo ancora stilemi tardo gotici dall'altro ispirandosi a più moderne idee rinascimentali. In facciata, sopra il vasto portico scandito da quattordici ampie arcate a tutto sesto sorrette da colonne, illuminavano l'unico piano dell'edificio bifore a ogiva decorate da raffinati ornati in cotto. In origine la residenza era impreziosita nella parte sommitale anche da una lunga merlatura guelfa, che le conferiva un aspetto maggiormente severo. La dimora urbana dei Malvezzi rispettava, pur con le proprie specificità, il modello del palazzo signorile monofamiliare così come era stato formulato dalla cultura toscoromana – diffusasi a Bologna sin dalla metà del Quattrocento – ovvero quello del palazzo 'a corte', con facciata ed appartamento nobile che guardano sulla via pubblica, giardini e rustici sul retro⁷⁵. Peculiare delle architetture nobiliari bolognesi più antiche era poi il cortile porticato con vera da pozzo al centro.

Quando i Malvezzi rientrarono a Bologna dopo la congiura contro Giovanni II Bentivoglio, anche il palazzo della Ca' Grande ritornò agli antichi sfarzi, tanto che tra il 22 settembre e il 15 dicembre 1510 si narra abbia anche ospitato il vittorioso papa Giulio II⁷⁶.

Nuovi lavori furono intrapresi negli ultimi decenni del XVI secolo. In particolare, nel 1584 forse in concomitanza con le nozze tra Piriteo II Malvezzi e Beatrice Orsini fu allungato il portico verso via Zamboni. Seguendo la medesima direttrice di sviluppo, nel 1592 Pirro III Malvezzi al fine di ampliare in modo ulteriore il palazzo acquistò da Marcantonio e Alfonso Sabadini uno stabile con orto nel terreno prospiciente alla chiesa di S. Sigismondo. Il prospetto dei nuovi ambienti fu adeguato all'impostazione dell'alzato già esistente, per cui seguendo il modello bolognese fu costruito un unico piano con portico sottostante. Al 1609 risale la realizzazione della scala a due rampe progettata da Girolamo Curti per mettere in comunicazione l'ala quattrocentesca a sud-est con la parte cinquecentesca a nord-ovest⁷⁷. Sfortunatamente, durante il XVII secolo il palazzo fu privato della merlatura che lo coronava, delle bifore e degli ornati in cotto per adeguare la facciata al gusto dell'epoca⁷⁸.

Nella prima metà circa del secolo dovrebbero collocarsi lo scomparso "sfondato con due Virtù, che si han per mano", che Malvasia⁷⁹ e Oretti⁸⁰ riferiscono a Pier Francesco Ferranti e la perdita decorazione di due camere realizzata da Andrea Seghizzi⁸¹.

⁷³ Come scrive G. Cuppini, *I Palazzi senatorii a Bologna: architettura come immagine del potere*, Bologna 1974, p. 2, "la localizzazione nella città è spesso legata ai rapporti della famiglia con il contado o con le origini dell'inurbamento medievale: così gli Albergati sulla via Saragozza, così i Malvezzi sulla via di San Donato che porta a Budrio" loro supposto luogo d'origine. La grande casa avita posta davanti alla chiesa di S. Sigismondo era stata assegnata a Musotto nella spartizione dei beni del padre nel 1402.

⁷⁴ G. Guidicini, *Cose Notabili di Bologna, ossia Storia cronologica de' suoi stabili pubblici e privati*, Bologna 1868, Vol. I, p. 133.

⁷⁵ D. Lenzi, *Palazzi senatori a Bologna fra Sei e Settecento*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo*, 1, Firenze 1995, pp. 229-230.

⁷⁶ U. Beseghi, *Palazzi di Bologna*, Bologna 1956, p. 158.

⁷⁷ D.M. Galeati, *Palazzi e case nobili della città di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio d'ora in poi BCABo, Ms. B 93, c. 277. Cfr. P. Bassani, *Guida agli amatori delle belle arti, architettura, pittura, e scultura per la città di Bologna, suoi sobborghi e circondario*, Bologna 1816, p. 56.

⁷⁸ Oggi il palazzo si presenta con una veste "neo quattrocentesca" frutto degli interventi operati in occasione dei lavori di restauro e ristrutturazione effettuati nel 1931.

⁷⁹ C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678, II, p. 515.

⁸⁰ BCABo, Ms. B 127, f. 262.

⁸¹ P. Bassani, op. cit., Bologna 1816, p. 56.

All'inizio degli anni Cinquanta del Seicento⁸² risalgono le decorazioni, anch'esse perdute, eseguite da Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli nel salone di rappresentanza. Stando al Malvasia, tali affreschi furono allogati dal marchese Virgilio II, quando i due artisti si trovavano in un momento di difficoltà, per cui "annoati dall'ozio, ed invogliati del travaglio, s'abbatterono nel loro più lieto genio, e desioso vigore; onde in conseguenza riuscirono delle più celebrate opere, che dalla mano giammai gli uscissero"⁸³. Nel 1816 Petronio Bassani menzionava ancora la decorazione posta in una sala al piano superiore del palazzo precisando che spettava ai due artisti anche la figura di Mercurio⁸⁴, ragione per cui è da credere che questa possa essere stata obliterata dopo il 1827, quando Maria Malvezzi, ultima discendente del casato vendette il palazzo all'Università pontificia⁸⁵, che lo collegò col confinante palazzo Poggi tramite un passaggio progettato dall'architetto Giovan Battista Martinetti. Le decorazioni ad affresco potrebbero essere state distrutte nel 1852, quando l'edificio subì dei rimaneggiamenti interni per ospitare i manufatti provenienti dal soppresso Istituto delle Scienze⁸⁶, oppure furono vittima del restauro analogico effettuato da Guido Zucchini a partire dal 1930, che portò alla ridefinizione stilistica delle parti più antiche della Ca' Grande, in particolare della facciata, riportata al nudo cotto⁸⁷. In occasione di tali lavori, il palazzo fu oggetto di modifiche sostanziali anche negli spazi interni, che comportarono un parziale riordinamento degli ambienti, adattati ai bisogni dell'Università, la quale dal 1936 vi ha installato la sede del rettorato e in seguito la direzione amministrativa, il Museo delle Navi e il Museo dell'VIII centenario. Nel corso del Novecento l'edificio ha subito non pochi rimaneggiamenti, che rendono estremamente difficoltoso ricostruire il suo assetto originale⁸⁸. Alla parte più antica della residenza, per esempio, nella seconda metà del XX secolo è stata aggiunta una sopraelevazione composta da un mezzanino e da un secondo piano⁸⁹, che in alzato ne ha alterato in modo sensibile l'aspetto.

⁸² M. L. Piazzini, *Il lascito di Agostino Mitelli ai quadraturisti e decoratori del secondo Seicento bolognese attraverso le testimonianze grafiche*, tesi di dottorato, Università di Bologna 2014, s. p., cap. 1.1.

⁸³ C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, II, p. 406. Lo storico definisce il salone semplicemente come "la stanza nel palagio del Marchese Virgilio Malvezzi". Anche ne *Le Pitture di Bologna* del 1686, p. 92, e in tutte quelle successive, Malvasia menziona "il volto di una stanza egregissimamente dipinto dal Colonna, e Mitelli". Nel manoscritto B 3375, c. 100, conservato alla Biblioteca dell'Archiginnasio, in E. Feinblatt, *Angelo Michele Colonna: a profile*, in *The Burlington magazine*, 121.1979, p. 629, intitolato "Opere fatte dal Colonna in diversi luoghi e tempi" è annotato il lavoro eseguito per il "S.re Marchese Malvezzi" in "una stanza in casa sua bolog.a". Verosimilmente a commissionare le pitture fu il marchese Virgilio II amico dei due artisti.

⁸⁴ P. Bassani, op. cit., Bologna 1816, p. 56.

⁸⁵ La transazione tra l'erede Malvezzi e l'Università Pontificia di Bologna avvenne l'8 maggio 1827 mediante il Cancelliere della stessa, il Cardinale Arcivescovo Carlo Opizzoni, che acquistò il palazzo per 16600 scudi, come rogato dal notaio Carlo Ragani. Cfr. Guidicini, op. cit., Bologna 1868, I, p. 133.

⁸⁶ M. Santandrea, *Verifiche di vulnerabilità sismica del complesso di Palazzo Poggi: La Ca' Grande dei Malvezzi*, tesi di laurea, Università di Bologna, 2012, p. 51.

⁸⁷ L. Carrain, *Palazzo Malvezzi Ca' Grande*, in *L'Università di Bologna: palazzi e luoghi del sapere*, a cura di A. Bacchi, M. Forlai, Bologna 2019, pp.77, 81. Inoltre, vi furono aperte le bifore spartite da colonnine e ricostruito il cornicione e gli archi del portico in terracotta.

⁸⁸ Purtroppo, gli archivi non restituiscono planimetrie o piante storiche della residenza marchionale né riproduzioni 'tecniche' dell'alzato; anche le fonti documentarie sono a riguardo estremamente lacunose e forniscono pochissime informazioni. Questo comporta notevoli difficoltà di lettura nella collocazione degli ambienti antichi e nella definizione del loro aspetto originale. Inoltre, a oggi non esiste uno studio approfondito e sistematico dedicato alla storia del palazzo della Ca' Grande, ma solo saggi parziali o brevi schede realizzate per la guidaistica.

⁸⁹ M. Santandrea, op. cit., Università di Bologna, 2012, p. 25.



Figura 2 Lorenzo Sabadini, *Pianta prospettica della città di Bologna*, particolare, 1575, affresco, Sala Bologna, Città del Vaticano.

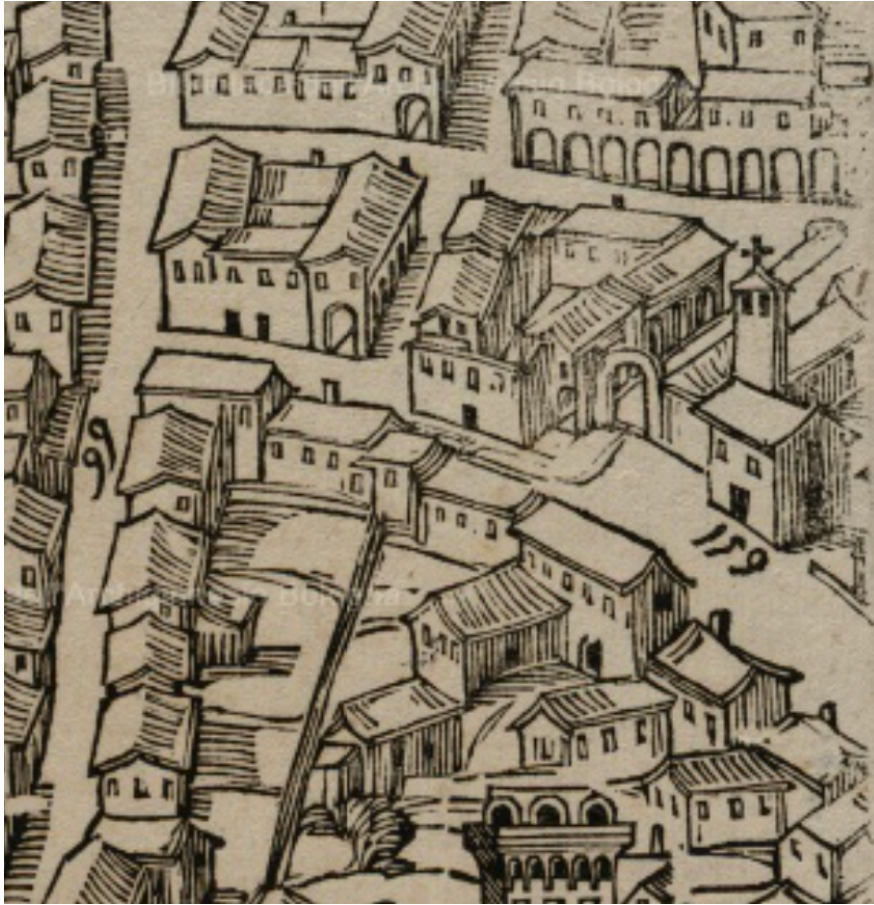


Figura 3 Matteo Borboni, *Pianta scenografica del territorio urbano di Bologna compreso fra porta San Donato e porta San Vitale*, Bologna 1724. Palazzo Malvezzi è l'edificio prospiciente alla chiesa di S. Sigismondo segnata col n. 159.



Figura 4 Palazzo della Ca' Grande Malvezzi oggi.

2.2. Il nobile teatro Malvezzi

Durante i primi anni del Seicento di fianco al palazzo della Ca' Grande, sui terreni adiacenti alle case che erano state dei Sabadini, furono costruiti una cavallerizza e un padiglione per il gioco della pallacorda⁹⁰. Presto la cavallerizza perse l'uso per cui era stata edificata, venendo adattata dai Malvezzi a teatro provvisorio in grado di ospitare saltuari spettacoli privati. Invero, il principale animatore delle scene non era un Malvezzi, bensì il conte Cornelio Malvasia (1603-1664). Cugino del più celebre Carlo Cesare, questi era poeta, ideatore di tornei e soprattutto un grande cultore del melodramma. Nel 1633, per esempio, il Malvasia aveva fatto rappresentare il dramma dell'accademico Gelato Agesilao Bonfioli *Gli Genii riuniti*. Ciononostante, sino a metà secolo il teatro di casa Malvezzi non ebbe una programmazione fissa e costante, rimanendo così parte della costellazione di palcoscenici privati che animavano la vita mondana dell'epoca. Solo verso la fine del quinto decennio si iniziò a rappresentare con continuità qualche dramma in musica degno di nota come *La catena di Adone* di Domenico Mazzocchi (1648)⁹¹ e *L'isola di Alcina* di Fulvio Testi (1649). Tuttavia, fu solo dal settembre 1651 che Cornelio Malvasia con regolare contratto prese in affitto dal marchese Francesco Pirro Malvezzi il salone della cavallerizza⁹². Secondo il contratto il conte avrebbe potuto disporre per un quinquennio sia della cavallerizza, “nel qual Salone vi sono li suoi Ponti, e Proscenio”, al fine di “servirsene per recitare e far recitare opere”, sia dell'intero fabbricato adiacente al palazzo che la accoglieva. Lo stabile, collegato alla cavallerizza attraverso una scala, comprendeva cinque locali al piano superiore e una sottostante cantina⁹³. I Malvezzi in cambio chiesero un affitto annuale esiguo e soprattutto “sei Bollettini con un Palchetto di un incontro a la Scena del I ordine, capace di starvi sei persone a sedere, ovvero in altro loco a elezione del sig. Francesco Pirro”. In quell'anno si iniziò l'erezione di un nuovo edificio su progetto dello stesso Malvasia e dell'architetto e scenografo bolognese Andrea Seghizzi⁹⁴, già ideatore del rivoluzionario teatro Gustavillani⁹⁵. I lavori procedettero alacremenente tanto che il 28 marzo 1653 veniva inaugurato⁹⁶ il nuovo teatro, che fu definito il “più nobile della città”⁹⁷. L'architettura, ad alveare, era dotata di palchetti divisi da tramezzi radiali e la loro sporgenza diradava scendendo verso la platea. Il successo e l'apprezzamento del teatro fu enorme e forse proprio per tale ragione, trent'anni dopo il marchese Gaspare III decise di riedificare l'edificio in forme più moderne, che fossero adatte ad accogliere i fasti dell'opera musicale barocca. Dal momento che per portare a compimento l'impresa gli si prospettò un esborso importante, per reperire i fondi il nobile uomo ricorse a un moderno sistema di finanziamento. Il Malvezzi raccolse il denaro necessario sfruttando la prevendita dei palchetti, da sempre ambitissimi. Nel maggio 1680 divulgò una *Notificazione* in cui stabiliva i prezzi d'affitto dei

⁹⁰ M. Calore, *Il nobile teatro dei Malvezzi (1686 - 1745)*, in *Strenna storica bolognese*, 44.1994, p. 103.

⁹¹ A. Macchiavelli, *Serie cronologica dei drammi recitati su pubblici Teatri di Bologna dall'anno 1600 sino al corrente 1737*, Bologna 1737, p. 45. È interessante notare che Macchiavelli definisce il luogo dello spettacolo “Sala Malvezzi”.

⁹² G. Guidicini, op. cit., Bologna 1868, Vol. I, p. 132, riporta all'11 settembre 1651 la “Locazione del marchese Francesco Pirro Malvezzi al senatore Cornelio d'Ercole Malvasia, del salone pel maneggio equestre, del gioco di pallacorda e di un appartamento contiguo, posti sotto S. Sigismondo per servirsene da far opere per anni cinque, e per annue L. 450. Rogito Carlantonio Mandini”.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Come riporta M. Pigozzi in *La Ca' grande dei Malvezzi*, in *Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna 1988, p. 91, Seghizzi è menzionato nel rogito del 1651 del notaio Carlo Antonio Mandini come corresponsabile della progettazione insieme a Cornelio Malvasia. Stando al cugino C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678, II, p. 177, il teatro “magnifico e sontuoso, che a sue spese eresse nel gran Salone Malvezzi a S. Sigismondo, che gli costò trentacinque mila lire”.

⁹⁵ Il teatro Gustavillani, progettato dal Seghizzi nel 1741, presentava diverse innovazioni tanto che secondo R. Marchelli, *Gli inizi del teatro pubblico e Andrea Seghizzi*, in *Commentari*, VI (1955), pp. 121 s., “deve essere considerato il vero creatore del teatro all'italiana”. Opinione, del resto, già espressa dal Malvasia (1678, II, p. 177), per il quale “ha servito poi per norma e modello d'ogn'altro, anche fuori di Bologna”.

⁹⁶ Guidicini, op. cit., Bologna 1868, I, p. 132, riporta che il “27 marzo 1653 vi fu data la prima opera in musica a spese di Paolo Moscardini mercante da seta”.

⁹⁷ R. Marchelli, op. cit., 1955, p. 123.

sessantaquattro palchi in pietra, con gelosie e capaci di ospitare cinque persone⁹⁸, distribuiti nei quattro ordini dell'erigendo teatro. La risposta del pubblico andò oltre ogni rosea aspettativa, tanto che la quantità delle richieste di prelazione fu tale da rendere necessario il sorteggio degli assegnatari⁹⁹. Il cantiere fu meno celere di quello precedente e il rinnovato teatro, eretto forse su progetto dei Bibiena, venne inaugurato solo in occasione del carnevale del 1686. Per l'occasione furono date le opere in musica l'*Incoronazione di Dario* di Adriano Mortelli e la *Flavia* di Giorgio Maria Rapparini, musicate entrambe da Giacomo Antonio Perti¹⁰⁰. Negli anni successivi ciò che caratterizzò il teatro dei signori di Castel Guelfo fu "l'ambizioso obiettivo di proporre esclusivamente spettacoli d'alto livello", con "allestimenti ineccepibili"¹⁰¹. A partire dal 1691, con la rappresentazione del *Giustino* i Malvezzi affidarono all'impresario Gaspare Torelli l'organizzazione delle messe in scena pubbliche, avviando una gestione mista, impresariale e nobiliare, che Calore¹⁰² considera peculiare di questo teatro. Torelli fu, per esempio, il fautore della spettacolare programmazione della primavera del 1694, che a imitazione dei teatri veneziani, vide la messa in scena nel mese di maggio de *La forza della virtù*, libretto di Domenico David musicato dal Perti. Nell'occasione si esibirono alcuni tra i più importanti cantanti dell'epoca come Maddalena Musi e Francesco Pistocchi, ma soprattutto Marco Antonio Chiarini fu l'ideatore delle scene caratterizzate da forti scorci prospettici, da architetture disposte in diagonale o a semicerchio al fine di circoscrivere lo spazio entro superfici più concrete e misurabili¹⁰³. Secondo Calore si trattò di uno dei più riusciti allestimenti del Malvezzi¹⁰⁴, solo in parte replicato dal successivo *Nerone fatto Cesare*.

Nel 1697 il teatro fu di nuovo "aggrandito, rimodernato ed abbellito" con affreschi di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena. Terminati i lavori, nell'estate i due fratelli si occuparono anche della creazione delle scene del *Perseo*, dramma musicale di Pier Jacopo Martelli e Eustachio Manfredi¹⁰⁵. Grazie alla *Ichnoscenografia* di Filippo de Gnudi del 1702¹⁰⁶ (Fig. 5) è possibile cogliere lo stato del palazzo della Ca' Grande e soprattutto la forma del teatro Malvezzi a inizio XVIII secolo. Visto a volo d'uccello, l'edificio si ergeva davanti alla chiesa di S. Sigismondo, aveva una struttura semplice con tetto a doppia falda e come riporta Guidicini "era largo da muro a muro piedi 32, ed era lungo dal muro del palchetto di mezzo al muro dello sfondo del palco scenico, piedi 103 e oncie 9"¹⁰⁷.

Dopo la sospensione di tutti i trattenimenti carnevaleschi e gli spettacoli, ordinata dall'editto pubblico del 10 gennaio 1702 e prorogata per il Giubileo del 1707, l'attività del teatro riprese solo nella

⁹⁸ G. Guidicini, op. cit., Bologna 1868, p. 132. Secondo l'erudito i palchi "del primo e second'ordine furono dati a godere per cinque anni per Sc. 50, o L 200, a titolo d'affitto, in ragione di L 40 annue, poi si continuò a pagare ogni anno anticipatamente altre L 40. Quelli del terz'ordine furon dati per l 135, e a capo di cinque anni si rilasciarono per annue L 27. Quelli del quart'ordine furon pagati L 90, e poscia L 18 annuali".

⁹⁹ M. Calore, op. cit., 1994, p. 105.

¹⁰⁰ A. Macchiavelli, op. cit., Bologna 1737, p. 55, lo storico riferisce del "Teatro nuovo Malvezzi". Vedi anche G. Guidicini, op. cit., Bologna 1868, p. 132.

¹⁰¹ M. Calore, op. cit. p., 1994, p. 106. Degli anni successivi, A. Macchiavelli, op. cit., Bologna 1737, pp. 55-56, ricorda che nel Teatro Malvezzi furono dati durante il carnevale 1687 il *Pompeo Magno in Cilicia* "d'Aurelio Aurelj" con "Musica di Antonio Freschi, Mastro di Cappella nella Cattedrale di Vicenza" e la *Teodora Augusta* "d'Adriano Morselli" con "Musica di Domenico Gabrielli". In tale occasione, però, precisa che "vi furono variate più cose quanto alla Poesia da Giorgio Maria Rapparini, e quanto alla Musica da Giacomo Antonio Perti". Nel 1688 furono invece dati *L'Amazzone Corsara*, ovvero *l'Alvilda Regina de' Goti* "di Giulio Cesare Corradi Parmiggiano" con "Musica di Carlo Pallavicini Bresciano", e il *Lisimaco riamato da Alessandro* di "Giacomo Sinibaldi Romano" e "Musica di Giovanni Loegrenzi".

¹⁰² *Idem*, p. 108.

¹⁰³ M. Pigozzi, op. cit., Bologna 1988, p. 91. Probabilmente è a queste che si riferisce l'Oretti nelle *Notizie de' Professori del disegno* (Ms. B 130) f. 346, quando elencando le opere di Chiarini a Bologna ricorda che per il "Teatro Malvezzi, pinse le scene del Teatro, ed un'altra volta ne pinse delle altre".

¹⁰⁴ M. Calore, op. cit. p., 1994, p. 108. Come riporta la studiosa, (p. 118, nota 26) il libretto de *La Forza della virtù* e quello del *Nerone fatto Cesare*, melodramma dato l'anno seguente sempre con sfarzo e con quinte del Chiarini, furono stampati con le incisioni di Buffagnotti riproducenti le scene crete dal Chiarini. Cfr. M. Pigozzi, *Marc'Antonio Chiarini (1652-1730). La ricerca di una nuova visualità spettacolare*, in *Il Carrobbio*, XV, 1989, pp. 254-260.

¹⁰⁵ G. Guidicini, op. cit., Bologna 1868, p. 132.

¹⁰⁶ F. De Gnudi, *Ichnoscenografia*, Bologna 1702, Cartella 2, n. 21a/4pars.

¹⁰⁷ G. Guidicini, op. cit., Bologna 1868, p. 132.

primavera del 1708¹⁰⁸. In quell'occasione i marchesi Francesco Monti Bendini, Paolo Magnani e Paris Grassi (autodefinitisi Cavalieri Uniti) organizzarono uno spettacolo sontuoso, ingaggiando i migliori cantanti in circolazione, un corpo di ballo francese e alloggiando a Ferdinando Galli Bibiena la creazione delle scene per *Il fratricida innocente*, dramma eroico di Zeno musicato dal Perti¹⁰⁹.

Nelle stagioni successive l'attività del teatro fu febbrile e la sua fama crebbe in maniera costante, tuttavia dopo la morte del marchese Gaspare, venne aperto solo per eventi d'eccezione. Ciò accadeva nella primavera del 1719 al passaggio per Bologna del principe Alderano Cybo Malaspina – occasione in cui fu dato il *Pirro* con le musiche affidate al celebre Giuseppe Maria Buini e a Francesco Gasperini – ma soprattutto nell'estate del 1721, quando fu messo in scena l'*Astarto* di Pietro Pariati e Apostolo Zeno con le musiche di Luca Antonio Predieri e apparati di Antonio Bibiena¹¹⁰ in omaggio al cardinal Ruffo nuovo Legato di Bologna¹¹¹.

Momento di ritorno all'antico splendore fu l'estate del 1727, allorché tra le singolari scenografie di Francesco Bibiena si esibirono nella *Fedeltà coronata* Antonio Maria Bernacchi, considerato il re tra i cantanti, e il Farinelli, il più famoso e apprezzato castrato dell'epoca.

Due anni dopo, inebriati dai successi e spinti dall'ambizione di rendere Bologna una delle capitali dell'opera al pari di Venezia, Napoli e Vienna, i Cavalieri Uniti, il ristretto numero di aristocratici che fino ad allora aveva gestito il teatro insieme agli impresari, decisero di elevare oltremodo l'attività esautorando ogni figura mercantile. Si costituì allora una nuova "Associazione Nobile" composta quasi esclusivamente da aristocratici che avrebbe dovuto gestire ogni aspetto organizzativo e versare un ingente acconto nonché impegnarsi a pagare le future spese di mantenimento. Il teatro per ogni rappresentazione sarebbe poi stato affittato per una somma simbolica al marchese Sigismondo, ovviamente membro degli associati¹¹². Il primo grandioso spettacolo organizzato dalla nobile consorte si ebbe nella primavera del 1731 con il *Farnace* musicato da Giovanni Porta e interpretato in via eccezionale da Bernacchi e Farinelli. Ingenti spese furono sostenute per le scene di Francesco Bibiena e per i ricchi e ricercati costumi.

Tra il 1732 e il 1733 il teatro fu ancora migliorato con il rifacimento della pavimentazione della sala e l'aggiunta di un nuovo ambiente di servizio. Negli anni seguenti si alternarono sempre spettacoli grandiosi con la partecipazione di Farinelli e della Facchinelli, che comportavano spesso perdite ingenti, a più economiche commedie carnevalesche e apprezzatissimi intermezzi. Nel 1738, per esempio, dopo le notevoli uscite seguite alla messa in scena l'anno precedente del *Siface* di Leonardo Leo, l'Associazione diede solo due intermezzi l'anonimo *Al sospetto effetto per dispetto* e *La contadina* di Hasse¹¹³, più convenienti dal punto di vista finanziario e di sicuro *à la page*.

Lo stesso anno il pubblico perito Gianandrea Taruffi, descrivendo gli edifici di via Belmeloro, definiva il teatro Malvezzi "dipinto da più celebri Pittori" come "bellissimo e grandioso"¹¹⁴. Apprezzato dall'aristocrazia bolognese, era oggetto del resto d'ammirazione nonché spesso polo d'attrazione per illustri forestieri e viaggiatori. Grandissimo successo ebbe nell'aprile del 1741 il metastasiano *Ezio*¹¹⁵, di cui si conservano le musiche. L'ultima opera seria andata in scena fu l'*Eumene* di Jommelli, in occasione del quale fu scritturato per l'astronomica cifra di 3400 £ Giuseppe Appiani. Il contralto, però, ebbe la sfortuna di ammalarsi durante le prove e alla prima il 5 maggio

¹⁰⁸ M. Calore, op. cit. p., 1994, p. 110.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 111. Come riporta A. Macchiavelli, op. cit., Bologna 1737, p. 64, quell'estate "nel Teatro Malvezzi" fu dato anche *Lo Scherno degli Dei* "Poesia del Lemme, aggiustata dal Dott. Martelli" e con "Musica di diversi".

¹¹⁰ A. Macchiavelli, op. cit., Bologna 1737, p. 72.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Idem*, p. 112.

¹¹³ *Idem*, p. 113.

¹¹⁴ G. Taruffi, *Antica fondazione della città di Bologna vera madre de' studj: con le misure delle mura, che la circondano, come anche di tutte le strade, piazze vicoli, ed ancora di tutte le case nobili ...*, Bologna 1738, p. 84.

¹¹⁵ Come riporta Oretti nelle *Notizie de' professori*, Ms. B 131, f. 477, per l'occasione Prospero Pesci "dipinse nelle scene di Carlo Bibiena in compagnia di Pietro Scandellari, di Giuseppe Ciccoli".

1742 fu sostituito¹¹⁶. Lo spettacolo grandiosamente allestito con scene di Giuseppe Bibiena e costumi di Landi fu replicato ben 27 volte.

Le glorie del Malvezzi si interruppero in maniera brusca durante il carnevale del 1745. Venerdì 19 febbraio, in deroga alla norma che prevedeva la chiusura settimanale dei teatri, la platea della Ca' Grande fu aperta in via eccezionale in quanto il ricavato della serata, in cui la compagnia di Filippo Collucci rappresentò il *Giustino* di Goldoni, doveva essere devoluto alla celebrazione di una messa "destinata al sollievo delle anime del Purgatorio"¹¹⁷. Come racconta Guidicini, "il venerdì notte del 19 al 20 febbraio 1745, terminata la rappresentazione del Giustino, vi si manifestò un terribile incendio alle ore 6 circa italiane, che in meno di un'ora interamente lo distrusse". Subito si corse alla ricerca di un capro espiatorio, senza curarsi se le cause fossero accidentali o dolose. Si ignora con quale fondamento fu accusato e "carcerato il comico Brighella per sospetto ch'egli avesse dato fuoco ad arte"¹¹⁸. L'attore dopo due giorni riuscì a provare la propria innocenza e a essere liberato. Venne allora incolpato un non precisato cavaliere bresciano, anche se ormai cresceva la convinzione che si fosse trattato di uno sfortunato incidente. Stando a Guidicini "si pretese che fosse cagionato dalla lumiera della platea, altri vollero che a bella posta vi si fosse messo fuoco, finalmente s'incolpò un fulmine artificiale che diroccava una capanna nella rappresentazione"¹¹⁹.

L'incendio, comunque, colpì nel profondo l'animo dei bolognesi, tanto che nelle settimane successive venne fatto circolare per la città un *Foglio*¹²⁰ nel quale un religioso raccontava di un sogno premonitore nel quale gli era apparso il teatro in fiamme e il Beato Niccolò Albergati¹²¹ che si poneva a miracolosa difesa della Ca' Grande.

Non tutti, però, sembra fossero realmente dispiaciuti per l'evento funesto. In primis, non lo era papa Benedetto XIV, ovvero il bolognese Prospero Lambertini, amico e confidente del marchese Paolo Magnani, zio di Sigismondo III, col quale intratteneva una fitta corrispondenza bisettimanale.

In una lettera inviata da Roma il 3 marzo di quell'anno, infatti, il pontefice scrive:

"se Noi dovessimo consigliare il buon marchese e senatore Malvezzi, come dovrà consigliarlo il buon marchese e senatore Magnani suo zio, gli diremmo che lasciasse smaniare i frenetici per le commedie, e che non pensasse mai a rifabbricare nuovo teatro, e che si prevalesse del sito del vecchio per far le stalle, ed altri comodi per suo palazzo, che merita d'esser bonificato, essendo bello e buono, ed essendo sede antica del zeppo della sua illustre famiglia"¹²².

In un'altra missiva risalente al 10 marzo il pontefice torna sull'argomento e chiosa:

"Sarebbe una gran forfanteria se il fuoco nel teatro Malvezzi non fosse stato accidentale. Noi concordiamo con lei nel crederlo accidentale, e godiamo che il buon senatore Malvezzi non pensi a riedificarlo"¹²³.

Evitato il peggio, Sigismondo III sembra abbia accolto i consigli di Benedetto XIV, preoccupandosi subito di demolire le macerie e di smantellare quanto rimaneva, riappropriandosi così dell'area che nel tempo il teatro aveva eroso al palazzo familiare, il Galeati dice che addirittura alcuni palchi corrispondevano alle stanze dell'edificio¹²⁴: "In quest'occasione poi il se. marchese Sigismondo Malvezzi fece murare tutte le porte del teatro, e ridurre quella facciata compagna del resto del Palazzo,

¹¹⁶ Il cantante morì il 2 giugno di quell'anno proprio in conseguenza della febbre contratta.

¹¹⁷ M. Calore, op. cit., 1994, p. 99.

¹¹⁸ Il Brighella, al secolo Giuseppe Angeleri milanese, era uno degli attori più importanti della compagnia di Collucci e comico molto apprezzato, tanto da meritare la stima e l'amicizia di Goldoni.

¹¹⁹ G. Guidicini, op. cit., I, Bologna 1868, p. 132.

¹²⁰ *Foglio che dopo l'incendio seguito del teatro Malvezzi la sera delli 19 febbraio 1745 si vede sparso per la Città*, Ms. B. 3264, n. 21 Biblioteca dell'Archiginnasio in M. Calore, op. cit., 1994, p. 101.

¹²¹ Forse non sarà casuale che proprio l'anno precedente papa Lambertini con il decreto *Singolare divinae providentiae* aveva beatificato l'Albergati.

¹²² P. Prodi, M. T. Fattori, *Le lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani*, Roma 2011, lettera 18, p. 378.

¹²³ *Ivi*, lettera 20, p. 380.

¹²⁴ M. Calore, op. cit. p., 1994, p. 102.

fece grosso cornicione sotto li tetti, e ridusse tutte le finestre a una misura e fece imbianchirlo che quello era grigio e mal composto”¹²⁵. All’esterno il teatro era rimasto spoglio, per cui dopo l’incendio Sigismondo III colse l’occasione per patrocinare il rifacimento del prospetto. Ciononostante, Petronio Bassani¹²⁶ ancora nel 1816 ricorda che nella facciata si poteva vedere qualche brano dipinto da Giovanni Carlo Bibiena nel luogo dove si ergeva in precedenza il teatro. Dato che era finanziariamente poco redditizio la famiglia marchionale preferì non rifabbricarlo¹²⁷, per cui solo con l’edificazione nel 1763 del teatro comunale su progetto di Antonio Bibiena si avviò alla scomparsa del rimpianto Malvezzi.

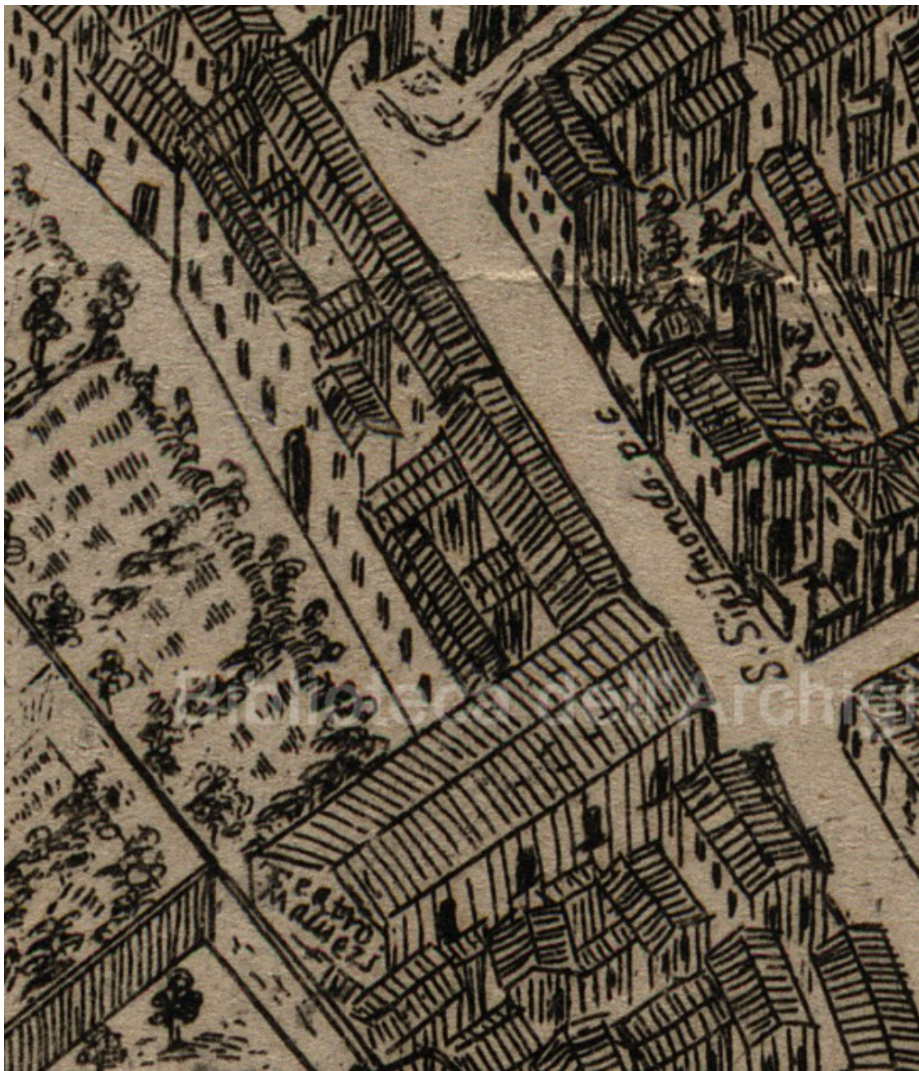


Figura 5 Filippo De Gnudi, *Pianta scenografica del territorio urbano di Bologna compreso fra le porte San Donato e San Vitale*, dettaglio di Palazzo Malvezzi e dell’adiacente Teatro, Bologna 1702.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ P. Bassani, op. cit., Bologna 1816, p. 55.

¹²⁷ G. Guidicini, op. cit., I, Bologna 1868, p. 132.



Figura 6 Carlo Antonio Buffagnotti da Marco Antonio Chiarini, scena per *La forza della Virtù*, 1694.



Figura 7 Carlo Antonio Buffagnotti da Marco Antonio Chiarini, scena per *La forza della Virtù*, 1694.

3. Le origini della collezione

Contrariamente alle raccolte di altre famiglie senatorie, come la Bonfiglioli, la Cospi, la Ranuzzi o la Sampieri, durante il XVII secolo la Malvezzi fu sempre piuttosto esigua, non giungendo mai a conseguire lo status di collezione. Nell'inventario dei beni mobili del marchese Pirro III del 29 marzo 1603¹²⁸ sono registrati una settantina di pezzi che, per ovvie ragioni, sono il frutto dell'attività collezionistica e mecenatistica, a dire il vero non secondarie, svolte dai signori di Castel Guelfo durante il Cinquecento. Secondo la norma allora predominante, nel documento i dipinti vengono descritti in modo sommario tralasciando ogni indicazione riguardo alla paternità¹²⁹, alla qualità e al valore. La mentalità che informa tale elenco porta ancora a considerare i quadri alla stregua di un lavoro di ebanisteria, d'argenteria o di corame. La maggior parte sono ritratti della stirpe o della casa d'Austria, mentre meno numerose sono le opere di soggetto religioso o di storia. Tra queste, i dipinti di tema sacro sono preponderanti e comprendono un San Francesco "grande", una copia della Madonna della Rosa del Parmigianino e un Cristo coronato di spine. Tra le opere di soggetto profano, invece, si distinguono le Stagioni, una Venere¹³⁰ e una Leda. Interessante è anche un certo gusto cartografico, documentato dalla presenza di un "retrato del Stato de Milano" e di una pittura raffigurante un mappamondo.

A questa data, invece, "i due gran tondi, fatti già per lo Sig. Marchese Pirro Malvezzi, i duo' così bizzarri Giudicii compagni: quello di Salomone terminante la lite delle due garrole femmine con la comandata divisione del figlio bambino; e quello dell'acceso rogo ai due troppo accesi amanti Sofronia ed Olindo" del Tiarini, che Carlo Cesare Malvasia nella *Felsina* registra tra i beni di Giacomo Maria Marchesini¹³¹, non figurano tra i beni del casato, ragion per cui è lecito che siano stati alienati dal senatore poco tempo prima della sua scomparsa.

Oltre alla testimonianza riportata dal Malvasia, per tutto il XVII secolo le fonti non riportano altre commissioni di opere mobili da parte dei Malvezzi.

Questo perché per varie ragioni, nel Seicento, i capi del lignaggio non furono o non poterono essere grandi mecenati o importanti collezionisti. Non lo fu Piriteo II¹³² (1552-1627), che nel 1603 succedette nel marchesato di Castel Guelfo e nel seggio senatorio allo zio Pirro III, né tantomeno lo poté essere l'erede Marcantonio III¹³³, morto in giovane età nel 1622. Al contrario, lo sarebbe voluto

¹²⁸ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 12.

¹²⁹ Fanno eccezione solo tre opere attribuite ai Bassano, delle quali non è tuttavia fornita alcuna indicazione iconografica.

¹³⁰ Secondo O. Bonfait, op., Roma 2000, p. 59, nella maggior parte degli inventari seicenteschi la descrizione dei dipinti iniziava subito col soggetto dell'opera dopo la formula "un ritratto di", soprattutto in ragione del fatto che per la maggior parte della popolazione il termine quadro indicava un banale pannello in legno. Forse è proprio pensando a questo oggetto che alla fine del XVIII secolo ci si riferiva ai dipinti descrivendoli come "quadri di pittura". Lo studioso, inoltre, sottolinea come "l'occhio del Seicento considerasse prima nell'immagine non l'oggetto che rappresenta, il quadro, ma l'oggetto che è rappresentato", è per tale ragione che viene spesso indicato prima il soggetto nei cataloghi. Solo in un secondo momento il termine "quadro", divenuto elemento di riferimento, verrà posto all'inizio delle descrizioni.

¹³¹ C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678, II, p. 213.

¹³² Come si ricava da G. Fornasini, R. Dodi, in op. cit., Roma 1996, p. 164, Piriteo II ebbe una giovinezza turbolenta, segnata da violenze e ribalderie. Il primo ottobre 1573 uno dei numerosi scontri finì con l'uccisione Orazio Pasi. Per questo Piriteo venne bandito dalla patria per tre anni, venendo assolto da papa Gregorio XIII solo il 13 novembre 1576. In età adulta, dopo aver trovato maggior stabilità, il patrizio bolognese ebbe anche una carriera diplomatica di prestigio. Grazie alle sue missioni ebbe ottimi rapporti con il re di Spagna Filippo III, ottenendo da questi il 5 aprile 1605 una pensione annua di 500 ducati. Piriteo, inoltre, nel 1612 fu nominato cavallerizzo maggiore di Cosimo II de' Medici. La stima nutrita dal fiorentino nei suoi confronti portò il granduca di Toscana a nominarlo il 30 giugno 1614 governatore di Siena. La carica fu tenuta dal Malvezzi per otto anni sino al 1622, quando dopo essere stato a lungo lontano da Bologna, ormai stanco e anziano chiese di essere sollevato dall'incarico.

¹³³ Marcantonio (1586-1622) era il primogenito di Piriteo II e della seconda moglie Beatrice Orsini, figlia di Virgilio signore di Gravina e di Emilia Orsini di Pitigliano. Abile condottiero e uomo d'armi, tra il 1603 e il 1604 partecipò valorosamente alla presa di Ostenda, venendo poi posto nel consiglio di guerra delle Fiandre dall'arciduca Alberto. Il 29 novembre 1617 con un breve Paolo V concesse a lui e al fratello Virgilio II la successione nel marchesato di Castel Guelfo il diritto di ereditare il titolo dopo la morte del padre. Cfr. G. Fornasini, R. Dodi, in op. cit., Roma 1996, p. 165.

e potuto essere il fratello Virgilio II¹³⁴, celebre letterato e umanista ammirato in tutte le corti d'Europa, che tuttavia fu in qualche modo frenato prima da una costante quanto per certi versi penosa carenza di fondi¹³⁵ e poi da una situazione familiare alquanto complicata. Il 27 luglio 1627 Piriteo II, ormai anziano e in gravi condizioni di salute, aveva rinunciato al senatorato in suo favore. A questa carica si era poi aggiunto dopo la morte del padre, avvenuta il 29 ottobre di quell'anno, anche il titolo marchionale¹³⁶. All'improvviso il colto letterato si era così trovato a dover guidare le sorti del casato, in quel momento mal amministrato e pessimamente rappresentato dal rissoso nipote Lodovico II¹³⁷. Ad aggravare la situazione familiare negli anni successivi contribuirono a partire dal maggio 1631 la faida e i conseguenti ripetuti scontri con Carlo e Innocenzo Malvasia¹³⁸, che portarono anche a due omicidi da parte del nipote. Il cardinal legato Antonio Santacroce per questo comminò l'esilio e il bando per la tutta la famiglia, che fu evitato solo grazie alle intercessioni dei cardinali Chigi e Sforza Pallavicino amici di Virgilio. A far precipitare una condizione tutt'altro che rosea furono quindi i violenti screzi con la famiglia Ghislieri, che culminarono con l'irruzione armata nel 1635 dei nipoti Lodovico e Sigismondo nella villa Ghislieri e il tentato omicidio dell'auditore di Rota, che portò alla confisca dei beni del casato, compresi il palazzo familiare e il feudo di Castel Guelfo, nonché all'esilio¹³⁹. L'anno successivo Lodovico, condannato per lesa maestà, moriva senza eredi, mentre Virgilio si trasferiva in Spagna presso la corte di Filippo IV, il quale intanto era riuscito a bloccare la confisca del feudo. Dopo diverse traversie e lunghe missioni diplomatiche e militari, Virgilio riuscì a tornare a Bologna solo nel giugno 1645 forte di una pensione di 3000 ducati annui garantita dalla corona spagnola¹⁴⁰ e della protezione regale. Accolto con onori, riottenne il senatorato e nel quarto

¹³⁴ Nato a Bologna l'8 settembre 1595 era l'ultimo figlio di Piriteo II e di Beatrice Orsini. Compiuti gli studi canonici, il 2 ottobre 1613 conseguì il dottorato in diritto canonico e civile, vd. G. N. Pasquali Alidosi, *Li dottori bolognesi di legge...*, Bologna 1620, p. 238. All'inizio degli anni Venti del Seicento si trasferì a Siena, dove il padre era come visto governatore per conto del Granduca. Qui strinse amicizia col giovane Fabio Chigi, futuro Alessandro VII. Virgilio fu uno dei protagonisti indiscussi della letteratura barocca e le sue opere, tradotte in tutta Europa, di un enorme successo rendendolo uno degli intellettuali più rispettati dell'epoca. Per uno un resoconto dettagliato sulla sua figura si veda R. Brandli, *Virgilio Malvezzi: politico e moralista*, Basilea 1964; F. Calef, *Alcune fonti manoscritte per la biografia di Virgilio Malvezzi*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, LXXXIV (1967), pp. 70-98, 340-367.

¹³⁵ Come riporta S. Bulletta, *Per la biografia di Virgilio Malvezzi con un'appendice di lettere inedite agli estensi*, in *Aevum*, 68, 3, sett. - dic. 1994, pp. 635-660, in giovane età, da figlio cadetto doveva probabilmente accontentarsi di una rendita minima, ragione per cui già nel 1622 aveva cercato invano di entrare nella corte medicea dedicando i *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, commento al primo libro degli *Annales*, al granduca. L'anno successivo per lo meno aveva ottenuto dal governo spagnolo uno stipendio "per la prima compagnia d'uomini d'arme che vacasse" in segno di riconoscenza per i meriti di famiglia. La carenza di introiti spinse Virgilio anche ad arruolarsi nel 1624 nell'esercito del duca di Feria.

¹³⁶ G. Guidicini, *I Riformatori dello stato di libertà*, Bologna 1876, Vol. II, p. 135.

¹³⁷ Primogenito di Marcantonio III e di una nobile fiamminga chiamata Giovanna De Castro, Lodovico ebbe una vita piuttosto turbolenta e fuori dagli schemi. Letterato e poeta come lo zio scrisse anche alcuni componimenti: *I Deliri della solitudine* e *Il Diogene*. Come racconta G. Fornasini-R. Dodi, in op. cit., Roma 1996, p. 167, fu di carattere rissoso e violento tant'è che insieme all'ancora giovanissimo fratello Sigismondo I si trovò coinvolto in diversi scontri con la famiglia Malvasia, che sfociarono anche in due omicidi. Dopo essere stato condannato al bando e aver rischiato la confisca di tutti i beni, fu mandato dallo zio Virgilio nel lontano feudo abruzzese di Quadri. Tuttavia, tornato presto al Nord, prima uccise uno sbirro a Cesena e poi, ancor più grave, tentò di assassinare l'auditore di Rota monsignor Ghislieri. Processato nel 1635 insieme al fratello ancora adolescente, fu condannato in contumacia. L'anno dopo, con l'accusa di "aver armato per i Veneziani", la cura criminale di Bologna lo condannò per lesa maestà e ribellione, confiscando la sua parte di feudo e tutti i beni. Morì senza eredi e in circostanze poco chiare nel luglio del 1636. Cfr. E. Taddeo, *L'ingegnossimo nipote, ovvero Lodovico Malvezzi*, in *Studi secenteschi*, XXXVII, 1996, pp. 3-27.

¹³⁸ G. Guidicini, op. cit., Bologna 1876, Vol. II, p. 135.

¹³⁹ S. Bulletta, op. cit., 1994, p. 645. Il giovane Sigismondo e a Virgilio II si opposero con forza alla confisca delle porzioni che spettavano loro, riuscendo a ottenerne la restituzione, mentre quella spettante a Lodovico fu incamerata dalla curia.

¹⁴⁰ In questo decennio al servizio di Filippo IV fu membro attivo della corte e del Consiglio di Stato, ambasciatore a Londra e nelle Fiandre, governatore dei Paesi Bassi e dal 1643 storiografo del regno. Per un resoconto dettagliato della vita di Virgilio si veda F. Calef, *Alcune fonti manoscritte per la biografia di Virgilio Malvezzi*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, LXXXIV (1967), pp. 70-98, 340-367.

bimestre 1646 fu addirittura rieletto gonfaloniere¹⁴¹. Grazie alla ormai grande influenza e al prestigio, negli anni seguenti Virgilio riuscì a risollevarne le sorti del casato, ottenendo nel 1653 il pieno recupero di Castel Guelfo¹⁴².

Durante questi decenni tumultuosi, per ovvie ragioni furono scarse le possibilità di commissioni o acquisti di opere d'arte da parte dei Malvezzi.

Di certo Virgilio – che come riporta Malvasia “non meno fe' ammirarci gli eleganti parti del suo dotto pennello, che i spiritosi concetti della morale sua penna”¹⁴³ e che sin dagli anni giovanili frequentò volentieri le botteghe dei più illustri artisti bolognesi del tempo, creando con alcuni come Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli, Guido Reni e Alessandro Tiarini un sodalizio duraturo – avrebbe voluto o almeno desiderato contribuire maggiormente alla quadreria familiare. Tuttavia, impossibilitato da una condizione economica tutt'altro che favorevole, agli amici pittori il letterato non poté mai offrire commissioni importanti, fatto che non impedì comunque il consolidamento di rapporti amicali¹⁴⁴.

Arcinota è la familiarità che legò il marchese a Guido Reni¹⁴⁵, il quale ricorda Malvasia disegnò “tutti li Frontespicii per le sue opre famose, intagliati similmente da uno de' [...] Coriolani”¹⁴⁶.

Grazie all'epistolario del letterato sappiamo altresì che Reni eseguì un'effigie perduta del Malvezzi, secondo il quale “Guido l'ha delineata in modo che per esser viva non le mancano se non le parole”¹⁴⁷. Anche l'amicizia con Tiarini è confermata dal Malvasia, che rammenta la tenerezza e l'affetto sincero sviluppatosi tra l'artista e il nobiluomo¹⁴⁸.

L'antico amore per la pittura di Virgilio non venne meno neanche durante il soggiorno in Spagna, ove ebbe rapporti cordiali con Velázquez. Questi dovette mantenere sempre un'alta considerazione del bolognese e del suo giudizio, perché durante la sua missione italiana del 1649-1651 gli indirizzò alcune lettere per avere aiuto e opinioni su artisti esperti in grandi affreschi decorativi da inviare a Madrid. In una perduta missiva datata 22 ottobre 1649 inviata al sivigliano, Virgilio gli raccomandò Pietro da Cortona come l'artista ideale per dipingere l'Alcázar. Dopo il diniego del toscano, nelle

¹⁴¹ S. Bulletta, op. cit., 1994, p. 651. Come riporta G. Guidicini, op. cit., Bologna 1876, Vol. II, p. 135, aveva avuto accesso alla carica anche il II bimestre 1629.

¹⁴² S. Bulletta, op. cit., 1994, p. 652; F. Calef, op. cit., 1967, p. 366.

¹⁴³ C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678, II, p. 210. Che Virgilio fosse un 'pittore dilettante' era noto a tutti, come conferma una lettera di Gaspare Bombaci inviata al Malvasia in cui afferma “Credo che ella sia informata, che il Sig. Marchese Virgilio Senatore Malvezzi intendeva benissimo la Pittura, e sapeva dipingere, se non la praticava”, in G. Fantuzzi, *Notizie degli Scrittori bolognesi*, Bologna 1786, vol. II, p. 69.

¹⁴⁴ E. Ripari, *Virgilio Malvezzi da Bologna all'Europa*, in *Saggi e Studi*, 34, sett.-dic. 2013, s. p..

¹⁴⁵ La bibliografia sul rapporto tra l'umanista e la pittura è abbastanza fitta. Si confrontino: E. Raimondi *Polemica intorno alla prosa barocca*, in *Letteratura barocca*, Firenze 1961; J. L. Colomer, *Un Tableau "litteraire" et académique au XVIIe siècle: "L'enlèvement d'Hélène" de Guido Reni*, in *Revue de l'art*, 1992, pp. 74-87; J. L. Colomer, *Peinture, histoire antique et "scienza nuova" entre Rome et Bologne: V. M. et Guido Reni*, in *Poussin et Rome. Actes du Colloque, Rome, 1994*, a cura di O. Bonfait, C. L. Frommel, Paris 1996, pp. 201-214.

¹⁴⁶ C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678, II, p. 70. Stando al biografo, le idee di Virgilio erano schizzate da Reni, mentre Bartolomeo Coriolano eseguiva le incisioni. I frontespizi delle “opre famose” dovrebbero essere quello del *Romulo*, pubblicato a Bologna nel 1629, quello del *Tarquinio Superbo*, dato alle stampe nel 1632, del *Davide perseguitato*, edito nel 1634 e quello del *Ritratto del privato politico cristiano*, pubblicato a Bologna nel 1635, biografia del conte duca de Olivares che ebbe molto successo e ne agevolò il passaggio in Spagna l'anno successivo. Sempre il Malvasia in un altro passo, op. cit., p. 38, ricorda che Reni al “Marchese” “senza alcun'interesse avea disegnato i frontispicii tutti dell'opre sue famose”.

¹⁴⁷ S. Bulletta, op. cit., 1994, pp. 640-641, trascrive la lettera oggi alla British Library (Add. 20028, f. 141 rv) forse inviata a Fabio Chigi in cui Virgilio scrive in toni abbastanza entusiasti: “Vostra Signoria Illustrissima mostra piacere di vedere la mia effigie, io ho ambizione di mandarGliela. Il mio signor Guido l'ha delineata in modo che per esser viva non le mancano se non le parole”.

¹⁴⁸ C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678, II, p. 210, ricorda: “Dipinto al primo e più nobile illustratore a' nostri tempi dell'Italiana favella, e scriver volgare, dico il gran Marchese Virgilio Malvezzi [...] entro un soffitto lasciato in sua elezione un Angelo, che aprendo le nubi, scuopre il chiaro Sole, allora appunto ch'ebbe tanti contrasti a Roma per lo feudo di Castel Guelfo; e interrogandolo, perché la cosa: Perché, rispose, se *post nubila Phoebus*; così dopo tante persecuzioni che a torto patisce, trionferà Vostra Eccellenza; ciò esprimendo con tanta tenerezza e affetto, che strettoselo al seno il Marchese: voi m'esaltate e mi consolate nello stesso tempo risposegli, col pennello, e con la voce”.

lettere seguenti dello spagnolo si evince che Virgilio suggerì in sua vece lo stimato amico Angelo Michele Colonna¹⁴⁹, che già aveva tentato di portare alla corte di Filippo IV il decennio precedente, quando era stato nominato “Istorico” ufficiale e membro del “Consiglio Maggiore di Sua Maestà Cattolica”¹⁵⁰.

L’interesse per la pittura, del resto, fu costante durante tutta la vita di Virgilio, che ancora nel 1651 scriveva con grande acume critico nella nota al *Lettore dell’Introduzione al racconto de’ principali successi accaduti sotto il comando del potentissimo Re Filippo Quarto*:

“Guido Reni da Bologna e Michele Angiolo Caravaggio, quando la nostra ignoranza pubblicava già stracca la natura, uscirono alla luce del mondo con un modo nell’eseguire nuovo avvantaggiandosi agl’antichi, l’uno con la forza del dipingere, l’altro con la nobiltà dell’aria”¹⁵¹.

Solo negli ultimi anni di vita, quando la situazione finanziaria e politica della famiglia era ricostituita, Virgilio poté soddisfare almeno in parte le proprie ambizioni, commissionando ai vecchi amici Colonna e Mitelli la decorazione del “volto di una stanza egregissimamente dipinto”¹⁵², oggi perduta. Alla morte del grande intellettuale e statista, occorsa l’11 agosto 1654, veniva nominato suo erede universale il nipote Sigismondo I (1617-1667)¹⁵³, mentre il seggio senatorio era destinato al procugino Francesco Pirro Malvezzi (morto nel 1658), figlio di Ercole III e nipote di Pirro III. Due anni dopo, l’amico Fabio Chigi, divenuto papa Alessandro VII, emetteva invece il decreto di restituzione definitiva del feudo di Castel Guelfo a Sigismondo, che l’11 marzo di quell’anno veniva infine nominato senatore. Questi sembra godesse di scarse finanze e di ancora un minor interesse per le opere d’arte. Il figlio ed erede Virgilio III¹⁵⁴, che fu ambasciatore di Bologna a Roma dal 14 maggio 1683 al 6 maggio 1691, giorno della sua morte¹⁵⁵, al pari del padre fu scarsamente attratto dalle “pitture”, considerando forse l’apparato decorativo realizzato a metà del secolo una sufficiente espressione di magnificenza. La sua figura fu, però, rilevante per l’accrescimento del patrimonio economico-fondario dei Malvezzi. Grazie al matrimonio celebrato a Cesena il 29 dicembre 1657¹⁵⁶ con Contessina, detta Caterina, Roverelli, figlia di Fabrizio conte di Montenuovo e nobile di Ferrara e Cesena e della contessa Olimpia Locatelli, il marchese incamerò oltre a una corposa dote anche le

¹⁴⁹ J. L. Colomer, *Dar a su magestad algo bueno: Four letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi*, in *The Burlington Magazine*, 135.1993, pp. 67-72.

¹⁵⁰ C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678, II, p. 407.

¹⁵¹ V. Malvezzi, “Lettore”, in *Introduzione al racconto de’ principali successi accaduti sotto il comando del potentissimo Re Filippo Quarto*, Roma 1651, f. 4.

¹⁵² C. C. Malvasia, *Le Pitture di Bologna*, Bologna 1686, p. 92.

¹⁵³ Ultimo figlio del marchese Marcantonio III, anche a causa dei diversi problemi giudiziari non fu una figura di spicco nella Bologna dell’epoca, come prova il fatto che ebbe il gonfalonierato in una sola occasione il sesto bimestre 1659, G. Guidicini, op. cit., Bologna 1876, Vol. II, p. 135. Tuttavia, è grazie al secondo matrimonio di Sigismondo I con Maria Violante Girolama Malvezzi – figlia del marchese Francesco Pirro, discendente a sua volta dal senatore Pirro III – celebrato il 6 settembre 1654, se il patrimonio descritto nell’inventario del 1603 passò alla sua discendenza. Vd. P. S. Dolfi, op. cit., Bologna 1670, p. 508.

¹⁵⁴ Virgilio III, primogenito di Sigismondo I e di Vittoria d’Ughi Muti sposatisi a Torricella il 24 luglio 1638, nacque il 7 agosto 1639. Compì i propri studi presso il collegio romano insieme al fratello minore Gaspare III, laureandosi poi dottore in legge. Rispetto al padre, ebbe una carriera pubblica di successo. Ancora giovane, il 5 aprile 1664 papa Alessandro VII lo aggregò al prestigioso Ufficio dei Sovrastanti del commissario generale della zecca di Bologna, mentre dopo la scomparsa di Sigismondo nel 1667 successe per diritto al marchesato e nel seggio senatorio, cfr. G. Fornasini, R. Dodi, in op. cit., Roma 1996, p. 168. Come riporta G. Guidicini, op. cit., Bologna 1876, vol. II, p. 135, fu nominato gonfaloniere il secondo bimestre 1669, il quinto 1681 e il secondo 1683.

¹⁵⁵ G. Guidicini, op. cit., Bologna 1876, vol. II, p. 136. Lo storico riporta che “il senato mandò 100 doppie per viatico alla famiglia”. Tuttavia, insorse una spiacevole polemica dal momento che il senato “per i funerali si considerò che il Malvezzi era già stato licenziato, perciò non doverse gli fare per conto pubblico. Ma insorta controversia co’ suoi parenti, fu a loro pagata una somma – ed essi assunsero di farne la spesa”. Trovato tale accordo “i funerali furono fatti li 6 marzo 1693 colla massima magnificenza nella chiesa dei Bolognesi”.

¹⁵⁶ Per l’occasione vennero date alle stampe *I Cigni di Imeneo nelle felicissime Nozze de gli illustrissimi signorili signori marchesi Gioseffo Virgilio Malvezzi et Catterina Roverelli da Casena*, con componimenti di Antonio Maria Manfredi, Accademico Incauto; Giovanni Tommaso Diolaiti; Giovanni Battista Pasini; Romualdo Mazzi Gli.

ricchezze di quella famiglia. Dopo la morte del fratello Lelio, infatti, Caterina ebbe in successione la contea di Montenuovo e tutti i beni ereditari del padre, facendoli confluire in casa Malvezzi. Entrarono così tra le sostanze della Ca' Grande numerosi palazzi, case e poderi posti nella città e nel territorio di Cesena. Alla morte della madre Olimpia, Caterina ereditò altresì i beni appartenuti alle famiglie Locatelli, Boncini e Fattini. Caterina morì a Roma il 27 agosto 1707 lasciando tutto il proprio consistente patrimonio ai figli.

Anche Gaspare III (1641-1716)¹⁵⁷, fratello di Virgilio III, non fu mai un collezionista né un mecenate. Questi comunque ebbe almeno il merito di essere il primo membro del casato dopo Virgilio II a dare un cambio di direzione alla mentalità familiare, portando un nuovo interesse per le arti, invero più per quella di Melpomene che per quella pittorica. È a lui, d'altra parte, che si deve la riedificazione e la decorazione del teatro familiare negli anni Ottanta e Novanta del secolo a opera dei Bibiena.

Nel corso del Seicento, dunque, l'apporto dei senatori Malvezzi alla quadreria del palazzo della Ca' Grande non è che marginale, se non talvolta proprio inesistente. Il loro scarso interesse verso il mondo dell'arte è in qualche modo confermato anche dal fatto che Malvasia, escluso il colto Virgilio II e la commissione a Tiarini di Pirro, nei due volumi della *Felsina* non citi nessun altro membro della famiglia.

Pertanto, oltre novant'anni dopo la stesura del catalogo delle opere appartenute a Pirro III, non ci si dovrà stupire se il patrimonio pittorico del casato sia in sostanza il medesimo. Stando all'Inventario dei Mobili del Palazzo di Bologna¹⁵⁸ fatto redigere nel 1695 dal marchese Gaspare III e dai figli del fratello Virgilio III, Piriteo¹⁵⁹, Fabrizio¹⁶⁰ e Lucio¹⁶¹, i dipinti sono poco più di un centinaio – per cui il loro numero era cresciuto all'incirca di quaranta unità¹⁶² – ma molti sono ritratti di famiglia o semplici quadri ordinari e soprapposte. Il peso di una certa tradizione informa ancora in maniera evidente la raccolta costituita dalla casa petroniana, per cui i quadri sono considerati semplicemente come parte integrante dei beni mobili del palazzo e sono in netta inferiorità rispetto al resto dell'arredo. Seguendo un criterio topografico, la nota enumera le opere presenti nelle diverse camere

¹⁵⁷ Terzogenito di Sigismondo I e di Vittoria d'Ugni Muti era nato il primo agosto 1641 nel feudo abruzzese di Taranta, ove il padre si trovava in esilio. Essendo un cadetto non ebbe mai accesso a cariche pubbliche, ma resse le tenute familiari e soprattutto si occupò con passione della ricostruzione e decorazione del teatro familiare. Momento significativo della sua vita pubblica fu il 17 settembre 1692 quando insieme ai nipoti Piriteo, Fabrizio, Sigismondo II (1673-1696) e Lucio fu onorato della cittadinanza romana. Nel 1706 sposò in tarda età la veneziana Lucietta Grimani, figlia di Zaccaria e di Elena Dolfin (G. Fornasini, R. Dodi, in op. cit., Roma 1996, p. 168), ragione per cui intrattenne a lungo rapporti con Venezia, dove ebbe anche una residenza. Ormai anziano il primo agosto 1712 aveva fatto testamento rogato dal notaio Angelo Michele Bonesi, nel quale istituiva eredi universali i nipoti Piriteo, Fabrizio e Lucio, ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I Num° 19, lib. 18.

¹⁵⁸ APHBo, Scaffale 36, posizione C, busta IX, faldone segnato "Lib:17: N°: 29".

¹⁵⁹ Del marchese Piriteo III si tratterà in seguito in modo più diffuso.

¹⁶⁰ Fabrizio Giuliano, primo figlio cadetto di Virgilio III, era nato a Bologna il 7 gennaio 1661. Rispetto al fratello minore ebbe un'importante carriera militare. Il 9 novembre 1681, appena ventenne, fu nominato capitano di una compagnia di fanteria veloce dal Governatore e Capitano Generale dello Stato di Milano don Juan Tomás Enriquez de Cabrera y Toledo conte di Melgar. Sempre il duca di Medina, che nel maggio 1684 aveva liberato Genova dall'assedio francese, con una patente datata 10 marzo 1685 lo designò poi capitano di una compagnia di archibugieri a cavallo nel reggimento dei dragoni al servizio del colonnello Rodolfo Ernesto Chardon de Chardon, (ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, I, n. 16, fasc. 18 e 28). In seguito, con una patente datata in Roma il 2 gennaio 1690, Fabrizio Malvezzi fu promosso a Governatore delle Armi di Romagna da Antonio Ottoboni, nipote di papa Alessandro VIII e generale dell'esercito pontificio (ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, I, n. 17, fasc. 1). Fabrizio ottenne la cittadinanza romana il 27 settembre 1692. In patria, il marchese ebbe una discreta carriera politica, accedendo in diciassette occasioni al prestigioso Magistrato degli Anziani. Cfr. G. Fornasini, R. Dodi, in op. cit., Roma 1996, pp. 169-170.

¹⁶¹ Lucio Vittorio, ultimo genito del marchese Virgilio III, nacque il 28 febbraio 1682. Ancora bambino, partecipò nel 1692 al viaggio nell'Urbe con i fratelli e lo zio Gaspare, ottenendo in quell'occasione la cittadinanza romana. Per migliorarne l'educazione, nel 1701 fu posto come paggio dell'imperatore Leopoldo I. In età adulta Lucio non ebbe una particolare carriera militare o politica, sebbene venisse eletto per dodici volte membro degli Anziani di Bologna. Non si sposò mai e visse sempre presso la Ca' Grande. Cfr. G. Fornasini, R. Dodi, in op. cit., Roma 1996, p. 170.

¹⁶² Quattordici di queste potrebbero essere i ritratti dei vari membri della Casa Malvezzi, che passano da 17 a 31.

insieme agli addobbi di corame, tavoli e sedie, senza però riportarne mai la paternità¹⁶³ o la valutazione e nella maggior parte dei casi il soggetto. Tuttavia, tale genericità deve essere considerata alla luce del fatto che il catalogo non è finalizzato a elencare specificamente i quadri, per cui il guardarobiere che lo redige non è interessato a fornirne una descrizione esatta. L'inventario resta, comunque, un documento importante perché restituisce *ad annum* la disposizione degli ambienti e il loro aspetto, a dire il vero tutt'altro che fastoso. In generale, pare che i ritratti e le opere di storia predominino negli spazi di rappresentanza, i quadri religiosi siano relegati nelle camere e nei cabinet, mentre gli altri generi siano per lo più ridotti a un mero ruolo decorativo.

La descrizione comincia dalle stanze del piano nobile sul lato della facciata del corpo cinquecentesco del palazzo, che da quanto si evince da un inventario successivo erano gli appartamenti dei marchesi cadetti Fabrizio e Lucio. In questi ambienti, piccoli e riservati, sono collocate solo opere anonime e di poco valore a cui si alternano arazzi e corami. Nel salone grande sopra le scale, invece, non è presente neanche un dipinto, per tale ragione sembra lecito supporre che si trattasse della stanza affrescata da Colonna e Mitelli su commissione dal marchese Virgilio II.

Anche nell'appartamento nobile, sebbene dovesse avere una funzione di rappresentanza ed essere abitato da Piriteo III, ogni camera presenta un numero limitato di dipinti, probabilmente allestiti in base alla destinazione di ciascun ambiente. A dare lustro alle stanze, d'altra parte, più che i quadri sembra contribuissero preziosi addobbi di corame e il mobilio. Tant'è che i dipinti non sono protagonisti neanche nella galleria, che risulta arredata in modo piuttosto essenziale, forse per conferire il massimo risalto allo specchio grande ottagonale dotato di diciassette luci¹⁶⁴, che riflettendosi dovevano illuminare l'ariosa stanza destinata ai ricevimenti. È possibile che il salone in piccolo fosse ispirato all'esempio della *Galerie des glaces* di Versailles, modello di arte decorativa imitato all'epoca in tutta Europa non solo dalle case regnanti o dalle corti principesche.

Scorrendo l'inventario si evince che i quadri erano distribuiti in maniera omogenea in tutto il palazzo. Anche in ambienti più riservati come l'appartamento delle donne, le stanze della guardaroba e l'appartamento al piano inferiore contiguo alla cucina sono registrati diversi ritratti e quadri ordinari. Si doveva, invece, distinguere l'alloggio al pian terreno ricavato nel lato della residenza posta accanto al teatro familiare, che verosimilmente era l'abitazione del marchese Gaspare III, e, in particolare, la prima sala, sulle pareti della quale insieme a un prezioso addobbo di corame d'oro erano distribuiti ben trentuno effigi raffiguranti i marchesi Malvezzi¹⁶⁵. Quasi un terzo della quadreria di famiglia si concentrava in questo ambiente di rappresentanza, di certo destinato ad accogliere ospiti illustri e personaggi di spicco. La scelta di esporre solo ritratti in una sala di massima visibilità dimostra da un lato quanto la raccolta fosse all'epoca composta da dipinti per lo più accumulati nel corso del tempo dai membri del casato per serbare la propria memoria e dall'altro quanto questo tipo di opere fosse ancora considerato un mezzo di *anoblissement*. È probabile che anche i Malvezzi sfruttando le immagini degli antenati, cercassero in modo retorico di tracciare una linea ideale di continuità tra passato e presente e aumentare in tal modo la propria *auctoritas* e la propria *vetustas*. Va comunque sottolineato che, sebbene in tale stanza si concentrasse un numero consistente di quadri, anche nell'appartamento di Gaspare le camere destinate a un uso meno ufficiale erano allestite con pochi dipinti.

Rispetto a molti altri palazzi senatori petroniani, arricchiti nel corso del Seicento dalla presenza di importanti quadrerie, alle soglie del secolo dei Lumi risulta evidente come quello della Ca' Grande non ospitasse che un insieme disorganico di pitture destinate in prevalenza a completare l'arredo delle camere principali. Ciò è dovuto al fatto che nel corso del XVII secolo la maggior parte dei senatori Malvezzi non fu mossa da alcun interesse collezionistico e non riconobbe ai dipinti che un valore marginale. È altresì probabile che i marchesi di Castel Guelfo, come una parte del ceto nobiliare e

¹⁶³ Secondo O. Bonfait, op. cit., Roma 2000, p. 152, "Verso il 1690 il nome dell'artista non costituisce ancora il primo criterio di valore per un'opera, che piuttosto è stimata per l'uso".

¹⁶⁴ APHBo, Scaffale 36, posizione C, busta IX (faldone segnato "Lib:17: N°: 29"), c. 2 v.

¹⁶⁵ *Ivi*, c. 10 v.

senatorio cittadino, abbia trovato più confacenti come strumenti di autorappresentazione sociale e legittimazione gioielli, abiti e carrozze, piuttosto che le opere d'arte. È solo nel corso del Settecento che i capifamiglia imprimeranno una svolta significativa all'accrescimento e alla valorizzazione del patrimonio pittorico del casato, riconoscendo una grande importanza ai dipinti e al loro valore intrinseco e arrivando ad allestire una delle più rilevanti raccolte pittoriche di Bologna.



Figura 8 Ritratto di Virgilio II Malvezzi, in V. Zani, *Memorie, imprese, e ritratti de' signori Accademici Gelati de Bologna*, Bologna 1672, p. 384.

4. La lenta crescita della quadreria

Punto di partenza per ricostruire la reale consistenza e la qualità del primitivo nucleo della quadreria è la divisione “de Mobili e Suppeletti e Pittura del Palazzo di Bologna” eseguita fra il marchese Gaspare III e i nipoti Piriteo, Fabrizio e Lucio e rogata dal notaio Gaetano Giordani il 3 dicembre 1712¹⁶⁶. La nota, infatti, sembra descrivere nel dettaglio le opere già elencate in modo sintetico nell’inventario del 1695. Si tratta, perciò, di una raccolta statica, che mantiene ancora nel secondo decennio del Settecento un numero pressoché invariato di dipinti; segno sia della scarsa attività collezionistica dei signori di Castel Guelfo sia del loro orientamento incerto verso le opere d’arte, riconosciute solo tardivamente quali manufatti rappresentanti uno status sociale e culturale elevato. Tuttavia, rispetto al passato è possibile notare da parte loro un sostanziale cambio di tendenza nella valutazione delle opere da cavalletto. Il primo segno di un mutamento nell’approccio verso i dipinti è dato dal fatto che non è più un anonimo guardarobiere, ma sono i pubblici zavagli Domenico Maria Baratta e Lorenzo Capponi¹⁶⁷ a stimare in lire bolognesi il centinaio di quadri indivisi presenti a quella data negli appartamenti della Ca’ Grande e nella dimora veneziana del marchese Gaspare¹⁶⁸.

Vagliando con attenzione le opere rubricate, emerge con forza come non sia presente alcun dipinto riconducibile ai grandi maestri del Seicento né ai loro allievi. Eccetto una Sacra Famiglia con S. Francesco considerata originale di Innocenzo da Imola e di una Sacra famiglia con una Santa attribuita a Pellegrino Tibaldi¹⁶⁹, valutate entrambe 250 £¹⁷⁰, tutti gli altri dipinti sono registrati senza autore o, al più, come copia da un qualche celebrato maestro¹⁷¹. Questo prova ancora una volta come i Malvezzi abbiano attraversato il secolo d’oro della pittura bolognese rimanendo di fatto sempre ai margini del collezionismo e non abbiano svolto alcuna attività mecenatistica di livello.

Nondimeno, la presenza di copie tratte da Reni, Guercino o Cignani dimostra l’interesse della casata per l’attività di questi maestri e la volontà di possedere delle riproduzioni di dipinti, spesso inarrivabili o inaccessibili economicamente. Proprio tale apertura per un ‘genere’ all’epoca molto diffuso è alquanto significativa, poiché denota una certa consapevolezza e una primigenia forma di attenzione non solo per l’aspetto funzionale dei quadri, ma anche e soprattutto per il loro intrinseco valore artistico. Sembra, in sostanza, trasparire la coscienza e la conoscenza di quali siano gli artisti più importanti del panorama felsineo e quali modelli pittorici seguire. Ciò prova come in fondo anche i Malvezzi non siano stati del tutto estranei al clima culturale del secolo di Malvasia e che il loro ruolo marginale sia principalmente dovuto, come si è visto, a una posizione politico-finanziaria sfavorevole.

¹⁶⁶ APHBo, Scaffale 36, posizione B, busta I, segnata “1834” e ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 19, Lib. 18, N.° 36.

¹⁶⁷ Nel documento viene poi specificato che Domenico Maria Baratta è il “Perito pubblico” che esegue “la Stima per la parte del Sig.r Marchese Gapsare Malvezzi”, mentre Lorenzo Capponi è il “Perito Zavaglio pubblico” che esegue la “Stima per la parte dei nipoti”.

¹⁶⁸ APHBo, Scaffale 36, posizione B, busta I, segnata “1834”, c. 3 r. Stando alla perizia delle “robbe che sono in Venezia” redatta dagli zavagli Capponi e Baratta il 21 novembre 1712, insieme a tre anonimi dipinti di soggetto religioso sono presenti anche un “Damasco” stimato 1051 £, una “Cordella d’oro” valutata 630 £ e un altro “Damasco” stimato 727,7 £.

¹⁶⁹ Di certo doveva trattarsi di un dipinto dall’alto valore iconico ed essere di ottimo livello, perché Marcello Oretti, BCABo, Ms. B 104, I, f. 92, lo menziona tra il centinaio di dipinti della quadreria di Casa Malvezzi.

¹⁷⁰ APHBo, Scaffale 36, posizione B, busta I, segnata “1834”, c. 2 r. I due dipinti potrebbero far parte del nucleo più antico della quadreria Malvezzi stimato nell’inventario del 1603. Il quadro di Innocenzo da Imola, descritto nel catalogo come una “B: Vergine con S. Francesco, e S. Giuseppe, et un Puttino in braccio”, potrebbe corrispondere alla “pittura di Madonna con il Signore in braccio”, mentre la tavola del Tibaldi potrebbe identificarsi con il “quadro di pittura con una Madonna e un San Giovanni”.

¹⁷¹ Le repliche coinvolgono per lo più opere riferite a celebrati pittori della scuola locale come Cignani, Guercino, Albani e Reni. Sono presenti anche significative eccezioni e aperture verso la pittura veneta del Cinquecento con copie tratte da Tiziano e dai Bassani, che però sono attestate in casa Malvezzi già nell’inventario del 1603.

Il valore dell'intera quadreria è giocoforza abbastanza contenuto e ammonta a sole 3547,88 £, mentre quello medio è di appena 34,4 £¹⁷². I pezzi più preziosi del catalogo sono una Assunta che “si stima Originale ma non si sa il Maestro ma si crede Oltramontano”¹⁷³ del considerevole valore di 750 £, una copia dell'affresco di Carlo Cignani dipinto sotto il portico della chiesa di S. Maria dei Servi raffigurante un Miracolo di S. Filippo Benizi¹⁷⁴ e la replica della Madonna della Rosa del Parmigianino¹⁷⁵, stimate ambedue 300 £. Esclusi questi dipinti, il resto delle opere solo di rado sfiora valutazioni che arrivano alle 100 £¹⁷⁶.

Il marchese Gaspare e i nipoti dispongono, dunque, di un eterogeneo nucleo, legato soprattutto a una certa tradizione nobiliare, che riconosce ancora nelle effigi degli antenati e degli uomini illustri¹⁷⁷ un importante strumento di autoglorificazione e legittimazione. Il genere più rappresentato è proprio il ritratto, che da solo corrisponde al 52% del totale delle opere presenti tra i quadri Malvezzi. V'è poi una netta predominanza di dipinti di tema sacro, il 28%, davvero esiguo è, invece, il numero dei quadri di soggetto profano: 6 scene di genere, 4 di tema storico, altrettante pitture con soggetti legati al mito, 3 paesaggi e 2 allegorie. Dominano, perciò, generi di norma legati a uno scopo utilitaristico (celebrativo e devozionale), mentre i temi connessi al puro apprezzamento estetico sono poco rappresentati o assenti.

La maggior parte delle tele si presenta entro cornici lignee, mentre solo una percentuale ridotta ha cornici dorate. Al termine del XVII secolo non conta, dunque, ancora il materiale con cui è formato l'*encadrement*, poiché non è destinato a mettere in risalto manufatti ritenuti capolavori dal forte valore iconico. D'altro canto, nonostante i dipinti stimati siano un centinaio, non sembra rivelarsi alcuna velleità collezionistica né l'ambizione di raccogliere un corpus uniforme e ordinato secondo criteri legati al gusto o all'erudizione.

Se la prima parte del documento elenca in sintesi le pitture destinate a ciascuna delle parti in causa, la seconda registra le stesse, ma seguendo un ordine topografico ne specifica la collocazione nelle varie camere. Si ha così la conferma che l'appartamento posto al piano nobile a destra dello scalone seicentesco era abitato dai marchesi Fabrizio e Lucio, il fratello Piriteo III in qualità di capo del lignaggio alloggiava nell'appartamento nobile, mentre lo zio Gaspare dimorava al pian terreno¹⁷⁸.

Esaminando l'inventario si apprende con chiarezza come ancora a inizio XVIII secolo i beni più pregiati a cui è affidato il compito di ostentare il lusso e il fasto del casato non sono i dipinti, bensì gli arazzi e gli addobbi di corame¹⁷⁹. Da quanto si evince dalle carte, non esiste un luogo d'elezione per esporre i quadri, che come nel 1695 sono distribuiti in modo omogeneo in tutte le stanze principali della casa, rispettando più i criteri del *bon goût* che 'museografici'. La quadreria mantiene, quindi, anche ai primi del Settecento un valore prettamente ornamentale e decorativo con importanti conseguenze sul piano dell'allestimento, che non sembra essere governato da alcun criterio combinatorio fondato su principi collezionistici.

Dopo aver definito con lo zio Gaspare quale quota di patrimonio spettasse loro, l'8 ottobre 1715 Piriteo, Fabrizio e Lucio procedono a una nuova spartizione, che coinvolge tutti i beni mobili presenti

¹⁷² Il valore totale delle opere appartenenti al marchese Gaspare è di 854,10 £, mentre quello dei dipinti destinati ai tre nipoti 2592,78 £.

¹⁷³ APHBo, Scaffale 36, posizione B, busta I, segnata “1834”, c. 2 r.

¹⁷⁴ *Ivi*, c. 1 r.

¹⁷⁵ *Ivi*, c. 2 r. La tela, come visto, appartiene al nucleo cinquecentesco della quadreria.

¹⁷⁶ Costituiscono un'eccezione due copie dal Cignani raffiguranti una Carità e una Venere, un anonimo Sposalizio di S. Caterina e una Maddalena tutti stimati 150 £.

¹⁷⁷ L'elenco riporta per esempio della presenza di tre ritratti di monarchi spagnoli e di quattro pontefici, effigi forse destinate a imprimere nella memoria dei discendenti e a mostrare agli ospiti un ricordo dei legami decisivi per la riaffermazione e il successo del casato.

¹⁷⁸ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 19, Lib° 18. N.° 36.

¹⁷⁹ Per esempio, nella quarta camera dell'appartamento dei marchesi Lucio e Fabrizio, probabilmente un ambiente di rappresentanza, era esposto un preziosissimo addobbo di damasco cremisi dotato di frangia stimato ben 1031,5 £, valore pari a quello della rendita annua di una famiglia borghese abbiente.

nello stato Malvezzi¹⁸⁰. La vasta e dettagliata perizia divide in parti dai valori pressoché identici l'apparato familiare assegnato a ciascuno fratello. In particolare, è la “Divisione de Mobilio, Addobbi, Suppellettili et altro In Bologna” a specificare le diverse pertinenze riguardanti le pitture, stimate senza attribuzione o indicazioni delle misure. A curare e sottoscrivere la suddivisione sono i periti calcolatori Giacomo Maria Fantini per i fratelli cadetti e Carlantonio Tondelli per Piriteo III.

Dal documento risulta che la parte assegnata a quest'ultimo comprendeva quindici opere, tra le quali figuravano le più importanti del patrimonio indiviso. V'erano la preziosa Assunta¹⁸¹, riferita dagli zavagli tre anni prima a un maestro Oltramontano del valore considerevole¹⁸² di 750 £, la copia della parmigianinesca Madonna della Rosa¹⁸³, stimata 300 £, una Maddalena¹⁸⁴ valutata 150 £ e un ritratto di senatore con il “Rubbone”¹⁸⁵ del valore di 100 £. La porzione attribuita a Fabrizio¹⁸⁶ includeva solo quattro opere, ma in compenso disponeva di una parte più cospicua di altri generi di suppellettili e mobili, soprattutto pregiati addobbi di damasco e broccati d'oro¹⁸⁷. A Lucio, di contro, andarono quasi trenta pezzi, la maggior parte dei quali però di valore esiguo, tranne i ritratti dei marchesi Gaspare e Sigismondo stimati 113 £¹⁸⁸. A rendere più consistente il valore dei beni spettanti al fratello minore concorre un preziosissimo addobbo con un telo broccato d'oro dotato di frangia di seta rossa e oro valutato ben 1309 £¹⁸⁹.

I tre fratelli, invece, stabiliscono che devono rimanere in comune i mobili e le suppellettili presenti nella cappellina del palazzo, sul cui altare era esposta una tela raffigurante il Martirio del Beato Piriteo Malvezzi¹⁹⁰. Stimata 115 £, secondo Zanotti¹⁹¹ la “tavolina della cappella domestica, rappresentante il martirio del beato Piriteo” era opera di Giacomo Bolognini. La notizia è ripresa da Luigi Crespi nella *Felsina*¹⁹² e da Marcello Oretti, che nelle *Notizie de' professori del disegno* cita il quadro di Bolognini riportando che “è sua la Tavollina della Cappella domestica rappresentante il Martirio del B° Piriteo di quella illustre famiglia”¹⁹³.

La medesima sorte era riservata alle opere elencate nel susseguente breve Inventario delle pitture esistenti nell'appartamento “dove erano le Camarazze”, che si precisa essere in quel momento tra i beni in possesso del marchese Piriteo III, il quale è tenuto a doverne rendere conto ai fratelli¹⁹⁴.

Il catalogo, in realtà, è piuttosto rilevante perché si tratta di uno dei primi documenti di casa Malvezzi a registrare le commissioni effettuate da parte dei membri della famiglia. Nel documento non sono indicati gli anni relativi ai pagamenti – che comunque devono essere stati effettuati entro il 1715 – né i maestri che realizzarono tali opere, ma viene riportato il costo delle tele e dell'oltremare. Le spese

¹⁸⁰ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, “Divisione Degl'Argenti, Biancherie, Mobili, Addobbi, Suppelettili, Vasi di Cannina, Cavalli, Carrozze et ogni Cosa seguirà frà l'Ecc.le dett.li March:i Piriteo Sen.re Fabrizio, e Lucio fratelli Malvezzi siccome tutti li Mobili, et altre Robbe rimaste sicome, et per Indiviso frà li sud:i E.li March.i fratti”.

¹⁸¹ *Ivi*, c. 14 dx.

¹⁸² Un utile confronto per comprendere l'alto valore riconosciuto al dipinto può essere fatto con la stima di 1000 £ riconosciuta alla carrozza grande assegnata al marchese Piriteo, che di certo si trattava del mezzo di trasporto di rappresentanza del casato e che perciò doveva essere di un certo pregio. ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, c. 14 dx.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ I beni assegnati al marchese Fabrizio valgono in tutto 3887,4 £.

¹⁸⁷ Tra questi si distinguono un addobbo di “Broccadone” giallo, e rosso di seta del valore di 334,10 £, un arazzo figurato con il fregio di damasco impreziosito da una frangia di seta stimato 288 £, un addobbo di damasco valutato 336 £ e due “Cascate di Broccato d'Oro che servono per Padiglione con Frangia d'Oro, e suoi fiocchi” peritate 315 £. ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, c. 17 dx.

¹⁸⁸ *Ivi*, c. 21 sx.

¹⁸⁹ *Ivi*, c. 19 dx. Il patrimonio assegnato al marchese Lucio ha un valore totale di 3872,17 £.

¹⁹⁰ *Ivi*, c. 32 sx.

¹⁹¹ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, p. 28.

¹⁹² L. Crespi, op. cit., Roma 1769, p. 82.

¹⁹³ BCABo, Ms. B 130, f. 256.

¹⁹⁴ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, c. 33 sx.

annotate dai periti pare siano state compiute in maniera congiunta dai tre fratelli¹⁹⁵, i quali però non sembrano esser stati mossi da alcun intento estetico o collezionistico¹⁹⁶, quanto dalla volontà di imporre pubblicamente l'immagine della famiglia e accrescere il *decorum* dell'apparato di rappresentanza del casato. Il registro elenca solo undici ritratti e due quadri di tono encomiastico celebranti la figura di Virgilio II. Le opere che omaggiano l'illustre antenato rappresentano: una "l'Ambasciata a Carlo Stuardo" avvenuta nel 1640, mentre la seconda rievoca una non meglio precisata Ambasciata a Roma¹⁹⁷ presso il papa. Soprattutto il ricordo della legazione inglese dovette avere un forte significato per i tre fratelli, dal momento che vi investirono parecchio denaro. Il quadro fu pagato al pittore ben 425 £, a cui si deve sommare la spesa di 58,8 £ per la tela e imprimitura e 15 £ per il blu oltremare¹⁹⁸. La paternità del dipinto, qui ritenuto anonimo, si conosce grazie a Giampietro Zanotti, il quale nella *Storia dell'Accademia Clementina* elencando i quadri realizzati da Giacomo Bolognini ricorda che "in casa Malvezzi ve n'ha uno, in cui è pinto Virgilio Malvezzi mandato ambasciatore al Re Britannico"¹⁹⁹. Alla tela fa cenno anche Luigi Crespi, sebbene parli solo di un gran quadro presente nella sala del senatore Malvezzi²⁰⁰, mentre l'Oretti ricorda che in "Casa Malvezzi, vi ha un [gran quadro] in cui è pinto Virgilio Malvezzi mandato Ambasciatore al Rè Brittanico"²⁰¹.

A Bolognini spetta altresì il dipinto raffigurante la missione diplomatica romana²⁰², per il quale fu invece retribuito con sole 60 £, più 15 £ per la tela e altrettante per il prezioso oltremare²⁰³.

Stando al catalogo, i fratelli Malvezzi pagarono poi 25 £ l'"Accomodatura" di quattro ritratti e l'ingrandimento di quello del marchese Fabrizio²⁰⁴. Le effigi sono enumerate subito dopo con indicazioni sul soggetto e il costo per la loro realizzazione. Si trattava del ritratto della marchesa Artemisia Magnani, costato 35 £, quelli del marito e del cognato Piriteo III e Lucio, pagati 60 £²⁰⁵, e il ritratto del marchese Sigismondo III, giovane rampollo del casato, per cui furono spese 30 £²⁰⁶. Viene quindi riportato un investimento di 12 £ per sei non precisati ritratti in ovato e di 9 £ necessarie alle tele fornite per eseguire tali tondi²⁰⁷.

Queste commissioni dimostrano come durante i primi tre lustri del Settecento i marchesi di Castel Guelfo, oltre a prestare una sino ad allora inusitata attenzione per il patrimonio ereditato dagli avi, iniziarono ad ampliarlo, cominciando così a smuovere una situazione di stallo che perdurava da parecchi decenni.

Quello che è, infine, possibile evidenziare con l'analisi degli inventari, da quello del 1603 a quello del 1715, è una scarsa adesione a principi collezionistici diversi rispetto a quelli del passato, legati essenzialmente ancora all'accumulazione casuale di quadri e opere d'arte, equiparati agli altri beni sontuari.

¹⁹⁵ Resta comunque minimo l'apporto dato dal capitano Fabrizio e dal fratello minore Lucio all'accrescimento del patrimonio pittorico della Ca' Grande.

¹⁹⁶ Lo conferma in modo indiretto il fatto che non v'è alcun interesse da parte dei periti per la paternità delle opere, che viene sistematicamente taciuta.

¹⁹⁷ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, c. 33 sx.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, p. 28.

²⁰⁰ L. Crespi, op. cit., Roma 1769, p. 82.

²⁰¹ Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, d'ora in poi BCABo, Ms. B 130, f. 256.

²⁰² L'autore si evince nell'Inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793, ove Pedrini attribuisce al Bolognini un quadro raffigurante "un Malvezzi avanti al Papa". ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, Num° 42, vol. II, c. 304 r.

²⁰³ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, c. 33 sx.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

5. Piriteo III mecenate e collezionista

Primogenito del marchese Virgilio III e di Caterina Roverelli, Piriteo Gaetano nacque il 15 marzo 1658, ovvero pochi anni dopo che il casato era riuscito a tornare in auge a seguito delle difficoltà e della crisi politico-diplomatica dei primi decenni del Seicento. Alla morte del padre, scomparso ad appena 52 anni nel maggio 1691, gli successe nei titoli di marchese di Castel Guelfo, conte di S. Polo e di Montenuovo, cosignore di Taranta e Quadri e nell'agosto di quell'anno gli subentrò anche nel seggio senatorio. Con lo zio Gaspare e i fratelli il 27 settembre 1692 venne nominato cittadino romano da papa Innocenzo XII.

L'8 febbraio 1696 sposò Maria Artemisia Magnani (1675-1746), figlia del senatore Enea II e di Maria Giulia Albergati Capacelli, che portò una ricca dote di 12000 scudi²⁰⁸ e legò i Malvezzi a una delle famiglie più potenti e facoltose della Bologna dell'epoca, con conseguenze importanti, come si vedrà in seguito, anche per il futuro accrescimento della collezione.

Il *cursus honorum* di Piriteo fu quello tipico del più alto ceto aristocratico bolognese dell'epoca e lo vide eletto gonfaloniere di giustizia per cinque volte: il secondo bimestre 1693, il sesto 1699, il secondo 1707, il secondo 1717 e il sesto 1723²⁰⁹. Il marchese, però, non si concentrò mai come il padre sulla carriera politica, preferendo piuttosto prendersi cura con costanza e dedizione dei propri feudi²¹⁰ e soprattutto dello stato patrimoniale del casato.

Rispetto a Virgilio III, che sembra non essersi mai interessato d'arte, Piriteo III avvia un netto processo di ampliamento del patrimonio pittorico²¹¹, dimostrando di saper orchestrare le commissioni con sensibilità e coerenza di gusto. Di certo a ispirare le scelte del nobiluomo è una nuova consapevolezza critica, una spiccata sensibilità per le opere d'arte nonché un mutato approccio verso le stesse, forse influenzato dagli scritti di Malvasia e dalle idee arcadiche della Colonia Renia. Come visto, sino al suo avvento come capofamiglia l'insieme complessivo dei dipinti della Ca' Grande non viene mai considerato come una "galleria", ovvero quale un insieme appositamente costituito su basi estetiche, ma per essere funzionale al decoro del palazzo e al prestigio del casato. Viceversa, con Piriteo si passa²¹², da un accumulo di opere con prevalenza di ritratti e soggetti religiosi a un insieme più organico e variegato, anche se di dimensioni modeste. Lo stacco è segnato in qualche modo anche dal fatto che i dipinti acquisiti dal senatore non compaiano mai nelle descrizioni del patrimonio mobile presente nel palazzo, ma vengono riconosciuti come un nucleo a sé stante. È come se tra i beni della famiglia esistessero due tipologie di raccolta: quella intimamente legata al palazzo e al suo arredo – che come dimostrato si mantiene invariata tra il XVII e l'inizio del XVIII secolo – e quella legata al capofamiglia, che sarà alla base del consistente e pregevole incremento settecentesco della collezione.

A testimoniare questa evoluzione del gusto e l'attivo mecenatismo del nobiluomo, che prese avvio *ad annum* con l'inizio del secolo dei Lumi, è l'"Inventario de Mobili proprij comprati nel tempo dell'amministrazione" del marchese Piriteo III Malvezzi risalente al 1715²¹³.

²⁰⁸ R. Dodi, *Artemisia Magnani*, in *Magnani: storia, genealogia e iconografia*, a cura di G. Malvezzi Campeggi, Bologna 2002, p. 130. Per celebrare l'evento venne pubblicata la raccolta *Gl'Alori di Pindo intrecciati di mirti per coronare il felice giorno...*, contenente i componimenti poetici di Lorenzo Antonio Piombini; Francesco Antonio Bagni; Solevato; Giovanni Turco; Antonio Monari; Matteo Moscardini; Pietro Paolo Seta; Filippo Milano; Celarmo Polveranzi.

²⁰⁹ G. Guidicini, op. cit., Bologna 1876, Vol. II, p. 136.

²¹⁰ Oltre a una migliore gestione delle rendite feudali, nel 1720 si impegnò, per esempio, insieme alla moglie a far riedificare a Castel Guelfo l'oratorio detto del Crocefisso o dei Trentatré, che purtroppo fu demolito nel 1883 per favorire l'ingrandimento dell'abitato. Vd. L. Samoggia, *Lo sviluppo urbanistico, il patrimonio architettonico e artistico*, in *Castel Guelfo di Bologna: dal Medioevo al Novecento*, a cura di L. Grossi, Bologna 2000, p. 114.

²¹¹ Non è da escludere la possibilità che l'attività di accrescimento dei beni mobili del casato sia stata favorita in parte dalla dote ricevuta in occasione delle nozze con Artemisia Magnani.

²¹² Non è chiaro in quali ambienti fossero esattamente collocate le opere. Tuttavia, dal momento che la maggior parte dei dipinti entrò tra le mura della Ca' Grande a inizio Settecento, quando il marchese conviveva ancora con i fratelli, lo zio e la madre, è probabile che venissero allestiti nelle camere del cosiddetto "Appartamento Nobile" abitato allora da Piriteo.

²¹³ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, "Lib°: 12 N°: 20", anno "1715".

In base al documento sappiamo che Piriteo III tra il 1700 e il 1711 raccolse 52 opere²¹⁴ (non tutte attribuite), investendo 3200 £²¹⁵. A tale cifra bisogna poi aggiungere 766,33 £, pagate per le tele e il blu oltremare forniti ai pittori, per le cornici e per le dorature di queste ultime, che talvolta sono anche più costose dei quadri stessi, e anche una “Sensoria de quadri Comprati”. Un esborso altrettanto notevole fu poi fatto per degli arazzi eseguiti da Antonio Mengozzi, costati 631 £. Per comprendere l’entità dell’impegno economico profuso dal senatore nell’accrescimento della raccolta si ricordi che nel 1712 la quadreria di famiglia, composta da oltre cento pezzi, viene stimata nel complesso appena 3547,88 £.

In questi anni Piriteo commissionò dipinti ad alcuni dei principali artisti operanti in città e al tempo stesso cominciò ad acquisire quadri di maestri del passato, non tutti bolognesi. Tra le scuole ‘straniere’ quella più rappresentata è, come di norma a Bologna, la veneta del Cinquecento con 4 opere dei Bassano²¹⁶ e un “Dottore in sedia” del Tintoretto²¹⁷.

La scelta degli altri dipinti di artisti forestieri è, viceversa, singolare ed evidenzia una certa ricercatezza e una moderata apertura da parte del marchese. Non fanno parte delle più consuete scelte collezionistiche petroniane dell’epoca le due Teste di Domenico Fetti²¹⁸, pagate 105 £ nel 1700, un Salvatore del Bononi²¹⁹ e l’*Eraclio piangente* riferito allo Spagnoletto²²⁰ (oggi assegnato a Daniele Crespi, Pesaro, Pinacoteca Civica, Inv. 4008). Esclusi questi pochi quadri, la lista elenca opere strettamente legate al canone felsineo.

Al XVI secolo risalgono un Cristo del Passerotti²²¹ pagato 80 £ e un Vecchio attribuito ad Annibale Carracci²²², il costo del quale, appena 15 £, fa però sospettare che si trattasse di una copia o di un’opera imitante lo stile del padre della pittura bolognese.

Tra i quadri seicenteschi figurano due Paesi del Milanese²²³ – pagati nel 1700 ben 240 £, dimostrano un affinamento del gusto e un’attenzione moderna verso un genere sino ad allora relegato ai margini della quadreria di famiglia – e un S. Giovanni dell’Albani “vecchio”²²⁴, per cui Piriteo IV nel 1702 corrispose 90 £. Il S. Giovanni da quanto si evince nel documento redatto dal computista Carlantonio Tondelli fu provvisto da un certo Signor Bassi²²⁵, definito in una nota alla fine del documento “dipintore”²²⁶. Pur non potendo stabilire con certezza se si trattasse del pittore di origini cremonesi Francesco Maria Bassi il Vecchio (1642-1725 c.), è comunque significativo che il marchese si affidasse ad artisti/intermediari per acquistare le opere sul mercato antiquario, pratica che nel corso del Settecento diverrà largamente invalsa.

Occorre poi ricordare un S. Girolamo del Gessi, quattro quadri con non precisate “figure in grande” di Flaminio Torri²²⁷, pagate 90 £ nel 1704, e una S. Lucia del Tiarini dotata di cornice dorata²²⁸, che comportò lo stesso anno un esborso di 150 £. La tela, oggi perduta, dovette essere considerata dai Malvezzi una delle opere migliori o più rappresentative della quadreria, dato che stando all’Oretti la

²¹⁴ Invero, le commissioni e gli acquisti si concentrano per la quasi totalità tra il 1700 e il 1704. Al 1711 risale solo il pagamento di 60 £ per il “Pensiero dell’Ambasciata in Inghilterra” del Bolognini.

²¹⁵ I beni comprati dal marchese tra il 1694 e il 1705 comprendono anche tavoli, sedie, vasi, piatti, specchi dorati e persino uno “schioppo” antico da caccia per una spesa che in totale ammonta secondo il computista a 8631,15 £.

²¹⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, “Lib°: 12 N°. 20”, c. 1 v. Si tratta di “Due coppie del Bassani”, probabilmente opere di soggetto biblico, comprate nel 1700 per 75 £.

²¹⁷ *Ivi*, c. 3 r. La tela fu pagata 50 £.

²¹⁸ *Ivi*, c. 1 v.

²¹⁹ *Ivi*, c. 3 r.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ivi*, c. 1 v.

²²² *Ivi*, c. 3 r.

²²³ *Ivi*, c. 1 v.

²²⁴ *Ivi*, c. 2 r.

²²⁵ *Ivi*, c. 1 v.

²²⁶ *Ivi*, c. 5 r.

²²⁷ *Ivi*, c. 3 r.

²²⁸ *Ivi*, c. 3 v.

“S.a Lucia mezza figura quanto è il naturale del Tiarini”, che giudica “bellissima”, fu esposta dai signori di Castel Guelfo in ben tre decennali eucaristici consecutivi²²⁹.

Al 1704 risale l’acquisto di altre due opere seicentesche: un Salvatore attribuito a Elisabetta Sirani con cornice d’ebano e un interessante S. Pietro in carcere con un Angelo dato alla mano “dell’Anconitan” Andrea Lilio, ma “tocco” da Guido Reni del valore di 90 £²³⁰. Secondo la nota il dipinto presentava, dunque, una superfetazione reniana, che forse era stata richiesta per ‘correggere’ certe durezza del più anziano pittore o magari per colmarne eventuali lacune. La pratica di far perfezionare o integrare ad altri pittori quadri iniziati da maestri meno blasonati o più antichi era del resto piuttosto comune nella Bologna del Settecento²³¹, ove i dipinti erano di sovente giudicati in funzione della loro conformità al buon gusto, più che per il loro stile. Il cardinal Aldrovandi, per esempio, aveva fatto completare un Erminia col Pastore di Gian Gioseffo Dal Sole a Marcantonio Franceschini, mentre il conte Hercolani aveva richiesto al Viani di rifinire un quadro dell’ultimo periodo di Reni, considerato eccessivamente “non finito”, operazione che tuttavia Viani, rifiutandosi di alterare un dipinto del Divino Guido, non portò mai a termine e che onorò realizzando una copia rifinita tratta dall’originale.

Oltre agli acquisti, numerose sono le commissioni dirette del marchese Piriteo III ad alcune delle principali botteghe operanti in città. Stando all’inventario, il primo dipinto allogato dovrebbe essere una *Porzia* attribuita in modo generico a un Gennari, forse Benedetto il Giovane (1633-1715), che alla fine dell’anno finanziario 1700 risulta essere stata pagata al pittore 105 £. A questa fa seguito una *S. Caterina* di Gian Gioseffo Dal Sole²³², al quale fu riconosciuto nel 1702 un compenso di 97,6 £. La commessa della tela è ricordata anche dall’Oretti²³³, il quale ben informato riferisce in modo puntuale che il pittore per la casa del senatore Malvezzi dipinse “una S.a Catterina VM.” ed “ebbe in pagamento in contanti £ 97.,6”. A quell’anno viene fatto altresì risalire il pagamento, sempre al Dal Sole, di ben 200 £ per un quadro raffigurante Agar e Ismaele nel deserto con l’Angelo²³⁴, la cui preziosità è provata dalla spesa di 6,10 £ per il solo acquisto del blu oltremare da fornire al pittore²³⁵. Anche in questo caso Oretti – che potrebbe essere stato a conoscenza o di una sorta di libro dei conti di Gian Gioseffo o della nota di casa Malvezzi – rammenta²³⁶ che per il “quadretto figura un Agar con il languente figlio l’Angelo le adita il Fonte” Gian Gioseffo “ebbe in pagamento £ 200”. Il marchese Malvezzi si preoccupò poi di dotare le due tele con cornici, costate 9 £ e fatte dorare per 12²³⁷.

Nel 1702 Piriteo III commissionò anche una S. Maria Maddalena con un Angelo all’allievo del Cignani Luigi Quaini, pagandola 75 £²³⁸. La commessa è menzionata dall’Oretti, il quale riferisce che per la casa Malvezzi Quaini dipinse “un quadretto con la Maddalena con un Angelo, e lo fece 12 marzo 1702, ebbe £ 75”²³⁹. Sempre all’inizio di quell’anno il senatore allogò altresì una Samaritana a Felice Torelli²⁴⁰; ciò dovette avvenire negli stessi mesi dal momento che le due tele e telari per i

²²⁹ La tela fu esposta in occasione della processione del Corpus Domini del 1760, Ms. B 105, I, f. 10; del 1770 Ms. B 105, I, f. 100 e del 1780 Ms. B 105, II, f. 1. L’ammirazione dell’Oretti per la “Santa Lucia del Tiarini” è confermata anche dal fotto che l’erudito ricorda il dipinto in ben tre passaggi delle *Pitture* (Ms. B 104, I, ff. 46, 92, 100).

²³⁰ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, “Lib°: 12 N° 20”, c. 3 v.

²³¹ O. Bonfait, op. cit., Roma 2000, p. 173.

²³² ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, “Lib°: 12 N° 20”, c. 1 v.

²³³ BCABo, Ms. B 131, f. 12.

²³⁴ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, “Lib°: 12 N° 20”, c. 1 v.

²³⁵ Il nobiluomo nel 1704 pagò 2,10 £ per “Trè telle, e tellari per li quadri, Dal Sole, Quaini, e Trocelli”, ovvero per l’Agar del primo, per la Maddalena del secondo e per la Samaritana del terzo; ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I Num° 20, “Lib°: 12, N° 20”, c. 3 v.

²³⁶ BCABo, Ms. B 131, f. 12.

²³⁷ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I Num° 20, “Lib°: 12, N° 20”, c. 1 v.

²³⁸ *Ibidem*

²³⁹ BCABo, Ms. B 129, f. 573

²⁴⁰ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I Num° 20, “Lib°: 12, N° 20”, c. 2 r. Il dipinto fu pagato 30 £.

quadri del Quaini e del Torelli furono pagati in un unico conto di una lira dal marchese, a cui vanno aggiunte 4,10 £ per le cornici²⁴¹.

L'opera pittorica più preziosa allogata da Piriteo III è senza dubbio la Resurrezione di Giuseppe Maria Crespi²⁴² (oggi perduta²⁴³), per la quale riconobbe al maestro ben 300 £²⁴⁴. Il senatore pagò anche 1,4 £ per la tela²⁴⁵ e 10 £ per l'oltremare²⁴⁶. A queste spese vanno aggiunte 10 £ per la cornice²⁴⁷ e 15 £ per la doratura²⁴⁸, sborsate due anni dopo. La commissione è citata da Zanotti nella *Vita di Giuseppe Maria Crespi*, ove riporta che lo Spagnolo “fece al marchese Piriteo Malvezzi un rame con la resurrezione di Cristo”²⁴⁹ e dall'Oretti, il quale ricorda che in casa Malvezzi vi era “un rame con la Risurrezione di N. S. per accompagnare l'altro dell'Assunzione di Ludovico Carracci²⁵⁰, ebbe £ 10 per l'oltremare, e per mercede £ 300 e lo fece il 1702”²⁵¹. Con ogni probabilità, considerata la consonanza tematica, Piriteo commissionò la tela a Dal Sole con l'intento di istituire un paragone tra uno dei padri della Felsina pittrice e uno dei suoi migliori e più dotati eredi, il che testimonia in modo indiretto il significativo livello di sofisticatezza da parte del marchese.

Secondo Tondelli il signore di Castel Guelfo sempre in quell'anno spese anche 84 £²⁵² per due non identificati Paesi “comprati dal Spagnolo”²⁵³.

Al medesimo capitolo finanziario risale ugualmente il saldo di 120 £²⁵⁴ per un Presepio di Giacomo Bolognini e uno più modesto di 16,10 £ per una Testa in piccolo²⁵⁵ dello stesso pittore.

Chiude le spese del 1702 l'ingente e significativo esborso di 90,13 £ per la doratura delle cornici e quella ancora più importante di 631 £ per degli arazzi realizzati da Antonio Mengozzi²⁵⁶, che Oretti ricorda in tre camere²⁵⁷ non precisate della dimora senatoria.

Votato a una gestione equilibrata delle risorse economiche familiari, sembra che Piriteo III dopo i notevoli esborsi del 1702 abbia preferito astenersi per un anno dall'acquisto di nuovi dipinti.

Nel 1704 furono, invece, numerosi e consistenti gli investimenti destinati ai quadri da cavalletto.

La prima voce a essere elencata dal computista Tondelli è il “Costo de Burrini”²⁵⁸, ovvero il saldo al pittore Giovanni Antonio Burrini, che fu pagato 150 £ per un non specificato dipinto. Di certo, dovette trattarsi di una commissione rilevante, dal momento che il marchese fornì al maestro tele e telaio per il quadro pagandoli 4 £ e in seguito sborsò prima 12,10 £ per la cornice e il suo intaglio e poi altre

²⁴¹ *Ivi*, c. 1 v.

²⁴² *Ivi*, c. 2 r.

²⁴³ R. Roli, op. cit., Bologna 1977, pp. 106, 247, 250, proponeva di identificare il dipinto già Malvezzi con la *Resurrezione di Cristo* oggi al North Carolina Museum of Art di Raleigh (inv. 52.9.153). Tuttavia, a partire da M.P. Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980, pp. 253-254, la critica ha riconosciuto nella tela del museo americano il “quadretto mezzano con la Risurrezione di N.S. con molte figure, è un bozzo del detto Spagnuolo, che lo intagliò ancora in Rame”, che Oretti (Ms. B 109, I, f. 6) registra tra i dipinti appartenenti alla “casa Marchesini nella Strada delle Lamme”. Sul dipinto si veda la scheda di catalogo in appendice.

²⁴⁴ Investimenti simili evidenziano il punto di maturazione dell'attività collezionistica del marchese e quanto le opere d'arte siano divenute ormai rilevanti nella definizione dell'apparato della casata, tanto da costituire un capitale culturale da curare e incrementare in modo regolare.

²⁴⁵ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I Num° 20, “Lib°: 12, N°: 20”, c. 1 v.

²⁴⁶ *Ivi*, c. 2 r.

²⁴⁷ *Ivi*, c. 2 v.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, p. 57.

²⁵⁰ A. Brogi, *Ludovico Carracci (1555 - 1619)*, vol. I, Ozzano 2001, p. 280, P14, elenca il dipinto tra le opere perdute.

²⁵¹ BCABo, Ms. B 131, f. 353.

²⁵² Probabilmente anche queste due opere furono commissionate a Giuseppe Maria Crespi dal marchese, come sembra dimostrare il pagamento risalente al 1704 di 2,8 £ per “Due telle, e tellari per due paesi”. A queste cifre deve poi essere sommato l'esborso di altre 27 £ per “Due Cornici per dd. paesi, e doratura”.

²⁵³ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I Num° 20, “Lib°: 12, N°: 20”, c. 1 v.

²⁵⁴ A tale esborso vanno aggiunte 4,10 £ per la cornice e addirittura 30 £ per la “Doratura di detta Cornice”; ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, “Lib°: 12, N°: 20”, c. 3 v.

²⁵⁵ *Ivi*, c. 2 r.

²⁵⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, “Lib°: 12, N°: 20”, c. 2 r.

²⁵⁷ BCABo, Ms. B 104, I, f. 46.

²⁵⁸ *Ivi*, c. 2 v.

22,10 £ per la doratura del lavoro di ebanisteria²⁵⁹. La seconda opera importante allogata nel 1704 è una Susana con i Vecchioni di Giacomo Bolognini, per la quale furono pagate 65 £ al pittore più 4 £ per tela e telaio²⁶⁰, mentre ben 35 £, ovvero più della metà del valore del dipinto, furono investite per cornice, intaglio e doratura²⁶¹.

L'unica opera di soggetto mitologico che risulta essere stata richiesta dal senatore è una Circe di Alessandro Mari, pittore poco noto di origine torinese allievo del Pasinelli, che quell'anno comportò un esborso di 10 £, ma a cui si deve assommare la spesa di 9 £ per la cornice e la doratura²⁶².

Piriteo III dovette avere una particolare predilezione per la pittura di Giuseppe Maria Crespi²⁶³, come dimostra l'acquisto per 300 £ di due quadri raffiguranti Caino uccide Abele e il Sacrificio di Abramo²⁶⁴, per valorizzare i quali il senatore spese ben 51 £ per cornici intagliate e doratura²⁶⁵. Evidentemente era alto l'apprezzamento del nobiluomo per le due tele, che venivano considerate degne di essere inquadrare da cornici di assoluto pregio, con valori superiori persino a quelli riconosciuti ai quadri di Bononi o Torri.

Sempre al 1704 risalgono le spese di 35 £ per la realizzazione di un quadro figurante un Noli me tangere del sempre apprezzato Giacomo Bolognini²⁶⁶ e di altrettante²⁶⁷ per una Maddalena al Sepolcro con due Angeli²⁶⁸ di Girolamo Gatti, poco noto discepolo di Franceschini.

Terminano la serie di opere commissionate da Piriteo III tre soprausci con Animali e frutti del pittore fiorentino Domenico Bettini, per i quali furono pagate 45 £ più 35 per tele, telai, cornici e doratura²⁶⁹. Oltre che accrescere la raccolta familiare, il marchese fu anche un attento conservatore del patrimonio pregioso, come conferma la spesa di 38,5 £ versata “per il ristoro avuto dal Cevenini sopra le Pitture”²⁷⁰ della quadreria.

Dal documento emerge con chiarezza come il senatore abbia avviato, in parallelo all'accrescimento numerico e qualitativo del nucleo collezionistico, anche una sistematica pratica di valorizzazione del patrimonio. Spinto da una maggiore sensibilità rispetto ai predecessori, egli si preoccupa, di dotare ogni opera acquisita di una cornice scolpita e dorata. Un'operazione questa che denota una piena consapevolezza dell'importanza della cornice, riconosciuta quale *medium* utile al pieno apprezzamento del valore intrinseco dei dipinti, ma al tempo stesso come sostiene Ferretti anche “una sorta di modulo decorativo che evidenzia un processo di ricomposizione collezionistica, celebrando per sola omogeneità morfologica il responsabile di quella mutazione funzionale”²⁷¹. Invero, va comunque precisato che questi preziosi manufatti, oltre ad avere una forte valenza simbolica²⁷², costituivano nel Settecento anche un solido investimento economico nonché un'opportunità di ostentare sfarzo e ricchezza, prerogative di cui Piriteo non doveva di certo essere all'oscuro.

Analizzando le commissioni e le scelte alquanto eterogenee operate dal marchese sul mercato antiquario, emerge in primis la sua netta propensione per le opere di tema sacro. Queste con un valore medio di 70,85 £ costituiscono il 44% del totale, a cui vanno aggiunti i dipinti legati alla storia biblica

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Ivi*, c. 3 r.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ La nota non specifica l'autore dei dipinti, ma grazie a successivi riscontri documentali è possibile attribuire con certezza le due opere allo Spagnolo.

²⁶⁴ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I Num° 20, “Lib°: 12, N°: 20”, c. 3 v.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ A queste spese si sommano 1,10 £ per “Telle, e tellari per dd. Quadri” e 16,10 £ per “Cornici, intagli, e doratura”.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Ivi*, c. 5 r.

²⁷¹ M. Ferretti, “*Con l'ornamento, come l'aveva esso acconciato*”: Raffaello e la cornice della 'Santa Cecilia', in *Prospettiva*, 43.1985, pp. 12-25, p. 12.

²⁷² Oltre alla possibilità di ostentare ricchezza e una certa stabilità finanziaria, nel Settecento era di certo ancora valido l'assunto espresso da Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Roma 1610, I, pp. 145-146, per cui le cornici “danno maestà alle pitture”.

(10%) stimati in media 116,75 £; pezzi che non paiono essere stati raccolti con finalità devozionali, quanto per le intrinseche qualità estetiche. Seguono poi ritratti e teste di carattere, che rappresentano il 18% e sono prezzati in media 27 £. Rispetto al passato e alle commissioni effettuate in comune coi fratelli, anche le effigi sembra siano state collezionate da Piriteo per il loro mero valore artistico. Un simile approccio verso opere in precedenza richieste solo con scopi utilitaristici è rappresentativo dei principi collezionistici perseguiti dal marchese e ne connotano l'originalità dell'operato nonché l'evoluzione del gusto. Con lui si ha, in sostanza, un momento di transizione in cui i quadri sono riconosciuti come un "nobilissimo ornamento" e "singolar decoro della famiglia", mentre le scelte tipologiche sono ancora orientate a soggetti tradizionalmente ricercati per il loro forte valore iconico.

Venendo alla distribuzione dei generi, è possibile notare come i dipinti di tema storico formino un nucleo ristretto (12%) e ancor più ridotto sia il numero dei paesaggi che costituiscono solo l'8%, ma hanno un valore medio di 81 £. Esiguo è l'interesse per la natura morta (3%), le scene di genere e la mitologia, di cui è presente solo un'opera per categoria. Sono, invece, del tutto assenti opere di soggetto allegorico e le scene di battaglia, temi forse non congeniali al nobiluomo.

Se si esclude la spesa nel 1711 di 60 £ per "Il Pensiero dell'Ambasciata in Inghilterra" del Bolognini, che però fa parte di una commissione familiare, in base ai documenti oggi in nostro possesso sembra che dopo il 1704 il marchese abbia perso ogni interesse per l'acquisto di nuove opere d'arte. Nonostante questa brusca interruzione, è in lui che bisogna riconoscere il principale artefice della nascita della galleria della Ca' Grande, futuro fregio del casato.

Forse la divisione del patrimonio familiare operata con i fratelli Fabrizio e Lucio nel 1715 nonché l'eredità avuta dallo zio Gaspare nel 1716²⁷³ e spartita nel 1718²⁷⁴ potrebbero averne in qualche modo soddisfatto il desiderio di nuovi quadri. Non è comunque inverosimile che il senatore abbia continuato a comprare e richiedere dipinti, magari con un ritmo meno serrato, anche negli anni che precedono la morte, sebbene in realtà nessuna fonte manoscritta o a stampa ne testimoni l'attività collezionistica. È altresì plausibile che egli, dopo aver rinunciato al senatorato in favore del figlio Sigismondo III nell'estate del 1718, ormai 'anziano' abbia smesso di occuparsi in maniera attiva dell'accrescimento del patrimonio, passando il testimone all'erede, che durante gli anni della maturità ampliarà significativamente la collezione di famiglia.

²⁷³ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, "Lib.° 20. N.° 7", "Copia dell'Inventario legale dell'Eredità della felice memoria del Sig: Marchese Gaspare Malvezzi fatto dà Signori Marchesi Piriteo Senatore Fabrizio e Lucio Vittorio Fratelli Malvezzi". Il documento rogato dal notaio Alberto Pilla è interessante perché permette di osservare la distribuzione dei dipinti appartenuti al nobiluomo negli ambienti della Ca' Grande il giorno della sua scomparsa avvenuta il 23 Luglio 1716. Al momento della morte Gaspare possedeva 72 opere, di cui una buona parte era stata definita dalle precedenti divisioni patrimoniali effettuate nel 1695 e nel 1712 con i nipoti. L'inventario descrive anche i beni mobili presenti nell'appartamento "sopra il Scallone à mano destra andare alla Sala grande". Questo alloggio, invero, come riportato nella divisione del patrimonio del 1712 era abitato dai nipoti Lucio e Fabrizio e le opere ivi esposte erano state allora destinate ai figli del fratello. Tuttavia, è probabile che i dipinti rimanessero comunque formalmente di proprietà dello zio sino al suo decesso.

²⁷⁴ APHBo, faldone non numerato, scaffale 36, posizione B busta IV, "Mobili e Supelletti dell'Eredità del fù Sig.e Marchese Gaspare aestimati per terze parti". Nel 1718 il lascito del marchese Gaspare III viene spartito dai nipoti in parti uguali, nel documento sono definite solo le parti spettanti ai marchesi Fabrizio e Lucio, mentre non si conserva la stima inerente alla parte assegnata a Piriteo III, che tuttavia è facile immaginare abbia ricevuto tutto il resto del patrimonio pittorico appartenuto allo zio descritto nel 1716.

6. Sigismondo III Maria

Sigismondo III Maria Baldassarre Lorenzo Leonardo, figlio di Piriteo III e Artemisia Magnani, nacque a Bologna il 10 agosto 1703. Appena quindicenne, il 18 gennaio 1718 era divenuto il XVI senatore della casata, subentrando però nell'ufficio al padre rinunziatario solo il 9 novembre 1720²⁷⁵. Nel 1725 veniva ammesso nel collegio degli Anziani e lo stesso anno²⁷⁶, insieme al padre, patrocinava i lavori di riedificazione della chiesa parrocchiale di S. Sigismondo, da sempre sotto il giuspatronato della casata. Il progetto fu affidato a Carlo Francesco Dotti²⁷⁷, il principale architetto della Bologna del tempo, e fu eseguito da Pietro Rosina, il quale portò a termine il cantiere il 1° maggio 1728²⁷⁸. Il 22 luglio di quell'anno moriva Piriteo III²⁷⁹, per cui Sigismondo otteneva i titoli di marchese di Castel Guelfo, conte di S. Polo e di Montenuovo, e signore di Taranta e Quadri. Lo stesso giorno veniva aperto il testamento del defunto, che era stato stilato dal notaio Vincenzo Borghi il 24 gennaio²⁸⁰. Il vecchio senatore lasciava all'unico erede tutti i “Beni Stabili tanto in Campagna, quanto in Città”, i “Crediti tanto fruttiferi quanto Infruttiferi”²⁸¹ e “tutte le Pitture preziose, Argenti Ori, Gioie²⁸², e gemme”²⁸³.

Nel testamento Piriteo obbligava il primo erede a far stilare l'inventario legale di tutti gli “Stabili, Pitture, Gioie, Ori, et Argenti”²⁸⁴, specificando “ordine, e voglio che dentro d'un anno dalla mia Morte sia fatta esatta descrizione, et istrumento di tutti li miei Beni Stabili, su quali ho fondata detta Primogenitura, e che tal Inventario si presenti al pubblico Archivio”²⁸⁵.

La richiesta di redigere l'inventario delle pitture rivela una nuova attenzione per la conservazione della quadreria – volutamente sottoposta a fidecommesso – e attesta come ormai essa sia divenuta un capitale prezioso del patrimonio familiare al pari di gioielli e carrozze, un segno di prestigio e di uno di stile di vita *more nobilium*. Nonostante l'istanza sia stata di certo esaudita da Sigismondo, oggi purtroppo nessun inventario dei quadri appartenuti a Piriteo III è più reperibile. Ad ogni modo, è sicuro che nel 1728 il nuovo marchese di Castel Guelfo riceveva in successione tutte le preziose pitture acquisite dal padre e quelle da lui ereditate dallo zio Gaspare.

Poco dopo aver preso le redini della Casa, Sigismondo comprendendo le difficoltà nella gestione e soprattutto nella riscossione delle imposte nei feudi posti fuori dal territorio bolognese, che “eransi rese di assai difficile esazione, onde conveniva impegnarsi in gravose spese di Liti per la loro esiggenza dalle diverse Comunità Debitrici, e situate in varij Luoghi molto distanti l'uno, dall'altro”,

²⁷⁵ G. Guidicini, op. cit., vol. II, Bologna 1876, p. 136.

²⁷⁶ Marcello Oretti elencando le opere eseguite da Dotti, Ms. B 132, f. 301, riporta confondendo le date che “fece con suo Disegno dà Fondamenti la Chiesa di S. Sigismondo e fu l'anno 1735”.

²⁷⁷ La prima edizione delle *Pitture* a riferire che la chiesa di “S. Sigismondo” fu “fabbricata con architettura di Carlo Francesco Dotti da' fondamenti al principio di questo secolo” è l'edizione del 1782, p. 61.

²⁷⁸ G. Guidicini, op. cit., vol. IV, p. 371. Cfr. A. M. Matteucci, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna 1969, p. 38. In realtà, il campanile fu edificato solo nel 1795 su disegno di Angelo Venturoli.

²⁷⁹ Come riporta G. Guidicini, op. cit., vol. II, Bologna 1876, p. 136, Piriteo “fu attaccato dal mal di pietra, per cui si assoggettò all'operazione, eseguita li 2 luglio 1728 dal dottor Francesco Tanucci Fiorentino in cinque minuti. La pietra estratta si trovò di onces 3 di peso ed il chirurgo ebbe L. 2000. Ma il Malvezzi morì li 21 luglio 1728 in conseguenza dell'operazione”.

²⁸⁰ ASBo, fondo Atti Notarili, Serie Vincenzo Borghi 5/8 (Fori civili) 1728.

²⁸¹ *Ivi*, cc. 12 r-12 v.

²⁸² Tra i gioielli viene menzionata dal testatore una croce di diamanti del valore di circa mille double, corrispondenti grossomodo a ben 12000 £, cifra di assoluto rilievo se si considera che un operaio agricolo bolognese in media nel Settecento guadagnava 10 bajocchi al giorno (1 £ corrisponde a 20 bajocchi o soldi o quattrini), M.R. Caroselli, *Società ed economia in Italia nel secolo dei Lumi*, in *Rivista di Storia dell'Agricoltura*, XIX, n. 3, aprile 1979, p. 39.

²⁸³ *Ivi*, c. 12 v. L'intero patrimonio per volere di Piriteo III è sottoposto a “una perpetua Primogenitura all'uso d'Italia da passare in perpetuo et in infinito di primo genito in primo genito”. La preoccupazione di non disperdere il patrimonio della casa appare come uno dei principali pensieri del marchese.

²⁸⁴ *Ivi*, c. 13 r.

²⁸⁵ *Ivi*, cc. 15 r-15 v.

decise presto di alienarne la proprietà²⁸⁶. Il 17 giugno 1730 vendeva così al nobile napoletano don Gaetano Antonio d'Ambrosio le tenute di Quadri per 9200 ducati²⁸⁷. Quell'anno il patrimonio del senatore Sigismondo si rimpinguava in modo ulteriore in seguito alla morte dello zio Lucio, avvenuta il 22 settembre, che lo riconosceva coerede insieme all'altro zio Fabrizio di tutti i suoi beni²⁸⁸.

Il quarto bimestre del 1730 il marchese accedeva per la prima volta alla più alta magistratura cittadina, venendo eletto gonfaloniere di giustizia, carica che poi avrebbe ricoperto anche il secondo bimestre 1739, il sesto 1747 e il sesto 1755²⁸⁹. Da un punto di vista politico il Malvezzi in senato rappresentava "una linea di continuità austera, non insensibile al giurisdizionalismo, ma in sostanza legata all'antico regime e alla Chiesa"²⁹⁰, che ne faceva uno dei campioni dei valori della vecchia nobiltà.

Il 23 aprile 1731 Sigismondo prese in moglie la diciannovenne Laura Pepoli (1712-1758), figlia del conte e senatore Alessandro e di Ginevra Isolani Lupari dei conti di Minerbio, che gli portò in dote ben 50000 £²⁹¹. Con quest'unione veniva a sancire una stretta unione con una delle famiglie di più opulenta e antica tradizione della città, che ancora in pieno Settecento poteva vantare vastissime rendite fondiarie e finanziarie²⁹².

Pochi mesi dopo Sigismondo, sempre più convinto della necessità di liberarsi delle terre lontane da Bologna, vendeva per 7000 scudi anche il feudo abruzzese di Taranta alla famiglia Cestari. Nel 1732, infine, con il consenso del pontefice Clemente XII e del conte Alessandro Roverelli, cedeva ad Antonio Gherardi la contea di Montenuovo per la considerevole²⁹³ cifra di 16750 scudi romani²⁹⁴.

A questa enorme fortuna finanziaria, che in poco tempo si era accumulata nelle sue mani, si venne ad aggiungere l'8 ottobre 1733 anche il patrimonio dello zio Fabrizio²⁹⁵. In quel momento, Sigismondo entrava in possesso di tutte le ricchezze e di tutti i beni mobili della Ca' Grande, divenendo uno degli uomini più abbienti di Bologna. Nei due lustri successivi seppe amministrare con capacità e competenza i beni familiari, tant'è che secondo Guidicini nel 1744 i Malvezzi godevano di rendite annue pari a 70000 £²⁹⁶.

Nel 1748 Sigismondo fu eletto insieme ad altri dieci senatori, tra cui Casali, Ratta, Orsi, Bianchetti e Marescotti, in una speciale assunteria dei magistrati per tentare una riforma del sistema stesso delle assunterie sempre più in crisi²⁹⁷. Il progetto non andò a buon fine, ma la sola presenza dimostra di per sé l'autorevolezza raggiunta dal marchese nel quinto decennio del secolo.

La sua carriera pubblica ebbe uno dei propri apici il 7 maggio 1750, quando papa Benedetto XIV Lambertini lo nominò suo cameriere segreto²⁹⁸.

Al cospicuo patrimonio accumulato sino agli anni Trenta, nel 1753 si aggiunse anche quello del marchese Paolo Magnani Lupari, fratello della madre Artemisia, che all'epoca era uno degli uomini

²⁸⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N° 41, Cartella sciolta numerata 3, c. 6 r.

²⁸⁷ La vendita fu fatta a Napoli e poi ratificata in Bologna il 19 luglio successivo, ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N. 24, fasc. 15, notai Felice Errico di Napoli e Vincenzo Borghi.

²⁸⁸ G. Fornasini, R. Dodi, in op. cit., Roma 1996, p. 170.

²⁸⁹ G. Guidicini, op. cit., vol. II, Bologna 1876, p. 136.

²⁹⁰ A. Giacomelli, op. cit., Tomo I, Bologna 1996, p. 40.

²⁹¹ R. Dodi, op. cit., Bologna 2002, p. 171. Per celebrare l'unione venne dato alle stampe presso Lelio dalla Volpe il volumetto *I trionfi dell'amor maritale, e della nobiltà, in occasione delle felicissime Nozze della signora contessa Laura Pepoli e del nobile uomo sig. marchese senatore Sigismondo Malvezzi celebrate in Bologna la primavera del MDCCXXXI*, contenente componimenti di Giuseppe Francia.

²⁹² A. Giacomelli, op. cit., Tomo I, Bologna 1996, p. 39.

²⁹³ Stando a G.R. Carli, *Delle monete e dell'istituzione delle zecche*, Lucca 1760, vol. 3, p. 480, 1 scudo romano corrispondeva a 5 £ bolognesi, per cui Sigismondo ricevette per la contea un pagamento di ben 83750 £.

²⁹⁴ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N. 24, fasc. 26, vendita rogata dal notaio Vincenzo Borghi.

²⁹⁵ Nel testamento rogato dal notaio Vincenzo Antonio Borghi, ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 41, fasc. 3, c. 5 v, il capitano Fabrizio "institui suo Erede Universale liberamente, e con piena ragione, il marchese Sigismondo III Malvezzi di lui Nipote", al quale passava così in successione l'intero patrimonio pittorico accumulato dalla Ca' Grande sino agli inizi del XVIII secolo.

²⁹⁶ G. Guidicini, op. cit., Bologna 1869, p. 37.

²⁹⁷ A. De Benedictis, *Governo cittadino e riforme amministrative a Bologna nel '700*, in *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel Settecento*, Bologna 1980, p. 28.

²⁹⁸ G. Fornasini, R. Dodi, op. cit., Bologna 2002, p. 171.

più facoltosi e potenti della città. Sigismondo diveniva in quell'anno coerede con la zia Elisabetta Bentivoglio e poi unico beneficiario delle ingenti fortune e del vasto stato Magnani e del legato Lupari. Secondo Guidicini, solo l'entrata annua dei beni liberi Magnani del senatore Paolo ammontava a 36000 £²⁹⁹. Ma soprattutto, in virtù di questo lascito il marchese di Castel Guelfo accorpava la celebre collezione Magnani, di cui si parlerà a breve.

Poco interessato alla politica, Sigismondo III già nell'aprile 1755 otteneva di poter rinunciare al senatorato, carica che però riusciva a lasciare in maniera definitiva solo il 9 settembre 1762³⁰⁰.

Libero da ogni impellenza pubblica ed enormemente ricco, egli a partire dalla metà del secolo poté dedicarsi con costanza all'abbellimento dell'ala³⁰¹ del palazzo fatta edificare sul luogo ove sorgeva un tempo il teatro andato a fuoco nel 1745, ma soprattutto iniziare a raccogliere e commissionare opere d'arte per la sua galleria, dando così continuità alle acquisizioni intraprese dal padre a inizio Settecento³⁰². Non è improbabile che a dare un decisivo impulso alla sua attività collezionistica possa essere stato proprio il passaggio tra i beni Malvezzi della quadreria Magnani.

²⁹⁹ G. Guidicini, op. cit., Vol. II, Bologna 1869, p. 44.

³⁰⁰ R. Dodi, op. cit., Bologna 2002, p. 171.

³⁰¹ A questa nuova parte della residenza senatoria è di seguito dedicato un capitolo.

³⁰² Oltre alle spese per le opere d'arte Sigismondo impegnò cifre notevoli per costituire le doti e maritare le figlie. Per la prima Vittoria Maria, nata il 26 febbraio 1746, sborsò 50000 £ per la dote e pagò anche gli apparati per il matrimonio che avvenne il 2 settembre 1765 con il conte Prospero Ferdinando Ranuzzi Cospì, figlio di Angelo Ferdinando e della contessa Vittoria Bentivoglio, ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N. 28, fasc. 21. Fu poi la volta di Maria Artemisia, nata 17 ottobre 1748, che con la medesima dote sposò Giuseppe Maria Malvezzi dal Portico Buio, figlio di Lucio e di Penelope Ratta Garganelli, ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N. 29, fasc. 8/2. Infine, il 30 giugno 1772 maritò Anna Maria, nata il 20 gennaio 1752, col marchese Gaetano Conti Castelli, figlio di Pietro Conti e Camilla Castelli.

7. La collezione Magnani

Vagliando gli inventari seicenteschi dei beni mobili appartenenti alla nobile e ricca famiglia Magnani risulta sorprendente quanto fosse esiguo il numero delle opere d'arte presenti nella sontuosa residenza in strada S. Donato. Secondo Roversi, infatti, a quell'epoca la distribuzione dei beni mobili era improntata a una sobria eleganza e a uno sfarzo minore di quanto si sarebbe portati a credere³⁰³.

Nel catalogo redatto nel 1604 dopo la morte del marchese Lorenzo tra gli arredi sono registrati pochi dipinti, in prevalenza di soggetto religioso, opere destinate per lo più alla devozione privata, che poco avevano a che fare con una anche solo vaga idea di raccolta o di apprezzamento estetico.

Al pian terreno del palazzo di via San Donato si trovavano: nella camera da letto un Agnus Dei, nell'abitazione del sacerdote un ritratto attribuito a Bartolomeo Passerotti, effigiante il defunto Lorenzo, un Salvatore e un altro quadro con il Signore. Al piano nobile facevano mostra i ritratti di Urbano VII, "cornisato benissimo" e di Elena Fantuzzi, seconda moglie del marchese, due paesaggi dipinti a guazzo, una Madonna, un dipinto con la Vergine "di buonissima mano, ma antico, con cornice dorata" e un quadretto raffigurante l'Annunciazione. Al secondo piano erano allestiti un'immagine³⁰⁴ del Signore, una Beata Vergine, un quadretto con la S. Casa di Loreto, un altro quadretto con la Madonna e uno col Crocifisso. Nella cucina superiore era esposto un quadro raffigurante il Signore, mentre nel camerino sopra una Madonna coperta da sportelli. Anche nel tinello era esposto un quadretto antico con la Beata Vergine³⁰⁵.

Un numero così ridotto di quadri si deve in gran parte agli ingenti sforzi finanziari³⁰⁶ sostenuti dal marchese Lorenzo per la costruzione e decorazione del palazzo con cicli affrescati, fastosi camini e soffitti dipinti, che di certo ne limitarono l'attività collezionistica³⁰⁷. Tuttavia, è probabile che il nobiluomo non fosse interessato in modo particolare a raccogliere opere d'arte mobili e ritenesse il monumentale apparato decorativo da poco portato a termine un sufficiente strumento di prestigio e di autorappresentazione³⁰⁸.

Anche le generazioni successive implementarono in maniera modesta il patrimonio pittorico familiare, quasi come se le decorazioni del palazzo, soprattutto gli affreschi dei Carracci, avessero assorbito gran parte degli interessi e delle risorse destinate dalla famiglia alle commissioni artistiche. Invero, il senatore Vincenzo Magnani (1615-1659), pronipote di Lorenzo e figlio di Enea I (1570-1638), diede per primo un limitato, ma importante, contributo all'accrescimento della quadreria commissionando al Guercino una S. Maria Maddalena³⁰⁹ e a Guido Cagnacci la celebre *Allegoria*

³⁰³ G. Roversi, *Palazzo Magnani: "vero modello del più maestoso che fonder volesse un gran monarca"*, in *Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione*, Bologna 1985, p. 204.

³⁰⁴ Come riporta O. Bonfait, op. cit., Roma 2000, p. 61, il termine "immagine" è utilizzato con grande frequenza nei cataloghi seicenteschi per nominare la figura di Cristo. Per lo studioso tale formula avrebbe anche una valenza antropologica atta a sottolineare che quanto compariva nei dipinti non era reale, ma solo una rappresentazione.

³⁰⁵ G. Roversi, op. cit., Bologna 1985, pp. 204-210.

³⁰⁶ Come testimonia un foglio appartenente ai "bilanzi del libro della fabbrica", scritto di pugno dal marchese Lorenzo, le sole spese effettuate dal 1587 al 1592 per la decorazione della "sala granda" ammontavano a ben 4542 £, 15 soldi e 6 denari. Il breve elenco è stato reso noto da S. Vitali in *A new document for the Carracci and Ruggero Bascapè at the palazzo Magnani in Bologna*, in *The Burlington magazine*, 143.2001, pp. 604-613.

³⁰⁷ Per quanto riguarda le decorazioni ad affresco e scultoree del palazzo si veda S. Bettini, a cura di, *Palazzo Magnani in Bologna*, Milano 2009, e in particolare il saggio di S. Vitali, *Palazzo Magnani: le decorazioni pittoriche e scultoree del Cinquecento*, pp. 91-135 (con riferimenti alla bibliografia precedente).

³⁰⁸ D'altro canto, soprattutto per quanto concerne il ciclo di affreschi dei Carracci come sostiene con orgoglio Malvasia nella *Felsina*, 1678, I, p. 397, la fama del fregio si diffuse subito dopo la sua realizzazione tanto che sembrava crescere e "volare a' più remoti paesi, che non passava per Bologna Forestiere, non Dilettante, che della Sala Magnani non cercasse d'impetrar per grazia la visita".

³⁰⁹ Nel Libro dei conti del Guercino è riportato che il 3 giugno 1653 il pittore ricevette da un non specificato "Sig:r Marchese, Magnani Vngari n:° uinticinqui per capara, di una Meza Figura, da farsi, cosa di diuotione". Solo grazie alla nota del saldo, corrisposto il 30 agosto di quell'anno, si apprende però che "Dal Ill:mo Sig:r Marchese, Magnani" il Barbieri venne pagato "per compimento della Meza Figu:ra della S.a Maria Madalena", vd. B. Ghelfi, a cura di, *Il libro dei conti del Guercino: 1629-1666*, Bologna 1997, pp. 161-162 n. 469 e 470. Il committente della tela è certamente il marchese Vincenzo, l'unico membro della famiglia allora in vita e in grado di alloggiare un'opera d'arte. Lo stesso potrebbe

della *Vita umana* (Ro Ferrarese, Fondazione Cavallini Sgarbi) e forse il Davide con la testa di Golia³¹⁰. L'attività collezionistica del marchese sembra comunque limitarsi a queste, pur notevoli, commissioni. Il numero ridotto di opere si deve forse anche al ristretto arco temporale entro il quale il patrizio bolognese ebbe pieno accesso alle finanze familiari in qualità di capo del lignaggio. Sino al 1648 fu il fratello maggiore Paolo Scipione (1614-1648) a reggere le sorti del casato, per cui Vincenzo ebbe a disposizione a mala pena un decennio.

L'inventario stilato nel 1686 in seguito alla scomparsa del figlio Enea II mostra una lenta crescita della quadreria³¹¹, anche se di certo non è possibile parlare di una raccolta omogenea né particolarmente vasta. Nel documento seguendo un andamento topografico sono elencati, insieme agli arredi, solo 39 dipinti³¹². Tutte le opere sono prive di valutazioni, vengono rubricate con una descrizione sommaria dei soggetti e in media senza attribuzioni. Tra soprauasi, nature morte e paesaggi, la maggior parte dei quali è riunita in un piccolo "Gabinetto", si distinguono sei Prospettive riferite al Mitelli, un quadro grande "si dice di mano di Lavinia Fontana rappresenta un sacrificio con sua cornice intagliata, e dorata" e il già citato quadro raffigurante la *Vita umana* di Cagnacci³¹³.

Il vero fautore della collezione Magnani è pertanto il marchese Paolo, primogenito ed erede di Enea. È lui che in pochi decenni accresce in modo sensibile la raccolta, portandola a essere una delle più importanti nella Bologna del Settecento.

Nato a Bologna il 15 febbraio 1678, fu educato presso il collegio dei gesuiti a Roma. Terminati gli studi, nel 1697 fece ritorno nella città natale ove la madre, Maria Giulia Albergati Capacelli³¹⁴, gli rimise il patrimonio fedecommissario di Lorenzo Magnani e tutti i beni acquisiti dal padre Enea, che con abilità aveva amministrato sino ad allora. In quell'anno con un breve datato 4 maggio papa Innocenzo XII nominò senatore al posto del defunto Cesare Alberto Malvasia il Magnani, che prese possesso del seggio l'11 di quel mese³¹⁵. Nel terzo bimestre del 1697, anno che segna nonostante la giovane età il suo pieno accesso a tutte le più alte cariche felsinee, Paolo fu estratto anche per il Magistrato degli Anziani³¹⁶. L'ascesa pubblica fu poi fulminea, tanto che già il primo bimestre 1699 fu eletto Gonfaloniere di Giustizia. Nei decenni successivi, sostenne la carica altre sei volte: il quinto bimestre del 1705, il primo del 1713, il quinto del 1725, il primo del 1733, il primo del 1741 e il terzo del 1748³¹⁷. Si vedrà in seguito come in coincidenza di tali date il marchese abbia richiesto opere da esporre nel giorno del solenne ingresso alla magistratura.

aver commissionato al Barbieri anche la "Madonna col Puttino e S. Gioseffo", ricordata da Oretti in Casa Magnani, Ms. B 104, II, f. 127, e nell'edizione della *Felsina* del 1841, II, p. 270, che tuttavia non è presente in negli inventari familiari.

³¹⁰ Le opere sono in genere fatte risalire all'inizio degli anni Cinquanta del Seicento. Accettando tale datazione, per ragioni anagrafiche non può che essere stato Vincenzo a richiedere i dipinti al santarcangiolese, cfr. schede d'opera. La commissione delle tele in via ipotetica potrebbe essere legata al raggiungimento del tanto agognato titolo senatorio, ottenuto da Vincenzo Magnani solo nel 1654 per volere di papa Alessandro VII, e nello specifico alla sua nomina quale gonfaloniere il quarto bimestre di quell'anno. All'opposto, non è possibile dire se il perduto "Tizio che l'Avoltoio le mangia il Cuore" del Cagnacci elencato nell'inventario del 1760 (ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 9 r) faccia parte dell'attività mecenatistica del marchese Vincenzo o, invece, sia stato acquistato sul mercato antiquario dal figlio Enea II o dal nipote Paolo.

³¹¹ Forse anche Enea II (1644-1686), scomparso prematuramente a neanche 42 anni, come il padre non ebbe il tempo effettivo di ampliare il patrimonio pittorico familiare. Inoltre, il senatore fu un grande bibliofilo e, come dimostra la grande mole di libri accumulati in poco tempo nella biblioteca del palazzo, sembra chiaro in che direzione fossero indirizzati gli investimenti del nobiluomo. A tal proposito vd. M. Fanti, *La Biblioteca di Casa Magnani*, in *Magnani: storia, genealogia e iconografia*, a cura di G. Malvezzi Campeggi, Bologna 2002, pp. 217-229.

³¹² R. Morselli, op. cit., Los Angeles 1998, pp. 303-306.

³¹³ *Ivi*, pp. 305-306.

³¹⁴ La marchesa, prima di andare in moglie a Enea II, in prime nozze aveva sposato il conte Ercole Maria Aldrovandi e per tale ragione Paolo era fratello uterino del conte Nicolò e del potentissimo cardinale Pompeo Aldrovandi.

³¹⁵ R. Dodi, in op. cit., a cura di G. Malvezzi Campeggi, Bologna 2002, p. 131.

³¹⁶ Come riporta A. Giacomelli, *Famiglie nobiliari e potere nella Bologna settecentesca: gli anni napoleonici a Bologna e Ravenna*, atti del convegno, a cura di A. Varni, Tomo I, Bologna 1996, p. 76, Paolo "entrato giovanissimo nel Senato si era presto segnalato come il leader della resistenza giurisdizionalista e autonomista al curialismo zelante degli Albani, da posizioni conservatrici ma, per altri versi, miranti anche all'attacco dei privilegi e in particolare dei privilegi daziari e delle immunità del clero".

³¹⁷ R. Dodi, op. cit., Bologna 2002, p. 131.

Il 3 febbraio 1699 Paolo fu nominato dal collegio dei notai di Bologna “notaio nobile”. Inoltre, il 25 novembre di quell’anno assolse la madre dell’amministrazione da lei tenuta per lungo tempo dei beni fedecommissari di Lorenzo Magnani e dello stato ereditario del padre Enea II³¹⁸. A ventun anni, dunque, egli veniva a trovarsi in pieno possesso di un patrimonio cospicuo e vastissimo che, al contrario di quello di numerose famiglie in decadenza come i Bovio o i Marescotti, aveva rendite annue libere da debiti e in forte crescita e si aggirava sulle 80.000 £³¹⁹. I Magnani, infatti, sin dal Seicento disponevano di investimenti finanziari e capitali liquidi consistenti e possedevano ampie proprietà terriere molto produttive in costante espansione.³²⁰ Paolo con mentalità protocapitalista seppe sfruttare a pieno i beni ereditati. Effettuando investimenti mirati, accorpendo e razionalizzando i fondi agricoli e acquistandone di nuovi³²¹, riuscì ad accumulare un’enorme fortuna. Tale solidità economica gli permise di consolidare la propria posizione di rilievo nel senato, fino a diventarne uno dei decani più autorevoli. Divenne altresì membro di assunterie perpetue, come quella dei Magistrati, che di fatto sovrintendeva la politica generale della legazione, dell’assunteria di Camera e di quella delle Acque³²². Ma soprattutto, forte della propria potenza finanziaria, in qualità di uno dei maggiori uomini politici della città resse l’ambasciata bolognese a Roma dal 1715 al 1724³²³.

Durante il soggiorno nell’Urbe il potere economico del senatore si rafforzò in maniera ulteriore. In prima istanza grazie alle nozze, favorite dall’amico Prospero Lambertini, con Elisabetta Bentivoglio Paleotti Coltelli, figlia del marchese Costanzo Bentivoglio Vizzani Coltelli e di Eleonora Bevilacqua³²⁴, che portò una dote complessiva di ben 130000 £³²⁵ e un in seguito un vasto e produttivo patrimonio fondiario. Il matrimonio venne celebrato per procura a Bologna il 4 novembre 1716 con Paolo rappresentato dal fratello Vincenzo. Proprio la morte improvvisa e inaspettata di quest’ultimo neanche trentottenne, nel maggio del 1721, comportò un ulteriore aumento del patrimonio del marchese, il quale ereditò i beni del fidecommesso Lupari destinati al primo figlio maschio nato dopo il successore designato nella primogenitura Magnani³²⁶.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ A. Giacomelli, *La dinamica della nobiltà Bolognese nel XVIII secolo*, in *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel Settecento*, Atti del I colloquio, Bologna 1980, p. 81.

³²⁰ A. Giacomelli, *Paolo Magnani note biografiche*, in *Le lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani*, a cura di P. Prodi, M. T. Fattori, Roma 2011, pp. LXXXV-CII. Secondo lo studioso “la caratteristica di questi beni era di essere posti in terre alte asciutte e spesso altamente produttive, senza particolari problemi idraulici”, inoltre “negli ultimi decenni del ‘600 i Magnani avevano acquisto gli imponenti Molini Nuovi di Castelmaggiore, sul Navile” e avevano svolto una “ramificata azione di espansione con l’acquisto di forni, beccaria del Lavino di Mezzo, osterie e cura del sistema di canalizzazione”.

³²¹ Il marchese riuscì a ottenere una posizione di assoluto dominio, quasi monopolistico, nel mercato granario. Secondo Alfeo Giacomelli, op. cit., Bologna 2011, p. XCI, grazie al marchese Paolo “il carattere capitalistico speculativo del patrimonio [familiare] ne fu ulteriormente accentuato ed il controllo semimonopolistico del mercato granario fu ulteriormente sottolineato dall’acquisto in società e con prestanome, di vere e proprie *fabbriche da impastaria*, mentre il patrimonio fondiario continuava a espandersi sistematicamente”. Inoltre, sempre stando sempre ad A. Giacomelli, op. cit., Bologna 1996, p. 76, il marchese “fu un buon amministratore anche di patrimoni altrui e persino affittuario di importanti tenute confinarie economicamente e militarmente strategiche”.

³²² A. Giacomelli, op. cit., Bologna 2011, p. XCII.

³²³ G. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna, ossia Storia cronologica de’ suoi stabili sacri, pubblici e privati*, Vol. II, Bologna 1869, p. 48. Come ci informa lo stesso Guidicini, il marchese Magnani aveva già avuto in precedenza compiti diplomatici. Il 29 ottobre 1708, per esempio, “fu spedito a Imola per invitare a Bologna D. Alessandro Albani nipote del Papa, e distoglierlo dalle male impressioni che aveva contro Bologna, e vi riuscì”. Inoltre, considerata la sua posizione di rilievo era anche già stato inviato a Roma il 17 dicembre 1708 “apparentemente pe’ suoi affari, ma con istruzioni segrete per far ricorsi al Papa contro il procedere del Legato cardinale Nicolò Grimaldi”. Secondo A. Giacomelli, op. cit., Bologna 1996, p. 76, durante quegli anni “fu in grado di sostenere un prolungato durissimo scontro col cardinal Ruffo e di reggere l’ambasciata romana fino a posizioni di aperta rottura coi pontificati del primo trentennio del secolo”.

³²⁴ R. Dodi, op. cit., Bologna 2002, p. 131.

³²⁵ *Ibidem*. Il marchese Filippo Maria Bentivoglio Paleotti garantì una dote di 90000 £ alla quale si assommava un credito di 40000 £ che spettava a Elisabetta da Cecilia Vizzani.

³²⁶ Principio stabilito a inizio Seicento nel lascito testamentario di Matteo Lupari che lasciò tutti i beni del suo stato ai Magnani, G. Guidicini, op. cit., Bologna 1869, p. 45. Il cognome e i beni Lupari per tale ragione erano detenuti da Vincenzo.

Ne derivò una immensa concertazione di liquidità e di patrimoni fondiari, che fecero del senatore uno degli uomini più ricchi e influenti della città. Egli continuò anche nei decenni successivi a effettuare importanti investimenti per migliorare i possedimenti e aumentarne la produttività³²⁷.

Accanto a queste attività, l'ascesa socioculturale del Magnani trova la propria massima espressione nella creazione di una straordinaria collezione pittorica, che durante la prima metà del Settecento attirò l'attenzione di un vasto e colto pubblico³²⁸, e nell'aggiornamento di molti ambienti del palazzo. A tal proposito converrà ricordare che furono cospicui gli interventi da lui realizzati nella dimora di S. Donato. I lavori comportarono la costruzione di nuove volte tese a occultare gli antichi fregi e i soffitti lignei, che adeguandosi al gusto allora imperante erano profilate con cartelle in stucco. Furono poi ingrandite e ridisegnate molte porte e camini e la stessa sorte ebbero pavimenti e infissi³²⁹. A queste imprese risalgono di certo "le molte Prospettive in una Sala terrena" di Casa Magnani che Oretti ricorda essere state dipinte da Marcantonio Chiarini³³⁰.

Contrariamente a quanto si verificò per altri membri dell'aristocrazia, che non furono in grado di gestire le spese legate al fasto, il marchese sembra abbia sempre compiuto acquisti e commissioni mirati ad accrescere il patrimonio pittorico familiare con criterio, misura e soprattutto buon gusto. La sua attività collezionistica si sviluppò in un arco di cinquant'anni: iniziò al principio del XVIII secolo e si concluse nel dicembre del 1750, quando un colpo apoplettico sopravvenne a paralizzarne gli arti e a comprometterne le facoltà cognitive³³¹.

In un momento di lucidità, tuttavia, riuscì a stendere il proprio testamento, che con rogito notarile di Giovanni Rosini nominava la moglie erede usufruttuaria e, non avendo avuto figli, il nipote *ex sorore* Sigismondo III Malvezzi erede del patrimonio fedecommissario Lupari e di quello libero di casa Magnani. La morte lo colse il 20 aprile 1753, due giorni dopo fu sepolto nel cimitero della chiesa dei cappuccini di Monte Calvario fuori porta S. Mamolo³³². La sua scomparsa poneva termine alla linea originata da Vincenzo Magnani, ragione per cui il fidecommesso istituito dal senatore Lorenzo nel 1604 fu subito rivendicato da Adriano Magnani, discendente dal cavalier Pietro e ultimo rappresentante maschile del casato³³³. Rispetto a molte altre controversie legali, che allora segnavano la spartizione dei patrimoni con liti prolungate e dissanguanti tra rami e famiglie diverse, le parti con atto rogato dal notaio Giovanni Maria Taddolini il 5 luglio 1756 stabilirono in maniera pacifica che il fidecommesso di Lorenzo Magnani, comprensivo del palazzo in S. Donato e dei feudi, passasse ad Adriano³³⁴. Il resto andava appunto in successione al marchese Malvezzi. Ciò fu possibile perché il senatore cercò di far prevalere il più possibile l'estraneità dei propri beni da vincoli e maggioraschi, al fine di poterne disporre più liberamente in caso di necessità e, dopo la morte, per agevolare gli eredi.

³²⁷ Il 24 marzo 1728, per esempio, dopo la morte del senatore Angelo Campeggi acquistò dall'erede Lorenzo una tenuta con palazzo padronale e altri beni a Casalecchio dei Conti in località Braiola, al prezzo esorbitante di 73000 £, cfr. A. Giacomelli, op. cit., Bologna 1996, p. 22, R. Dodi, op. cit., Bologna 2002, p. 131.

³²⁸ Numerosi sono i testi o diari legati al Grand Tour che ricordano il palazzo di S. Donato e la sua collezione, per citarne alcuni: C. De Brosses, *Lettres familières*, Parigi 1732; L. A. Caraccioli, *Voyage de la raison en Europe*, Parigi 1769; J. J. Lalonde, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Vol. II, Yverdon 1788, nonché Sir Joshua Reynolds.

³²⁹ D. Ravaioli, *I palazzi di città*, in *Magnani: storia, genealogia e iconografia*, a cura di G. Malvezzi Campeggi, Bologna 2002, p. 432.

³³⁰ BCABo, Ms. B 130 f. 347.

³³¹ A. Giacomelli, op. cit., Bologna 2011, p. CI.

³³² *Ivi*, p. CII, e R. Dodi, op. cit., Bologna 2002, p. 131.

³³³ Il conte faceva parte di un ramo cadetto della famiglia, che allora poteva vantare fortune e prestigio davvero esigui.

³³⁴ R. Dodi, op. cit., Bologna 2002, p. 131. Gli accordi furono poi sanciti da un breve emesso da Benedetto XIV il 18 dicembre di quell'anno. In base alla "Descriptio, et Inventarium Mobilium, et supelectilium hereditarium, et de Hereditate bo: mem: Dni. March:e, et Sen:ris Pauli Magnani" rogata il 30 aprile 1756 dal notaio Gaspare Sacchetti, ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19" c. 2 r, al documento del giugno 1756 seguirono altri due "pubblici Istromenti" uno "secondo rogato li 23 Giugno 1758 per il Sig Paolo Fran:co Fabri, il terzo li 2 maggio 1761 Rog:o per me Notaro infrascritto".

Stabilite le convenzioni, Sigismondo Malvezzi in accordo con la marchesa Elisabetta, moglie del *de cuius*, fecero eseguire l'inventario legale dell'eredità del senatore Paolo, un'analitica descrizione di tutti i beni immobili e mobili appartenenti allo Stato Magnani.

I lavori si rivelarono lunghi e complessi e trovarono una conclusione solo il 30 aprile 1765, quando il notaio Gaspare Sacchetti redasse la "Descriptio, et Inventarium" dei beni mobili spettanti all'eredità del marchese Paolo Magnani³³⁵, contenente una descrizione "de Mobili, gioie, Argenti, Pitture, et altre Suppellettili esistenti ne rispettivi Palazzi di Città, e di Campagna"³³⁶. Sacchetti nel documento riporta che gli eredi consegnano otto fogli "di descrizione, o siano otto Inventari separati"³³⁷, giurando che tali perizie sono state "da essi Loro concordemente fatte" e che i beni registrati nei fogli corrispondono in maniera esatta a quelli che "esistevano al tempo della morte del detto Signor Marchese Magnani", per tale ragione stabiliscono che le descrizioni "quanto alli Capi in esse compresi succeder debbano in luogo di Inventario legale"³³⁸.

Interessante per meglio comprendere l'immensa ricchezza accumulata dal marchese e i valori assoluti dei beni mobili in quel preciso momento storico è il catalogo che contiene la descrizione e stima delle "Gioie" sottoscritto e riconosciuto dall'esperto Zanobio Troni "pubblico Professore"³³⁹.

Il documento più importante ai fini delle presenti ricerche è, però, la descrizione delle pitture, sottoscritto e riconosciuto da Giovan Pietro Zanotti e Cesare Giuseppe Mazzoni "pubblici Professori di Pittura" e da Pietro Pavia "Stimatore delle Cornici"³⁴⁰.

Prima di analizzare nello specifico il patrimonio pittorico conviene, perciò, scorrere la "Nota e stima delle Gioie"³⁴¹ portata a termine dal perito il 4 agosto 1761³⁴². Il breve documento elenca un gruppo di gioielli dal valore eccezionale e di una preziosità tali da superare ampiamente da soli l'intero patrimonio di molte casate senatorie dell'epoca. Per Troni, infatti, il valore complessivo di tutti i gioielli Magnani ammonta alla stratosferica cifra di 77973 £³⁴³.

³³⁵ ASBo, fondo notarile, Serie *Gaspare Sacchetti*, 1765 Y, Cartella N° 52 e ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19".

³³⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 1 v.

³³⁷ *Ivi*, cc. 3 r-3 v. Gli inventari contengono: "Il primo la descrizione, e stima di varij Argenti sottoscritto, e riconosciuto con giuramento dal Sig. Matteo Pignoni pubblico Argentiere, e Zecchiere di questa Città, Il Secondo la descrizione, e stima delle Gioie sottoscritto, e riconosciuto da Sig. Zanobio Troni pub:co Professore, Il terzo la descrizione e Stima delle Pitture tanto in Bologna nel Palazzo, quanto nel Casino al porto Naviglio nella via degli Apostoli sottoscritto, e riconosciuto dalli SS:ri Gio: Pietro Zanotti, Cesare Giuseppe Mazzoni pubblici Professori di Pittura, e dal Sig.e Pietro Pavia Stimatore delle Cornici, Il quarto la descrizione, e stima degli Apparati, Sedie e sottoscritto dal Sig. Antonio Bigatti Bandieraro. Il quinto delle Livree sottoscritto, e riconosciuto dal Sig. Simone Baggi Sartore; Il Sesto de Vasi di Cantina sottoscritto, e riconosciuto da Domenico Maria Angiolini Bottaro, Il Settimo la descrizione delle Biancherie, E finalmente L'ottavo la descrizione de Libri, filze, et altro trovato nella Computisteria sottoscritto e riconosciuto dal Sig. Clemente Primodi Computista".

³³⁸ *Ivi*, c. 4 r.

³³⁹ *Ivi*, c. 3 r.

³⁴⁰ *Ivi*, c. 3 v. A margine è aggiunto "a tanto in Bologna nel Palazzo quanto nel Casino al Porto Naviglio nella via degli Apostoli".

³⁴¹ *Ivi*, c. 6 r.

³⁴² Il notaio, *Ivi* c. 4 v, precisa che "essendo che tutte le Gioie descritte in uno de' sudd: fogli, furono già in diversi tempi dalla detta Sig. Erede usufruttuaria consegnate al d°: Sig. Erede proprietario, con obbligo di restituirle tutte o parte a richiesta; il qual obbligo cessò poscia, mediante libera, et assoluta cessione, e dimissione, che gli ne fece con scrittura privata sotto il di 18 Marzo 1763 riconosciuta per Rogito di me Notaro incto".

³⁴³ *Ivi*, c. 8 v. Per comprendere la preziosità di questi gioielli si consideri che a Bologna nel XVIII secolo il prezzo di una pagnotta di 5,7 kg è mediamente di 2 bajocchi, ossia il decimo di una lira, e che un fornaio guadagna circa 3 £ a settimana, per cui il suo reddito annuo può variare tra le 118 e le 178 £. A. Guenzi, *Pane e fornai a Bologna in età moderna*, Venezia 1982, mentre il reddito annuo del fratellastro e rivale del marchese Paolo, il potente cardinal Pompeo Aldrovandi, è di circa 45000 £. A. Giacomelli, op. cit., Bologna 1980, p. 81, basandosi su G. Guidicini, *Miscellanea storico-patria bolognese*, Bologna 1869, pp. 36-37, calcola che a metà Settecento "la rendita media delle 65 famiglie nobili si aggirava sulle £ 17.630, con punte di £ 60.000 e minimi di 2000, quella delle 43 famiglie senatorie sulle £ 36000, con punte di 100000 per i Bolognetti, per altro famiglia ormai romana, e minimi di 4000 per i Casali".

Il primo pezzo a essere enumerato, nonché il più pregiato, è una croce con al centro “una gran Pietra di diamante”³⁴⁴ contornata da altri più piccoli, alla quale l’esperto riconosce la strabiliante stima di 25000 £³⁴⁵, ovvero il costo di un feudo di medie dimensioni e importanza.

Si distinguono poi due pendenti “ò siano Girandò” sempre composti di diamanti di diverse grandezze³⁴⁶, valutati ben 29460 £, un anello formato di un diamante grande contornato da 17 diamantini più piccoli stimato 9000 £³⁴⁷ e un “Vezzo” composto da 39 perle grandi e due piccole valutato 7500 £³⁴⁸.

La collezione del marchese è descritta nelle carte successive dal decano dell’Accademia Clementina Giampietro Zanotti, dal vice decano Giuseppe Mazzoni e da Pietro Pavia, che valuta le cornici. La stima della quadreria era stata portata a termine dai tre “Periti Estimatori” “concordemente eletti” il 6 agosto 1760. Poiché nel documento il notaio attesta che successivamente la “Sig. Erede usufruttuaria hà consegnati in diversi tempi molti de Capi descritti al Sig. Erede proprietario”³⁴⁹, è lecito supporre che la quadreria Magnani fosse confluita in palazzo Malvezzi già nel 1760 o poco tempo dopo.

Al momento della stima, Zanotti e Mazzoni registrano nel palazzo di S. Donato e nel Casino degli Apostoli un totale di 244 opere aventi un valore complessivo di 23172 £, a cui si devono aggiungere 1834,3 £ delle cornici³⁵⁰. Di certo, si tratta di una raccolta ben maggiore rispetto ai 39 dipinti registrati senza stime nell’inventario legale del padre Enea II del 1686.

Tra i quadri attribuiti la maggior parte (135) appartiene alla scuola bolognese, mentre solo un numero esiguo è riferibile a quelle forestiere: 3 alla veneziana, 2 alla romana, 6 alla fiamminga e 4 a quella francese. Non si tratta, dunque, di una collezione che si distingue per una rilevante varietà di scuole e un afflato o apertura ‘internazionale’.

La distribuzione dei soggetti è, al contrario, più ampia e complessa. Non esiste un genere di elezione, piuttosto vi è una misurata varietà di tematiche, che testimonia l’evolversi del gusto collezionistico del marchese Paolo e il suo apprezzamento per la pittura in sé e per la qualità intrinseca dei quadri. In termini assoluti, è comunque netta la preponderanza di opere profane rispetto a quelle sacre, con un rapporto di 83,5% contro 16,5%. Andando più nello specifico, i dipinti ispirati al mito sono i più numerosi (46) e hanno una stima media di 219,3 £; tuttavia il loro numero è in qualche modo falsato dalle copie degli affreschi dei Carracci eseguite dal Cavazzoni. Dopo le opere mitologiche, i quadri di tema neotestamentario sommati a quelli tratti dalla storia biblica sono per un’unità i più presenti (35 e 5) e hanno un valore medio gli uni di quasi 82 £ e gli altri di 302 £. Seguono con 39 pezzi i ritratti stimati di norma intorno alle 13,7 £ e le opere di genere, peritate in media sulle 29,3 £. Di poco inferiori sono i paesaggi (37), che hanno un valore medio di 35,4 £. Un nucleo importante della quadreria, 21 pezzi, è poi rappresentato da “sopraporte” o opere destinate alla mera decorazione degli ambienti. Più contratto è, invece, il numero dei quadri di soggetto allegorico (10), che però ha una valutazione media di ben 328 £. Sono quindi presenti 7 battaglie stimate in media 62 £, tre poco preziose nature morte e due opere dedicate alla storia di Alessandro Magno di Pier Francesco Mola. Una buona parte della quadreria è il frutto di commissioni dirette effettuate ai principali artisti operanti a Bologna tra la fine del XVII e l’inizio del XVIII secolo, da Creti a Dal Sole, da Graziani a

³⁴⁴ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, “Lib: 27 N° 19”, c. 8 v.

³⁴⁵ Il perito la descrive come una “Croce, ò sia Gioiello, composta nel mezzo di una gran Pietra di diamante contornata di cinque pezzi pure di diamanti, uno grande, due più piccoli, e due altri più piccoli, di figura bislonga, e di quattro diamantini piccoli, e due più grandi, e trè gocce pure diamanti, e di un altro pezzo diamante in forma tonda, non unito al Gioiello, mà che serve di Golano al medemo Gioiello, e tutti i sudetti diamanti sono lavorati à balleste”.

³⁴⁶ “Due Pendenti, ò siano Girandò, che sono composti d’un pezzo di diamante, che serve di boccola, trè gocce per ciascuno, una molto grande, le altre due laterali più piccole, e di undici fiamenghe brillantate per ciascuno, che fanno in tutto fiamenghe n° 22, e gocce n° 6, e boccole n° 22, e questi otto pezzi, tutti diamanti balleste”.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibidem*. Seguono poi altri gioielli meno preziosi, dai valori più ‘contenuti’.

³⁴⁹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, “Lib: 27 N° 19”, c. 4 r.

³⁵⁰ Come sostiene O. Bonfait, *Le collezioni Aldrovandi in età moderna*, in *Il Carrobbio* 1987, XIII, p. 45, di norma “la preoccupazione di visibilità sociale spiega il valore accordato alla cornice”.

Franceschini, da Milani a Giovanni Viani. Non sono però assenti quadri dei maestri felsinei più antichi come Samacchini, Calvaert e Lavinia Fontana né le immancabili opere dei grandi protagonisti dell'epoca aurea della scuola bolognese come Reni, Guercino e Cagnacci. Tendenzialmente, il gusto del marchese Magnani sembra orientato verso la linea classicheggiante propagandata dall'Accademia Clementina, mentre tra le poche deroghe a questo indirizzo figurano un quadro di Giuseppe Maria Crespi, le battaglie del Calza e le ventuno storie di Bertoldo e Bertoldino di Rossi e Gherardi.

Merita una menzione la varietà e la ricchezza delle cornici, che di norma sono intagliate e dorate. Le più ricercate e raffinate raggiungono valutazioni notevoli, anche maggiori di molti dipinti, e spesso sono utilizzate per creare pendant o per uniformare una serie di quadri "compagni", segno questo di come il marchese Paolo sapesse sfruttare le molteplici potenzialità semantiche della cornice, che non devono essere riportate in via esclusiva a mere esigenze di sfarzo o magnificenza³⁵¹. Le preziose cornici dorate elevano le opere dagli altri oggetti che costituiscono il mobilio e al tempo stesso ne testimoniano il pieno apprezzamento estetico, di norma avulso dal soggetto rappresentato.

L'inventario elenca prima le pitture presenti nel palazzo familiare, senza però specificarne la collocazione nei diversi ambienti, mentre in seguito descrive in ordine topografico i quadri allestiti nel Casino agl'Apostoli.

I periti clementini cominciano l'elenco rubricando otto ovati dipinti ad affresco raffiguranti Prospettive e contornati "con filetto dorato" di Marcantonio Chiarini³⁵². Valutate 400 £, tali opere dovrebbero corrispondere a quelle ricordate dall'Oretti, per cui si può ipotizzare che la descrizione inventariale parta dalle sale del piano terra del palazzo³⁵³. Il primo quadro da cavalletto a essere registrato è una perduta Andromeda legata allo scoglio di Gian Gioseffo Dal Sole³⁵⁴, che viene valutata appena 50 £, ma è impreziosita da una cornice antica dorata del valore di 15 £. Segue una grande Fucina di Vulcano riferita a Domenico Maria Viani con cornice intagliata e dorata³⁵⁵, che vengono stimati 300 £ e 25 £. La genesi di questo dipinto è ben documentata dalle fonti, a partire dalla *Vita di Domenico Maria Viani Pittor Bolognese* di Gioseffo Guidalotti Franchini³⁵⁶, passando per la *Storia dell'Accademia Clementina*³⁵⁷, la *Felsina Pittrice* di Luigi Crespi³⁵⁸ e i manoscritti dell'Oretti³⁵⁹. In particolare, è molto interessante quanto riporta Guidalotti Franchini, che scrive:

"quale diligenza, e quale studio non usò egli nella famosa fucina di Vulcano fatta per il Marchese e Senatore Paolo Magnani? Poiché dovendo questa in concorrenza di molti valenti Maestri farsi vedere non saziavasi mai di andare aggiungendo nuove perfezioni con nuovo studio, e stava particolarmente ne' giorni festivi per ore continuava a contemplarla per prevenire opportunamente, e togliere quei difetti, che la moltitudine de' riguardanti avesse potuto scoprirvi nel concorso di popolo, che in Casa di detto Cavaliere era per affollarsi nel primo giorno del supremo suo Magistrato in questa Patria"³⁶⁰.

³⁵¹ Grazie a tale medium ogni quadro serba la propria autonomia, ma al tempo stesso può essere combinato ad altri secondo criteri sempre diversi. Si ha così la possibilità di rompere in qualsiasi momento il vincolo transitorio instaurato tra due o più opere e stabilirne liberamente di nuovi.

³⁵² ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 8 r.

³⁵³ Oltre a queste "Prospettive à fresco" fanno di certo parte del rinnovamento promosso dal marchese anche i "Quattro Ovati dipinti à fresco, con suo Cordone dorato attorno, del Sig:r Carlo Lodi, Figure del Sig:r Antonio Rossi" elencati da Zanotti e Mazzoni nelle carte successive (ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 12 v), che verosimilmente decoravano uno degli ambienti del piano nobile del palazzo.

³⁵⁴ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 8 r. La paternità è ricavabile dall'Oretti, il quale nelle *Pitture* (Ms. B 104, I, f. 92) ricorda che in Casa Malvezzi era presente una "Andromeda mezza figura sino à mezza gamba, di Gio: Giuseppe del Sole". Vedi scheda.

³⁵⁵ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 8 v.

³⁵⁶ G. Guidalotti Franchini, *Vita di Domenico Maria Viani Pittor Bolognese*, Bologna 1716, p. 21.

³⁵⁷ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, I, p. 360.

³⁵⁸ L. Crespi, op. cit., Roma 1769, p. 166.

³⁵⁹ BCABo, Ms. B 129, f. 142; Ms. B 104, II, f. 128.

³⁶⁰ G. Guidalotti Franchini, op. cit., Bologna 1716, p. 21.

Il giorno a cui fa riferimento il biografo è quello del solenne accesso al gonfalonierato del marchese Paolo, avvenuto nel quinto bimestre del 1705. Come è noto, l'ingresso alla massima carica cittadina comportava una serie di feste, banchetti e lussuosi ricevimenti nel palazzo dell'eletto, che per l'occasione veniva talvolta aperto anche alla cittadinanza. Si trattava, in sostanza, di occorrenze in cui le casate più ricche della città avevano l'opportunità di far sfoggio di potere e celebrare la propria posizione³⁶¹, un momento di magnificenza e fasto.

Per l'avvenimento il marchese, imitando forse il senatore Ghislieri – che fu uno dei primi a esporre dei quadri in occasione della sua elezione al gonfalonierato³⁶² – richiese diverse opere di soggetto mitologico. Questa attenzione per il mito da parte del nobiluomo e di riflesso dell'élite intellettuale felsinea potrebbe essere stata condizionata, come sostiene Gandolfi³⁶³, dalla nascita della adunanza arcadica della Colonia Renia nel luglio 1698 che, rispondendo a un'esigenza di rinnovamento culturale e ideologico, scelse di approfondire in maniera ampia e diffusa le tematiche classiche quale luogo di libera espressione.

Anche Zanotti testimonia le commissioni del colto gentiluomo in vista dell'elezione all'importante carica. In particolare, è nella *Vita di Donato Creti* a ricordare che il maestro:

“dipinse poscia in un quadro di mezzana grandezza una Europa con le sue servitrici, scherzante intorno al toro, secondo la favola, e con somma pulitezza, e diligenza, e questo quadro fu comperato dal senator Paolo Magnani, ma dovendo questi dopo alcun tempo entrar gonfaloniere, s'avvisò di volere altri simili quadri da alcuni de' nostri primari maestri, ed uno, per l'altro accompagnar, ne commise al Creti, che per argomento scelse quella tal vecchia, che racconta ad una giovinetta la favola di Psiche”³⁶⁴.

Proseguendo la lettura del passo (1739, II, pp. 107-108) si coglie l'importanza che il dipinto ebbe per la carriera di Creti e l'ammirazione nutrita da Zanotti:

“Questo quadro fatto a concorrenza d'altri pittori egregi, costò a Donato molta assiduità, molta fatica, ed infiniti sospiri, e rancori, e malinconie; e mi ricordo, ch'ei venne tutto smanioso, e disperato una sera a trovarmi, acciocché per mezzo di certa persona gratissima al Senatore, si intercedesse più lungo tempo a compir l'opera di quel, che gli era stato assegnato, cotanto temeva egli il valore degli altri, e del suo dubitava; ma non si poté ottenere, ed egli, che certo temea più del bisogno, diede compiuta l'opera al tempo prescritto, e una pittura fece sommamente bella, e universalmente applaudita, così dal volgo, come dagli intendenti, e veramente Donato giunse allora ove potea desiderarsi, ch'egli giungesse”³⁶⁵.

Partendo dal testo, si ha la possibilità di scorgere uno spaccato del rapporto tra mecenate-pittore e tra artista-pubblico nella Bologna di inizio XVIII secolo nonché cogliere appieno il senso di quanto raccontato per esperienza diretta da Zanotti. Poiché l'accesso al gonfalonierato del senatore Magnani, come detto, avvenne nel quinto bimestre del 1705, è lecito pensare che egli abbia richiesto tutti i dipinti da esporre in quell'occasione per la fine dell'estate di quell'anno. Si comprenderà, allora, la ragione che lo portò a pretendere in modo fermo che il quadro fosse consegnato entro la data

³⁶¹ Secondo S. Camerini, *Il magnifico apparato: pubbliche funzioni, feste e giuochi bolognesi nel Settecento*, Bologna 1982, p. 10, “il governo bolognese si esauriva nella ripetitiva affermazione di un regime autonomistico in continua funzione rappresentativa del proprio potere: più che la carica in sé e il suo assolvimento aveva pubblico valore l'assunzione di essa. La stessa uscita dal pubblico ufficio era l'occasione per affermare e dimostrare (tipo il caso del Gonfaloniere) che, pur nella continuità dello status politico, si stava per passare ad altri onori, accrescendo così il proprio prestigio”.

³⁶² O. Bonfait, op. cit., Bologna 2000, p. 208. Non era, invece, una novità tanto per la famiglia quanto per il resto della nobiltà allogare opere d'arte in vista dell'entrata a gonfaloniere. In fondo, come sostiene S. Vitali, op. cit., 2001, p. 613, Lorenzo Magnani commissionò la magnifica e sontuosa decorazione del salone del palazzo proprio in previsione del suo accesso all'alta carica il primo luglio 1592. La stessa operazione era stata compiuta prima da Cornelio Malvasia nel 1555.

³⁶³ G. Gandolfi, *Teoria e prassi a Bologna tra Seicento e Settecento: Donato Creti, Alessandro Fava e Ludovico Antonio Muratori*, in *Proporzioni*, N.S. 6.2005(2007), p. 86.

³⁶⁴ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, p. 107.

³⁶⁵ Ivi, pp. 107-108.

prestabilita, non concedendo all'insicuro Creti "più lungo tempo a compir l'opera". L'artista dal canto suo temendo "il valore degli altri" – come Viani la "concorrenza di molti valenti Maestri" e il giudizio della "moltitudine de' riguardanti"³⁶⁶ – dedicò alla realizzazione della tela "molta assiduità, molta fatica, ed infiniti sospiri", riuscendo così a consegnare l'opera "al tempo prescritto". Nonostante i timori, Creti riuscì comunque a creare un'opera universalmente apprezzata. Lo storico sottolinea che il dipinto venne applaudito sia dal popolo, sia dagli intendenti. Ciò dimostra quanto nella Bologna del Settecento fosse ormai diffusa l'attenzione, oltre che la capacità critica, per il fare artistico e si fosse formato un sempre più sviluppato 'gusto collettivo', tale da giustificare le ansie degli artisti. Simili occasioni costituivano un banco di prova per i pittori, che vedevano il proprio lavoro sottoposto al giudizio diretto di un vasto pubblico anonimo o all'esame di una critica molto esigente e confrontato con l'operato di altri maestri. Si comprenderà, pertanto, la ragione per cui all'epoca realizzare un'opera che incontrasse il favore di una platea che aveva consuetudine con le opere d'arte – tanto con la pluralità delle proposte stilistiche quanto con le novità – e fosse in grado di sostenere il confronto con i dipinti delle glorie riconosciute significasse spesso, come nel caso di Creti, la consacrazione definitiva³⁶⁷.

Le tele citate dallo storico sono registrate in maniera puntuale nell'inventario legale del marchese, ove i due quadri con la *Favola di Psiche narrata da una vecchia* (Bologna collezione privata) e il Ratto d'Europa sono stimati 950 £ e risultano allestiti entro preziose cornici intagliate e dorate, valutate 50 £³⁶⁸.

Oltre a queste e alla Fucina di Vulcano del Viani, il senatore alloggiò per l'occasione anche due quadri grandi a Felice Torelli rappresentanti la Nascita di Ercole e una Venere.

Ancora una volta è lo Zanotti a informarci che Torelli "pinse due quadri al senator Magnani, e v'ha in uno Venere, allorché, ferita da una spina in un piede, fece la rosa vermiglia del proprio sangue", aggiungendo che questi furono realizzati "per essere veduti, in occasione dell'entrar gonfaloniere il senatore"³⁶⁹. Seguendo una sorta di *topos* storiografico, ma verosimilmente basandosi anche su una sentita rivalità tra gli artisti per ottenere il primato davanti a un pubblico vasto e competente, Zanotti insiste di nuovo sulla "concorrenza" tra "primarj pittori"³⁷⁰. Anche per i dipinti mitologici di Felice, a ogni modo, vi fu un universale apprezzamento e "riceverono molti applausi"³⁷¹.

Nel catalogo del 1760 le favole di Torelli sono valutate 600 £ e, considerato l'alto valore iconico, risultano anch'esse esposte entro pregiate cornici intagliate stimate ben 60 £³⁷².

È possibile, inoltre, che anche il pendant composto da due quadri grandi compagni di Sebastiano Ricci rappresentanti *Nettuno e Anftrite* e *Bacco e Ariana* (entrambi oggi a Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, N° INV. 340; N° INV. 341) sia stato acquisito o commissionato dal marchese per il suo trionfale ingresso alla prestigiosa carica³⁷³. Nella perizia i due quadri – gli unici dipinti veneti posseduti dal Magnani insieme a un'Assunzione della Vergine di "Scuola Veneziana"³⁷⁴ – sono valutati dai periti clementini 750 £ e risultano esposti in preziose cornici dorate del valore di 90 £³⁷⁵. Non è dimostrabile, ma è più di una suggestione, l'idea che anche il celebre *Amor Divino* di Gian Gioseffo Dal Sole³⁷⁶ (Modena, collezione privata) possa essere stato alloggiato dal marchese Paolo per la sua elezione a gonfaloniere. A confermare tale ipotesi concorrono diversi elementi.

³⁶⁶ G. Guidalotti, Franchini, op. cit., Bologna 1716, p. 21.

³⁶⁷ O. Bonfait, op. cit., Roma 2000, p. 190.

³⁶⁸ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 9 r.

³⁶⁹ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, p. 81.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 9 r.

³⁷³ Riguardo alla datazione dei due quadri si veda la scheda di catalogo.

³⁷⁴ *Ivi*, c. 21 r.

³⁷⁵ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 8 v.

³⁷⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 16 v.

Zanotti è il primo a riferire che Gian Gioseffo dipinse “per il senator Magnani il quadro dell’Amor divino, compagno della vita umana di Guido Cagnacci”³⁷⁷, dipinto che, come visto, era stato commissionato dal nonno Vincenzo al santarcangiolese negli anni Cinquanta del Seicento. Stando al resoconto sempre attendibile dello storico, l’*Amore Divino* si inserisce nel ricco gruppo di opere realizzate da Dal Sole all’inizio del Settecento, di certo prima che venisse a mancare la madre, “la quale morì l’anno MDCCX”³⁷⁸.

La datazione esatta è però precisata da un bozzetto *en grisaille* ricondotto da Pinna³⁷⁹ all’opera voluta da Paolo Magnani, che sul retro reca l’antica iscrizione “Amor verso Dio del sig. Gio. Giuseppe Dal Sole 1705”. Sulla scorta di Zanotti, anche l’Oretti ricorda l’esistenza nella quadreria Magnani dell’*Amor Divino* “opera rara” di Dal Sole quale compagno della *Vita Umana* di Guido Cagnacci³⁸⁰. Secondo le fonti settecentesche, dunque, il marchese commissionò la tela al pittore al fine di esporla come pendant del quadro del santarcangiolese. Così è, del resto, registrata anche nell’inventario del 1760, ove è precisato che la “Cornice, e Cima, e Rabesco dorato” è “compagna”³⁸¹ a quella della *Vita Umana*, che con una stima di 1500 £ risulta essere per i periti l’opera più preziosa della quadreria Magnani.

Di certo è significativo che la realizzazione del dipinto risalga proprio al 1705, anno in cui un grande “concorso di popolo” ebbe accesso alla dimora patrizia. Forse il marchese, preoccupato che la sensualità del quadro del Cagnacci potesse turbare la pia coscienza di qualcuno, ma al tempo stesso restio a censurare o rinunciare a esporre uno dei capolavori della quadreria³⁸², proprio per l’occasione potrebbe aver commissionato al Dal Sole l’*Amor Divino* affinché ne smorzasse la carica erotica. Come sostiene Peruzzi – che nel 1998 ha per prima ha reso noto il dipinto sino ad allora ritenuto disperso³⁸³ – si trattò di “un’operazione di senso evidentemente moraleggiante giacché il quadro del Cagnacci apparteneva a quella produzione incentrata sul nudo femminile che, esposto in tutta la sua sensualità e solo velato da un tenue intento allegorico”³⁸⁴ aveva creato talvolta non poco imbarazzo ai suoi possessori³⁸⁵. A ogni modo, l’operazione promossa dal marchese Magnani fu tesa a smorzare la voluttà della *Vita umana*, a conferirle un significato più elevato, eticamente e socialmente accettabile.

Lo stesso fine sembra informare l’unica commissione del senatore che esula dal filone classicista accademico, ovvero l’*Ingegno o Amore vincitore*³⁸⁶ di Giuseppe Maria Crespi (Strasburgo, Musée des Beaux-Arts, inv. 44.994.1.1). Ciò è suffragato dal figlio Luigi, il quale nella *Vita* del padre scrive che una mezza figura dipinta da Giuseppe Maria “sta presso il marchese Paolo senatore Magnani, veramente superba, per accompagnar altre due, l’una di Guido Cagnacci, l’altra di Gio. Gioseffo del Sole”³⁸⁷, quasi come se i dipinti costituissero un ‘trittico’.

³⁷⁷ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, I, p. 306.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ G. Pinna, *La verità della vita. Per una lettura iconologica della “Vita umana”*, in *Il Cagnacci esiliato*, Rimini 1993.

³⁸⁰ Marcello Oretti, Ms. B 131, f. 10; Ms. B 104, II, f. 127.

³⁸¹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, “Lib: 27 N° 19”, c. 16 v.

³⁸² Che il marchese non fosse bigotto o oscurantista lo dimostra un interessante episodio riportato da G. Guidicini, *Miscellanea storico-patria bolognese*, Bologna 1872, p. 272, secondo cui il “Bianchetti senatore Cesare, fece un discorso in Senato li 14 giugno 1728, proponendo di coprire le parti immodeste del Gigante di piazza, e gli fu risposto dal senatore Paolo Magnani negativamente”.

³⁸³ C. Thiem, *Giovan Gioseffo Dal Sole: dipinti, affreschi, disegni*, Bologna 1990, p. 136.

³⁸⁴ L. Peruzzi, in *Tesori ritrovati: la pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, Milano 1998, p. 144.

³⁸⁵ Zanotti in una lettera inviata al riminese Giovan Battista Costa il 25 ottobre 1741, G. B. Costa, *Lettere varie e documenti autentici intorno le opere e vero nome e cognome e patria di Guido Cagnacci pittore*, in *Raccolta d’opuscoli scientifici e filologici*, Venezia 1752, lettera II, p. 136, riporta che il “Senatore Ghisiglieri aveva un molto bella figura di una Donna ignuda dello stesso Cagnacci, ma per certo scrupolo se ne privò”. Da una precedente missiva inviata da Costa al fiorentino Niccolò Gaburri il 4 novembre 1741, G. B. Costa, op. cit., Venezia 1752, lettera I, p. 127, si apprende che il dipinto era una “molto bella mezza figura di una Venere”.

³⁸⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, “Lib: 27 N° 19”, cc. 16 v-17 r.

³⁸⁷ L. Crespi, op. cit., Roma 1769, p. 216.

L'affermazione di Crespi non è tuttavia confermata in toto dal catalogo. D'altro canto, come era frequente in quasi tutte le raccolte dell'epoca, anche in quella Magnani le opere rispondevano a un tipo di *accrochage* che prevedeva tendenzialmente una disposizione per coppie o pendant, in cui le cornici costituivano un elemento di unificazione. Tale forma di esposizione sembra essere rispettata anche sulle pareti del palazzo di S. Donato. Osservando, infatti, l'ordine di inventariazione delle opere si nota subito che subito dopo il dipinto di Dal Sole è registrata una tela rappresentante S. Francesco Saverio di Giovanni Maria Viani inquadrata entro una "Cornice tutta intagliata, e dorata"³⁸⁸, che non è compagna delle due precedenti né di quelle successive. Stimata 600 £, l'opera del Viani appare dunque isolata, quasi fosse una sorta di diaframma utile a ritmare l'allestimento. Proseguendo lo spoglio del documento segue, viceversa, la celebre S. Maria Maddalena del Guercino, inquadrata entro una "Cornice, e Cima dorata"³⁸⁹, alla quale è accoppiato il quadro "simile" dello Spagnolo ornato da una cornice compagna, entrambe prezzate 30 £. Pertanto, sembra ragionevole ipotizzare che l'*Ingegno* fosse stato richiesto a Giuseppe Maria Crespi quale pendant fittizio per la Maddalena del Guercino più che per accompagnare la *Vita umana* e il quadro di Dal Sole, con i quali era senza dubbio in dialogo. E, poiché secondo Alain Roy – che per primo lo pubblicava nel 1987 – per la monumentalità e la sua forza espressiva e per la tematica stessa l'opera potrebbe essere datata agli ultimi anni del XVII secolo, tra il 1695 e il 1700³⁹⁰, è possibile che sia stata richiesta dal marchese Magnani per stemperare il carattere sensuale ed 'equivoco' della tela del centese, compiendo così un'operazione che avrebbe poi replicato con la *Vita umana* del Cagnacci in occasione dell'elezione a Gonfaloniere nel 1705³⁹¹.

Probabilmente questo gruppo di capolavori era esposto, come traspare dall'inventario, in una particolare sala del palazzo, un ambiente eletto a cui avevano accesso solo pochi ospiti selezionati e colti viaggiatori stranieri come Charles-Nicolas Cochin, che nel *Voyage d'Italie* descrivendo i dipinti ammirati nel 1749 in palazzo Magnani ricorda proprio:

"l'Emblème de la vie humaine, de Guido Cagnacci", "l'Amour divin" "de Giuseppe dal Sole", "Un tableau fort bon, par lo Spagnolo: il représente un jeune homme casqué & ailé", "Un Saint François Xavier" del Viani e "Une Magdeleine, du Guercino"³⁹².

Rientrano tra gli acquisti più importanti del senatore Paolo opere come: il Giuseppe Ebreo con la Moglie di Putifar del Viani "vecchio", che era impreziosito da una cornice alla romana con "goletta intagliata, tutta dorata, à risserva della gola per didentro, che è di color giallo" stimati 600 £ e 30 £³⁹³, e soprattutto una Carità di Marcantonio Franceschini³⁹⁴, che Zanotti e Mazzoni valutano 750 £, una delle stime più alte in assoluto del lascito.

Frutto di una delle tante commissioni del senatore alle botteghe operanti a Bologna a inizio Settecento sono i quattro ovati con mezze figure raffiguranti le quattro Arti Liberali, riferite tre a Giovan Battista Grati, e l'altra al Dal Sole³⁹⁵, ai quali i periti clementini riconoscono un valore di 300 £.

Fanno parte dell'attività mecenatistica del marchese anche la *Missione* (Marano di Castenaso, Collezione Molinari Pradelli) e il *Mercato* (Pesaro, Pinacoteca Civica Inv. 3929) "fatti in Roma"³⁹⁶

³⁸⁸ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 16 v.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ A. Roy, *L'amour de l'art: le gout de deux amateurs pour le baroque italien*, Strasbourg 1987, p. p. 76 cat. 14.

³⁹¹ Se la commissione fosse stata originata dagli stessi fini moraleggianti, la si potrebbe far risalire al 1698 circa, poiché il primo bimestre 1699 il marchese accedette per la prima volta al gonfalonierato.

³⁹² C. N. Cochin, *Voyage d'Italie*, IV, Paris 1758, p. 127. Invero, il francese cita anche "Une Sainte Famille qu'on dit de Raphael, & qui a des beautés", opera in realtà da identificare con "Quadro per l'impiedi, con Cornice dorata rappresentane la Sacra Famiglia, copia del Quadro di Raffaele d'Urbino, fatta dal Sig:r Angelo Michele Cavazzoni" (ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 14 v), che a quanto pare veniva spacciata (on dit) dal marchese Paolo per un originale dell'urbinate.

³⁹³ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 8 v.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ *Ibidem*.

da Aureliano Milani, che come racconta Zanotti furono colà dipinti nel 1718, quando il senatore Magnani si trovava nell'Urbe "nell'ufficio di nostro ambasciatore". Il biografo racconta che "non avendo mai il Milani terminato il quadro di Cristo, che porta la croce, commessogli già dal senatore in Bologna, volle questi, che Aureliano invece di quello gli facesse due piccoli quadri, e gli fece una missione, e un mercato molto belli, e pieni di belle fantasie"³⁹⁷.

Al prolifico e apprezzato Milani il marchese Paolo commissionò altresì un ovato raffigurante Argante³⁹⁸, che è stimato 200 £ e risulta allestito entro una preziosa cornice intagliata e "molto Rabescata all'antica, dorata" che Pietro Pavia valuta ben 60 £. Il quadro è forse da riconoscere nel Sansone che Zanotti³⁹⁹ e Oretti⁴⁰⁰ dicono essere stato dipinto da Aureliano per il senatore Magnani. Al Milani fu richiesto, inoltre, un quadro per traverso rappresentante *Noè esce dall'arca dopo il diluvio*⁴⁰¹ (collezione privata), che Oretti giudica "bellissimo"⁴⁰².

In realtà, il pittore secondo Zanotti dipinse per il marchese anche "un quadro di Cristo, che libera lo indemoniato"⁴⁰³. La notizia è ripresa dall'Oretti che ricorda tra i dipinti del Milani nel palazzo di S. Donato un "Christo che libera una indemoniata"⁴⁰⁴. L'erudito elenca l'Indemoniato anche tra le opere di casa Magnani citate nelle *Pitture*⁴⁰⁵. Nonostante una tale abbondanza di testimonianze, la tela non risulta inventariata nel catalogo del 1760, ragione per cui è da credere che possa essere stata alienata negli ultimi anni di vita del senatore.

Una delle opere più preziose della raccolta è senza dubbio il *Giudizio di Salomone* (collezione privata) "si suppone del Sig:r Guido Reni, della prima maniera"⁴⁰⁶, che i periti accademici valutano 600 £. Il dipinto era alquanto celebre perché costituiva uno dei pezzi d'esordio del divino. Il "Giudizio di Salomone in bellissima tavolina, che fatta anche in principio, dà a dividere qual dovesse divenire Guido, e quanto bene intendesse e praticar sapesse (quando affaticar voleva) i fondamenti della prospettiva e architettura" è menzionato da Malvasia nella *Felsina* tra le opere di Casa Gaggi⁴⁰⁷. Anche Charles De Brosses nella lettera al signor de Quintin ricorda il *Giudizio di Salomone* di Guido e lo considera "interessante per essere una delle sue prime opere o piuttosto del tempo in cui abbandonò la maniera di Calvari per dipingere alla maniera dei Carracci"⁴⁰⁸.

Stando alle stime, tra le opere di maggior pregio v'erano anche due quadri di soggetto storico di Pier Francesco Mola rappresentanti la Storia di Campaspe e il Convito d'Alessandro Magno⁴⁰⁹, ai quali Zanotti e Mazzoni riconoscono un valore di 1500 £.

Un nucleo importante della quadreria è poi costituito dalle copie di Angelo Michele Cavazzoni tratte dagli affreschi mitologici dei Carracci. La prima tela del pittore a essere peritata è, però, un Ratto delle Sabine copia dall'originale dipinto da Gian Gioseffo Dal Sole stimato 200 £⁴¹⁰, che pur essendo una riproduzione è comunque ritenuta degna di essere inquadrata da una preziosa cornice intagliata e dorata del valore di 30 £. Come testimonia Zanotti la genesi di questo dipinto è molto importante dal momento che quando:

"s'avvisò il senatore Magnani di volere, che alcun bravo pittore copiasse tutte le pitture della sua sala, dipinte da' tre Carracci, e al senatore Giovan Gioseffo dal Sole propose il Cavazzoni, com'uomo in una tal sorte di

³⁹⁷ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, pp. 164-165.

³⁹⁸ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 13 r.

³⁹⁹ Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, p. 162.

⁴⁰⁰ BCABo, Ms. B 130, f. 196.

⁴⁰¹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 13 r.

⁴⁰² BCABo, Ms. B 130, f. 196.

⁴⁰³ Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, p. 162.

⁴⁰⁴ BCABo, Ms. B 130, f. 196.

⁴⁰⁵ BCABo, Ms. B 104, II, f. 127.

⁴⁰⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 8 v.

⁴⁰⁷ C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678, II, p. 88.

⁴⁰⁸ C. De Brosses, *Viaggio in Italia: lettere familiari*, a cura di C. Levi, Roma 1973, lettera intitolata *Memoria sui principali quadri di Bologna* (XXII) p. 172.

⁴⁰⁹ *Ivi*, c. 9 v.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

pittura molto egregio. Prima però, che il lavoro della sala intraprendesse volle lo stesso senatore, che Angelo Michele gli copiasse il bel quadro del ratto delle Sabine di esso Giovan Gioseffo, e in tal guisa il copiò, che da molti, e molti di coloro, che l'hanno veduto, e il veggiono, è stato giudicato originale"⁴¹¹.

Il risultato fu, dunque, molto apprezzato dal nobiluomo. Del resto, secondo Luigi Crespi "la sua perizia maggiore veramente si era nel ricopiare le opere de' grandi maestri, con un'esattezza, diligenza, ed imitazione inarrivabile"⁴¹². Proprio queste doti avrebbero convinto il marchese Paolo "di fargli copiare tutte le pitture della sua sala, fatte da' tre Carracci"⁴¹³. Tale incarico, "che ha durato per tutto il tempo di vita sua", fu di certo l'impresa più importante della carriera di Cavazzoni. Ciò è confermato anche da Pellegrino Orlandi, il quale nell'*Abecedario pittorico* del 1719 scrive che a quella data Cavazzoni "stà ora copiando le belle opere de i Carracci, dipinte nel Salone del Palagio del Senatore Magnani Ambasciatore in Roma"⁴¹⁴. L'impresa, seppur intervallata da altre "pressanti occasioni", deve aver occupato a lungo il pittore, dal momento che Zanotti testimonia che ancora nel 1739 il pittore "tornò quindi nella sala Magnani e vi sta ora compiendo le tralasciate pitture. Tutte le storie ha però compiute, ed ora sta i termini copiando, e quei fanciulli, e satiretti, che le storie dividono"⁴¹⁵.

I dipinti citati dai biografi sono tutti enumerati nell'inventario del 1760. Un gruppo di dodici quadri per il traverso e due per il lungo rappresentanti le *Storie di Romolo e Remo* dei tre Carracci, copie eseguite dal "valente" Cavazzoni⁴¹⁶, è stimato in blocco da Zanotti e Mazzoni ben 5500 £. A questi pezzi vanno aggiunti sei quadri per il lungo, che replicano i termini⁴¹⁷ e sono valutati 300 £, e i due quadri lunghi e stretti con altri due termini compagni dei precedenti del valore di 90 £⁴¹⁸.

Il corpus di copie tratto dai Carracci doveva avere per il marchese un forte valore simbolico di autorappresentazione e appropriazione del passato. Tuttavia, non sono state ancora del tutto chiarite le ragioni che lo spinsero a commissionare trascrizioni di opere murali che facevano bella mostra nel salone del suo palazzo. Essendo rimaste tra le mura della casa senatoria, le tele del Cavazzoni non erano certo tese alla diffusione di un prototipo di particolare importanza, quali erano universalmente riconosciuti gli affreschi dei Carracci, né avevano lo scopo di sostituirne l'irrimediabile perdita. Impossibile poi dire se questo ciclo di copie d'autore fosse stato ricercato per rispondere a una particolare esigenza di mercato. Piuttosto, è verosimile che la richiesta si conduca a un 'moderno' gusto per il quadro, quale oggetto di elezione per il pieno apprezzamento estetico di un soggetto dipinto. Del resto, nel corso del Settecento come sostiene Strinati "il quadro piccolo e prezioso è una metafora visiva del privilegio" scelto "per il soddisfacimento di una esigenza estetica superiore che si concentra in poco spazio"⁴¹⁹.

Un altro artista apprezzato dal senatore Magnani fu Ercole Graziani. All'allievo di Donato Creti il marchese richiese diverse opere come il *Miracolo del Beato Nicolò Albergati*⁴²⁰ (collezione privata), che nel catalogo del 1760 è stimato 120 £. Il dipinto dovrebbe essere uno dei bozzetti o, per meglio dire, dei modelli rifiniti⁴²¹ della pala omonima esposta presso la Cappella Albergati nella Basilica di Santa Maria degli Angeli a Roma, la cui commissione si deve a Benedetto XIV, come testimoniato dalle lettere inviate dal pontefice all'amico Paolo Magnani il 13 luglio 1746 e il 21 settembre 1748⁴²².

⁴¹¹ Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, p. 130.

⁴¹² L. Crespi, op. cit., Roma 1769, p. 260.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ P. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1719, p. 62.

⁴¹⁵ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, p. 131.

⁴¹⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 15 v.

⁴¹⁷ *Ivi*, c. 14 r.

⁴¹⁸ *Ivi*, cc. 15 v-16 r.

⁴¹⁹ C. Strinati, in *Giaquinto: capolavori dalle Corti in Europa*, Milano 1993, p. 24.

⁴²⁰ *Ivi*, c. 11 v.

⁴²¹ Sulla questione del grado di finezza dei bozzetti e dei modelli si veda in particolare D.L. Sparti, *Collezionismo di bozzetti, modelli, ricordi e quadretti italiani tra Sei e Settecento*, in *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a cura di D. Pegazzano, Firenze 2012, pp. 95-111.

⁴²² P. Prodi, M. T. Fattori, *Le lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani*, Roma 2011, pp. 511, 610.

Sempre a Ercole Graziani furono poi allogati anche tre ovati rappresentanti S. Anna con S. Elisabetta, S. Paolo con S. Francesco Saverio e S. Barbara con S. Irene, un ovato più piccolo raffigurante S. Michele Arcangelo⁴²³ e un *S. Pietro in Carcere*⁴²⁴ (Avignone, Fondation Calvet), che sebbene sia stimato solo 120 £ risulta inquadrato da una cornice tutta dorata dal valore considerevole di 50 £, segno evidente di come il marchese Paolo vi riconoscesse un grande merito artistico.

Le politiche d'acquisto del senatore furono orientate non solo verso opere di soggetto tradizionale, ma anche verso generi pittorici 'nuovi', quali paesaggi, nature morte, battaglie e scene di genere o quadretti di Bambocciate di scuola fiamminga, che connotano un gusto collezionistico moderno.

Tra i quadri raffiguranti episodi bellici fanno la parte del leone i dipinti dell'allievo del Cignani Antonio Calza, ai dipinti del quale sono riconosciuti valori spesso importanti in rapporto ai soggetti trattati, che vanno grossomodo dalle 35 alle 100 £. Le fonti non aiutano a stabilire se il senatore Magnani abbia acquistato le tele sul mercato o se, piuttosto, le abbia richieste al pittore, che secondo Zanotti "divenne molto eccellente nelle battaglie"⁴²⁵, per Orlandi "è sommamente gradito il suo dipingere di forza, ameno, e di grande invenzione"⁴²⁶ e che Luigi Crespi definisce "celebre professore di battaglie"⁴²⁷.

Chiude l'elenco delle opere presenti nel palazzo di S. Donato un interessante ciclo di ventuno tele figuranti le Storie di Bertoldo e Bertoldino dipinte da Antonio Rossi e da Stefano Gherardini, che nonostante il soggetto tutt'altro che aulico sono inquadrare da cornici dorate alla romana⁴²⁸, stimate in totale 735 e 126 £. Sebbene non si possa avere la certezza, è probabile che l'intera serie possa essere stata commissionata agli artisti nel corso del quinto decennio del Settecento, datazione ricavabile in via indiretta dalle fonti. Per realizzare la serie, Rossi, coadiuvato stando a Zanotti e Mazzoni dal poco noto Stefano Gherardini (1696-1756), trasse senza dubbio ispirazione da Giuseppe Maria Crespi. Secondo Zanotti lo Spagnolo intagliò

"alcuni rami all'acqua forte, e per ciò fece venti disegni de' fatti buffonoschi di Bertoldo, di Bertoldino, e di Cacasenno, conforme scrive il Croce, e lo Scaligero, e gl'intagliò, e belli tanto, e così graziosi riuscirono sì fatti intagli, che ne furono da tutti ricercate le stampe. Vedendo questo si pose anche a dipingerli in altrettanti rami della stessa misura, e con pari grazia, e più ancora, e furono comperati dal Principe Panfilì"⁴²⁹.

Lo storiografo bolognese aggiunge che "poi furono quei rami ricopiati, e intagliati dal Mattioli, con qualche giunta, e quelli sono, che hanno dato argomento al libro in ottava rima, che dianzi si pubblicò dall'onorato, e diligente stampatore Lelio dalla Volpe"⁴³⁰. La notizia è ripresa per ovvie ragioni anche da Luigi Crespi, il quale ricorda che il padre:

"avendo contratta una cordiale amicizia con un tale Lodovico Mattioli intagliatore in rame, volle egli pure, come hanno fatti quasi tutti i grandi uomini, intagliare alcuni rami all'acqua forte, e fece venti disegni de' fatti buffoneschi di Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno"⁴³¹.

Come sostiene Mazza⁴³², le versioni di Antonio Rossi sono in controparte rispetto alle incisioni crespiane e ai dipinti su rame Pamphilij, presentano in generale poche varianti e sono in chiaro dialogo con i disegni preparatori delle incisioni a sanguigna, soprattutto con la serie incisa da Mattioli per

⁴²³ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", cc. 14 v-15 r.

⁴²⁴ *Ivi*, c. 16 r.

⁴²⁵ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, I, p. 157.

⁴²⁶ P. Orlandi, op. cit., Bologna 1704, p. 67.

⁴²⁷ L. Crespi, op. cit., Roma 1769, p. 185.

⁴²⁸ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", cc. 17 r-17 v.

⁴²⁹ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, p. 55.

⁴³⁰ *Ivi*, p. 56.

⁴³¹ L. Crespi, op. cit., Roma 1769, p. 211.

⁴³² A. Mazza, *Felsina sempre pittrice - Acquisizioni d'arte e donazioni per la storia di Bologna (2014-2016)*, Bologna 2016, pp. 118-119.

l'edizione del 1736, a cui verosimilmente si ispirò Antonio Rossi. Si tratta, in sostanza, di un ciclo di storie leggere e dal tema buffonesco, che verso la metà del Settecento sembra incontrasse il favore di collezionisti e amatori appartenenti al ceto patrizio e a quello borghese. Il fatto che tale ciclo fosse esposto sulle pareti della dimora senatoria accanto a dipinti di ben più elevate tematiche o di più celebrati maestri dimostra il livello di apertura e l'eterogeneità delle scelte collezionistiche del marchese Paolo, che come molti dilettanti di pittura dell'epoca apprezzava tanto i generi aulici quanto le opere inerenti a tematiche basse e popolaristiche.

La seconda parte dell'inventario redatto da Zanotti e Mazzoni contiene la descrizione e stima delle pitture presenti nel Casino al porto Naviglio nella via degli Apostoli, ovvero la palazzina *intra moenia* ma dal carattere suburbano, che nel 1657 Vincenzo Magnani aveva acquistato da Carlo Bolognetti e Silvia Margherita Canobi Conforti⁴³³. Abitazione di dipinto urbano, dotata di orto e "ripa prativa" sulle sponde del canale Cavadizzo, nelle intenzioni del nobiluomo sarebbe dovuta divenire un luogo di meditazione e *otium*, magari anche sede di una Accademia. La morte prematura del senatore tuttavia, occorsa appena due anni dopo, spense ogni velleità. Rispetto a Vincenzo, infatti, il figlio Enea II fu sempre poco interessato al palazzino di fronte al porto urbano. Tant'è che già nel 1661 il giovane marchese affittava l'edificio ad Alberto Parisi. In tale occasione, la famiglia per tutelare il proprio patrimonio e riaverlo alla fine del contratto fece redigere una "Nota delli mobili ed altre cose" presenti nel casamento del marchese Enea, documento interessante giacché testimonia come all'epoca il palazzino avesse un arredamento spartano, che comprendeva solo uno sparuto nucleo di quadretti e alcune nature morte⁴³⁴.

Un anno dopo la scomparsa di Enea II, avvenuta nel 1686, il palazzino negli Apostoli fu comprato per 8000 £ dal figlio Paolo alla madre Giulia Albergati⁴³⁵. Anche con l'ultimo senatore Magnani, però, per molti decenni il casino mantenne una vocazione prettamente produttiva. Ancora nel 1707 si presentava in forma spoglia e vi veniva addossato un edificio più basso, forse una stalla o rimessa, mentre nel marzo dell'anno successivo era affittato al senatore Filippo Giuseppe Calderini⁴³⁶. Una svolta significativa si ebbe solo nel novembre 1728, quando il marchese Paolo acquistò tutti i beni rimasti in possesso della madre al porto delle navi, che comprendevano un'osteria e un fondaco da legnami, e liquidò qualsiasi ragione spettante ai fratellastri Pompeo e Nicolò Aldrovandi⁴³⁷. Entro breve il nobiluomo avviò la ricostruzione del casino, ormai molto degradato, affidando il progetto all'architetto ticinese Andrea Chiesa⁴³⁸. Il risultato fu una elegante architettura dalle forme sobrie e classicheggianti, dotata come le ville suburbane di logge ad arcate e giardino⁴³⁹.

L'edificio fu presto impreziosito da un allestimento composto da numerosi dipinti, che come imponevano le norme erano soprattutto opere di genere o di paesaggio.

⁴³³ M. Rubbini, *Proprietà terriere e palazzi di villa nella campagna bolognese*, in *Magnani*, Bologna 2002, pp. 504-505. La studiosa riporta che all'epoca il casino con orto di quattro tornature, ghiacciaia e casetta per l'ortolano era sotto il dominio diretto del decanato di San Colombano.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ *Ivi*, p. 506. A. Giacomelli, op. cit., Bologna 2011, p. LXXXIX, sottolinea che proseguendo la politica di forte espansione economica il marchese Paolo in seguito a tale transazione sfruttò il fondaco e il casino per la commercializzazione cittadina di grani e altri generi alimentari, sfruttando così la propria posizione semimonopolistica nel settore.

⁴³⁸ Come riporta M. Rubbini, op. cit., Bologna 2002, p. 506, il 21 gennaio 1736 viene registrata la vendita di una striscia di terreno, necessaria per poter ingrandire e ricostruire il palazzetto, che in realtà era già stata concessa al Magnani dai fratelli Aldrovandi tramite scrittura privata risalente al 1734. Nel documento è precisato che il senatore Paolo ormai da tempo era "determinato" a riedificare "di pianata" un casino con stalla e rimessa al posto di quello "ivi stante".

⁴³⁹ G. Guidicini, op. cit., I, Bologna 1868, p. 63, riporta una notizia abbastanza curiosa ricordando che "il marchese senatore Paolo Scipione Magnani fabbricò questo casino o palazzetto, alzandolo a modo che sette finestre potevano guardare entro la clausura del monastero delle Cappuccine; quindi fu obbligato li 22 ottobre 1744, di alzare il muro circondariale di detto Convento, per quella lunghezza che potesse togliere questa servitù alle monache".

Anche Oretti ricorda il casino Magnani scrivendo che “è situato al Porto Naviglio, è Architettura di Gio: Andrea Pedevilla [sic] che lo fabbricò, ancora in questo Palazzino si ammirano trè grandi Paesi à tempera dà Carlo Lodi, e vi sono altri dipinti di moderni Pittori, vi è un Giardino à canto che non è sprezzabile”⁴⁴⁰.

In base alla perizia redatta dai pubblici professori di pittura Zanotti e Mazzoni le opere presenti nel casino alla morte del senatore Paolo sono 83. Salvo qualche rara eccezione, si tratta di dipinti privi di attribuzione e che hanno pressoché tutti valori piuttosto contenuti. Rispetto al palazzo senatorio, inoltre, è palese l’uso quasi solo decorativo dei quadri e sembra essere assente ogni criterio espositivo dettato da interessi critico-estetici. Ogni stanza accoglie un numero diverso di pezzi dalle tematiche eterogenee, che era adeguato all’uso dell’ambiente e alla configurazione dell’apparato di rappresentanza.

La descrizione del patrimonio pittorico della palazzina ha un andamento topografico e inizia dal pianterreno con la Saletta all’ingresso della porta, ove risultano esposti entro cornici dipinte “à Marmo, e suo filetto d’Oro” quattro Prospettive di Andrea Monticelli⁴⁴¹ del valore complessivo di 120 £. Segue la camera da pranzo, vasto ambiente allestito a incrostazione con venti Ritratti di Signore inquadrati da cornici dorate stimati in totale 300 £, a cui si alternavano quattro Paesi riferiti a non precisati maestri oltramontani⁴⁴². Senza dubbio il capolavoro della sala era il Pan vinto da Amore, copia dipinta da Pier Francesco Cavazza (1677-1733)⁴⁴³ su modello di Agostino Carracci, che con una stima di 120 £ risulta essere il secondo dipinto più prezioso tra quelli presenti nel casino. L’importanza di tale trasposizione è data dal fatto che si trattava di una replica del celebre affresco realizzato da Agostino sopra uno dei camini di palazzo Magnani nel 1592. L’autore Pier Francesco Cavazza, artista oggi negletto, all’inizio del Settecento ebbe una certa fama e “s’acquistò nome ancora di buon copiatore. Questo fe’, che molte occasioni gli vennero di far sì fatte copie d’altri quadri famosi, e di diversi maestri”⁴⁴⁴. Proprio queste doti di eccellente copista devono aver convinto il senatore Paolo ad affidargli la riproduzione di un’opera tanto apprezzata come il dipinto di Agostino, che Malvasia definiva “di sagoma così terribile, risaltata, e insiem giusta, e in sì bel paese”⁴⁴⁵.

Dopo la *salle à manger*, l’inventario elenca le opere alloggiare nella “Camera grande à mano Sinistra” della stanza, di certo uno degli ambienti di rappresentanza del palazzino. I generi sono variegati, tra Paesi anonimi e ritratti, generici o di Casa Magnani, si distinguono una Flagellazione riferita alla scuola del Samacchini⁴⁴⁶, una copia tratta da Guido Reni raffigurante due Puttini⁴⁴⁷ e soprattutto un Ritratto di Donna “vestita da Scuruccio, con un Amorino, che le presenta una Lettera” attribuito a Lavinia Fontana, valutato però appena 60 £⁴⁴⁸. Interessante è anche un inconsueto pendant autocelebrativo formato da due anonimi quadretti piccoli rappresentanti uno la Storia d’Enea e l’altro un Paesaggio contenente quattro della famiglia Magnani⁴⁴⁹.

Nella più piccola e raccolta camera contigua, forse un ambiente privato o di servizio, le pareti erano più spoglie e vi erano disposti solo dipinti dai valori modesti, a cui si accompagnavano quadretti in c. o incisioni “in Stampa di Rame” francesi⁴⁵⁰.

Nella camera grande a mano destra del salone, invece, si concertavano solo poche opere di soggetto esclusivamente religioso: una non attribuita copia del S. Sebastiano di Annibale Carracci⁴⁵¹, per

⁴⁴⁰ BCABo, Ms. B 104, I, f. 48.

⁴⁴¹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, “Lib: 27 N° 19”, c. 18 v.

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, I, p. 383.

⁴⁴⁵ C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, I, p. 497.

⁴⁴⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, “Lib: 27 N° 19”, c. 19 r.

⁴⁴⁷ *Ivi*, c. 19 v.

⁴⁴⁸ *Ibidem*. L’opera, oggi non rintracciabile, non è elencata tra i quadri appartenuti al nipote Sigismondo III Malvezzi né nei cataloghi delle opere spettanti ai suoi eredi, ragione per cui è verosimile che possa essere stata alienata dal signore di Castel Guelfo pochi anni dopo esserne entrato in possesso.

⁴⁴⁹ *Ivi*, c. 20 r.

⁴⁵⁰ *Ivi*, c. 20 v.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

questo valutata 50 £, un'Orazione nell'Orto accompagnata da un'Incoronazione di Spine e un'anonima Assunzione della Vergine⁴⁵², l'unico dipinto di scuola Veneziana presente nella collezione Magnani insieme al pendant mitologico di Sebastiano Ricci, che con una stima di 150 £ risulta essere il quadro più prezioso tra quelli esposti nel casino al Porto Naviglio. La camera contigua ospitava, oltre a due ritratti⁴⁵³, un singolare quadro raffigurante il Petrarca e Madonna Laura⁴⁵⁴.

La cappellina era ornata da un Ecce Uomo che, sebbene non sia attribuito, è valutato comunque 50 £, magari perché secondo i periti era una copia tratta da Guido Reni⁴⁵⁵.

Nell'appartamento superiore, senza distinzione per camere, sono elencati: prospettive⁴⁵⁶ e paesaggi, nature morte, scene di genere, ritratti e battaglie. Tutti i dipinti sono registrati con cenni sommari dei soggetti e la maggior parte senza indicazione dell'autore. Fanno eccezione uno Sposalizio mistico di S. Caterina riferito al Samacchini⁴⁵⁷ – uno dei quadri più antichi della collezione Magnani, ma stimato appena 30 £ – e un tondo con una Prospettiva di Carlo Lodi⁴⁵⁸, a cui Zanotti e Mazzoni riconoscono un valore 'standard' di 40 £.

Per il marchese Paolo Magnani rispetto agli avi il quadro è divenuto un oggetto importante e prezioso. Nel palazzo senatorio e nel casino suburbano le opere d'arte sembrano essere l'elemento fondamentale di distinzione, sono dei capolavori da mettere bene in mostra. I dipinti nella gerarchia dei beni sontuari ricoprono ormai una posizione di assoluta preminenza simbolica tra le opere mobili, ben al di sopra dei vestiti, carrozze e libri. La collezione è per il nobiluomo un dispositivo trionfale atto a manifestare tanto la sua elevata cultura e il suo gusto ricercato quanto la potenza economica e il prestigio sociale.

La descrizione della quadreria Magnani appena effettuata è utile sia per comprendere l'impegno notevole profuso dal marchese Paolo nell'accrescimento della sua raccolta, attività che lo rende uno dei collezionisti più attivi della Bologna di primo Settecento, sia per cogliere l'entità e l'importanza che il lascito ebbe sulla quadreria Malvezzi, sino ad allora composta da un numero non ancora rilevante di dipinti.



Figura 9 F. Canetoli, *Arme gentilizie di famiglie bolognesi, nobili, cittadinesche e aggregate*, Bologna 1792, tavola 37.

⁴⁵² *Ivi*, c. 21 r.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ *Ivi*, c. 21 v.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ Alcune di queste dovrebbero essere in parte lavori del Monticelli.

⁴⁵⁷ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 22 v.

⁴⁵⁸ *Ibidem*. Luigi Crespi nella *Felsina*, p. 197, riporta che Lodi "nel palazzino del senatore Magnani al Porto Naviglio dipinse molti paesi" ora non identificabili.

8. L'“Appartamento nuovo” di palazzo Malvezzi

Desideroso di aggiornare la propria abitazione alle funzionalità, in parte retoriche, sia del cerimoniale sia di una più moderna forma dell'abitare, Sigismondo III approfittò dell'incendio del 1745 per ripensare all'ala del palazzo prospiciente alla chiesa di S. Sigismondo. Il marchese fece edificare il nuovo corpo di fabbrica proprio nel luogo ove sorgeva il distrutto, e forse mai rimpianto, teatro. Non è improbabile che ad agevolare i lavori abbia contribuito anche la pingue eredità che il signore di Castel Guelfo ricevette dallo zio materno Paolo Magnani.

Il cantiere dovette essere avviato poco dopo l'incidente, forse già l'anno successivo. Nel 1754 comunque, come dimostra una relazione rogata dal notaio Gaspare Sacchetti del capo mastro muratore Marcantonio Bianchini risalente al 16 marzo⁴⁵⁹, la nuova parte della Ca' Grande si ergeva ormai in alzato e, anzi, si stava procedendo alla sistemazione degli ambienti interni. Il resoconto è importante perché ripercorre l'andamento dei lavori e rappresenta con minuzia la configurazione della nuova fabbrica. Nel documento Bianchini si prodiga nella descrizione di quanto realizzato e ancora da erigere. Inoltre, servendosi di piantine molto dettagliate, distingue le pareti erette ex novo da quelle preesistenti, nonché il modus operandi e il tipo di materiali messi in opera⁴⁶⁰. Il capo mastro sottolinea poi la gravità dei danni che l'incendio causò al palazzo stesso ed elenca i numerosi interventi di consolidamento resisi necessari⁴⁶¹.

Stando, invece, a un secondo resoconto redatto sempre dal Capo Mastro Bianchini il 14 gennaio 1774⁴⁶², che da seguito a quello del 1754, si può stabilire con certezza la data di fine dei lavori dell'ala nuova di palazzo Malvezzi. Nel rendiconto il muratore afferma che a quella data erano terminati il piano nobile e le cantine⁴⁶³. Dell'ingrandimento operato per volere di Sigismondo III, rispettoso all'esterno del vecchio impianto, ma al tempo stesso aggiornato negli interni alle ultime tendenze, colpisce il fatto che, sebbene aumentasse di almeno un terzo l'edificio preesistente, più che ad ampliare la recettività abitativa come si vedrà fu in gran parte destinato ad ambienti e spazi cerimoniali, di magnificenza e d'apparato. Del resto, a Bologna nel corso del XVIII secolo vi è una generale e crescente tendenza a riservare l'appartamento nobile in modo esclusivo, o quasi, alla rappresentanza e ad abitare, compreso il capofamiglia, in ambienti più raccolti e confortevoli. Questo cambiamento di mentalità si deve alla diffusione e all'influenza esercitata negli ambienti arcadici del moderno volumetto *Il vero parigino italiano* di Pier Jacopo Martello del 1718⁴⁶⁴. Nel testo il poeta stigmatizza le inutili “sterminate fughe di sale” caratteristiche della “pazza magnificenza” di certe “gran macchine di Palazzi”⁴⁶⁵, e sostiene che come le case francesi le dimore moderne dovrebbero avere una distribuzione più razionale, misurata e funzionale. A tale orientamento si dovrà forse anche la scelta da parte di Sigismondo di far realizzare all'intagliatore Giovan Battista Toselli, al quale Oretti riconosce il merito di avere introdotto a Bologna il gusto del mobile alla francese “denominato alla Turinese”, i moderni arredi dell'appartamento, che sempre l'erudito enumera tra “li più stimati”⁴⁶⁶ della città.

⁴⁵⁹ ASBo, fondo Notarile, Serie *Gaspare Sacchetti 5/15*, anno 1754, c. 1 r. Nel documento Bianchini definisce in maniera chiara le aree del nuovo complesso e i suoi confini.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, c 1 v.

⁴⁶¹ *Ivi*, cc. 1 v- 2 r.

⁴⁶² ASBo, fondo Notarile, Serie *Gaspare Sacchetti 5/15*, anno 1774, c. 1 r.

⁴⁶³ Nella relazione, sempre dettagliata e puntuale, il capo mastro fa riferimento a una nuova pianta del palazzo, che è di grande aiuto per comprendere oltre che quanto fatto dai muratori anche la disposizione degli ambienti della parte moderna della residenza.

⁴⁶⁴ Cfr. D. Lenzi, *Palazzi senatori a Bologna fra Sei e Settecento*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo*, 1, Firenze 1995, pp. 229-252. Va ricordato che anche il pensiero di Ludovico Antonio Muratori con le sue *Riflessioni sul buon gusto* del 1708 influenzò l'innovazione bolognese nei modi dell'abitare ordinata da principi di controllo razionale.

⁴⁶⁵ P. J. Martello, *Il vero parigino italiano*, Roma 1718, in *Opere di Jacopo Martello*, Tomo V, Bologna 1723, atto I, p. 312.

⁴⁶⁶ Ms. B 133, f. 141.

Quando i lavori di muratura al piano nobile superiore vennero terminati, tra la fine del settimo e l'inizio dell'ottavo decennio del Settecento il marchese poté occuparsi della decorazione dei nuovi ambienti, costruiti in continuità col piano nobile della Ca' Grande quattro-cinquecentesca.

Nel 1770 affidò a Carlo Bianconi⁴⁶⁷ il progetto del primo esempio cittadino di galleria all'antica⁴⁶⁸ (Fig. 10); impresa di assoluta importanza che rappresentò per la cultura figurativa bolognese dell'epoca una netta rottura con la tradizione⁴⁶⁹.

Grazie a una lettera inviata il 5 febbraio 1771 all'erudito cremonese Giovan Battista Biffi è possibile cogliere le intenzioni e i modelli del Bianconi, il quale scrive:

“ho cercato di fare tutti gli ornamenti secondo lo stile de' romani antichi, e de' greci, e non ho troppo cercato quelli del cinquecento, benché questi ancora li veneri, e gli stimi”⁴⁷⁰.

In realtà, la galleria di Bianconi oltre a recuperare e imporre motivi antichizzanti, riflette altresì un rinnovato interesse per il Cinquecento e le sue forme espressive, è il caso per esempio della sopraporta in stucco (Fig. 11) replicante l'*Ercole al bivio* dipinto da Annibale Carracci per il Camerino Farnese o ai pannelli presenti nella volta a botte del corpo centrale della galleria, che sono ornati da cammei e arabeschi neorinascimentali⁴⁷¹. A tal proposito, converrà ricordare che la pubblicazione in quegli anni delle Logge di Raffaello da parte di Teseo, Volpato e Ottaviani provocò un radicale mutamento di gusto nel campo della decorazione. L'impatto del modello rinascimentale fu enorme, tanto che Anna Maria Matteucci parla di “una vera monomania”⁴⁷². Ciò comportò una crescente affermazione della suddivisione degli spazi, non più illusionisticamente unificati come in età barocca. A Bologna questa tendenza si afferma per la prima volta proprio nella galleria di palazzo Malvezzi, ove Bianconi operando con un approccio neocinquecentesco concepisce nuovi modi decorativi ispirati all'antichità. Spartendo l'ambiente secondo un andamento paratattico, l'architetto riprende in modo erudito modelli classici alquanto eterogenei⁴⁷³ e li fonde con prototipi rinascimentali. Tuttavia, l'elemento caratterizzante di questo ambiente ‘proto-neoclassico’ è senza dubbio l'utilizzo inusitato e massivo

⁴⁶⁷ Nel “Quaderno di cassa del 1787” il 21 dicembre è registrato il pagamento di 500 £ ad Angelo Michele Bianconi da dare al fratello Carlo “dimorante in Milano per saldo di sua ricognizione per gl'incomodi, ed assistenza prestata nel costruirvi la Galleria Stucchi dell'Appartamento nobile dovutagli fino dall'Anno 1771, come da ricevuta al n.° 46”, ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie XIV, N° 286, c. 17 r. In un altro documento citato per la prima volta da F. Lui, *La Galleria all'antica*, in op. cit., a cura di A. Bacchi, M. Forlai, Bologna 2019, p. 79, risalente al 30 dicembre 1770 risulta che il marchese aveva effettuato già un primo pagamento per la “Nuova Galleria”, a saldo di “Opere de' Muratori Scultori e l'importo de' Materiali” di ben 5386 £. Da quanto si desume da F. M. Longhi, *Informazione alli forestieri delle cose più notabili della città, e stato di Bologna*, Bologna 1773, p. 113, i lavori terminarono nel 1773, perché nel testo l'erudito scrive che nel “palazzo Senatorio Malvezzi [...] si stà compiendo una galleria sul disegno di Carlo Bianconi”.

⁴⁶⁸ S. Medde, *Quadrature e quadraturisti a Bologna nella seconda metà del Settecento fra anacronismi e istanze di rinnovamento: alcuni casi di studio*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico*, a cura di S. Bertocci e F. Farneti, Roma 2015, p. 64.

⁴⁶⁹ La prima fonte a stampa a riferire della presenza in palazzo Malvezzi della “Galleria ornata di stucchi sullo stile degli Antichi col disegno, e direzione di Carlo Bianconi” è l'edizione delle *Pitture del 1776*, p. 58.

⁴⁷⁰ F. Lui, *L'allegoria della virtù: il programma iconografico di una galleria bolognese nelle lettere inedite di Carlo Bianconi a Giambattista Biffi (1770-1779)*, in *Atti e memorie Accademia Clementina*, N.S. 33/34. 1994 (1995), p.167. Cfr. anche C. Crovara Pescia, *Carlo Bianconi, architetto - decoratore: le opere bolognesi; gallerie, ville, palazzi*, in *Strenna storica bolognese*, 47.1997, p. 199, nota 3.

⁴⁷¹ F. Lui, *Palazzo Malvezzi Ca' Grande, in I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento: da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, a cura di A. M. Matteucci Armandi, Milano 2002, p. 374.

⁴⁷² A. M. Matteucci Armandi, *Figuristi, quadraturisti, ornatisti*, in op. cit., a cura di A. M. Matteucci Armandi, Milano 2002, p. 27.

⁴⁷³ Nella missiva del febbraio 1771, in F. Lui, op. cit., 1995, p. 167, elencando i modelli di architettura classica cita in maniera indistinta il tempio della Pace di Roma e le “rovine di Palmira e Balbec”. Stimoli e suggestioni di tale genere potevano essere per Bianconi, come sottolinea M. Pigozzi, op. cit., Bologna 1988, p. 92, le pubblicazioni dedicate non solo all'arte greca e romana, ma anche a quella etrusca, egizia e mesopotamica e “la varietà storico-geografica e stilistica di queste epoche”.

della decorazione a stucco, che relega la pittura entro piccole porzioni di parete⁴⁷⁴. Attraverso tale medium plastico-architettonico l'intero impianto decorativo non subisce interruzioni e si trova integrato in modo perfetto con gli elementi strutturali. Il soffitto voltato a padiglione si divide in comparti "due piccoli ed uno grande", "giacché comparti soli facevano i Greci ed i Romani, come negli avanzi de Tempj antichi vediamo"⁴⁷⁵. Quelli piccoli presentano un rombo centrale dipinto da Domenico Pedrini⁴⁷⁶ con *Amorini* e ai lati quattro cammei con figure allegoriche in stucco, "che restano superiormente contro i lati del trapezio [sic] ed inferiormente contro gli angoli del quadrato della fabbrica". Secondo Bianconi "questa figura oltre la verità unita alla semplicità, fa un ottimo effetto"⁴⁷⁷. Nel primo comparto sono rappresentate la *Filosofia*, la *Legge*, la *Retorica* e la *Poesia* contornate da eleganti *Nikai* alate, mentre nel secondo circondate dalle medesime figure sono le *Virtù*. Il vano centrale a sua volta è diviso in tre campate da una larga fascia in stucco "tutta ripiena di cassette con rosoni secondo l'uso parimenti de romani come negli avvanzi del tempio di Castore e Polluce"⁴⁷⁸. Entro l'ottagono al centro della volta, che secondo Bianconi "dee figurare sfondato", Domenico Pedrini vi rappresentò *Apollo con gli attributi delle arti* (Fig. 12), mentre negli altri *Genietti* con diversi attributi. La cornice che inquadra la volta dalle pareti è ornata "d'un fregio che a Minerva si conosce essere adatto"⁴⁷⁹. Anche le pareti sono parte dell'organico complesso decorativo, a cui sono inglobate senza interruzione porte e finestre. Tabelle di gusto raffaellesco, in cui campeggiavano i perduti comparti con brani paesistici a tempera di Martinelli e Manfredi, di Prospero Pesci, di Ballerini e di David Zanotti⁴⁸⁰, sono intervallate da paraste binate decorate in stucco con capitelli di ordine composito che presentano al centro alternate la testa di medusa e un'aquila. Le cornici, sempre in stucco e caratterizzate dalla presenza di gorgoni alate "che nel petto di Minerva come ornamento dell'egida troviamo nelle pietre intagliate antiche"⁴⁸¹, scandiscono le superfici e ne

⁴⁷⁴ Francesca Lui nel saggio dedicato alla decorazione della galleria Malvezzi, op. cit., Milano 2002, pp. 374-375, ripercorre il clima di forte ostilità che accolse l'opera di Bianconi. Questi venne criticato in maniera aspra soprattutto dall'anonimo opuscolo *Squarci d'annotazioni...*, che a tutti era noto esser stato steso da Gian Giacomo Dotti nel 1777. L'architetto polemizzava esplicitamente contro il metodo utilizzato da Bianconi degli stucchi a stampo riproducibili in modo seriale. In effetti, confrontando per esempio i motivi ornamentali realizzati nel 1772 per la galleria del conte Giuseppe Carlo de' Bianchi risulta subito evidente come Bianconi abbia fatto ricorso ai medesimi motivi decorativi utilizzati presso la Ca' Grande. Dopo molte polemiche Bianconi arrivò persino a ipotizzare che la galleria Malvezzi potesse esser "cacciata a terra totalmente".

⁴⁷⁵ Lettera di Bianconi al conte Biffi del 5 febbraio 1771, in F. Lui, op. cit., 1995, p. 167.

⁴⁷⁶ N. Clerici Bagozzi, in *L'arte del Settecento Emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra, Bologna 1979, pp. 144-145, basandosi sulla versione de *Le Pitture di Bologna del 1782* p. 61, assegna tali pitture a Filippo Pedrini. In seguito, anche M. Pigozzi, op. cit., Bologna 1988, p. 91, ha accettato tale attribuzione. R. Roli, *Il Palazzo Poggi, il Palazzo Malvezzi, la Biblioteca*, in *I luoghi del conoscere. I laboratori storici e i Musei dell'Università di Bologna*, Milano 1988, p. 29, concorda pure con Clerici Bagozzi. D. Biagi Maino, al contrario, ne *I plafoni di Filippo Pedrini, ultimo dei "Gandolfeschi"*, in *L'Osservanza nell'arte bolognese*, a cura di O. Gianroli, Carpi 1989, p. 53 nota 15, rifiuta tale proposta. Per la studiosa, infatti, "per questioni di stile i chiari e fragranti affreschi di palazzo Malvezzi e del Monte non possono che essere attribuiti allo stesso pittore che nel 1772, e dunque quando Filippo – nato nel 1763 – non aveva che nove anni, affrescò aggraziate e lievi deità nel soffitto della galleria di palazzo de' Bianchi", ovvero il padre Domenico. Per giustificare questa sua precisazione ricorda anche come "l'edizione del 1782, sebbene sia tra le più attendibili, non è esente da errori". Già Petronio Bassani nella *Guida agli amatori delle belle arti* del 1816, p. 57, descrivendo "la Casa Malvezzi Lupari" riferisce che "le varie figure [che] sono nella volta" sono state "dipinte da Domenico Pedrini". Tuttavia, è curioso come nell'inventario legale dell'eredità del marchese Sigismondo III del 1793 i "Tredici pezzi figura dipinti nella volta" della "Galleria ornata di Stucchi e Quadri" siano attribuiti da Domenico Pedrini stesso al figlio "Filippo Pedrini", venendo stimati in totale 650 £. Molto probabilmente si tratta delle pitture eseguite più tardi in altri ambienti e non di quelle integrate al progetto del Bianconi.

⁴⁷⁷ Lettera di Bianconi al conte Biffi del 5 febbraio 1771, in F. Lui, op. cit., 1995, p. 167.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ Descrivendo la quadreria appartenuta al marchese Sigismondo, Pedrini perita anche le pitture che si trovavano nella "Galleria ornata di Stucchi e Quadri". L'accademico valuta i "Tre Paesi misure diverse dipinti a Tempera dal Sig. r Vincenzo Martinelli con sue Macchiette dal Manfredi Cornici dorate" 600 £, 460 £ quelli "del Sig. r Ballerini con Macchiette", 400 £ i Paesi del Sig. r Zanotti e 300 £ quelli "del Pesci".

⁴⁸¹ Lettera di Bianconi al conte Biffi del 5 febbraio 1771, in F. Lui, op. cit., 1995, p. 167.

accentuano l'articolata organizzazione simbolica⁴⁸². Nel vano centrale la fascia con rosoni trova una propria continuazione sulle pareti nelle candelabre decorate con geni alati e draghi che sostengono panoplie e trofei. Al di sotto delle paraste e delle lesene il piedistallo basamentale è quindi impreziosito da riquadri in stucco presentanti aquile, bracieri affiancati da virtù alate, candelieri, cornucopie, festoni di fiori e di frutta, scudi e simboli massonici⁴⁸³. Una così complessa suddivisione degli spazi è di certo in linea con la complessità del tema principale, che illustra il raggiungimento della Virtù. Compiendo tale operazione Bianconi era in piena consonanza con le idee che Winkelmann propagandava nei suoi testi degli anni Sessanta, soprattutto nel *Versuch einer Allegorie, besonders fur die Kunst* 1766, in cui l'erudito consigliava agli artisti di ricorrere alle allegorie "nello spirito dell'antichità"⁴⁸⁴. Del resto, è lo stesso Bianconi in una lettera destinata al conte Biffi del 29 dicembre 1770 a precisare il tema della galleria Malvezzi:

"La Virtù ne è il soggetto: ma siccome l'ho distinta a cagione della sua forma in tre parti, così la prima conterrà ciò che l'Uomo incita alla Virtù; quella di mezzo (che è la maggiore), l'essere virtuoso, o l'addeppimento della Virtù; e la terza le conseguenze, o frutti della Virtù"⁴⁸⁵.

Si trattò, in sostanza, di un primo passo verso una nuova estetica ispirata al mondo antico e orientata da una maggior naturalezza e semplicità⁴⁸⁶. La galleria Malvezzi, perciò, rappresenta in qualche modo il manifesto programmatico di quella forma di classicismo colto ed elegante, che si basava sulle teorie di Mauro Tesi, mediate del pensiero dell'Algarotti⁴⁸⁷. Bianconi inaugura qui una moderna e alternativa concezione decorativa basata su "una rigorosa filologia decorativa"⁴⁸⁸ di ispirazione archeologica, che tende a superare l'*impasse* estetico-figurativa del 'rococò' bolognese.

La tradizione illusionistica barocca informa, viceversa, quasi in maniera inaspettata la decorazione delle due stanze che precedono la galleria, che tra il 1779 e il 1780⁴⁸⁹ furono affrescate da Ubaldo Gandolfi con la collaborazione di David Zanotti⁴⁹⁰ per le quadrature. Questo ritorno a un registro espressivo più tradizionale testimonia da un lato quanto fossero variegati la natura del gusto e gli orientamenti stilistici di Sigismondo III, dall'altro come non fosse ancora sentita appieno l'adesione agli ideali neoclassici sperimentati da Bianconi.

Secondo Donatella Biagi Maino il ciclo gandolfiano di palazzo Malvezzi "è tra le più felici rese del Settecento bolognese, del secondo Settecento è poi quasi il capolavoro", ove "Ubaldo dà luogo a favolose invenzioni, ultimo atto di un teatro immaginario, di una rivisitazione del mito"⁴⁹¹. Ancora una volta il tema è incentrato su episodi della vita di Ercole simboleggianti la faticosa ascesa verso la virtù⁴⁹². Nel soffitto della prima sala Gandolfi rappresenta *La scelta di Ercole tra il Vizio e la Virtù*

⁴⁸² M. Pigozzi, op. cit., Bologna 1988, p. 92.

⁴⁸³ F. Lui, op. cit., 1994, p. 161 nota 19, trattando il sostrato allegorico della galleria ipotizza che il tema scelto da Bianconi incentrato sulla Virtù "nel suo oscillare tra sacro e profano" possa alludere a un "programma iconografico di iniziazione massonica, data la frequentazione e la collaborazione del Bianconi con alcuni personaggi aderenti" a tale setta. Non è da escludere, anzi è probabile, che anche il marchese Sigismondo fosse un iniziato, dato che non è pensabile in alcun modo che l'artista potesse scegliere di rappresentare, liberamente e senza il consenso del committente, temi e simboli come quelli massonici.

⁴⁸⁴ F. Lui, op. cit., Milano 2002, p. 375.

⁴⁸⁵ F. Lui, op. cit., 1994 p. 164.

⁴⁸⁶ M. Pigozzi, op. cit., Bologna 1988, p. 92.

⁴⁸⁷ F. Lui, op. cit., 1994, p. 160. La studiosa ricorda che Algarotti frequentò Bianconi durante gli anni del suo soggiorno bolognese tra il 1756 e il 1762.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ D. Biagi Maino, *Ubaldo Gandolfi*, Torino 1990, pp. 89-90. La prima citazione dell'opera è già presente nella versione *Pitture* del 1782, p. 60: "altri due Volti dipinti da Ubaldo Gandolfi per le figure, e da David Zanotti per l'ornato".

⁴⁹⁰ Cfr. G. Bollini, *David Zanotti (1731 - 1808) pittore bolognese di ornato e paesaggio*, in *Strenna storica bolognese*, 52.2002, pp. 63-75.

⁴⁹¹ D. Biagi Maino, op. cit., Torino 1990, p. 90.

⁴⁹² La richiesta del marchese di dedicare al mitico eroe olimpico anche questi due ambienti può sembrare in apparenza una stanca ripetizione. Tuttavia, converrà ricordare che a Bologna durante tutto il corso del Settecento il mito di Ercole fu uno dei soggetti iconografici più rappresentati, godendo di un'interrotta fortuna. A tal proposito cfr. A. Frabetti, *La*

(Fig. 13), una raffinata variazione sul topos classico dell'Ercole al bivio. L'eroe imberbe è colto con lo sguardo rivolto verso la dea Minerva, personificazione della Virtù, mentre scaccia tra le tenebre l'Ignoranza. Assiste alla scena il Vizio, simboleggiato da una sensuale ed elegante Venere che in maniera tenera trattiene Cupido dallo scagliare il suo dardo, episodio che per l'inusitata e forte naturalezza sembra ricordare le figure di Giuseppe Maria Crespi⁴⁹³. Completa ed esalta la scena il complesso sfondato architettonico di David Zanotti, composto da elaborate cornici marmoree dalle quali si sporgono putti giocanti. Al di sotto, ariose balconate fittizie si alternano a tempere paesaggistiche di tono raffinatamente arcadico arricchite da figure di Ubaldo. Di quest'ultimo sono anche i geni alati a monocromo agli angoli che reggono con grazia panoplie e trofei di guerra, supremi esempi del virtuosismo decorativo felsineo.

Al centro della volta del salone successivo è raffigurata l'*Apoteosi di Ercole* (Fig. 14), in cui è chiaro il rimando alla versione del mito dipinta da Canuti in palazzo Pepoli Campogrande, sebbene la scena sia concepita da Gandolfi seguendo un andamento a salienti diagonali di matrice veneta⁴⁹⁴. Anche in questo ambiente la pittura di figura di Ubaldo si fonde a quella architettonica carica di inserti e fortemente plastica di Zanotti. Di grande interesse sono le vigorose figure monocrome che Gandolfi dipinge a coppie sopra le lunette ai lati della stanza, dalle quali si sporgono in audace sottinsù quattro figure allegoriche rappresentanti il *Decoro*, la *Clemenza*, l'*Equità* e il *Buon Governo*⁴⁹⁵.

Di poco successive sono le decorazioni delle tre stanze cui si accede passando dalla galleria all'antica⁴⁹⁶. L'autore degli ariosi affreschi di soggetto allegorico è Filippo Pedrini, mentre è ancora a David Zanotti che si devono le ricercate cornici marmoree dipinte a più livelli spaziali e l'impaginazione architettonica, che qui si fa più seria e composta, ma non per questo meno monumentale⁴⁹⁷. Sulla volta del primo ambiente Pedrini rappresentò la *Forza Vittoriosa e la Pace* (Fig. 15), in quello centrale la *Castità* (Fig. 16) e nell'ultimo il *Tempo e la Fama* (Fig. 17); composizioni eteree e al tempo stesso magniloquenti, che citano in modo palese i modelli gandolfiani. Infine, a completare i lavori di rinnovamento del palazzo fu chiamato ancora David Zanotti, che l'8 ottobre 1792 venne pagato 160 £ da Piriteo IV per avere dipinto "un'ancona" e soprattutto per aver "squadrato di nuovo tutta la cappellina di casa"⁴⁹⁸.

decorazione a stucco in età Neoclassica a Bologna, in *Lo stucco da Bisanzio a Roma barocca, Ravenna e l'Emilia Romana*, a cura di F. Amendolagine, S. Onda, S. Celegghin, Venezia 2001, p. 131.

⁴⁹³ D. Biagi Maino, op. cit., Torino 1990, p. 90.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ *Ivi*, p. 279, cat. 162.

⁴⁹⁶ Le decorazioni di queste sale sono ricordate per la prima volta nella versione delle *Pitture* del 1782, pp. 60-61, che menziona "due altri [volti] per le figure dipinti da Filippo Pedrini". La alquanto laconica descrizione fornita dalla guida non aiuta a capire se all'epoca il pittore avesse terminato la propria impresa o se fosse ancora all'opera. La questione sorge perché nell'edizione del 1792, p. 63, sono addirittura "cinque altri [volti] per le figure dipinti da Filippo Pedrini".

⁴⁹⁷ M. Pigozzi, op. cit., Bologna 1988, p. 94.

⁴⁹⁸ APHBo, Scaffale 37, B II in Quaderni di Cassa, "Spese giornali di S: E: Padrone Sig: Mse e Senre Piriteo Malvezzi Lupari".



Figura 10 Carlo Bianconi, *Galleria di Palazzo Malvezzi*, 1770.



Figura 11 Carlo Bianconi, *Ercole al Bivio*, 1770, Galleria di Palazzo Malvezzi.



Figura 12 Domenico Pedrini, *Apollo*, centro della volta della Galleria del Bianconi, 1770, Palazzo Malvezzi.



Figura 13 Ubaldo Gandolfi, *Scelta d'Ercole*, 1779-1780, affresco dell'omonima sala, Palazzo Malvezzi.



Figura 14 Ubaldo Gandolfi, *Apoteosi d'Ercole*, quadrature di David Zanotti, 1779-1780, affresco dell'omonima sala, Palazzo Malvezzi.



Figura 15 Filippo Pedrini, *La Forza Vittoriosa e la Pace*, 1780-1782, affresco dell'omonima sala, Palazzo Malvezzi.



Figura 16 Filippo Pedrini, *La Castità*, 1780-1782, affresco dell'omonima sala, Palazzo Malvezzi.



Figura 17 Filippo Pedrini, *Il Tempo e la Fama*, 1780-1782, affresco dell'omonima sala, Palazzo Malvezzi.

9. Le ultime volontà di Sigismondo III

Presso il notaio Gaspare Sacchetti l'11 settembre 1778 il marchese stese il proprio ultimo testamento segreto⁴⁹⁹ che, come specificato alla prima voce del documento, faceva seguito e annullava il precedente datato 17 gennaio 1774. Egli, però, visse ancora un decennio e morì in “età avanzatissima a ore 14 delli 8 gennaio 1787”⁵⁰⁰, venendo poi sepolto nella chiesa di S. Sigismondo.

Lo stesso giorno avveniva l’“Apertio, et Publicatio Testamenti”⁵⁰¹ del defunto a opera del Sacchetti. Nel lascito Sigismondo istituì una primogenitura a favore della discendenza maschile della sua famiglia descrivendo i beni che intende assoggettare e nomina quale suo erede universale l'unico figlio maschio Piriteo IV.

Oltre ai beni spettanti al casato, alla ventesima voce si specifica che alla primogenitura sarebbero stati assegnati anche tutti i beni stabili e mobili provenienti dall'eredità del marchese Paolo Magnani.

Dal testamento traspare tutto l'interesse nutrito dal Malvezzi per le pitture, considerate beni di assoluto valore al pari di argenti e gioie. La collezione familiare è ormai talmente importante che è divenuta un capitale culturale da tutelare, che va incrementato e ha senza dubbio un forte valore economico oltre che simbolico. La sezione 27, che elenca i beni legati alla primogenitura destinati all'erede, è la prima voce del testamento in cui Sigismondo specifica:

“Per ultimo, assegno, et assoggetto alla stessa Primogenitura tutte le Pitture pervenutemi dallo Stato Magnani suddetto, e così quelle da me fatte dipingere, ed acquistare fino ad ora, non meno che quelle, che facessi dipingere, od acquistassi in appresso⁵⁰²”.

Il nobiluomo fa poi una precisazione importante aggiungendo che:

“i Quadri che mi sono prevenuti dalla Eredità Magnani, si troveranno notati, e Stimati, nell'Inventario legale di detta Eredità, e quelli che hò io comprati, ò fatti dipingere, risulteranno da Nota presso di me esistente, e da me Sottoscritta e munita dal mio Sigillo, quale Nota porterà pure il rispettivo prezzo da me per essi pagato⁵⁰³”.

Se l'inventario dei beni Magnani, come visto, documenta in modo ampio e approfondito lo stato del lascito del senatore Paolo, purtroppo la nota dei quadri acquisiti da Sigismondo III è oggi irrintracciabile, ma dimostra comunque l'attenzione costante che egli ebbe per i dipinti e la volontà di serbare memoria dell'origine di ogni opera nonché di avere sempre sotto controllo la crescente mole di quadri presenti tra le mura della Ca' Grande.

Sigismondo conclude la voce specificando che tra le sue carte si trovavano altresì tre Note sottoscritte e munite di sigillo⁵⁰⁴ descrittive i quadri avuti dal padre Piriteo III “fatte e tirate sù Cartoni” dal cameriere Antonio Gamberini dopo la sua morte nel 1728. Anche in questo caso, purtroppo, tali inventari non sono più reperibili negli archivi bolognesi, per cui non è a oggi possibile stabilire con certezza quali e quanti dipinti il marchese abbia ricevuto in eredità dal genitore.

Sempre nel testamento alla sezione 55 Sigismondo Maria, secondo un uso invalso a Bologna, comanda ai suoi eredi universali di stilare l'inventario legale di tutta la sua eredità entro il termine della legge e che tale operazione dovrà essere compiuta non solo dopo la sua scomparsa, “ma ogni volta ancora, che detta mia Eredità, ò tutta, ò in parte passerà da una Linea all'altra”⁵⁰⁵.

La sezione successiva (§ 56) è di grande interesse perché il marchese specifica:

⁴⁹⁹ La forma è quella comune del testamento nuncupativo, ovvero orale, in cui Sigismondo manifesta in maniera verbale le proprie volontà al notaio, che le trascrive.

⁵⁰⁰ G. Guidicini, op. cit., vol. II, Bologna 1876, p. 136.

⁵⁰¹ ASBo, fondo notarile, Serie *Gaspare Sacchetti*, 5/15, 1787; fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N. 31, Lib. 30, n.5.

⁵⁰² *Ivi*, f. 20.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ *Ivi*, ff. 20-21.

⁵⁰⁵ *Ivi*, f. 40.

“riguardo alla Stima de’ Quadri, della qualità, e pertinenza esiste pure Stima di essi, da mè fatta fare dalli Pittori Signor Giuseppe Vitali, e Signor Domenico Pedrini, riconosciuta per Rogito del Signor Pio Gotti pubblico Notaro, quali Note, e quali Stime, si troveranno pure presso di me⁵⁰⁶”.

La perizia redatta dai pittori Giuseppe Vitali e Domenico Pedrini non è più reperibile né tra le carte Malvezzi, né tra i documenti del notaio Pio Procolo Gotti.

Sigismondo precisa che se al momento della sua morte, si fossero trovate opere non stimate o non descritte in alcun documento munito di sigillo, l’erede avrebbe potuto “valersi per rilevarne, e notare il prezzo, del parere di qualunque Persona da lui creduta intelligente, e capace, e di suo piacere, e confidenza”.

Quindi dispone che:

“di tali Pitture tutte si dovranno fare le rispettive Note, colla indicazione de’ Prezzi risultanti dalle Stime accennate, o dalle providenze [...] e si dovranno esse Note inserire nell’Inventario Legale, o della mia Primogenitura, o della mia universale Eredità⁵⁰⁷”.

Fondamentale per comprendere la volontà del marchese nonché la sua sensibilità verso le opere d’arte è la voce seguente (§ 57) in cui precisa:

“Ed affinché tanto la Primogenitura, quanto il Fidecommesso universale, come sopra, da me instituiti, si conservino sempre, et in infinito, senza veruna diminuzione perciò vieto, e proibisco a tutti li chiamati, e sostituiti, tanto in detta Primogenitura, quanto in detto Fidecommesso universale, et a ciascuno di essi, ogni, e qualunque alienazione, e distrazione, anche per titolo di Trebellianica, intendendomi di usare di tali vocaboli alienazione, e distrazione, nel senso più lato, che possa legalmente prendersi⁵⁰⁸”.

È importante sottolineare che Sigismondo impone tale vincolo fedecommissario “sotto specialissima proibizione di alienazione, e distrazione” dei quadri e delle pitture, soprattutto per decoro della patria e della famiglia⁵⁰⁹. Questa orgogliosa precisazione è di certo figlia di un pensiero moderno e sentitamente patriottico, che porta il marchese a considerare la propria quadreria come un bene collettivo, ma soprattutto sembra far trasparire la coscienza (e forse un po’ anche il timore) di quanto fosse ormai diffusa e attuale la dispersione del patrimonio pittorico bolognese⁵¹⁰. Del resto, nel Settecento capitava spesso che le collezioni venissero smembrate da eredi dotati di un minor gusto estetico o ancor più di sovente bisognosi di denaro. Il più delle volte, la ragione della vendita derivava dalla stringente e spesso urgente necessità che le famiglie aristocratiche avevano di procurare presto e in maniera semplice denaro, essenziale per coprire le cospicue spese legate all’apparato e al fasto o a una vita talvolta dissoluta⁵¹¹. Ad approfittarne erano principi e collezionisti provenienti da tutta Europa, disposti a pagare anche cifre enormi, talvolta folli, per avere i pezzi più pregiati. Un fatto questo di assoluta rilevanza considerata la sempre più crescente penuria di moneta contante che segna l’economia bolognese, casate patrizie comprese, del XVIII secolo⁵¹². Queste somme erano in grado di far vacillare anche coloro che non erano interessati a vendere o che non avevano davvero necessità

⁵⁰⁶ *Ivi*, ff. 41-42.

⁵⁰⁷ *Ivi*, ff. 42-43.

⁵⁰⁸ *Ivi*, f. 43.

⁵⁰⁹ *Ivi*, f. 44.

⁵¹⁰ A. Emiliani, *La Collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1973, p. 21, ricorda “tutta la città e il territorio apparivano egualmente interessati ad un fenomeno crescente di mobilità commerciale del settore antiquariale. I grandi capitali privati, messi alla prova dall’evolvere dei tempi e dallo stesso incremento dell’intrapresa commerciale ormai liberalizzata, mostrano di cedere in modo abbastanza frequente alle lusinghe di richieste che, attraverso mediatori tanto intelligenti quanto maneggioni, giungono soprattutto da oltralpe”.

⁵¹¹ G. Roversi, *Il commercio dei quadri a Bologna nel Settecento*, in *L’Archiginnasio* bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna, 60.1965, p. 452.

⁵¹² M. Troilo, *Tra capolavori e falsi: considerazioni economiche sul mercato dell’arte nella Bologna del Settecento*, in *Strenna storica bolognese*, 57.2007, p. 416.

di denaro. È il caso per esempio del conte Ranuzzi, al quale Augusto III di Sassonia aveva pagato 1650 ungheresi, ovvero 16500 £, – più della rendita annua di famiglie come i Ranuzzi 13000 £ o i Mellara 12000 £ – per il *San Francesco con l'angelo musicante* del Guercino, la *Madonna col Bambino e i SS. Francesco e Domenico* di Calvaert e la *Carità Romana* di Pasinelli⁵¹³. Il nobiluomo, infatti, come è scritto in modo acuto in una lettera inviata dal restauratore Carlo Giovannini al segretario d'ambasciata di Dresda Federico De Rossi, “è persona che non ha bisogno di vendere, e così sono quasi tutti coloro che hanno serbato insino al tempo presente le cose belle, onde non è meraviglia se stanno alquanto alti nel prezzo”⁵¹⁴.

Al fenomeno, che perdurava già dalla prima metà del secolo, aveva provato a porre un argine il cardinal legato Giorgio Doria il quale, sostenuto da Benedetto XIV⁵¹⁵, l'8 febbraio 1749 aveva emanato un bando che vietava la vendita e l'esportazione di “Quadri, Pitture, Disegni e Intagli di qualsivoglia genere [...] esposte al pubblico ornamento, e insegnamento”, pena la multa di 500 scudi d'oro e la perdita dell'oggetto venduto⁵¹⁶. Tuttavia, si era trattato di un provvedimento scarsamente rispettato e aggirabile con facilità⁵¹⁷, che non era riuscito a frenare l'emorragia di opere d'arte dalle collezioni felsinee. Contro tale esodo a ben poco era valso anche il successivo bando emesso il 13 gennaio 1770 dal Cardinale Legato Antonio Colonna Branciforti e dall'arcivescovo Vincenzo Malvezzi Bonfioli⁵¹⁸. Ragion per cui, quando Sigismondo scriveva le sue ultime volontà, Bologna era ormai al centro di un ampio e articolato traffico internazionale di opere d'arte⁵¹⁹ e rappresentava uno dei principali mercati italiani⁵²⁰, in cui le autorità cittadine non erano davvero in grado di fronteggiare in modo efficace i numerosi abusi e gli affari illeciti, alimentati da speculatori, antiquari e intermediari dotati di pochi scrupoli e avidi di facili guadagni.

⁵¹³ F. Speranza, *Da Bologna a Dresda: Carlo Cesare Giovannini agente per la Gemäldegalerie (1754-1756)*, Roma 2016, pp. 86-93.

⁵¹⁴ *Ivi*, p. 241.

⁵¹⁵ Come sottolinea N. Giordani, *Il restauro dei dipinti a Bologna nella seconda metà del '700: problemi, metodi, idee al tempo dell'Accademia Clementina*, Ferrara 1999, p. 52, “non è certo un caso che esso venga emanato durante il pontificato di Benedetto XIV, il bolognese Prospero Lambertini, il quale, infatti, si dimostrò assai sensibile alle vicende della sua città natale”.

⁵¹⁶ Per F. Speranza, *op. cit.*, Roma 2016, p. 12, si trattava di un'operazione “in massima misura contro gli stranieri intenzionati a deprecare il patrimonio artistico locale” che poneva “come arbitro per eventuali deroghe l'Accademia Clementina”.

⁵¹⁷ Basti pensare che era specificato ad esempio che se i quadri fossero stati venduti per cause di forza maggiore, sarebbe stato concesso il permesso a patto che fossero sostituiti da copie fedeli.

⁵¹⁸ N. Giordani, *op. cit.*, Ferrara 1999, pp. 18, 22. Vd. anche A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologna 1978.

⁵¹⁹ G. Roversi, *I trafficanti d'arte bolognesi del secolo XVIII e la vendita della Madonna Sistina di Raffaello*, in *Cultura Bononia*, 1.1969, p. 65. Per lo studioso, p. 67, “fra le varie città italiane Bologna, grazie al fascino e all'importanza delle opere raccolte nelle sue chiese e nelle numerose e ragguardevoli gallerie private, divenne una sorta di Mecca per gli antiquari e i commercianti di oggetti d'arte”.

⁵²⁰ Secondo G. Roversi, *op. cit.*, 1965, p. 458, “il commercio dei quadri, benché fosse già praticato anche nei secoli passati, non raggiunse mai quelle vette elevate e quell'organizzazione quasi perfetta che si riscontrarono nel Settecento. Infatti, per quanto esistessero anche nei secoli precedenti importanti e doviziosi collezionisti di opere d'arte, specialmente sovrani e nobili famiglie, il mercato non offriva quell'abbondanza di dipinti che solo il Settecento rese disponibili”.

10. La quadreria di Sigismondo III e l'inventario legale del 1793

Per quasi sessant'anni Sigismondo III resse le sorti della casata. Partendo dal nucleo di opere ereditate dal padre, a cui si era poi unita la raccolta avuta in successione dallo zio Paolo Magnani⁵²¹, egli svolse un'instancabile attività mecenatistica e collezionistica riuscendo a costituire una quadreria ampia e di altissimo profilo. Purtroppo, oggi è impossibile restituire la cronologia degli acquisti e delle commissioni da lui effettuate, dato che non se ne conserva alcuna memoria documentale⁵²². Tra le carte dell'archivio Malvezzi emerge solo una scrittura privata risalente al 4 settembre 1786, in cui Francesco Tiburtini vende al marchese undici quadri “di varie grandezze, e di diversi autori” per il prezzo di 1500 £ “a norma della stima fattane” da Domenico Pedrini accademico clementino⁵²³. L'atto in origine era corredato da una “perizia abbasso” ove erano descritti i dipinti. Sfortunatamente la stima redatta dal pittore di fiducia del marchese è andata dispersa e perciò non è possibile riconoscere con certezza quali opere vennero acquistate in quell'occasione.

In assenza di documenti e considerando che molti scambi e compravendite avvenivano nel Settecento senza pezze d'appoggio scritte, non è possibile ricostruire la trama delle relazioni, conoscere gli intermediari e comprendere appieno le scelte operate dal marchese sul mercato.

Pertanto, per poter delineare l'effettiva consistenza della collezione e approfondirne la natura e la qualità è necessario basarsi – oltre che sulle sempre utili fonti manoscritte quali l'Oretti e a stampa come guide e diari di viaggio – quasi in maniera esclusiva sull'inventario legale dell'eredità del marchese⁵²⁴. Le modalità di esecuzione di questo strumento, come visto, erano state ordinate in modo meticoloso nel suo testamento alle sezioni 55 e 56.

Rispettando le volontà paterne già nel 1787 il figlio Piriteo IV, nominati periti ed esperti, diede avvio alla stima di tutto l'immenso patrimonio, non solo pittorico, accumulato dal padre e dalla famiglia nel corso del Settecento⁵²⁵. Il risultato fu il voluminoso e omnicomprensivo “Inventario di tutti li beni Stabili, semoventi, Mobili⁵²⁶, Supelettili, Tapezzerie, Mascarizze, Ori, Argenti, Gioje, Libri” e

⁵²¹ Invero, dal momento che non tutte le opere Magnani sono presenti nell'inventario delle pitture appartenute a Sigismondo III né sono rubricate nei cataloghi successivi, che talvolta registrano dipinti assenti in quello del 1793, è lecito supporre che una parte della quadreria proveniente dal palazzo di S. Donato sia stata alienata dopo il suo trasferimento tra le mura della Ca' Grande.

⁵²² Non vi è praticamente traccia di documentazione di pagamenti o lettere utili a ritrovare acquisti o agenti e in generale mancano le carte gestionali della casa. Difficile dire se tale materiale non ci è pervenuto perché non è stato trasmesso o piuttosto perché non veniva conservato. Talvolta, del resto, nei fondi familiari non sono presenti le lettere e le carte d'amministrazione, in quanto carteggi e contabilità non erano considerati documentazione d'archivio.

⁵²³ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 32, fasc. “Lib: 31, N° 33”. L'atto di acquisto in cui il “Sig:r D. Giuseppe Concelmani suo Sig:r Segretario” fa le veci del senatore risulta rogato dal notaio Francesco Giuseppe Masini.

⁵²⁴ Bisogna comunque essere coscienti del fatto che un inventario non è mai una descrizione totalmente rappresentativa della realtà, ma che ne offre sempre una visione parziale. Per esempio, dipinti come l'Agar e Ismaele con un Angelo di Dal Sole, come visto allogato da Piriteo III nel 1702 e quindi presente in palazzo Malvezzi sin dall'inizio del XVIII secolo, non sono rubricati in questo inventario, ma ricompaiono spesso in quelli successivi. Inoltre, è verosimile che nel catalogo non siano stati peritati alcuni quadri di valore contenuto presenti nella dimora marchionale *ab antiquo* e forse allestiti in ambienti secondari o collocati in magazzini. Talvolta, invece, alcune opere non vengono mai censite dalle note inventariali Malvezzi, ma sono documentate tra i dipinti appartenenti o appartenuti alla famiglia dalle fonti come l'Oretti. Nelle *Notizie de' professori del disegno* (Ms. B 131, f. 394) l'erudito, ad esempio, ricorda che presso la Ca' Grande si trovavano due quadri di Antonio Gionima “di sua mano nel primo Il Sacrificio di Abramo, nel Secondo Cajno che uccide Abelle, e sono molto belli”. Come testimonia sempre Oretti (Ms. B 105, I, ff. 10, 100), le due tele furono anche esposte dalla casa senatoria negli apparati allestiti nella parrocchia di S. Sigismondo durante le processioni per il Corpus Domini del 1760 e del 1770, ma le carte Malvezzi appunto tacciono.

⁵²⁵ Come specificato nella prefazione dell'inventario, Piriteo “ha giudicato meglio, e per maggiore sua cautela accettare l'Eredità del medesimo suo Sig:r Padre col beneficio della Legge, formandone un generale indistinto Inventario legale di tutto quanto di attivo, e passivo si è ritrovato esistente in morte di detto suo Sig:r Padre”.

⁵²⁶ Tra i beni mobili figuravano anche le “Armi da Fuoco e da Taglio” che nell'inventario sono “in diversi Luoghi descritte, e stimate dal Sig:r Gaetano Brizzi”, cc. 321 r e sg.. Tali manufatti, oltre a essere un segno di magnificenza, erano di certo una dimostrazione di come la famiglia volesse mantenere ancora un'allure feudale e un legame con una certa tradizione militare della casata, che nel corso dei secoli aveva avuto tra i propri membri numerosi condottieri e capitani valenti. A fine Settecento la Ca' Grande si fregiava così anche della presenza di preziose panoplie antiche e

soprattutto “Pitture anche di celebri Autori” portato a termine solo il 19 ottobre 1793⁵²⁷. Le operazioni si erano rivelate, a quanto pare, più impegnative e complesse di quanto Piriteo stesso avesse potuto sperare. Una prova indiretta di questa lunga gestazione viene fornita dal testamento dell’ultimo marchese di Castel Guelfo, che fu consegnato al notaio Francesco Giuseppe Masini il 19 giugno 1789. Al capitolo 47 il marchese riferendosi alla realizzazione degli inventari che gli furono prescritti nel testamento del padre precisa “che tutt’ora si stanno mettendo all’ordine, e si vedono incaminati, e pende altresì il termine per la loro confezione”⁵²⁸. Questo significa che nella tarda primavera del 1789 i lavori di catalogazione e di stima erano già ben avviati e anzi, come si legge, se ne prevedeva anche il termine entro breve tempo.

Per quanto concerne le opere d’arte, nell’inventario vengono prima elencati e descritti da Luigi Sarti “Pubblico Perito Rigatiere” e “Zavaglio” i beni mobili presenti nelle residenze di Castel Guelfo, alla Mezzolara, nel Palazzo alla Malvezza e nel Palazzo di Cesena⁵²⁹, entrato tra le proprietà Malvezzi a inizio Settecento grazie a Caterina Roverelli. La stima risulta consegnata e rogata dal notaio Francesco Giuseppe Masini il 21 agosto 1793. Questi inventari descrivono quadrerie di ben minor importanza rispetto a quella del palazzo bolognese. La scelta di affidare a uno zavaglio e non a un perito dell’Accademia Clementina la valutazione di questi manufatti si comprende, d’altro canto, alla luce del fatto che la quasi totalità dei dipinti stimati nelle residenze di campagna ha valori in media davvero contenuti, che superano solo di rado le 5 £. In sostanza, i quadri svolgono qui solo un mero ruolo esornativo e per questo sono equiparati al resto dell’arredo, venendo così rubricati con un indistinto numero di inventario crescente. Considerati alla stregua dei mobili, questi non vengono mai attribuiti e di sovente la descrizione che ne viene fornita è generica e approssimativa. Nessun dipinto risulta esposto in cornici dorate e intagliate. Alcuni pezzi presenti nella dimora di Cesena hanno cornici gialle con filetti dorati, mentre la maggioranza è inquadrata da cornici nere o di diversi colori (verde, gialla e oro, marmorina). Inoltre, è la distribuzione stessa dei generi pittorici a dimostrare il carattere in prevalenza decorativo-funzionale delle pitture poste nelle residenze fuori Bologna.

Nel palazzo di Cesena⁵³⁰, per esempio, che risulta nobilmente allestito con circa un centinaio di dipinti, le opere più presenti sono di soggetto sacro (38%) e molte di queste sembrano essere destinate alla devozione personale. Seguono numerosi paesaggi (20%) e ritratti (18%), mentre solo in numero esiguo sono presenti opere di tema storico (5%) e mitologico (2,7%). Dal momento che la descrizione segue un andamento topografico, è anche possibile osservare la distribuzione dei diversi generi nelle camere del palazzo. Molti ambienti presentano un *accrochage* che si caratterizza per una grande mescolanza ed eterogeneità di tematiche, mentre alcune stanze ospitano in via esclusiva vedute di Venezia, o quadri raffiguranti Paesi con macchiette⁵³¹. Interessante è poi la decorazione della sala di rappresentanza dell’appartamento nobile, che con grande enfasi retorica vede distribuiti sulle pareti solo ritratti ufficiali tra cui quello di un Pontefice, di un Cardinale e dieci telari con tele su cui sono dipinte “figure diverse, ed Iscrizioni e Ritratti che formano freggio alla suddetta Sala” stimato però appena 15 £⁵³². Il valore totale di tutte le opere pittoriche presenti nel palazzo è, del resto, di sole 423

moderne. I marchesi di Castel Guelfo non erano, però, certo in possesso di un’armeria pari a quella esposta nella galleria di palazzo Caprara, che Charles De Brosses nella lettera XX al signor de Neuville (*Lettere familiari*, a cura di C. Levi e G. Natoli, Milano-Roma, 1957, III/3, pp. 270-282) definisce “un vero gioiello” tutta “parata di velluto verde sul quale spiccano trofei di ogni sorta, di armature turche, orientali e antiche, disposte con tutto il fasto e il gusto possibili”.

⁵²⁷ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Voll. II. Quel giorno “alle ore 16” Piriteo “costituito personalmente d’avanti l’Illmo dell’una e l’altra legge Dottore Sig:r Filippo Barbiroli Salaroli uno del Collegio de Signori Giudici ed Avvocati di questa città, e odierno meritissimo Uditore Generale di questa stessa città di Bologna, e Giudice ordinario, sedente gli nel loco infrascritto sopra una sede di Damasco cremisi sede, e loco da sua Sig:ria Illma elletto per suo giuridicio Tribunale a questo Atto non meno che d’avanti li Testimonj, e li vicini e me Notajo infrascritti presente esso Sig:r Uditore Generale” presentava l’“Inventario legale” di tutti “li Beni” soggetti alla “Primogenitura, e Fedecommeso”.

⁵²⁸ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 36, “Lib: 35 N° 9”, Cartella N° 96.

⁵²⁹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, cc. 175 r- 258 v.

⁵³⁰ *Ivi*, cc. 226 r-253 r.

⁵³¹ *Ivi*, c. 238 v.

⁵³² *Ivi*, c. 233 r.

£ e quello medio di poco meno di 4 £⁵³³. I dipinti più preziosi sono un quadro grande a chiaroscuro raffigurante il Ratto delle Sabine⁵³⁴ stimato 25 £ e una Beata Vergine col Bambino valutata 35 £, che non a caso risulta esposta entro una cornice intagliata e dorata con cristallo davanti⁵³⁵.

Alla catalogazione del mobilio delle residenze situate nei feudi e tenute di campagna segue l'importante nota dei libri conservati nel palazzo cittadino, stimati dall'esperto libraio Francesco Maria Grilli⁵³⁶. L'inventario documenta l'esistenza presso la Ca' Grande di una poderosa biblioteca composta da ben 820 opere, a cui Grilli riconosce un valore di 4426,12 £. La maggior parte di questi preziosi volumi non è il frutto di acquisti effettuati dai Malvezzi, ma proviene dal lascito di Paolo Magnani⁵³⁷, che a sua volta li aveva ereditati nel 1686 dal padre Enea II, grande bibliofilo. Nel già citato inventario di quell'anno, infatti, era presente una sezione dedicata ai "libri che si trovano nello studio del già Ill.mo Sig: r Marchese Enea Magnani divisi in diversi capi conforme le matterie"⁵³⁸, che descriveva una raccolta davvero considerevole composta da ben 839 opere per un complesso di 1116 volumi, che includevano 4 incunaboli e 251 cinquecentine. Tra le opere più significative, oltre ai classici greci e latini, vanno ricordate la *Tabula astronomica Radulphi* di Keplero del 1627, il *De Revolutionibus orbium celestium* di Copernico del 1543, l'edizione del 1632 del *Dialogo* di Galileo, gli *Elementa Philosophica* di Hobbes del 1657, ma anche la *Felsina Pittrice* di Malvasia e i trattati di architettura di Vitruvio (1656), di Palladio (1570) e del Vignola (1626).

Dopo la biblioteca, l'inventario passa a descrivere le "Pitture anche di Celebri Autori tanto nel Palazzo Senatorio in Bologna quanto nel Casino agl'Appostoli descritte, e firmate dal Sig. Domenico Pedrini Pittore, ed Accademico Clementino come dalle rispettive Note da lui formate, sottoscritte, e giurate"⁵³⁹, un catalogo finalmente separato da quello degli altri beni mobili.

Per redigerlo Piriteo IV si era dunque affidato a Domenico Pedrini, artista molto apprezzato dalla famiglia e "buon cognitore della maniera delli antichi maestri, per la quale abilità veniva continuamente chiamato per Giudice stimatore delle Pitture nelli Stati"⁵⁴⁰. Questi faceva parte insieme a Gaspare Bigari, Jacopo Alessandro Calvi, Giuseppe Becchetti e Angelo Ferri di una ristrettissima cerchia di esperti accademici, che in virtù delle proprie competenze aveva il diritto esclusivo di proferire attribuzioni⁵⁴¹ e dare valutazioni. La presenza di questi 'conoscitori' era stata favorita e sollecitata dalla crescita massiccia del mercato dell'arte e dalla diffusa necessità di intendenti che fossero in grado di esprimere giudizi assoluti sul valore di manufatti sempre più richiesti da trafficanti o acquirenti bramosi di portare a compimento affari lucrosi.

Rispetto ai precedenti inventari di casa Malvezzi, stilati da computisti o zavagli, la nota pedriniana segue perciò un sistema tassonomico codificato e 'scientifico', che segnala per la maggior parte delle opere il soggetto, il supporto e il nome del pittore o, in alternativa, indica se un quadro è "copia da" un qualche maestro, se è "di scuola" o "della maniera di"⁵⁴². Ogni elemento preso in considerazione,

⁵³³ Fa in qualche modo eccezione l'"Ornato grande di legno con Colone scanellate e Abasi, e sua Cima con Croce, Vasi, e Cornice attorno al Quadro che rapresenta Maria Vergine col Bambino Sedente S. Giuseppe, e S. Andrea sotto Baldachino, il tutto dipinto, e sopra il suddetto Ornato dipintovi la Sma Annunziata quale Ornato tutto colorato berettino, e Scaffa doppia con due steme nelli Abasi delle Colonne dell'Ecc Casa Malvezzi", presente "Nella Chiesa annessa al Palazzo che guarda nella Strada di S. Zenone, Dedicata a S. Andrea", che Sarti stima 300 £, c. 253 v.

⁵³⁴ *Ivi*, c. 229 v.

⁵³⁵ *Ivi*, cc. 230 r-230 v.

⁵³⁶ *Ivi*, cc. 259 r- 292 v. Sull'argomento vedi M. Fanti, *La Biblioteca di Casa Magnani: i libri di una famiglia senatoria bolognese nel secolo XVII*, in *Magnani*, a cura di C. Malvezzi Campeggi, Bologna 2002, pp. 217-229.

⁵³⁷ Nel catalogo non tutti i libri corrispondono a quelli Magnani, mancano per esempio gli incunaboli e non pochi testi antichi, ma è indubbio che la parte più consistente provenisse dal palazzo di S. Donato.

⁵³⁸ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie V, N. 121, 1686.

⁵³⁹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, cc. 293 r-311 v. La perizia risulta consegnata e rogata sempre dal notaio Masini il 21 agosto 1793.

⁵⁴⁰ BCABO, M. Oretti, Ms. B 134, ff. 201-202.

⁵⁴¹ O. Bonfait, op. cit., Roma 2000, p. 153. Di norma, si trattava di artisti di scarso successo che sapevano sfruttare l'ampia esperienza e le conoscenze maturate nel mestiere. Essi ideavano linguaggi specialistici, elaboravano strutture gerarchiche e soprattutto stabilivano il valore materiale delle opere in base all'attribuzione.

⁵⁴² Vegono, invece, sottaciute le dimensioni esatte e la provenienza, mentre la cronologia se indicata è sempre molto vaga.

fatta la tara con il gusto e la sensibilità del perito, concorre a fissare in modo oggettivo la valutazione di ciascuna pittura⁵⁴³, che viene registrata senza considerazioni o opinioni personali.

Per descrivere la quadreria Pedrini segue un criterio topografico; ciononostante, non è sempre preciso e meticoloso nell'indicare con esattezza la dislocazione delle camere e non indica mai la ripartizione dei quadri all'interno delle stesse. Tuttavia, osservando con attenzione le note inventariali è possibile far emergere alcune caratteristiche dell'*accrochage* voluto dal marchese e talvolta carpirne perfino lo spartito compositivo e il raffinato sistema di ordinamento. Come sostiene Anna Coccioli Mastroviti, d'altro canto, è proprio “dagli inventari post mortem e dalle perizie” che è di “sovente possibile ricostruire l'articolazione spaziale della dimora in una precisa epoca”⁵⁴⁴ e cogliere la peculiare strategia espositiva dell'artefice della collezione⁵⁴⁵.

La perizia cataloga le opere presenti nei diversi appartamenti allestiti all'interno della Ca' Grande, cominciando da quello più moderno, fatto creare e decorare da Sigismondo III dopo l'incendio del teatro. Da quanto risulta, tale ambiente era stato designato a luogo eletto per esporre i pezzi più pregiati della collezione, che si concentravano sulle pareti di poche camere, accomodate con la disposizione dei dipinti in doppie e triple file⁵⁴⁶. L'appartamento aveva, in sostanza, la conformazione tipica della galleria nobiliare, ovvero quella di un “luogo deputato alla collezione, a cui viene consacrato un proprio spazio”⁵⁴⁷ e in cui sia possibile contemplare le opere d'arte.

L'allestimento sembra fosse modulato in base a criteri codificati che sono comuni ad altre raccolte coeve, per cui di norma a un dipinto importante, di grande formato o particolarmente significativo – talvolta contrapposto a uno di pari valore – facevano da coronamento una serie di quadri minori disposti in ricercati pendant⁵⁴⁸.

Analizzando l'inventario traspare come la quadreria seguisse una disposizione caratterizzata da forti logiche interne e da stretti legami tesi a istituire confronti e rimandi tematici, iconografici e stilistici. Secondo tale principio ogni opera manteneva uno spazio semantico e fisico proprio, ma poteva essere sempre confrontata con un'altra presente su una delle pareti di una stanza, senza dover passare attraverso un mezzo comune. L'idea che informa un simile *accrochage* consiste nel ‘giustapporre’ i quadri in modo che si determinino a vicenda; i dipinti, ovvero, possono essere sempre combinati diversamente, ma al tempo stesso ognuno conserva la propria autonomia e la possibilità di rompere un vincolo transitorio, instaurato con una o più opere.

La nota inizia dalla sala grande, ambiente di ricezione dove sulle pareti dovevano essere dislocate in maniera trionfale le quattordici copie di Cavazzoni tratte dalle *Storie di Romolo e Remo* dipinte nel salone di palazzo Magnani dai Carracci, che sono stimate ben 5688 £. A queste si aggiungono sempre del Cavazzoni sei repliche dei termini valutate 360 £, tre più piccole degli stessi sopracamini e altre tre trasposizioni dei “Sopraporti Mascheroni, e Ornamenti”, entrambi stimati 165 £⁵⁴⁹. Alle opere ereditate dalla collezione Magnani si alternano diversi paesaggi, tra cui due Paesi con macchiette

⁵⁴³ Grande rilevanza è data, per esempio, all'attribuzione. In base a tale criterio, i quadri anonimi arrivano raramente oltre le 50 £ e solo una volta toccano le 100 con i “Due Quadri in Tavola S. Bernardino, ed il Presepio figure intere”. Principio fondamentale per una buona valutazione è poi senza dubbio l'originalità di un'opera, che aumenta di valore in base alla rarità dell'autore o del soggetto e in una certa misura anche in base alla qualità intrinseca del dipinto.

⁵⁴⁴ A. Coccioli Mastroviti, *Struttura e organizzazione spaziali del palazzo e della villa bolognesi nella trattatistica, negli scritti dei viaggiatori stranieri, nelle guide*, in *Arte Lombarda Nuova serie*, N. 143 (1), 2005, p. 63.

⁵⁴⁵ È comunque opportuno ricordare che cataloghi e inventari, pur essendo strumenti affidabili, non possono mai certificare che la memoria scritta rifletta con esattezza un allestimento reale e duraturo.

⁵⁴⁶ C. Giardini, *La Collezione Ercolani nella Pinacoteca Civica di Pesaro: trentotto dipinti e un marmo provenienti dall'eredità Rossini*, Bologna 1992, p. 18.

⁵⁴⁷ R. Morselli, op. cit., Bologna 1997, p. XXII, e aggiunge “è solo quando si arriva a questo criterio che la collezione da insieme di immagini è assurta ad esposizione di quadri”.

⁵⁴⁸ Come constata anche O. Bonfait, op. cit., Roma 2000, p. 172, nelle descrizioni inventariali settecentesche spesso venivano riportati i pendant fittizi che i collezionisti avevano creato sulle pareti dei loro palazzi. Questa diffusa strategia espositiva è ben riscontrabile in opere come la celeberrima tela di Panini raffigurante la *Galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga* (1749), in cui dipinti di varia grandezza e formato sono appunto ordinati in gruppi simmetrici, con i quadri più grandi a costituire i pezzi centrali attorno ai quali sono disposti i più piccoli.

⁵⁴⁹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, cc. 293 r-293 v.

attribuiti all'Albani e un quadro grande dipinto a tempera rappresentante Salomone riceve la Regina di Saba, che Pedrini considera di scuola Fiorentina⁵⁵⁰. Valutato ben 2000 £, nonostante fosse privo di paternità⁵⁵¹ il dipinto doveva essere abbastanza antico e prezioso, dato che si tratta dell'unico quadro a essere citato in modo esplicito nel testamento di Sigismondo III del 1778, ove alla voce 27 il marchese richiede che l'opera venga assoggetta alla primogenitura insieme a tutte le pitture ereditate e a quelle da lui acquisite o fatte dipingere⁵⁵². Nel documento è riportato, come in altre fonti, che il dipinto era stato restaurato da Vittorio Bigari⁵⁵³. È probabile che l'intervento sia avvenuto a metà circa dell'ottavo decennio del Settecento e di certo entro il 1776, anno della morte del pittore. Il fatto che il senatore Malvezzi affidasse al Bigari, uno dei 'restauratori' più attivi e controversi della Bologna del XVIII secolo, il risanamento di una tela antica dimostra con quale attenzione conservativa e dedizione si prendesse cura del proprio patrimonio pittorico. Una premura che restò sempre costante in Sigismondo III, come attesta un "Biglietto"⁵⁵⁴ consegnato al notaio Gaspare Sacchetti il 5 luglio 1786 perché fosse aggiunto alle disposizioni testamentarie, in cui il marchese afferma:

“riflettendo io alla facilità, colla quale si domandano Quadri, massime di valore per esporli negli Apparati della Strada, et in altre occasioni; e così rilevando il non rimoto pericolo, che essi si sfondino per cadute; ò in altro modo si pregiudichino, proibisco espressamente, che li Quadri qualunque da me assoggettati alla Primogenitura nel mio Testamento si estraghino, sotto qualsivoglia titolo, fuori dalla mia Casa, sotto pena al Contravventore, sia stato da me alla Primogenitura sud.a di pagare, ogni volta che farà a tale mia proibizione, zecchini cinquanta, alle RR MM. del Corpus Domini”.

Il marchese sembra essere ben conscio, forse per esperienza diretta, dei pericoli che la movimentazione poteva arrecare ai dipinti, che a quanto pare all'epoca doveva essere molto frequente. D'altra parte, a Bologna durante il secolo dei Lumi il lento scorrere della vita cittadina era ritmato da numerosissime processioni religiose e solenni cerimonie pubbliche, ove di sovente venivano appunto allestiti sontuosi apparati corredati da tele e tavole antiche, occasioni in cui i collezionisti facevano a gara per esporre i pezzi migliori delle proprie quadrerie⁵⁵⁵. Il più importante di questi eventi erano senza dubbio i cosiddetti Addobbi, o Decennali Eucaristiche, approntati per la festa del Ss. Sacramento, che ogni anno vedeva impegnate cinque diverse parrocchie cittadine organizzare gli apparati per le processioni che si sarebbero succedute nella settimana a cavallo del giovedì del Corpus Domini⁵⁵⁶.

⁵⁵⁰ *Ivi*, c. 293 v.

⁵⁵¹ Si tratta della stima in assoluto più elevata riconosciuta a un quadro anonimo, opere che di norma non sono valutate più 100-150 £.

⁵⁵² ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N. 31, Lib. 30, n.5, f. 20.

⁵⁵³ C. C. Malvasia, *Pitture Scolture Ed Architetture Delle Chiese Luoghi Pubblici, Palazzi, E Case Della Città di Bologna, e suoi Subborghi*, Bologna 1792, p. 62; G. Gatti, *Descrizione delle più rare cose di Bologna e suoi subborghi in Pitture, Scolture, Architetture delle Chiese, Luoghi Pubblici, Palazzi, e Case*, Bologna 1803, p. 37.

⁵⁵⁴ ASBo, fondo Notarile, Serie Gaspare Sacchetti 5/15 1787, cc. 2 r-2 v.

⁵⁵⁵ A tal proposito si veda G. Perini, *Struttura e funzione delle mostre d'arte a Bologna nel Settecento*, in *Accademia Clementina Atti e Memorie*, 26, 1990, pp. 293-355.

⁵⁵⁶ Come spiega G. Perini Folesani, *Struttura e funzione delle mostre d'arte a Bologna nel Sei e Settecento*, in *Atti e memorie/Accademia Clementina*, N.S. 26.1990, p. 303-304, “gli Addobbi erano e sono un'invenzione della Controriforma e furono istituiti nel 1566 dall'Arcivescovo di Bologna, cardinal Paleotti”. Questi erano legati alle celebrazioni che “secondo l'ordinamento definitivo varato verso il 1670, ognuna delle cinquanta parrocchie bolognesi organizzava con frequenza decennale”. Per il loro particolare legame con un evento religioso Perini sostiene poi che tali allestimenti “possono essere considerati l'equivalente bolognese della Fiera della Sansa a Venezia, o delle mostre fiorentine del Chiostro della Santissima Annunziata, legata alla festa di San Luca, o alle mostre romane al Pantheon, S. Giovanni Decollato, S. Salvatore in Lauro e simili”. Sugli Addobbi si confrontino A. Emiliani, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna*, Bologna 1972; L. Ciancabilla, *La fortuna dei primitivi a Bologna nel secolo dei lumi: il Medioevo del Settecento fra erudizione, collezionismo e conservazione*, Bologna 2012, p. 135. Per quanto concerne le mostre d'arte vd. S. Marson, *Allestire e mostrare dipinti in Italia e Francia tra XVI e XVIII secolo*, Roma 2012.

Da quanto si evince dai manoscritti orettiani⁵⁵⁷, nel corso del Settecento anche i Malvezzi, come tutte le famiglie senatorie petroniane, parteciparono sempre in maniera attiva alle celebrazioni, contribuendo con alcuni dei dipinti più preziosi all'allestimento dei paramenti e delle decorazioni preparati in occasione della festività. Dal momento che uno degli scopi primari di tali esposizioni era il desiderio di ostentare un'impressione complessiva di fasto⁵⁵⁸, si comprenderà quanto fosse fondamentale che le principali casate concedessero le loro opere. Considerata la grande risonanza mediatica che simili processioni avevano sul vasto pubblico, ne consegue che a spingere le famiglie nobili a esporre alcuni dei pezzi migliori delle proprie gallerie fossero soprattutto ragioni di sfarzo e prestigio piuttosto che motivi puramente devozionali. In fondo, come scrive Monica Preti Hamard tali eventi erano “vetrine del gusto e delle ricchezze artistiche delle casate nobiliari”⁵⁵⁹. Tuttavia, va anche precisato che l'interesse dei patrizi non era orientato solo dal desiderio di ostentare in pubblico il proprio status, ma talvolta era anche mosso da ragioni estetiche e di confronto tra collezionisti o *amateurs*. Lo confermano le fonti del tempo, che mostrano come il crescente e diffuso interesse per le opere d'arte – col passare del tempo non più soffocate dalla sovrabbondanza e preziosità dei fregi serici che tanto incontravano il gusto per la magnificenza e la meraviglia del popolo, ma esposte in modo da facilitarne il più possibile la visione e permetterne l'apprezzamento – avesse portato a pubblicare in occasione della festività veri e propri cataloghi a stampa elencanti i dipinti, gli autori e i loro proprietari. Di fatto, nel corso del XVIII secolo gli Addobbi si erano trasformati in sontuose mostre d'arte, che davano la possibilità a un vasto pubblico di ammirare i più felici esiti della pittura contemporanea e la grande arte dei maestri del passato.

La camera seguente “dalla parte della Strada”, meno fastosa rispetto al salone, non doveva essere un locale destinato a scopi ufficiali o quantomeno aveva un carattere più intimo, come dimostra anche la presenza di un camino, sopra il quale era esposto un Paesaggio dipinto a tempera dello Zanotti⁵⁶⁰. Qui un nucleo di paesaggi, tra cui uno piccolo in rame riferito alla maniera di Paul Bril⁵⁶¹, facevano da cornice al capolavoro della camera, una copia in tavola tratta da una non precisata Sacra Famiglia di Raffaello⁵⁶², che Oretti sostiene essere un dipinto del Bagnacavallo copiato da un originale di dell'urbinate⁵⁶³. L'erudito stesso, tuttavia, elencando le opere esposte dai Malvezzi in occasione della processione decennale del Ss. Sacramento svoltasi nella parrocchia di S. Sigismondo nella tarda primavera del 1780 si corregge e specifica che “La Madonna Bambino S. Giovannino S. Anna S. Gioseffo con la Gatta” era in realtà una “bella copia dall'originale di Giulio Romano”⁵⁶⁴. Cinque anni dopo, in una lettera datata 23 marzo (XLVI) il viaggiatore inglese Benjamin Hobhouse, ricorda tra i dipinti visti in casa Malvezzi uno raffigurante “a Madonna, St. Anna, the child Jesus and St. John”, nel quale scrive “the countenance of the Madonna is beautiful. Jesus has his foot upon a cushion, which, in consequence of the pressure, rises round it. The folds are beautiful” e paragonandolo a un quadro simile appartenente a un certo “Mr. Okovers’, at Okover, in Derbyshire” specifica che “Both are ascribed to RAPHAEL”⁵⁶⁵. Dalla lettera traspare, dunque, che i signori di Castel Guelfo probabilmente ritenevano e presentavano la tavola come un originale dell'urbinate, mostrandola con orgoglio anche ai viaggiatori stranieri. Comunque sia, si trattava di certo di un dipinto prezioso, forse risalente al XVI secolo, che al pari dell'originale doveva essere “tanto naturale che pareva

⁵⁵⁷ BCABo, Ms. B 105. Le note dell'erudito, che elencano i quadri esposti dai marchesi di Castel Guelfo nel 1760, 1770 e 1780, sono una importantissima fonte per integrare le notizie ricavabili dagli inventari e dalle opere a stampa. Talvolta, per esempio, sono decisivi per poter stabilire il *terminus post quem* di quando un dipinto entrò in collezione Malvezzi.

⁵⁵⁸ G. Perini Folesani, op. cit., 1990, p. 308.

⁵⁵⁹ M. Preti Hamard, *Ferdinando Marescalchi (1754 - 1816): un collezionista italiano nella Parigi napoleonica*, Argelato (BO) 2005, p. 76.

⁵⁶⁰ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 294 r.

⁵⁶¹ *Ivi*, c. 293 v.

⁵⁶² *Ibidem*.

⁵⁶³ BCABo, Ms. B 104, I, f. 93.

⁵⁶⁴ BCABo, Ms. B 105, II, f. 3. Evidentemente doveva trattarsi di una copia della cosiddetta *Madonna della Gatta* di Giulio Romano, che allora si trovava già a Napoli presso la reggia di Capodimonte.

⁵⁶⁵ B. Hobhouse, *Remarks on Several Parts of France, Italy, &c. in the Years 1783, 1784, and 1785*, Bath 1796, p. 315.

vivissima”⁵⁶⁶. Forse, è per tale ragione che Pedrini valuta il quadro ben 400 £, ovvero più del quadruplo rispetto al valore medio riconosciuto alle opere anonime, ma in linea con le stime talvolta accordate alle copie dei grandi maestri appartenenti al canone classico, ricercate spesso dai collezionisti per conferire completezza alle proprie raccolte.

La perizia passa quindi a descrivere le opere della “Galleria ornata di Stucchi e Quadri”, ovvero il raffinato ambiente neoclassico creato da Carlo Bianconi all’inizio dell’ottavo decennio del Settecento. Al Bianconi, come visto, si deve anche il programma iconografico e il progetto decorativo della galleria, che comprendeva le perdute pitture di paesaggio a tempera: tre di Vincenzo Martinelli dipinte con figure di Manfredi stimate 600 £, tre Paesaggi con macchiette del Ballerini valutati 460 £, tre di David Zanotti prezzati 400 £ e tre di Prospero Pesci, a cui è riconosciuto un valore di 300 £⁵⁶⁷. Non è chiara la ragione per cui il perito attribuisca al figlio Filippo, forse una svista, la realizzazione dei “Tredici pezzi figura dipinti nella volta”⁵⁶⁸ stimati in tutto 650 £.

L’ambiente successivo, definito “Camera seguente dalla parte interna”, potrebbe corrispondere alla prima delle sale affrescate nella volta da Filippo con figurazioni allegoriche, ovvero a quella con la *Forza Vittoriosa e la Pace*.

In questo salone sembra in qualche modo prendere avvio la disposizione proto-museografica dei capolavori raccolti nel corso del tempo da Sigismondo III, anzi è in questa sala che si concentrano alcuni dei più importanti dipinti della collezione. A influenzare la scelta del marchese di riunire in pochi ambienti i capolavori della quadreria contribuì forse la riflessione sviluppatasi in seno all’Accademia a partire dalla metà Settecento sul tema dell’esposizione e allestimento in un luogo specifico delle opere d’arte più importanti e significative del passato⁵⁶⁹, che portò anche Benedetto XIV ad accarezzare l’idea di realizzare a Bologna una pinacoteca pubblica. Sigismondo, tuttavia, non opta per un criterio fondato sulla disposizione delle opere secondo un percorso cronologico diviso per scuole o temi, così come sembra assente una chiara intenzione storico-critica. Il marchese predispone se mai un *accrochage* tradizionale a incrostazione⁵⁷⁰, basato in sostanza ancora su canoni di carattere decorativo e funzionale, ove a modulare la distribuzione dei dipinti valgono soprattutto principi di *docta varietas*⁵⁷¹. Va, però, ribadito che nella quadreria vigeva anche la regola più ‘moderna’ di confronto eclettico tra diversi maestri e scuole, utile a favorire giudizi di carattere estetico, una pratica che nel Settecento risulta essere diffusa a livello europeo⁵⁷².

⁵⁶⁶ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Vol. I, parte III, Firenze 1568, p. 328.

⁵⁶⁷ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 294 r.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ Come sostiene C. Bernardini, *Prima delle requisizioni napoleoniche: quadri d'altare bolognesi fra riproduzione grafica e idea di museo*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, Bologna 2013, pp. 151-153, “nuove idee di museo coagulatesi fra il quinto e il sesto decennio sul tema della pala d’altare e sul centro urbano” portarono per esempio alla “trasformazione in quadreria dell’appartamento del Gonfaloniere, luogo di prevalente rilevanza identitaria e civica” operazione che “seguiva in ciò una linea di sviluppo già prefigurata nel 1739 da Zanotti nella *Storia dell’Accademia Clementina* a proposito della serie Collina Sbaraglia dei dipinti di Creti”.

⁵⁷⁰ Stando a C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti*, Firenze 1998, p. 103, “l’allestimento a incrostazione diffusosi rapidamente in tutta Europa nel corso del XVII secolo rimane l’indirizzo prevalente delle gallerie barocche almeno fino a tutto il Settecento”. Per la studiosa si trattava “un gusto sontuoso per l’arredo, che mirava a coinvolgere sia i sensi che l’intelletto dello spettatore”, di cui oggi restano degli esempi nelle gallerie Doria Pamphilij, Borghese, Spada, Corsini, Pitti e Durazzo.

⁵⁷¹ Secondo O. Bonfait, op. cit., Roma 2000, p. 175, “l’occhio del Settecento non si sofferma su un quadro e poi su un altro, ma ne prende coscienza col suo vis-à-vis, vede e pensa il dipinto in funzione del suo posto e del suo ruolo”. Lo studioso aggiunge in maniera acuta anche che essendo “difficile per lo sguardo in queste condizioni concentrarsi su un’opera [...] l’elemento visivo di identificazione non è l’autore, ma la posizione del quadro, la sua funzione”.

⁵⁷² Per A. McClellan, *Rapports entre la théorie de l’art et la disposition des tableaux au XVIII siècle*, in *Les Musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre*, a cura di E. Pommier, Paris 1995, pp. 567-579, principi espositivi simili, basati sull’“observation comparative” teorizzata da Roger De Piles, caratterizzavano l’allestimento di collezioni importanti come quella di Crozat e del duca d’Orléans, quella del Luxembourg e persino quella del Louvre quando fu aperto al pubblico proprio nel 1793. La raccolta di Crozat, per esempio, aveva per lo studioso “una disposizione nel contempo elegante nella sua configurazione e provocante nella sua giustapposizione di differenti artisti e scuole”. Va,

Secondo l'inventario le pareti della stanza erano impreziosite da 35 delle migliori opere della raccolta, che stando almeno all'ordine di catalogazione sembra rispettassero un criterio espositivo ben definito, teso a formare nuclei, gruppi tematici o pendant⁵⁷³. Ciò si deve al fatto che da un lato si ricercava, come in quasi tutte le quadrerie settecentesche, la simmetria dei formati⁵⁷⁴, dall'altro v'era la volontà di spingere il fruitore a osservare e riflettere sulle opere per creare liberamente sempre nuovi confronti o istituire 'paragoni' tra artisti e scuole⁵⁷⁵. L'allestimento era teso a stabilire connessioni che invitassero l'osservatore a scoprire significati nascosti, rimandi inaspettati e dotte comparazioni. I dipinti stimolavano i sensi dispiegandosi come una scena teatrale, che sollecitava l'acume e l'arguzia del riguardante. In questo modo, l'*accrochage* diveniva una costante risorsa di piacere estetico e intellettuale. La quadreria testimoniava così lo status, il gusto e la capacità di giudizio del marchese, consentendogli di sfoggiare la propria erudizione.

La pluralità dei generi e la grande varietà di scuole ed epoche dimostrano, del resto, che si trattava di una collezione artistica, ove ai dipinti era riconosciuto un valore autonomo, basato non solo sui soggetti o i contenuti rappresentati, ma anche e soprattutto sui linguaggi, il *ductus* e lo stile⁵⁷⁶.

La prima opera elencata è una Circoncisione di Cristo riferita a Paolo Veronese e stimata ben 3300 £⁵⁷⁷, a cui sembra fosse accostato un piccolo disegno a penna dello stesso artista. Seguiva un pendant composto da una tavola grande "con figure in piedi" di ispirazione classica del Vasari⁵⁷⁸ (valutata 820 £) e dalla tela di Guido Reni raffigurante *Giove fulmina i Giganti*⁵⁷⁹ (Pesaro, Pinacoteca Civica, Inv. n. 3916), che con una stima di 2500 £ doveva di certo essere considerata uno dei capolavori della galleria. Con ogni probabilità, il marchese Malvezzi l'aveva acquistata nel corso degli anni Ottanta dagli eredi di Alamanno Isolani⁵⁸⁰, coi quali sembra che Sigismondo abbia concluso diverse importanti compravendite.

A questi dipinti di soggetto mitologico si contrapponeva un nucleo di opere che pare seguisse un andamento strofico alternato (AbabA). Il gruppo proponeva un suggestivo confronto tra una Carità

infine, sottolineato che secondo McClellan il medesimo criterio espositivo fondato contrasti e comparazioni fu applicato anche nella galleria di Dresda.

⁵⁷³ Come nella quasi totalità delle quadrerie nobiliari italiane del Sei-Settecento, la disposizione delle opere era ragolata con metodo in base a principi espositivi codificati e condivisi. Cionondimeno, il numero di potenziali contingenze governanti la disposizione dei dipinti era più vario ed elevato di quanto si è di norma portati a credere. Alcune serie, per esempio, formavano gruppi uniformati per tema o soggetto, mentre altre erano unite secondo le loro caratteristiche formali, come tecnica o formato. Capitava talvolta che il principio di organizzazione di un allestimento potesse anche basarsi in modo esclusivo sulle misure dei quadri.

⁵⁷⁴ O. Bonfait, op. cit., Roma 2000, p. 172. Cfr. anche G. Feigenbaum, a cura di, *Display of art in the Roman palace: 1550 – 1750*, Los Angeles 2014.

⁵⁷⁵ Vd. C. Strunck, "Concettismo" and the aesthetics of display: the interior decoration of roman galleries and "quadrerie", in *Display of art in the Roman palace*, Los Angeles 2014, pp. 217-228. Il paragone era un topos ben consolidato dell'estetica cinque-seicentesca. Il termine faceva riferimento a varie tipologie di relazioni competitive, per esempio tra pittura e poesia, dipinti e sculture, arte moderna e antica o tra artisti o scuole. Giulio Mancini era stato tra i primi a raccomandare di ravvivare l'allestimento con la giustapposizione di scuole differenti.

⁵⁷⁶ Si tratta di un tratto peculiare di quella che per A. Emiliani, in *La Collezione Hercolani nella Pinacoteca: trentotto dipinti e un marmo provenienti dall'eredità Rossini*, a cura di C. Giardini, Bologna 1992, p. 14, era "una cultura del possesso privato adeguata a un certo parametro di razionalità aderente all'ideale estetico settecentesco, che riconosce in ogni opera d'arte un evento fisicamente oggettivo, impegnativo di un tessuto più vasto e globale".

⁵⁷⁷ Stando a quanto riporta l'Oretti nelle *Notizie de' Professori*, Ms. B 134, f. 201, "il maggiore Studio" del Pedrini risiedeva "nel dipingere sù un certo gusto che partecipa di maniere di altre scuole, e singolarmente della Veneta per essere stato in que' Paesi, e singolarmente à Verona, tentò là Sorte nella Città di Trento dove si trattenne qualche tempo", non dovranno quindi stupire la stima e l'apprezzamento che il bolognese nutriva per una delle corone del Cinquecento veneziano, che probabilmente aveva imparato a conoscere in modo più approfondito proprio durante il suo soggiorno nei territori della Serenissima.

⁵⁷⁸ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 293 v.

⁵⁷⁹ *Ivi*, c. 294 v.

⁵⁸⁰ La tela è registrata nell'inventario legale del conte Alamanno Isolani del 1733 fra i dipinti in deposito presso il creditore Pietro Conti, vd. F. Chiodini, *Contributo alla conoscenza della Quadreria Isolani: l'inventario del 1733*, in *Il Carrobbio*, XXVIII, 2002, p. 143. L'arco cronologico dell'acquisto è suffragato dal fatto che Oretti nelle *Pitture*, Ms. B 104, I, f. 73, censisce "la Caduta de' Giganti figure come il naturale" ancora nella quadreria di palazzo Isolani.

del Cavedone, un quadro raffigurante la *Morte di Adone* data al Sementi⁵⁸¹ (Pesaro, Musei Civici, inv. 3925) e una Pietà del Bonone⁵⁸², intervallati da un diaframma formato da un pendant costituito da una testa di Cristo del Guercino⁵⁸³ e da un Ecce Omo dipinto “in bronzo” di Lodovico Carracci.

La successiva Sibilla riferita a un Gennari introduceva poi una coppia costituita da un Ritratto di un Generale “con Colaro antico” attribuito a Giusto Sustermans e da un prezioso, quanto raro per Bologna, Ritratto di Donna con velo in testa del Bronzino⁵⁸⁴. A questi ritratti faceva da contrappunto un interessante gruppo di tre dipinti che vedeva probabilmente disposta al centro una tavola raffigurante la Madonna con S. Girolamo, riferita da Pedrini alla “Scuola Veneziana antica”, e ai lati un S. Francesco con il crocifisso in mano del Prete Genovese Bernardo Strozzi e uno speculare S. Girolamo di Lorenzo Garbieri⁵⁸⁵, che Oretti giudica “bellissimo”⁵⁸⁶.

Questo tipo di allestimento portava, quindi, ad accostare opere di scuole ed epoche differenti con il duplice scopo di formare gruppi iconografici omogeni tendenti a creare delle unità visive e al tempo stesso utili per apprezzare e cogliere le peculiarità delle diverse maniere contrapposte in modo raffinato. Il trittico di tele dedicate alla Madonna e ai Santi in adorazione della croce è probabile che mettesse in risalto uno dei dipinti più preziosi della camera e dell’intera raccolta, ovvero Ruben mostra a Giacobbe la veste di Giuseppe del Guercino⁵⁸⁷, che Pedrini stima la considerevole cifra di 3600 £. Che si trattasse di un’opera alquanto apprezzata lo conferma anche il fatto che i signori di Castel Guelfo esposero la tela nel fastoso e apparato allestito per la processione del Corpus Domini tenutasi nella parrocchia di S. Sigismondo nella primavera 1780⁵⁸⁸.

Al prezioso dipinto del Guercino era in modo opportuno accostata una mezza figura rappresentante un Profeta di un Gennari, sfruttato per creare una pausa volta a esaltare un altro quadro del maestro centese raffigurante un San Francesco in estasi⁵⁸⁹. Difficile, al contrario, dire se il Ritratto in tavola “d’un Architetto” attribuito da Pedrini alla maniera di Tiziano⁵⁹⁰, stimato ben 560 £, fosse posto a confronto con la tela del Guercino o se piuttosto non fosse collocato a capo di una nuova parete. Di certo, doveva trattarsi di un pezzo della quadreria alquanto controverso. Oretti, per esempio, menziona il “ritratto di un Mattematico vestito color nero mezza figura quanto il vero” riferendolo alla mano di Tiziano⁵⁹¹. Di contro, nel di poco successivo manoscritto dedicato agli Addobbi, avendo forse avuto la possibilità di osservarlo più nel dettaglio in occasione della processione del Corpus Domini del 1780, precisa che il “Ritratto di un Geometra vestito colore nero, mezza figura quanto è il vero” che “dicono di Tiziano” a lui “sembra piuttosto di Giovanni Battista del Moro Veronese suo discepolo”⁵⁹².

Questa incertezza dimostra quanto fosse all’epoca frequente la presenza nelle quadrerie senatorie di opere difficilmente ascrivibili alla mano di un maestro, che però erano il più delle volte vendute per autentiche. Come molti altri collezionisti, anche Sigismondo aveva forse acquistato il dipinto a Venezia – magari tramite qualche agente – credendolo un originale del cadorino, che fu sempre ricercatissimo dai collezionisti di tutta Europa.

⁵⁸¹ Ereditato da Sigismondo dallo zio Paolo Magnani, il dipinto ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio è stato attribuito da D. Benati, in *La quadreria di Gioacchino Rossini: il ritorno della Collezione Herculani a Bologna*, Cinisello Balsamo 2002, p. 80, a Giovan Francesco Gessi.

⁵⁸² ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 294 v.

⁵⁸³ *Ibidem*. La tela del Cavedone e quella del Guercino sono ricordate dall’Oretti nella descrizione delle opere presenti presso palazzo Malvezzi, Ms. B 104, I, ff. 91,100,101.

⁵⁸⁴ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 294 v.

⁵⁸⁵ *Ivi*, cc. 294 v-295 r. Dalla successiva descrizione delle pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806 risulta che anche la tela di Lorenzo Garbieri raffigurava “S. Girolamo che contempla il Crocifisso”.

⁵⁸⁶ BCABo, Ms. B 104, I, f. 99.

⁵⁸⁷ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 295 r.

⁵⁸⁸ BCABo, Ms. B 105, II, f. 1.

⁵⁸⁹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 295 r.

⁵⁹⁰ Si consideri che Pedrini aveva soggiornato per qualche tempo in territorio veneto, per cui le attribuzioni sui quadri veneziani si fondavano in qualche modo su un bagaglio esperienziale maturato a contatto con gli originali di quei maestri.

⁵⁹¹ BCABo, Ms. B 104, I, f. 99.

⁵⁹² BCABo, Ms. B 105, II, f. 2.

Dopo l'opera tizianesca l'inventario elenca una serie di quadri raffiguranti episodi vetero e neotestamentari. Tra questi si distingue la grande tela raffigurante la *Risurrezione di Cristo* di Simone da Pesaro⁵⁹³ (Boston, Museum of Fine Arts, inv. 2002.340) dipinta nel 1647 per la Compagnia della Grotta di Urbino e acquistata nel corso dell'ottavo decennio dal marchese Sigismondo dalla famiglia Isolani, a cui apparteneva dal 1659⁵⁹⁴. Stimata da Pedrini ben 4400 £, l'opera del Cantarini è il secondo pezzo più prezioso dell'intera collezione. A questo quadrone faceva da contraltare un Sacrificio di Abramo di Leonello Spada⁵⁹⁵ valutato 1600 £, "opera meravigliosa" che come riporta Oretti proveniva da Casa Zambeccari da S. Barbaziano⁵⁹⁶. Ai lati dovevano essere dislocati in maniera simmetrica uno Sposalizio mistico di S. Caterina di Francesco Brizio e la *Caduta di S. Paolo* attribuito a Pietro della Vecchia⁵⁹⁷, ma oggi assegnato a Francesco Maffei (Pesaro, Pinacoteca Civica, Inv. n. 3923).

In posizione isolata doveva trovarsi l'*Amore vincitore* di Giuseppe Maria Crespi⁵⁹⁸ appartenuto al senatore Magnani (Strasburgo, Musée des Beaux-Arts, inv. 44.994.1.1), a cui Pedrini riconosce un valore di sole 450 £. È interessante osservare come al dipinto del bolognese si affiancassero una S. Caterina riferita a Paolo Veronese⁵⁹⁹, ma che per Oretti era di "Scuola Veneta"⁶⁰⁰, e il *Salvator Mundi* dell'Albani⁶⁰¹ (Pesaro, Musei Civici, inv. 3932), stimato 1400 £, che secondo il sempre ben informato Oretti proveniva dalla "Casa Marchesini del Sr. Filippo, in strada maggiore"⁶⁰².

A questi dipinti di soggetto religioso seguiva un nucleo di quattro opere raffiguranti teste o ritratti di alcuni dei più celebrati maestri del passato. La *liaison* col quadro dell'Albani era costituita da un Ritratto di Donna del Domenichino stimato 650 £, a cui era accostata una ben più rara e preziosa Testa di un Puttino "dipinta in Muro" del Correggio⁶⁰³ valutata ben 700 £, cifra non di poco conto per un frammento, ma in linea con le quotazioni sempre altissime dell'Allegri. La testa poteva forse essere uno dei pochi lacerti superstiti della decorazione raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* dipinta dal Correggio nell'abside della chiesa di S. Giovanni Evangelista a Parma, che era stata distrutta nel 1587 a seguito dell'ingrandimento del coro.

In dialogo con l'affresco del parmense era collocata in modo originale e inaspettato una Testa di Donna attribuita addirittura alla mano di Velázquez⁶⁰⁴, che di certo doveva essere uno dei pezzi forti della collezione, se non per la preziosità intrinseca (400 £) almeno per l'assoluto valore documentario e simbolico del maggior artista spagnolo del Seicento. Al dipinto del sivigliano faceva da contrappunto una Testa in carta del Parmigianino⁶⁰⁵, una delle poche opere di grafica⁶⁰⁶ dell'intera collezione, che come si apprende dalla descrizione di Antonio Antaldi delle opere esposte dagli Herculani in occasione della processione del Corpus Domini svoltasi il 14 giugno 1812 nella parrocchia di S. Maria dei Servi era "uno studio a pastello della testa di un Angelo che è nel celebrato quadro della S. Margherita"⁶⁰⁷, ovvero la *Madonna col Bambino e i Santi Margherita, Girolamo e Petronio* oggi conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna.

⁵⁹³ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 295 r.

⁵⁹⁴ Per un quadro più dettagliata sulla storia del dipinto oggi al Museum of Fine Arts di Boston si veda la scheda in appendice.

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

⁵⁹⁶ BCABo, Ms. B 104, I, f. 101.

⁵⁹⁷ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 295 r.

⁵⁹⁸ *Ivi*, c. 295 v.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

⁶⁰⁰ BCABo, Ms. B 104, I, f. 101.

⁶⁰¹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 295 v.

⁶⁰² BCABo, Ms. B 109, ff. 6-7.

⁶⁰³ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 295 v.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

⁶⁰⁶ Il Malvezzi potrebbe aver acquistato il disegno da uno dei trafficanti e mercanti specializzati in opere grafiche ricordati da Zanotti e Luigi Crespi come Giovanni Ricci, Antonio Forni, Luigi Mattioli, Antonio Buratti, Fiore Pilati, Carlo Bianconi, Francesco Cartolari, e il Barbetti. Vd. R. Morselli, op. cit., Los Angeles 1998, p. 42.

⁶⁰⁷ BCABo, Ms. B 105, II, f. 126.

Accanto a questo eccezionale nucleo di teste si poteva ammirare una Decollazione di S. Giovanni Battista di Leonello Spada⁶⁰⁸ stimata 700 £, che secondo l'Oretti in origine si trovava in casa Zambeccari in S. Barbaziano insieme al Sacrificio d'Abramo⁶⁰⁹. All'opera di Spada era associata una *Madonna col Bambino e S. Giovannino* di Elisabetta Sirani (Pesaro, Pinacoteca Civica, Inv. n. 3931), tela che come si apprende dalla *Nota delle pitture* compilata dalla Sirani stessa e trascritta dal Malvasia era stata dipinta nel 1664 “per il sig. Andrea Cattalani”⁶¹⁰, banchiere appassionato di quadri della scuola reniana.

A completare ed esaltare le opere dello Spada e della Sirani doveva esserci una piccola *Madonna col Bambino, S. Giuseppe, e Angeli su tavola*, copiata dal Parmigianino⁶¹¹.

Concludeva l'allestimento dell'ambiente un inaspettato pendant composto da un S. Luigi di Francia del Cignani – la sola opera nella stanza insieme all'*Ingegno* del Crespi appartenente a un artista attivo nel Settecento – e dalla S. Maria Maddalena del Guercino⁶¹² già Magnani, che con l'iperbolica stima di 5000 £ risulta il quadro più prezioso dell'intera collezione⁶¹³.

Le vicende collezionistiche del dipinto non sono del tutto lineari. Sebbene, infatti, fosse vincolato come tutta la quadreria al fidecommesso istituito da Sigismondo III, dai quaderni di cassa risulta che già il 30 novembre 1788 il quadro del centese era stato venduto proprio “pel prezzo convenuto di £ 5000” all'Assunteria dei Magistrati grazie a un “Appostolico Rescritto”⁶¹⁴. Impossibile stabilire se la tela del Guercino possa essere stata registrata nell'inventario in una data precedente all'alienazione e poi sia stata lasciata nel documento finale o se, piuttosto, sia stata inserita di proposito per far passare sotto traccia la sua uscita dalla quadreria. Il caso deve ricordare quanto gli inventari, sebbene siano in genere più affidabili di altri documenti e delle notizie ricavabili da storici, biografi e periegeti, descrivano sempre delle realtà parziali ed estremamente mutevoli a cui è necessario approcciarsi con occhio critico.

Il catalogo a questo punto passa a elencare i quadri presenti nella camera successiva, che è ragionevole identificare con la sala affrescata nella volta da Filippo Pedrini con la *Castità*. Il salone ospitava una quarantina di opere, alcune delle quali secondarie da un punto di vista qualitativo, ma caratterizzate da una grande varietà tematica, cronologica e geografica.

Senza dubbio uno dei pezzi più pregevoli era il grande Martirio di S. Bartolomeo riferito al Guercino e stimato 800 £. La tela, in realtà, era una copia di bottega che potrebbe riconoscersi nel quadro grande “con dentro figure intiere numero otto che rappresentano quando fu scorticato S. Bartolomeo” riferito alla mano del Guercino nell'inventario dei beni di Sebastiano Fabri del 1667, che Ghetti⁶¹⁵ ipotizza possa coincidere col “quadrone di molte figure rappresentano lo scortico di S. Bartolomeo, è del Guercino” menzionato dall'Oretti tra le opere del marchese Pietro Bovio Silvestri⁶¹⁶, presso il quale dovrebbe essere stato comprato dal Malvezzi.

⁶⁰⁸ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 295 v.

⁶⁰⁹ Nelle *Pitture*, Ms. B 104, II, f. 143, Oretti riporta che tra i quadri presenti in “Casa Zambeccari del Sig.r Senatore” si conservavano l’“Erodiade colla testa di S. Gio: Battista, mezze figure come il naturale” e il “quadro per compagno, con il Sacrificio d'Abramo”.

⁶¹⁰ C.C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678, II, p. 475.

⁶¹¹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, cc. 295 v-296 r.

⁶¹² *Ivi*, c. 296 r.

⁶¹³ La stima sembra essere comunque in linea con le valutazioni correnti, si consideri per esempio che nell’“Inventario primo delle Pitture nella Casa Rizzardi” riportato da Oretti (Ms. B 113, f. 29) “Un gran Quadro per traverso con il fatto di Muzzio Scevola in atto di abbruciarsi la mano in presenza di molte Persone maggiori del naturale, è opera di Gio: Francesco Barbieri detto il Guercino dà Cento fatto per Monsieur d'Auvillier primo Segret.º del Rè di Francia, con sua Cornice” è stimato proprio 5000 £.

⁶¹⁴ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie XIV, Num. 286, c. 14 v. La nota intera recita: “30 Novembre: Ritratti sino in Giug:o ppto dalla vendita del Quadro rappresentante la Maddalena Penitente Opera insigne di Gio: Pietro [sic] Barbieri detto il Guercino da Cento con Cornice intagliata, e dorata, il quale esisteva nella Galleria del suo Palazzo sotto il vincolo imposto sulla Galleria tutta dalla fel: mem; del suo Sig.r Padre, e da Lui accettato, come agl'Atti Algardi, venduto con Appostolico Rescritto all'Eccelsa Assunteria de' Magistrati pel prezzo convenuto di £ 5000”.

⁶¹⁵ E. Ghetti, *Da "Madonna della neve" ad "Assunzione della Vergine": un'altra pala del Guercino per Sebastiano Fabri*, in Paragone, 2018, terza serie, numero 141 (settembre 2018), pp. 63-64 nota. 29.

⁶¹⁶ BCABo, Ms. B 104, I, f. 86.

Tra le opere rubricate in seguito da Pedrini, tutte di tema sacro, si segnalano non tanto per la preziosità, quanto per la ricercatezza e la rarità nel contesto collezionistico bolognese, una Madonna col Bambino fasciato “detta di” Luca d’Olanda⁶¹⁷ e un Gesù bambino e S. Giovannino che si abbracciano di Andrea Sacchi⁶¹⁸. Al quadro del pittore romano era accostato per consonanza e confronto un dipinto tardo di Carlo Cignani raffigurante *Due Puttini che lottano per un grappolo d’uva* (Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 3940) del valore di ben 800 £.

In una posizione di rilievo doveva essere collocata la tavola con la Circoncisione di Cristo attribuita Giovanni Bellini⁶¹⁹, che secondo Oretti recava la firma “IOANIS BELLINI. P.”⁶²⁰. Verosimilmente si trattava di una replica di una composizione oggi perduta dipinta da Bellini verso il 1490, che il marchese poteva aver acquistato sul sempre florido mercato antiquario veneziano⁶²¹. Poiché, però, il nobiluomo ricercava di norma quasi solo quadri originali di pittori affermati e non una semplice idea della maniera di un maestro è da credere che l’avesse comprata e conservata ritenendola tale. La tavola belliniana pare fosse messa in comparazione con la *Carità del Franceschini*⁶²² rubricata da Pedrini con una valutazione di 1500 £, ovvero il doppio di quanto era stata stimata nel 1760 da Zanotti e Mazzoni nell’inventario della quadreria appartenuta al marchese Paolo Magnani.

Un valore notevole di ben 1400 £ era riconosciuto dal perito clementino anche alla *Coronazione di Spine*⁶²³ di Antonio Fumiani. Come si apprende dalle *Notizie de’ professori* dell’Oretti, il gran quadro “bellissima sua operazione” si trovava in origine in “Casa dell’Abbate Branchetti”⁶²⁴, dove l’erudito la ricorda anche nella *Descrizione delle pitture che ornano le case di Bologna*⁶²⁵.

Il quadro era stato comprato dallo scaltro e molto influente⁶²⁶ abate Alessandro Branchetta nel corso dell’ottavo decennio del Settecento, perché come riferisce sempre Oretti la “Coronazione di spine di Antonio Fumiani Veneziano discepolo dei Caracci”⁶²⁷ figurava tra le opere che i Malvezzi esposero in occasione della festa del Corpus Domini svoltasi nella parrocchia di S. Sigismondo nel 1780. Il dato è di estremo interesse, perché testimonia che ci furono contatti commerciali tra il marchese e il Branchetta che, essendo uno dei protagonisti del mercato bolognese dell’epoca, non è improbabile abbia procacciato anche altre opere al senatore. Figura controversa, il religioso era a capo di uno gruppo di trafficanti avidi e dotati di pochi scrupoli che rastrellavano dipinti sulla piazza bolognese per rivenderli a collezionisti stranieri disposti spesso a pagare cifre enormi⁶²⁸. Branchetta tirava le fila di un sistema complesso e radicato con numerose aderenze anche tra l’aristocrazia senatoria. Per questo era in grado di compiere operazioni commerciali sempre al limite della legalità e di procacciare opere che di norma non sarebbero potute transitare sul mercato e tantomeno uscire da Bologna⁶²⁹. Tali qualità lo rendevano uno degli interlocutori prediletti di molti collezionisti dell’epoca, tra cui figura a quanto risulta anche Sigismondo.

⁶¹⁷ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 296 r.

⁶¹⁸ *Ivi*, c. 296 v.

⁶¹⁹ *Ibidem*.

⁶²⁰ BCABo, Ms. B 104, I, f. 99.

⁶²¹ Cfr. I. Cecchini, *Attorno al mercato, 1700-1815*, in *Il collezionismo d’arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2009, pp. 151-171; L. Borean, a cura di, *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, vol. II, *Il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume*, Verona 2004.

⁶²² ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 296 v.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ BCABo, Ms. B 126, f. 44.

⁶²⁵ BCABo, Ms. B 109, f. 23.

⁶²⁶ G. Roversi, op. cit., 1965, p. 468.

⁶²⁷ BCABo, Ms. B 105, II, f. 1

⁶²⁸ Non è un caso che l’abate fosse uno degli agenti più attivi della corte di Dresda. Sulla figura del Branchetta cfr. G. Roversi, op. cit., 1969, p. 72; G. Perini, op. cit. 1990, pp. 328-329; F. Speranza, op. cit., Roma 2016, p. 19, nota 17.

⁶²⁹ Si vedano, per esempio, le operazioni che portarono alla vendita nel 1755 della pala allora attribuita a Bagnacavallo esposta nel refettorio dell’Ospedale dei Pellegrini di S. Biagio, definita da Giovannini “la più bella cosa di questo Maestro”. L’intrigo fu tale che Branchetta ottenne la deroga al bando Doria dall’Accademia opportunamente incoraggiata, la quale concesse l’alienabilità giudicando che la sottrazione non avrebbe potuto “recare il minimo pregiudizio né al pubblico decoro, né all’ornamento di questa città, tanto egli è guasto dagli anni e da i ritocchi di aliena mano”, F. Speranza, op. cit., Roma 2016, pp. 251-258.

Il gruppo di dipinti di soggetto religioso accostati alla tela del Fumiani includeva un quadro grande in tavola rappresentante il *Padre Eterno* del Bagnacavallo “il Vecchio”⁶³⁰ (Pesaro, Pinacoteca Civica inv. 3999), oggi attribuito a Giovanni Bellini, che secondo l’Oretti era “certamente della Scuola di Raffaello da Urbino” e in precedenza era appartenuto a Ercole Lelli⁶³¹.

Al centro di un nucleo di teste di Lucio Massari, Andrea Sirani e di Mattia Preti doveva, a sua volta, essere collocata la tavola raffigurante *Cristo con i simboli della Passione* di Lavinia Fontana⁶³².

Se la tavola della pittrice si inseriva nel più stretto canone felsineo, il capolavoro del gruppo successivo, un rame rappresentante il Riposo durante la fuga in Egitto⁶³³ di Francesco Solimena stimato 800 £, rispondeva al gusto erudito del marchese e al suo desiderio enciclopedico di possedere opere non solo della scuola locale, ma anche quelle di pittori stranieri ormai affermati nel pantheon internazionale. A questa ‘esterofilia’ si doveva di certo anche la presenza di un S. Sebastiano curato dalle pie donne⁶³⁴ di Johan Carl Loth, di un S. Giuda Taddeo di Sebastiano Ricci e di un Pastore che suona la zampogna mezza figura di Luca Giordano⁶³⁵, opera che colpì Giacomo Gatti, il quale la ricorda tra la “copiosa serie di Quadri pregievolissimi” di palazzo Malvezzi come un “Villano con piffero”⁶³⁶.

Di solida tradizione bolognese e carraccesca era il grande S. Sebastiano con tre Angioletti di Flaminio Torri, “opera egreggia” che secondo Oretti il marchese Sigismondo aveva acquistato dalla famiglia Tubertini⁶³⁷, forse da Ottavio, figlio di Guido Giuseppe Maria e di Livia di Antonio Pelloni, che nel 1710 aveva ereditato dallo zio materno Paolo Scipione l’intero patrimonio Pelloni⁶³⁸. Stimata 800 £, la tela dell’allievo di Cavedoni doveva essere posta a confronto col dipinto del tedesco, ma veneziano d’adozione, dedicato allo stesso santo.

Completava l’apparato pittorico della camera un prezioso pendant con episodi legati alle storie della Passione. Il primo era il *Cristo in Emmaus* di Domenico Maria Viani⁶³⁹ (Bologna, collezione Aria Castelli) del valore di 500 £. Il dipinto secondo Zanotti al momento della stesura della *Storia dell’Accademia Clementina* era “posseduto, daché suo padre [Romeo], fu che il fece fare, dall’eccellente, e celebrato medico, e filosofo, Giacomo Bartolomeo Beccari, uomo di tanto merito in ogni genere di scienza”⁶⁴⁰. Anche Oretti ricorda tra i dipinti presenti in casa del dottor Giacomo Bartolomeo Beccari “il famoso Quadro tanto encomiato dalli intendenti di Pittura, quale figura Christo che frangendo il pane sé stesso manifesta ai due Pellegrini in Emaus, opera dipinta di Giovanni Viani”⁶⁴¹, che era stata comprata dal marchese Sigismondo forse nel corso del settimo decennio.

Alla tela del Viani era accostata la *Salita al Calvario* di Ludovico Caracci⁶⁴² (Bedonia, Seminario Vescovile), che con una stima di 1500 £ risulta essere uno dei quadri più preziosi della camera. Prima di entrare a far parte della quadreria Malvezzi, il dipinto era stato a lungo tra le mura di casa Landini “in faccia la Chiesa di S. Caterina detta Corpus Domini”, ove lo segnalano definendolo un “sovrauscio” prima Malvasia⁶⁴³ e poi Oretti⁶⁴⁴, il quale lo vide anche in casa Malvezzi definendolo “opera maravigliosa”⁶⁴⁵.

⁶³⁰ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, cc. 296 v-297 r.

⁶³¹ BCABo, Ms. B 104, I, f. 101.

⁶³² ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 297 r.

⁶³³ *Ibidem*.

⁶³⁴ *Ivi*, c. 297 v.

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ G. Gatti, op. cit., Bologna 1803, p. 37.

⁶³⁷ BCABo, Ms. B 104, I, ff. 82, 100.

⁶³⁸ G. Guidicini, op. cit., Bologna 1872, vol. I, p. 374.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, I, p. 359.

⁶⁴¹ BCABo, Ms. B 109, I, f. 54. La notizia è riportata dal periegeta anche nelle *Notizie de’ Professori*, Ms. B 129, f. 142.

⁶⁴² ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 298 r.

⁶⁴³ C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678, I, p. 496.

⁶⁴⁴ BCABo, Ms. B 104, II, f. 146.

⁶⁴⁵ BCABo, Ms. B 104, I, f. 100.

Dopo la tela di Ludovico, il perito clementino passa a elencare i quadri presenti nella camera seguente, che potrebbe essere identificata con la sala decorata da Filippo Pedrini con l'arioso sfondato rappresentante il *Tempo e la Fama*.

Le prime due opere registrate dal perito clementino costituiscono uno dei pendant più famosi e celebrati pervenuti nella quadreria Malvezzi dalla collezione Magnani, ovvero l'*Amor Divino* di Gian Gioseffo Dal Sole (Modena, collezione privata) e la *Vita Umana* di Guido Cagnacci (Ro Ferrarese, Fondazione Cavallini Sgarbi). Se la tela di Gian Gioseffo mantiene una stima di 400 £ identica a quella dell'inventario del 1760, il quadro del Cagnacci forse in virtù del fatto che Pedrini lo considera "assai pregiudicato"⁶⁴⁶ vede una sensibile riduzione del proprio valore, passando dalle 1500 £ riconosciute tre decenni prima ad appena 500 £.

Il dipinto del santarcangiolese, che aveva già creato qualche scrupolo al marchese Paolo, deve aver altresì sollevato non pochi dubbi morali nel nipote Sigismondo III. Questi doveva essere piuttosto attento al decoro nonché molto rispettoso dei dettami tridentini e del cardinal Paleotti sulla decenza delle opere d'arte, che come testimonia Oretti in data imprecisata aveva richiesto fossero "aggiunti Capegli per coprire le mammelle"⁶⁴⁷ della Maddalena del Guercino avuta dallo zio.

La preoccupazione circa il *decus* dei propri dipinti e della sconvenienza di una loro pubblica esposizione era tale che pochi mesi prima di morire il senatore si era adoperato affinché fosse allegato al proprio testamento il già citato "Biglietto"⁶⁴⁸ contenente indicazioni inerenti "alli Quadri [provenienti dalla Primogenitura], et agli altri, ò di mia casa; ò pervenutimi dalla Eredità Magnani; ò da me comprati". In questo breve documento, datato 5 luglio 1786, il marchese dichiara di avere "sempre avuto gilosia, di non tenere, et esporre cosa, che in alcun modo potesse offendere la decenza, e la modestia". Tuttavia, non "volendo stare su ciò al solo mio parere", ovvero preferendo essere rinfrancato sul tema da uomini di fede, quasi a volersi tutelare, specifica che ha "mostrati e fatti esaminare" i quadri "ad homini, per pietà, e per esperienza; raguardevoli, e fra questi al Sig. Dott.re Bartoli⁶⁴⁹, et al fù Sig. Priore Rusconi"⁶⁵⁰, dai quali scrive il marchese "sono stato assicurato, che, senza dubbio alcuno, possono tutti tenersi esposti". L'unica eccezione – più uno scrupolo che una vera e propria condanna – riguarda proprio il "Quadro rappresentante la Vita umana; avuto nella sud.a Eredità Magnano" che i dotti gli consigliano per prudenza di "servarlo in occasione di Gonfalonierato, ò di altra pubblica funzione, unicamente in grazia de' Pusilli, per esso Figure di Vita tutta scoperta, non già perché ne sia immodesta l'attitudine, che è quello, che principalmente costituisce immodesto un Quadro". In sostanza, i raffinati teologi non hanno nulla da eccepire circa il soggetto del dipinto, la sua moralità o la sua esposizione. L'unica raccomandazione riguarda le occasioni pubbliche, durante le quali occhi "pusilli", cioè umili e meschini, potrebbero travisare il significato e il *decorum* di un'opera destinata di fatto alla fruizione privata. In maniera implicita, i religiosi temono che potrebbe venir meno il mascheramento allegorico del dipinto, facendone così esplodere la carica erotica e l'aspetto in potenza equivoco. Il biglietto si conclude con la rassicurazione che "su nessun altro Quadro hanno li suddetti Signori trovato che ridire, benché da me pregati, come hò detto, di rigoroso esame, ò quiete di mia coscienza, e di quella de' miei Eredi".

Ai due dipinti di soggetto allegorico faceva seguito un'altra coppia di opere provenienti dalla collezione Magnani, ma raffiguranti episodi veterotestamentari: Giuseppe tentato dalla Moglie di Putifarre del Viani e il *Giudizio di Salomone* di Guido Reni "da giovane"⁶⁵¹ (collezione privata). L'opera, benché appartenente agli esordi del Divin pittore, viene stimata ben 1000 £, il che prova quanto ancora alla fine del XVIII secolo fosse apprezzato l'operato di Reni.

⁶⁴⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 298 r.

⁶⁴⁷ M. Oretti Ms. B 104, f. 92. L'erudito cita il dipinto anche tra le opere di casa Magnani (Ms. B 104, II, f. 127), ma non menziona alcuna superfetazione.

⁶⁴⁸ ASBo, fondo Notarile, Gaspare Sacchetti, 5/15 1787, c. 2 v.

⁶⁴⁹ Sante Bartoli era all'epoca il parroco di S. Sigismondo e uomo molto vicino al Malvezzi, tanto che firma come testimone il testamento del marchese. Dottore in Teologia, ne tenne la cattedra dal 1775 al 1785, morì nell'ottobre 1786.

⁶⁵⁰ Domenico Francesco Rusconi era il priore di S. Maria Maddalena in via S. Donato; morì il 4 marzo dello stesso anno (Oretti Ms. B 106, II, f. 14) e per tale ragione nel documento ci si riferisce a lui con il "fù".

⁶⁵¹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 298 v.

Cambiavano tematica e tono due Bambocciate fiamminghe anch'esse appartenenti all'eredità Magnani a cui si contrapponevano una coppia di poco preziose Madonne col Bambino attribuite ad Agostino Carracci e al Rondine⁶⁵².

Dopo questa serie di quattro pendant, che verosimilmente impreziosivano un'intera parete, su quella a fianco il ritmo e la composizione del display mutavano in modo sensibile, passando a una disposizione caratterizzata dall'alternanza di gruppi di opere di iconografia sacra intervallati da dipinti di tema mitologico o ritratti.

L'allestimento lasciava così isolato il perduto Tizio divorato dall'Avvoltoio di Guido Cagnacci già Magnani stimato da Pedrini 600 £, che è probabile desse avvio alla nuova scansione della parete.

Accanto alla tela del romagnolo era posto a paragone un quartetto di dipinti di argomento sacro composto dal Padre Eterno del Mastelletta – che faceva parte degli acquisti operati dal Piriteo III nel 1700 – dalla Caduta di S. Paolo riferita al Veronese, viceversa frutto dell'attività collezionistica di Sigismondo, dalla Adorazione dei Magi del Milanese Pier Francesco Cittadini e dal S. Francesco Saverio moribondo di Giovanni Viani⁶⁵³, capolavoro pervenuto col lascito Magnani, a cui Pedrini accorda un valore di ben 2000 £, la stima più elevata tra le opere di questa camera.

Un Ritratto di Giovane accostato alla “maniera del Vandik”⁶⁵⁴, ennesima prova del desiderio di Sigismondo di possedere opere di più illustri maestri delle scuole straniere, si frapponeva a un altro meno prezioso pendant di quadri di tema religioso formato da un S. Girolamo appartenente alla scuola veneziana e da Madonna col Bambino e i Santi Giuseppe, Francesco e Caterina, che Pedrini riferisce alla scuola d'Innocenzo da Imola⁶⁵⁵, ma che in tutti gli altri inventari di casa Malvezzi, a partire da quello dell'agosto 1712, venne sempre ritenuto originale.

Una Testa d'Uomo di Leonello Spada dialogava col ritratto fiammingo e a sua volta divideva questi dipinti da un trittico di opere omologhe, ma ben più preziose. La prima era un quadro raffigurante Tomaso Moro in Carcere di Mattia Preti “proveniente da Guerzino” del valore di 600 £, la seconda una Madonna col Bambino e Santi del Pasinelli stimato 700 £ e la terza *Il tributo della moneta* di Vincenzo Spisanelli (Pesaro, Pinacoteca Civica, Inv. n. 4578)⁶⁵⁶.

In posizione isolata doveva, all'opposto, trovarsi una S. Cecilia del Domenichino valutata 500 £, così come lo era un raro quadretto in tavola per traverso rappresentante un Bacchanale con Sileno e satiri riferito alla maniera di Rubens. Registrato da Pedrini con una stima di ben 1000 £, senza dubbio può essere considerato uno dei manifesti dell'apertura collezionistica del marchese di Castel Guelfo ai grandi maestri stranieri del Seicento, solo molto di rado presenti nelle coeve raccolte felsinee⁶⁵⁷.

Dopo il bacchanale rubensiano risulta inventariato un nucleo di opere di tema sacro, che sembra quasi testimoniare in maniera dialettica l'evoluzione della pittura bolognese dal Cinquecento al Seicento; per cui a un quadro in tavola raffigurante la Madonna col Bambino, S. Giovanni e S. Elisabetta di Benevento da Garofalo seguiva un Presepio in rame di Calvaert, di provenienza Magnani, a sua volta accostato a una *Giuditta con la testa di Oloferne* di Giacomo Cavedoni⁶⁵⁸ già Bonfiglioli (Modena, collezione della Banca Popolare dell'Emilia-Romagna).

A questo gruppo era affiancato una sorta di trittico con al centro il grande *Sacrificio antico* di Lavinia Fontana (Imola, Pinacoteca Civica, inv. 32.), che come nell'inventario Magnani viene stimato 500 £, e ai lati un Ritratto di Signora con Amorino della stessa pittrice – tela che invece passa da una valutazione di 60 £ a una di ben 400 – e un Ritratto d'Uomo del Crespi⁶⁵⁹.

In posizione isolata doveva, per converso, essere collocata la Madonna col Bambino riferita a Pellegrino Tibaldi, opera presente in casa Malvezzi sin dall'inizio del Settecento che, come altri

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ *Ibidem*.

⁶⁵⁴ *Ivi*, c. 299 r.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

⁶⁵⁷ “Un piccolo dipinto di un vecchio, del Rubens” come testimonia Marcello Oretti, Ms. B 104, I, f. 56, si trovava in “Casa Zambeccari”.

⁶⁵⁸ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 299 v.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

dipinti antichi, sembra non abbia incontrato il gusto di Pedrini. Il perito, infatti, a fronte di un sensibile rialzo medio delle stime accordate ai dipinti del primitivo nucleo della raccolta, valuta la tavola data a Pellegrino solo 260 £, ovvero appena 10 £ in più rispetto a quanto riconosciuto nel 1712 dagli zavagli Baratta e Capponi.

L'andamento triadico di questa porzione di allestimento si ripeteva ancora nelle ultime opere registrate nella stanza, che vedeva ai lati una copia da Guido Reni raffigurante Puttini posto in modo speculare a un Bacchanale di Putti di Pietro Faccini, già Magnani, e al centro una Sacra Famiglia del Nosadella⁶⁶⁰.

Un felice alternanza determina anche l'*accrochage* della camera seguente, che pare si trattasse di un ambiente più dimesso, come prova il fatto che le opere presenti sono in media stimate meno rispetto a quelle presenti nelle sale precedenti e vi è una forte presenza di opere di scuola.

Il primo dipinto registrato, La fucina di Vulcano di Domenico Maria Viani⁶⁶¹, doveva di certo essere collocato in una posizione di rilievo e rappresentare il capolavoro esposto in questa stanza. Stimata 300 £, si trattava come visto di una delle opere alloggiate dal senatore Magnani per la sua elezione a gonfaloniere nel 1705.

Pedrini registra quindi due suoi "Sopraporti compagni" raffiguranti *Abramo che caccia la Serva Agar* e la *Benedizione di Giacobbe* (Reggio Emilia, Palazzo Spalletti Trivelli, collezione Credem). Alle tele, che si inseriscono nel ristretto nucleo di opere commissionate da Sigismondo III, il pittore attribuisce un valore di 340 £, cifra che verosimilmente potrebbe corrispondere al saldo avuto dal marchese per la loro realizzazione. Non è chiaro se i due dipinti compagni fossero collocati sopra agli accessi della camera o se piuttosto facessero parte dell'allestimento.

Dalla nota inventariale emerge come l'organizzazione della stanza si caratterizzasse per la presenza di ben distinti nuclei tematici o formali. Pertanto, ai quattro ovati rappresentanti le Arti liberali riferiti alla scuola di Dal Sole di provenienza Magnani facevano seguito due quadri con Puttini di Donato Creti⁶⁶², stimati nel complesso 350 e 300 £. A questi dipinti di carattere profano era accostata una Madonna col Bambino della scuola del Franceschini, che fungeva da netto stacco con un interessante gruppo di quattro 'bozzetti' di artisti attivi nel XVIII secolo. I primi erano "Due Quadretti Storie d'Ercole di Ubaldo Gandolfi", ovvero i modelli 'preparatori' per i grandi dipinti murali raffiguranti *l'Ercole al bivio* e *l'Apoteosi d'Ercole* (Inghilterra, collezione privata) realizzati dal Gandolfi tra il 1775 e il 1780 su commissione del marchese Sigismondo III nelle volte delle due sale antecedenti alla galleria ideata da Carlo Bianconi. Alle tele gandolfiane seguiva un quadretto rappresentante *l'Aurora* di Vittorio Bigari⁶⁶³, che non è possibile stabilire con certezza se corrispondesse all'*Aurora* che come racconta Zanotti⁶⁶⁴ Vittorio Maria dipinse nella volta del salone di palazzo Aldrovandi o se piuttosto coincidesse con quella affrescata per i Manfredi nel palazzo comunale di Faenza, ove "nell'ultima stanza, detta delle rose, sopra luminoso cocchio apparisce l'Aurora spargendo rose"⁶⁶⁵. Completava questa piccola serie di bozzetti un quadretto con *Giove* di Mariano Collina⁶⁶⁶. Stimato solo 40 £, il modello dovrebbe ricollegarsi al soffitto della Sala dell'Alcova di villa Rasponi a S. Giacomo di Russi, residenza estiva della famiglia dove Collina affrescò "otto volte di stanze, con l'Architettura di Giovanni Battista Sandoni"⁶⁶⁷ tra il 1750 e il 1759 circa⁶⁶⁸.

⁶⁶⁰ *Ibidem*.

⁶⁶¹ *Ivi*, c. 300 r.

⁶⁶² *Ibidem*.

⁶⁶³ *Ibidem*. Invero, è dalla descrizione della quadreria di Piriteo IV del 1806 che si apprende con certezza essere stato il "Bozzetto d'un soffitto".

⁶⁶⁴ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, p. 287.

⁶⁶⁵ *Ivi*, II, pp. 288-289.

⁶⁶⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 300 r. È sempre nella divisione delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 che si precisa che la tela di "Mariano Collina con Giove, ed Ebe" era un "Bozzetto d'un soffitto".

⁶⁶⁷ BCABO, M. Oretti, Ms. B 131, f. 469.

⁶⁶⁸ M. Benini, in *La nobile villeggiatura: i Rasponi a Palazzo San Giacomo di Russi*, a cura di S. Tumidei, Ravenna 2004, p. 221.

Questa piccola, ma interessante, raccolta di bozzetti riflette il moderno gusto collezionistico colto e raffinato del marchese Sigismondo III, il quale come molti suoi contemporanei sembra abbia sviluppato un certo interesse per i modelli ‘preparatori’ delle imprese murarie⁶⁶⁹. Del resto, è nel corso del Settecento che si fa sempre più forte l’idea, sia tra gli artefici sia tra gli amatori e i letterati, che il bozzetto – inteso soprattutto come un dipinto a olio compiuto e non come uno schizzo o un ‘non finito’⁶⁷⁰, tipologia poco ricercata dai collezionisti⁶⁷¹ – fosse più vicino all’idea primigenia dell’artista e al momento creativo. Questo particolare ‘genere’ ottiene una crescente dignità e attenzione, divenendo il luogo di elezione in cui gli artisti possono essere più ‘spontanei’ e mostrare al meglio la propria inventiva, la propria abilità disegnativa e il proprio *ductus*. Dall’essere strumento per la preparazione di un dipinto, l’*esquisse peinte* passa a rappresentare per alcuni intendenti il frammento rivelatore del talento di un maestro⁶⁷². L’interesse verso i bozzetti, tuttavia, è dovuto anche al processo tutto settecentesco che portò a preferire le opere di piccolo formato, godibili nell’intimità di una stanza, che permettessero di cogliere *de visu* qualità e virtuosismi concentrati entro uno spazio ridotto, che il trionfante e sontuoso affresco di una vasta volta non avrebbe consentito⁶⁷³. In sostanza, nel quadretto, caratterizzato da uno spazio limitato e facilmente intellegibile con un solo sguardo, si condensava per il “dilettante” un apprezzamento estetico superiore rispetto all’appagamento generato dalle monumentali superfici murali dipinte in maniera retorica e talvolta con stanchezza. Con i bozzetti i collezionisti avevano la possibilità di racchiudere una porzione scelta di un affresco, di norma la scena centrale, o l’intero progetto entro lo spazio di una tela, proprio come se si trattasse di normali quadri da cavalletto, da contemplare e confrontare con le altre opere della propria raccolta. Modelli e “modelletti” divenivano così opere collezionabili utili ad arricchire le quadrerie e a documentare la maniera di un determinato artista. Inoltre, davano la possibilità di serbare la memoria di dipinti che, per ovvie ragioni, non era possibile possedere e di ammirarli nella comodità della propria abitazione⁶⁷⁴.

Il catalogo, a questo punto, sembra rubricare le opere presenti su una nuova parete, ove i quadri principali erano contornati da dipinti di più piccolo formato. A un gruppo eterogeneo di cinque opere, tra cui rientra anche il *Cristo e un manigoldo* di Giuseppe Maria Crespi⁶⁷⁵ (Pesaro, Pinacoteca Civica Inv. n. 1050), seguiva in posizione isolata e di assoluto rilievo la *Vecchia che racconta la Favola di Psiche* di Donato Creti⁶⁷⁶ (Bologna, collezione Aria), capolavoro stimato 500 £ che era stato

⁶⁶⁹ Questi “bozzetti” vanno per lo più intesi come “modelli di presentazione”, ovvero come il frutto di un lungo iter creativo in cui l’artista si avvale di studi e disegni. Soprattutto in origine, si trattava di opere il cui scopo era quello di fornire un’anteprima dell’affresco o del dipinto allogato per ottenere l’approvazione dei committenti. Cfr. D. Volpe, *Statuti del bozzetto nel Settecento: stili, circolazione e fortuna critica*, tesi di perfezionamento, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2017; L. Freeman Bauer, *Oil sketches, unfinished paintings and the inventories of the artists’ estates*, in *Light on the Eternal City: observations and discoveries in the art and architecture of Rome*, a cura di H. Hager e S. Scott Munshower, University Park/Pa 1987, pp. 93-103.

⁶⁷⁰ Tali opere non esibivano quasi mai una pennellata “alla prima”, le “leggiadrie” del pennello, o una “pittura di tocco e di macchia”, ma erano comunque considerate rappresentare uno stadio della fase inventiva molto significativo. L’ossimorica dicotomia insita nella natura dei bozzetti, caratterizzati dall’essere al contempo opere preparatorie figlie di un’espressione ‘spontanea’ e dipinti completi dalla stesura raffinata e controllata frutto di un attento lavoro, è oggetto di approfondimento nel saggio di R. Démoris, *Le comte de Caylus et la peinture. Pour une théorie de l’inachevé*, in *Revue de l’art*, 142.2003, pp. 31-43.

⁶⁷¹ O. Ferrari, *La fortuna (e sfortuna) critica del “bozzetto” nel Settecento*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci 1994, pp. 253-258.

⁶⁷² D. Volpe, op. cit., Pisa, 2017, p. 9.

⁶⁷³ La grandiosità e la complessità di alcune decorazioni faceva appunto preferire ai collezionisti il materiale preparatorio, come bozzetti, modelli, che aiutavano a cogliere la completezza della figurazione. Tuttavia, va precisato che i ‘bozzetti’ potevano anche essere copie o riduzioni in piccolo formato di grandi pale o cicli decorativi. Questo perché i quadri di piccolo formato dalla preziosa fattura rispondevano meglio alle esigenze dettate dal nuovo gusto imperante. Cfr. F. Haskell, *Riscoperte nell’arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, (1976), ed. Milano 1990.

⁶⁷⁴ Vd. O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, Roma 2009, pp. 91-124.

⁶⁷⁵ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 300 v.

⁶⁷⁶ *Ibidem*.

commissionato al pittore da Paolo Magnani per il ‘ciclo’ di opere di soggetto mitologico da esporre in occasione del suo accesso alla carica di gonfaloniere nel quinto bimestre del 1705.

L’alternanza prevedeva, quindi, la disposizione di una coppia di pendant raffiguranti due Puttini in ovato del Franceschini e due quadretti rappresentanti l’Annunciata e l’Angelo annunciante della scuola di Dal Sole⁶⁷⁷, poi attribuiti a Francesco Monti, che istituivano un interessante confronto tra due delle principali botteghe bolognesi del tempo.

Rispondeva ancora una volta al raffinato posizionamento enfatico la *Missione* di Aureliano Milani⁶⁷⁸ già Magnani (Marano di Castenaso, Collezione Molinari Pradelli), che con una stima di 340 £ risulta essere la seconda opera più preziosa della camera.

Chiudeva questa sorta di disposizione metrica un quadro raffigurante la Madonna col Bambino, San Filippo e supplice del Milanese affiancato da una Testa di Vecchio del Peruzzini messa a confronto con un prezioso Ritratto del compositore Giuseppe Maria Buina o Buini di Antonio Gionima, che aveva la particolarità di essere inquadrato da una rara cornice dorata impreziosita da “Instrumenti diversi”⁶⁷⁹.

Le ultime opere elencate nella stanza sembrano mantenere il medesimo andamento. Tra queste si segnala *La Madonna col Bambino e i santi Giovannino, Anna e Giacomo Maggiore* di Gaetano Gandolfi⁶⁸⁰ (Firenze, Galleria degli Uffizi), che dovrebbe rientrare nel ristretto novero di dipinti commissionati da Sigismondo III.

La sala successiva era la celebre “Camera degl’Antichi”, luogo deputato per accogliere la collezione dei cosiddetti “primitivi”, che Sigismondo III con mentalità illuministicamente progressista aveva raccolto nell’arco di tutta la sua vita. Tale raccolta merita un discorso a parte che varrà sviluppato in seguito. Ad ogni modo, dall’inventario non si possono ricavare molte informazioni, dal momento che Pedrini registra in blocco tutti i “Settanta Quadri Antichi Autori diversi, grandi, e piccoli, e mezzani la maggior parte in legno, e due piccoli in Rame”, stimandoli in totale appena 1000 £. Forse, l’estrema sintesi del perito clementino è in parte dovuta al fatto che ogni dipinto era corredato da un “Cartello sotto” recante il “nome del Autore creduto”⁶⁸¹. Sebbene si trattasse di un ambiente autonomo, questo non era affatto avulso dal resto della quadreria, ma al contrario era inglobato in modo organico entro un tessuto espositivo come in una sorta di museo ideale privato, in cui l’evoluzione della pittura felsinea poteva essere seguita dai primordi medioevali sino ai campioni dell’Accademia Clementina⁶⁸².

Nell’*accrochage* dell’appartamento nobile voluto da Sigismondo III vi era, pertanto, una sorta di dicotomia o scontro-incontro tra i tradizionali principi allestitivi nobiliari e la più avanzata teoria museale che era stata codificata proprio in quegli anni. In particolare, a renderla pubblica a livello europeo erano stati prima l’Algarotti nella galleria di Dresda⁶⁸³ e poi l’incisore Chrétien de Mechel, che nel 1784 aveva stampato il catalogo della collezione imperiale di Vienna, nel quale era descritto l’innovativo metodo di classificazione ed esposizione dell’arte in base alla cronologia e alle scuole. Per la prima volta, annunciava, il conoscitore avrebbe potuto seguire l’evoluzione dell’arte sulle pareti di un museo. Già dieci anni dopo Jean Baptiste Lebreun sarebbe arrivato a sostenere che tale principio era divenuto una norma imprescindibile della museografia, tanto da affermare che una collezione che non fosse stata disposta secondo tali criteri sarebbe sembrata ormai ridicola⁶⁸⁴.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

⁶⁷⁹ *Ivi*, c. 301 r.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

⁶⁸¹ *Ivi*, c. 301 v.

⁶⁸² L. Ciancabilla, op. cit., Bologna 2012, p. 133.

⁶⁸³ Come sostiene F. Haskell, *Mecenati e pittori*, Torino 1963 ed. 2000, p. 359, dal 1742 Algarotti a Dresda progettò l’ampliamento della galleria di Augusto di Sassonia seguendo per la prima volta il nuovo principio erudito e non il gusto del collezionista. Concepì una galleria che riflettesse tutta la storia della pittura e che comprendesse i più begli esempi di tutte le scuole. Seguendo la via tracciata da Muratori, fu uno dei primi ad estendere il principio storicista al collezionismo d’arte. A tal proposito si ricordi la presenza del veneziano a Bologna dal 1756 al 1762.

⁶⁸⁴ A. McClellan, op. cit., Paris 1995, p. 568.

L'unica opera della camera degli antichi che per Pedrini ha la dignità di essere valutata separatamente, o che forse lui è in grado di riconoscere e apprezzare, è una Madonna in gloria con San Sigismondo di Giulio Bonasone⁶⁸⁵, al quale riconosce il valore piuttosto contenuto di 100 £. Forse tale dipinto fungeva in qualche modo da *trait d'union* tra le opere ivi esposte e quelle della stanza successiva, è cioè possibile che fosse posto al termine dell'ideale percorso evolutivo della pittura petroniana delineato nel salone a partire dalla mitica figura di Guido l'Antichissimo.

Dopo la camera dedicata ai primitivi, Pedrini censisce i quadri presenti nella stanza seguente, l'ultima dell'appartamento settecentesco. Qui risulta fossero esposte 39 opere, tra cui un nutrito gruppo di nature morte e scene di genere che ancora una volta testimonia da un lato l'ampiezza dei gusti del marchese Malvezzi dall'altro l'aspirazione di questi a possedere una raccolta dal carattere davvero enciclopedico, in grado di abbracciare il più vasto plafond possibile di scuole, epoche e generi.

L'elenco inizia con due quadri raffiguranti Animali, Frutti e Pesci di Arcangelo Resani, pittore romano che Zanotti definisce "più che egregio, e nel dipingere animali non so se vi fosse altri mai, che il superasse"⁶⁸⁶. Grazie a tali abilità a inizio Settecento Resani aveva raggiunto una certa notorietà, riuscendo a ottenere comuni consensi in ambito accademico e tra i dilettanti. Per tali ragioni, non deve stupire se Pedrini accorda alla coppia di tele la considerevole stima di 500 £, una cifra notevolmente maggiore rispetto a quella che in media veniva riconosciuta alle nature morte. Che il marchese reputasse i due dipinti tra i pezzi forti della propria quadreria è confermato dal fatto che Oretti li ricorda tra le opere esposte dai Malvezzi in occasione della processione del Corpus Domini tenutasi nella parrocchia di S. Sigismondo nell'estate 1770⁶⁸⁷. A questo pendant erano affiancate altre due sopraporte sempre del Resani rappresentanti le sue tipiche Piccionaie⁶⁸⁸, una delle quali stando all'Oretti era stata esposta durante le celebrazioni del Ss. Sacramento del 1780⁶⁸⁹.

Le tele del pittore romano erano poste in confronto dialettico con un gruppo di sei opere del parmense Felice Boselli composto da due quadri descritti in modo laconico come raffiguranti "Animali morti"⁶⁹⁰, due quadretti Animali morti con un Gatto e Pesci e altri due quadretti con "Figura ed Animali"⁶⁹¹. Il primo pendant, che viene valutato da Pedrini ben 300 £, dovrebbe corrispondere a quello descritto da Oretti come "Un quadro mezzano con un mezzo porco, altro con Tochini e carne"⁶⁹², che sempre secondo l'erudito, nonostante il soggetto, fu esposto in occasione del decennale eucaristico del 1780⁶⁹³. La buona valutazione di queste due nature morte da parte dell'accademico dimostra il diffuso apprezzamento che le opere del parmense ebbero nelle case nobiliari emiliane sei-settecentesche. Ad acquisire i dipinti del Boselli fu quasi di certo il marchese Sigismondo che, parimenti a molti altri collezionisti, fu affascinato dal "suo fare alla moda"⁶⁹⁴. L'alta considerazione in cui è tenuta la produzione di Resani e Boselli è dimostrata in via indiretta anche dal fatto che questa serie di nature morte, opere 'semplici' e tutt'altro che eleganti, fu esposta dal marchese di Castel Guelfo nella camera seguente a quella degli Antichi, quindi in un ambiente di sicura rappresentanza, in cui come si vedrà erano esposti quadri di maestri riconosciuti e ben più affermati come Creti, Mola, Muziano, Gennari e la Sirani. Come sostiene Ghidiglia Quintavalle "doveva essere addirittura di rigore appendere"⁶⁹⁵ le nature morte del Boselli e di Resani in ambienti aulici. Del resto, a quanto si evince poco importava ai collezionisti come Sigismondo se i soggetti modesti e talvolta truculenti di queste tele si attagliassero maggiormente ad ambienti umili come botteghe o al meglio alle sale da pranzo, piuttosto che alle loro raffinate e solenni gallerie. Va, infatti, constatato come all'epoca fosse

⁶⁸⁵ *Ibidem*.

⁶⁸⁶ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, p. 327.

⁶⁸⁷ BCABo, Ms. B 105, I, f. 99.

⁶⁸⁸ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 301 v.

⁶⁸⁹ BCABo, Ms. B 105, II, f. 2

⁶⁹⁰ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 301 v.

⁶⁹¹ *Ivi*, cc. 301 v-302 r.

⁶⁹² BCABo, Ms. B 104, I, f. 91.

⁶⁹³ BCABo, Ms. B 105, II, f. 2.

⁶⁹⁴ A. Ghidiglia Quintavalle, *Felice Boselli*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 13, Roma 1971.

⁶⁹⁵ *Ibidem*.

ormai giunto a compimento e piena maturazione il lento processo di affermazione della natura morta, genere che proprio nel Settecento invase le quadriere di mezza Europa.

Dopo questi nuclei dedicati ai *naturalia*, l'inventario passa a elencare una serie di pendant di soggetto storico, inteso nell'accezione più ampia del termine, che è verosimile fossero disposti sulla parete accanto.

Tale andamento binario vede così contrapporsi due quadri grandi di Lucio Massari, raffiguranti uno Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria e l'altro S. Edvige, a due opere simili effigianti *Giuditta nel padiglione di Oloferne*, e *Giuditta con la testa di Oloferne* di Giuseppe Marchesi detto il Sansone⁶⁹⁶ (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 7066; 7067), stimati gli uni 200 e gli altri 500 £. In posizione diaframmatica dovevano essere poi collocate due mezze figure "abbozzate" di Donato Creti⁶⁹⁷ raffiguranti *Cleopatra* (collezione privata) e *Marcantonio* (collezione Hercolani Fava Simonetti), che Sigismondo aveva acquistato dalla famiglia Fava⁶⁹⁸.

Alle tele del cremonese seguivano i capolavori della camera (verosimilmente collocati al centro del display), che provenivano tutti dalla quadreria Magnani. Prima erano messe a paragone le favole mitologiche Venere e la Nascita di Ercole di Felice Torelli, che il marchese Paolo aveva commissionato al pittore "per essere veduti, in occasione dell'entrar gonfaloniere"⁶⁹⁹ nel 1705, con altrettanti quadri grandi di Pier Francesco Mola figuranti la Storia Campaspe e il Convito di Alessandro Magno⁷⁰⁰.

Offre uno spunto di riflessione constatare come Pedrini, più 'faziosamente' filobolognese dei predecessori Zanotti e Mazzoni, inverta i valori delle tele per cui i meno preziosi dipinti di Torelli passano da una stima complessiva di 600 £ a una di 1000, mentre le opere dell'eccentrico Mola, che nell'inventario del 1760 con una stima di ben 1500 £ risultavano essere tra i pezzi più preziosi dell'intero catalogo, vengono valutate solo poco più della metà, 800 £. Che l'apprezzamento del perito andasse tutto a favore del concittadino non deve stupire, soprattutto in ragione del fatto che all'epoca le posizioni dell'Accademia e dei suoi membri si stavano facendo sempre più conservatrici, tendendo ad arroccarsi entro un canone tutto felsineo.

Accanto alle tele del Mola, l'allestimento proto-museografico proseguiva con il proprio andamento a distici. Perciò, ai dipinti di ispirazione classica si accostava in modo armonico un prezioso pendant già Magnani formato dalla copia del Ratto delle Sabine di Dal Sole dipinta da Cavazzoni e dal quadro grande raffigurante il Ratto d'Europa del Creti⁷⁰¹ valutato 450 £, che rispetto all'inventario del 1760 risulta così separato dall'altra tela di Donato raffigurante la *Vecchia che narra la favola di Psiche*. Una pausa data da un paio di sopraporte con Fiori⁷⁰² introduceva le ultime due coppie di dipinti della parete, ascrivibili viceversa all'attività collezionistica del marchese Malvezzi. L'una istituiva un interessante confronto tra una S. Margherita del Sementi e un Monaco nel deserto di Girolamo Muziano⁷⁰³. L'altra, creata forse più per simmetria dei formati, era composta da *Rebecca ed Eleazar* (Pesaro, Pinacoteca Civica Inv. 3921) che Domenico Pedrini riferisce alla "maniera del Tiarini" – oggi attribuito a Pietro Desani⁷⁰⁴ – e dal Davide di un Gennari⁷⁰⁵.

⁶⁹⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 302 r.

⁶⁹⁷ *Ibidem*.

⁶⁹⁸ Nell'inventario legale dell'eredità di Pietro Ercole del 1745, trascritto da G. Campori nella *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870, p. 615, tra le opere esposte nell'"appartamento da basso" del palazzo comitale Creti registra un pendant di suoi quadri raffiguranti "uno con Marcantonio, l'altro con Cleopatra, mezze figure dal vero" e li stima 60 £, ovvero un valore pari a quello riconosciuto alla coppia da Pedrini.

⁶⁹⁹ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, p. 81.

⁷⁰⁰ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 302 r.

⁷⁰¹ *Ivi*, c. 302 v.

⁷⁰² *Ibidem*.

⁷⁰³ *Ibidem*.

⁷⁰⁴ D. Benati, scheda in op. cit., Cinisello Balsamo 2002, p. 88. Per la storia del dipinto si veda la scheda d'opera in appendice.

⁷⁰⁵ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 302 v.

Sull'ultima parete della camera il ritmo impresso al posizionamento dei dipinti sembra mutare leggermente e prevede una stretta alternanza tra opere sacre e profane. Pertanto, a una Beata Vergine di Elisabetta Sirani copiata da un modello di Reni si contrappone una Donna che si pettina di Lavinia Fontana⁷⁰⁶, di provenienza Magnani, che senza dubbio davano l'occasione per istituire un paragone stilistico tra le due maggiori artiste del Seicento bolognese.

La tavola di Lavinia, a sua volta, separava la tela della Sirani da una copia di Cavazzoni tratta da una imprecisata Sacra Famiglia di Raffaello, che in casa Magnani stando alle fonti sembra fosse spacciata come un originale⁷⁰⁷. Nonostante si trattasse di una trasposizione, il perito riconosce al dipinto un valore di 150 £ (il doppio rispetto al 1760), cifra che lo rende più prezioso delle opere originali precedenti, valutate appena 60 e 80 £. Di certo, oltre alla perizia esecutiva, il fatto che il quadro riprendesse un'opera del divino Raffaello contribuì in maniera notevole ad aumentarne la stima. All'epoca, d'altro canto, nelle raccolte bolognesi non era infrequente che le 'copie d'autore', ovvero quelle realizzate da un maestro anche contemporaneo da un modello prestigioso del passato, godessero di buone quotazioni e fossero valutate in generale quanto i quadri originali di medio livello⁷⁰⁸.

Alla tela di Cavazzoni si concatenava e al tempo stesso doveva, però, essere allestito in una posizione di rilievo il *Mercato* di Aureliano Milani (Pesaro, Pinacoteca Civica Inv. 3929), che come visto era stato commissionato al pittore dal marchese Paolo Magnani subito dopo il suo arrivo a Roma nel 1718. Stando all'inventario, una volta confluito nella collezione dei signori di Castel Guelfo il dipinto fu separato dal proprio "quadro compagno" raffigurante una *Missione*. Ciononostante, il "Mercato e veduta di una Chiesa di Villa" fu esposto fuori dalla Ca' Grande insieme al pendant in occasione delle processioni del Ss. Sacramento tenutesi nella parrocchia di S. Sigismondo nel 1770 e nel 1780⁷⁰⁹. È interessante notare che Pedrini, effettuando la stima della quadreria, deve aver riscontrato una qualche disparità qualitativa tra le due tele romane del Milani. Una disuguaglianza che potrebbe giustificare la discrepanza tra la stima di 300 £ data al *Mercato* e il valore di 340 £ attribuito alla *Missione*, entrambe a ogni modo peritate con valutazioni nettamente superiori rispetto alle 150 £ totali riconosciute da Zanotti e Mazzoni nel 1760.

Completava l'assetto decorativo una comparazione tra uno Sposalizio mistico di S. Caterina "bella Copia" tratta dal Correggio, stimata ben 80 £ – ovvero quanto un dipinto di Muziano o di Elisabetta Sirani – e uno Sposalizio di Lorenzo Sabatini⁷¹⁰, valutato appena 90 £.

L'inventario pedriniano passa a questo punto a peritare le opere presenti nell'"Appartamento Nobile abitato", che è ragionevole identificare con quello ubicato nella parte più antica della Ca' Grande affacciata su via Belmeloro, da sempre alloggio del capo del lignaggio. Prima di procedere, è opportuno sottolineare come Pedrini specifichi che l'appartamento in questione era destinato all'uso abitativo, quotidiano. Sebbene nel documento resti implicito, tale precisazione sembra suffragare l'idea che gli ambienti descritti in precedenza fossero luoghi destinati alla rappresentanza e all'apparato. Veniva così rispettato il precetto di splendore e magnificenza⁷¹¹ del vivere *more nobilium* che prevedeva il 'sacrificio' di stanze decorate in modo sontuoso ove la *venustas* prevaleva

⁷⁰⁶ *Ibidem*.

⁷⁰⁷ Nella lettera XXII indirizzata "Al signor de Quintin" intitolata "Memoria sui principali quadri di Bologna con brevi osservazioni" Charles de Brosses (1739/1973, p. 173) ricorda di aver visto in casa Magnani una "Sacra Famiglia di Raffaello". Anche Charles-Nicolas Cochin nel *Voyage d'Italie* (II, 1758, p. 127) elencando i dipinti ammirati in "Palazzo Magnani" menziona "Une Sainte Famille" precisando acutamente "qu'on dit de Raphael, & qui a des beautés".

⁷⁰⁸ Sul valore della copia cfr. M. Troilo, op. cit., 2007, pp. 407-422; G. Roversi, op. cit., 1965, pp. 446-506.

⁷⁰⁹ M. Oretti, Ms. B 105, I, f. 99; II, f. 3.

⁷¹⁰ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 303 r.

⁷¹¹ Come sintetizzato da A. Coccioli Mastroviti, op. cit., 2005, pp. 59-60, secondo *L'economia del cittadino in villa* di Vincenzo Tanara, "emerge e si configura una norma che diviene imperativo categorico per il nobile e ricco committente e che rimarrà tale per tutto il corso del Seicento [e direi pure del Settecento]: la magnificenza della sua dimora deve essere speculari al suo status". Inoltre, la studiosa sottolinea come "la dimora e le sue dimensioni funzionalmente adeguate alle nuove consuetudini, gli arredi e l'ornato testimoniano il tenore di vita, la consistenza patrimoniale, lo status di chi vi abita".

sull'*utilitas*. Ma, soprattutto, questo sembra dimostrare la destinazione protomuseale di tutte le camere ricavate nell'ala settecentesca. Non si trattava, pertanto, di magnificenza fine a sé stessa, cioè funzionale solo alle celebrazioni senatorie, alle relazioni diplomatiche e a far sfoggio di una certa *grandeur*. Al contrario, ciò che informava l'allestimento delle camere era se mai un'idea fortemente improntata alla piena valorizzazione del patrimonio pittorico e a una sua moderna fruizione.

Impone, poi, una riflessione il modo in cui veniva utilizzato lo spazio in base alla sua destinazione. Sorprende constatare come Sigismondo III vivesse nell'appartamento più antico della casa senatoria e non in quello da lui fatto edificare, senz'altro più moderno e confortevole. D'altra parte, nel corso del XVIII secolo a Bologna l'appartamento nobile principale, pur arricchendosi sempre di nuovi ambienti, viene di fatto riservato in modo esclusivo alla rappresentanza, tanto che perfino il senatore capo del lignaggio di norma dimora in quartieri di minore estensione e fasto, ma più agevoli da mantenere e più facili da riscaldare⁷¹².

È impossibile, invece, dire se l'appartamento ricavato nell'ala fatta costruire da Sigismondo III tra il sesto e il settimo decennio del secolo fosse stata concepita dal marchese sin dall'origine con lo scopo di accogliere le opere più importanti della quadreria, o se piuttosto non fu il risultato di un lungo e ponderato processo di meditazione, frutto anche della crescita esponenziale del patrimonio pittorico ospitato nel palazzo. Senza dubbio, tale esito testimonia in qualche modo il rapido aggiornamento e la piena adesione del nobiluomo ai moderni dettami della cultura illuminista e in parte altresì ai nuovi orientamenti politici e ideologici di apertura e condivisione del patrimonio col resto della comunità⁷¹³. La prima camera del vecchio appartamento nobile a essere descritta è la "Sala dipinta dal Colonna", ove Pedrini registra solo un'anonima e poco preziosa Madonna col Bambino in tavola⁷¹⁴. Come in passato, sembra che Sigismondo non abbia voluto interferire con la decorazione seicentesca, ritenendo forse tale ambiente concluso dal punto di vista decorativo.

Dopo il salone affrescato, la descrizione pedriniana si fa meno precisa, in quanto il perito passa a elencare in modo indistinto una serie di quadri presenti in non precisate "camere successive". Per tale ragione, risulta impossibile fare supposizioni circa la reale disposizione delle opere nei diversi ambienti e cogliere la tipologia di allestimento adottata. Tuttavia, potrebbe essere ragionevole ipotizzare che ogni sala fosse decorata come a inizio Settecento con pochi dipinti alternati ad addobbi di corame, damaschi e arazzi. L'appartamento risulta fosse ornato da una ventina di quadri comprendenti paesaggi, opere di soggetto religioso e mitologico. Il carattere più privato e intimo di queste stanze è provato, oltre che dal numero ridotto di pezzi, anche dal minor valore generale dei quadri ivi catalogati, tra cui figurano diverse sopraporte anonime, copie e opere di scuola o di maniera. Ciononostante, anche questo nucleo comprendeva alcuni dipinti preziosi, che dovevano essere i capolavori esposti nelle stanze principali dell'alloggio marchionale. Uno di questi era di certo il quadro grande raffigurante S. Lorenzo, S. Elena e S. Giuseppe di Orazio Samacchini ereditato dalla collezione Magnani, che Pedrini stima 120 £. Alle opere principali appartenevano una Madonna col Bambino e angeli del Cavedoni e due opere di Ercole Graziani entrambe confluite nella collezione Malvezzi grazie al lascito Magnani: il *Miracolo del B. Nicolò Albergati* (collezione privata) e il *S. Pietro in Carcere*⁷¹⁵ (Avignone, Fondation Calvet). Stimati 350 e 250 £, i dipinti del Graziani erano le opere più preziose presenti nell'appartamento, per cui è lecito pensare che fossero esposte negli ambienti di rappresentanza. È interessante notare come Pedrini stimasse l'operato di Graziani molto

⁷¹² D. Lenzi, *Palazzi senatori a Bologna fra Sei e Settecento*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo*, a cura di G. Simoncini, Firenze 1995, vol. 1, p. 244. Anche il marchese Valerio Sampieri si era trasferito al primo piano della sua residenza in Strada Maggiore per rendere visibile con maggior agio ai visitatori la collezione raccolta in quattro stanze al pian terreno. M. Pigozzi, *La collezione Sampieri, dalla dispersione all'auspicabile valorizzazione*, in *Intrecci d'arte*, Dossier n. 3, 2018, p. 48.

⁷¹³ Secondo C. Paul, *The Grand Tour and the economy of display*, in *Display of art in the Roman palace*, p. 297, "le collezioni maggiori tendevano a essere installate nelle gallerie in gruppi di stanze, a volte multifunzionali, che erano facilmente accessibili ai visitatori e la loro dislocazione dava il minimo disturbo ai residenti, soprattutto quando il turismo aumentò nel tempo".

⁷¹⁴ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 303 r.

⁷¹⁵ *Ivi*, c. 303 v.

più dei suoi predecessori. Zanotti e Mazzoni, infatti, avevano stimato entrambe le tele 120 £. Il valore complessivo del *Miracolo del beato Albergati* è quindi quasi il triplo; forse a influire su questo innalzamento e sulla disparità di valutazioni contribuì il fatto che la tela aveva un prestigioso corrispettivo in una pala di diretta commissione papale esposta presso la “Certosa di Roma”.

L’inventario elenca poi una copia a figura intera tratta dal *S. Rocco*⁷¹⁶ di Ludovico Carracci (Castel Guelfo, chiesa Madonna della Pioppa), che replicava l’omologo dipinto, all’epoca attribuito al maestro incamminato, esposto nella chiesetta della Madonna della Pioppa a Castel Guelfo, da tempo immemore posta sotto il giuspatronato Malvezzi.

Tra le opere presenti nelle camere del marchese emerge, infine, il perduto Argante di Aureliano Milani⁷¹⁷ già Magnani, stimato dal perito clementino 240 £.

Pedrini prosegue la catalogazione delle pitture passando a descrivere quelle presenti nella camera della credenza. È probabile che questa stanza corrispondesse alla “Sesta camera contigua” dell’Appartamento nobile censita nell’inventario del 1695, la quale risultava appunto mobiliata con una credenza e una grande “Tavola ronda di pioppa”⁷¹⁸. A fine Seicento l’ambiente era decorato solo da un addobbo di corame d’oro e non ospitava alcun dipinto. Stando alla nota pedriniana, Sigismondo III vi aveva apportato delle sostanziali modifiche. Considerando che si trattava del salone di norma deputato ai banchetti offerti a ospiti illustri e di rango non dovrà stupire se il marchese vi avesse fatto collocare quadri che celebravano la storia e la continuità del casato. Sulle pareti della camera erano distribuiti quattro Ritratti della Casa⁷¹⁹ più altri sei Ritratti in ovato, che istituivano un *continuum* retorico con i due dipinti raffiguranti le imprese di Virgilio II del Bolognini: l’Ambasciata di Virgilio Malvezzi a Carlo I d’Inghilterra e l’Ambasciata presso il papa, posta in maniera enfatica sopra il camino⁷²⁰. Questa dozzina di opere – che come visto in precedenza era stata allogata dai fratelli Piriteo III, Fabrizio e Lucio a inizio Settecento – era stata qui trasferita da Sigismondo dall’appartamento dove erano le “Camarazze”⁷²¹, ambiente dove risulta fosse esposta nel 1715.

In una stanza non meglio precisata, denominata in modo generico “Altra Camera”, l’ultima del piano nobile, erano esposti più di sessanta dipinti. La vaga indicazione inventariale non permette di stabilire con certezza a che sala si riferisse il perito. Tuttavia, considerato il numero tutt’altro che irrilevante di opere censite, sembra ragionevole supporre che dovesse trattarsi “Galeria”, l’unico ambiente ampio a sufficienza per poterle ospitare tutte in modo adeguato. Il salone nella divisione del patrimonio del 1695 era impreziosito, come visto, solo da uno specchio grande a otto facce dotato di 17 luci. Sigismondo, perciò, non dovrebbe aver trovato particolari difficoltà a trasferirvi una parte consistente della vecchia quadreria. Qui sembra, infatti, che si concentrassero molti dei quadri che il marchese aveva ricevuto dagli antenati, a cui si accompagnavano alcuni dei dipinti meno preziosi da lui acquisiti nel corso degli anni. La maggior parte delle opere ivi censite non è attribuita o al più viene riferita a una scuola o maniera, mentre solo una percentuale piuttosto ridotta è registrata con il nome dell’autore. A molti Ritratti della Casa Malvezzi⁷²² e di personaggi illustri si alternano paesaggi, battaglie e nature morte, talvolta intervallati da nuclei di opere di tema sacro.

⁷¹⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 303 v. Per la storia del dipinto si veda la scheda in appendice.

⁷¹⁷ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 303 v.

⁷¹⁸ APHBo, Scaffale 36, posizione C, busta IX (faldone segnato “Lib:17: N°: 29”), c. 6 r.

⁷¹⁹ Si tratta delle effigi dei marchesi Piriteo III, Lucio e Sigismondo III e quello della marchesa Artemisia. Cfr. ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, c. 33 sx.

⁷²⁰ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 304 r. Le tele del Bolognini non devono aver incontrato affatto il gusto di Pedrini. L’*Ambasciata a Carlo I d’Inghilterra*, pure fraintesa con una al re di Spagna, a fronte di una spesa di 425 £ viene stimata appena 50 £, mentre l’altra tela costata solo 60 £ subisce in proporzione una riduzione minore, ma viene comunque valutata solo 20 £, ovvero molto meno rispetto alla stima media di opere di bottega, repliche e nature morte.

⁷²¹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, Num° 20, c. 33 sx.

⁷²² Tra questi era presente un nucleo di “Sette Ritratti [...] fra quali vi è un Puttino” attribuiti alla maniera del Fontana. ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 304 v. Il “Puttino” menzionato da Pedrini potrebbe essere identificato con il *Ritratto di un marchese Malvezzi bambino* attribuito alla cerchia di Lavinia Fontana, che è stato venduto da Piguet a Ginevra il 14 marzo 2018 (lot. 706).

L'allestimento non pare seguire uno schema preordinato, modulato su una studiata alternanza dei generi o sul confronto tra “quadri compagni”⁷²³. Più che il proprio gusto o il proprio aggiornamento culturale, ai dipinti che si affastellano sulle pareti il patrizio sembra piuttosto affidare il compito di manifestare il prestigio e la storia della famiglia. I quadri vengono cioè sfruttati per glorificare il casato e la dinastia e affermarne il proprio rango. Del resto, trattandosi forse dell'antica galleria del palazzo, la sala doveva avere un ruolo ufficiale e di alta rappresentanza, che secondo l'etichetta e codici ormai universalmente condivisi⁷²⁴ era il luogo deputato a ospitare le effigi dei membri illustri della famiglia o cicli celebranti le imprese degli avi. Il marchese nella galleria del suo palazzo non fece, quindi, altro che rispettare in maniera fedele le convenzioni in vigore presso le grandi famiglie aristocratiche dell'*Ancien Régime*.

Non tutte le opere esposte nella camera si trovavano nel palazzo *ab antiquo*. A Sigismondo III va di certo ricondotto l'ingresso nella collezione Malvezzi di una Pietà di Carlo Bononi, di una Battaglia⁷²⁵ di Matthias Stomer e di un rame figurante la Madonna col Bambino, S. Giovanni e S. Giuseppe di scuola fiamminga⁷²⁶, che Pedrini stima 100 £, ovvero la valutazione più alta della camera. All'eredità Magnani risale, viceversa, il S. Michele Arcangelo di Ercole Graziani⁷²⁷, una delle poche opere attribuite della sala, che ciononostante viene prezzato appena 60 £⁷²⁸.

Nella stanza si poteva, infine, ammirare un interessante quadretto con S. Pasquale e S. Giuseppe di Giuseppe Maria Crespi, che il perito definisce il “Modello del Quadro in S. Sigismondo”. Il dipinto, stimato appena 30 £, doveva essere uno dei bozzetti – ‘genere’ di cui Sigismondo nutriva come visto un certo interesse – della pala di Luigi Crespi “che si vede nel primo altar della chiesa di San Sigismondo, in cui pinti sono li santi Giuseppe, Liborio, Pasquale, ed Anna”⁷²⁹. La voce pedriniana non era, tuttavia, errata. La tavola, infatti, come si apprende dalle edizioni delle *Pitture* del 1776, 1782 e 1792⁷³⁰ era stata dipinta dal canonico Luigi con l'aiuto del padre Giuseppe Maria⁷³¹. È probabile che tale supporto si sia concretizzato proprio con qualche bozzetto o modello, uno dei quali potrebbe appunto essere il quadretto censito da Pedrini.

Terminata la descrizione del patrimonio pittorico presente al piano nobile del palazzo, Pedrini passa a inventariare i dipinti presenti nell'appartamento “d'Abbasso”, senza però specificarne la dislocazione delle diverse camere all'interno del pian terreno. Purtroppo, la generica definizione data dal perito non permette di stabilire se tale ambiente corrispondesse a quello “attacco al Teatro” un tempo abitato dal marchese Gaspare III. Il pittore vi registra una quarantina di opere di vario genere e scuola con una netta preponderanza di battaglie, paesaggi o quadri decorativi. Tra queste emergono solo alcuni pezzi preziosi, mentre la più parte è costituita da quadri stimati in media meno di 50 £. Pur non potendo avere la certezza, sembra che la disposizione riprendesse un andamento per pendant

⁷²³ Questo non significa che le opere non fossero esposte seguendo un qualche schema dettato dal buon gusto e dal *decorum*. In questa camera semplicemente l'apparato decorativo è in funzione dell'ambiente.

⁷²⁴ Si confrontino per esempio le opere normative di G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1586, in particolare il Lib. II Cap. XI; G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582, soprattutto il Cap. XVI, Lib. II; G. P. Lomazzo, *Tratto dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura*, Milano 1585 e il capitolo X “Regole per comprare, collocare e conservare le pitture” delle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini (1620), ove definisce in base al genere pittorico la più decorosa e conveniente sistemazione nei vari ambienti di un palazzo nobile.

⁷²⁵ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 304 r.

⁷²⁶ *Ivi*, c. 304 v.

⁷²⁷ *Ibidem*.

⁷²⁸ Nell'inventario del 1760 Zanotti e Mazzoni non sono certi della paternità dell'“Ovato piccolo, con Cornice dorata, e Cima rappresenta S. Michele Arcangelo” e per questo preferiscono registrarlo con la precisazione che “si dice del Sig.r Ercole Graziani”, per tale ragione i due lo valutano appena 15 £. Forse la qualità non altissima del dipinto, che già aveva fatto esitare i suoi predecessori, portò anche Pedrini a mantenere una valutazione contenuta.

⁷²⁹ G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, II, pp. 71-72.

⁷³⁰ C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1776, p.58; 1782, p. 61; 1792 p. 63.

⁷³¹ In realtà, sembra che il contributo dato dallo Spagnolo al figlio sia stato ben maggiore di “un grande ajuto”. Secondo R. Roli, op. cit., Bologna 1977, p. 145, del resto, “è chiaro che di Luigi sono soltanto S. Liborio e l'angelo che regge la mitria, mentre le restanti figure corrispondono ai modi stilistici propri di Giuseppe Maria verso il '35”. Cfr. scheda in appendice.

o perlomeno per quadri con soggetti affini. Di certo, considerato il numero limitato di opere, il loro allestimento non era certo dettato da esigenze o intenti protomuseali come al piano nobile. Qui, piuttosto, pare che i dipinti fossero, come in passato, integrati all'arredo elegante e prezioso della Ca' Grande, seguendo così quelle regole del *bon goût* comuni a tutti i palazzi nobiliari del XVII e XVIII secolo.

Sembra che i capolavori si concentrassero in un ambiente atto alla ricezione, da riconoscere forse nella prima sala dell'appartamento di Gaspare III, che da quanto emerge dai documenti del 1695 e del 1716 era probabilmente una camera di rappresentanza e apparato. Pedrini comincia l'elenco registrando subito due tra le opere più preziose dell'appartamento: il *Nettuno e Anfitrite* e il *Bacco e Ariana* (Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, N° INV. 340; N° INV. 341) già Magnani, che il perito clementino riferisce alla "maniera" di Sebastiano Ricci⁷³² e per questo stima 400 £, ovvero quasi la metà rispetto a quanto accordato da Zanotti e Mazzoni nel 1760.

Alle tele del bellunese era forse affiancata una coppia di quadri grandi attribuiti a Giacomo Pavia raffiguranti uno il Miracolo di S. Filippo Neri e l'altro Il cieco alla sepoltura di S. Filippo Benizi, copia della lunetta dipinta da Cignani sotto il portico di S. Maria dei Servi⁷³³. Se la trasposizione della pittura murale era presente nella collezione Malvezzi sin dall'inizio del Settecento, come attesta la divisione dei beni mobili del 1712, ove era stimata 300 £, il Miracolo di S. Filippo Neri potrebbe essere stato acquisito dal marchese Sigismondo, magari per formare un pendant con la replica già posseduta dello stesso autore.

Tra le opere forse presenti in questa prima stanza si distingueva, inoltre, una coppia di Battaglie di Antonio Calza, di provenienza Magnani, che sono rubricate con una valutazione di ben 300 £. Si tratta di una cifra di assoluto rispetto per due tele appartenenti a tale genere, ma che si comprende considerando che Oretti le definisce "rare" nella descrizione della quadreria Malvezzi⁷³⁴.

Dopo le tele del Calza seguono altri dipinti di soggetto bellico, paesaggi e nature morte, che è probabile completassero l'allestimento della camera.

Il resto dei quadri più pregiati registrati dal Pedrini verosimilmente era distribuito in modo omogeneo in tutti gli ambienti successivi dell'appartamento. Forse in ogni camera erano ospitati uno o più dipinti importanti a cui erano accostati ritratti, battaglie, paesi e Prospettive, tra cui spiccavano quelle del Mirandolese. In una posizione di rilievo dovevano, pertanto, essere collocate opere come lo Sposalizio mistico di S. Caterina coi Santi Giuseppe e Floriano di Orazio Samacchini⁷³⁵ proveniente dalla collezione Magnani o il Soldato con elmo in testa ascritto in modo generico alla maniera di Flaminio Torri, ma stimato comunque 80 £.

Di certo uno dei pezzi forti doveva essere la tela con Diana e Endimione riferita alla scuola dell'Albani⁷³⁶ e per questo valutata 200 £, che nella perizia della quadreria Magnani del 1760 era registrata in pendant con la *Morte di Adone* oggi attribuita al Gessi (Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 3925).

Dovevano poi essere posti in risalto anche i due quadri raffiguranti il Noli me tangere e il Cristo appare ai pellegrini riferiti ai Bassano⁷³⁷ – forse da riconoscere in una delle due non precisate "coppie" di dipinti "del Bassani" acquistate nel 1700 dal marchese Piriteo III – e un "mezzo tondo" con Cristo nell'orto di Bartolomeo Cesi⁷³⁸, identificabile con "l'Orazione nell'Orto" attribuita da Oretti alla "scuola del Sammachino"⁷³⁹.

Conclude l'inventario delle Pitture presenti nella Ca' Grande la descrizione dell'appartamento "d'abasso del fù Sig:r Marchese Sigismondo", che potrebbe corrispondere a quello più piccolo e riservato descritto nel catalogo del 1695 come avente le stanze orientate "verso la cucina". Tale

⁷³² ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 305 r.

⁷³³ *Ivi*, cc. 305 r-305 v.

⁷³⁴ BCABo, Ms. B 104, I, f. 93.

⁷³⁵ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 305 v.

⁷³⁶ *Ivi*, c. 306 r.

⁷³⁷ *Ibidem*.

⁷³⁸ *Ivi*, cc. 306 r-306 v.

⁷³⁹ BCABo, Ms. B 104, I, f. 93.

ambiente doveva essere l'alloggio personale del senatore e perciò esser destinato a un uso più privato e intimo. Purtroppo, ancora una volta Pedrini non specifica la collocazione delle opere nelle diverse camere, per cui è piuttosto arduo stabilire se vi si seguisse un particolare schema espositivo o una qualche ricercata tipologia di allestimento. Ciononostante, sembra plausibile che anche qui venisse rispettata la buona norma di distribuire i pezzi migliori nelle stanze più importanti e quelli di minor pregio negli ambienti secondari.

L'appartamento ospitava quasi una sessantina di dipinti, la maggior parte anonimi e per lo più di valore modesto rispetto al resto della quadreria. Si trattava soprattutto di Paesi, Prospettive con vedute (alcune del Mirandolese e di Monticelli), Ritratti della Casa, con una buona presenza di dipinti di tema sacro, qualche scena di genere e mitologica.

Il carattere tutt'altro che ufficiale dell'appartamento è confermato in maniera indiretta anche dal fatto che il quadro più prezioso ivi esposto risulta essere un'anonima Circoncisione di Nostro Signore di scuola Veneta⁷⁴⁰, che Pedrini stima 100 £, cifra ben lontana dalle esorbitanti valutazioni dei capolavori allestiti al piano nobile.

Tra le opere principali figurava poi una copia della Carità del Cignani⁷⁴¹, presente tra i dipinti della Ca' Grande sin dalla divisione del patrimonio stante nel palazzo effettuata nel dicembre 1712. Se all'epoca gli zavagli Domenico Maria Baratta e Lorenzo Capponi l'avevano valutata 150 £, Pedrini le accorda invece un valore di sole 50 £. Si distinguevano altresì un quadro raffigurante Mosè esposto al Fiume di Bartolomeo Cesi, stimato 80 £, e uno rappresentante Andromeda⁷⁴², che Oretti nelle *Pitture* attribuisce a Dal Sole⁷⁴³. Il dipinto proveniva forse dalla collezione Magnani, nella descrizione della quale Zanotti e Mazzoni avevano peritato proprio un quadro raffigurante "Andromada Legata al Scoglio"⁷⁴⁴, registrandolo senza indicarne la paternità con una valutazione di 50 £, ovvero pari a quella pedriniana. L'autore della tela non dovette essere mai facilmente riconoscibile, perché in un successivo catalogo risalente al 1806 all'anonimo estensore l'Andromeda "pare del Liberi", ma dato di maggior interesse precisa che è stata "ricoperta per modestia". Si trattava di un nudo giudicato troppo sconveniente, che quasi di certo Sigismondo III – come visto attento sino all'ultimo al decoro e all'integrità della propria collezione – potrebbe ancora una volta aver fatto censurare al pari della Maddalena del Guercino⁷⁴⁵.

Meritano di essere menzionati anche un Ritratto di Vecchio con Libro in mano e occhiali di Bartolomeo Passerotti⁷⁴⁶ appartenente alla quadreria Malvezzi sin dall'inizio del Settecento e una Pietà del Cesi⁷⁴⁷, forse una replica del "Christo deposto di Croce", che Bartolomeo aveva eseguito nel 1597 circa "alla Certosa fuori di Bologna"⁷⁴⁸ e poi ripetuto nel 1601 per la cappella Guidotti in S. Domenico⁷⁴⁹. La Pietà, come l'Orazione nell'Orto pure ispirata alla pala di San Gerolamo, fu comprata dal marchese Sigismondo, sempre desideroso di ampliare la collezione familiare con le testimonianze dei principali artefici della rinascenza felsinea.

Secondo l'inventario pedriniano i dipinti tra le mura della Ca' Grande alla morte di Sigismondo III erano in totale 508, comprese le tempere della Galleria e i "Settanta Quadri Antichi di Autori diversi", e avevano un valore complessivo di ben 87365 £⁷⁵⁰. Si tratta di una cifra davvero rilevante, soprattutto

⁷⁴⁰ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 306 v.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

⁷⁴² *Ibidem*.

⁷⁴³ BCABo, Ms. B 104, I, f. 92.

⁷⁴⁴ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N° 28, "Lib: 27 N° 19", c. 8 r.

⁷⁴⁵ Forse è per tale ragione che Sante Bartoli e Domenico Francesco Rusconi non giudicarono l'opera "immodesta".

⁷⁴⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 306 v.

⁷⁴⁷ *Ivi*, c. 307 r.

⁷⁴⁸ M. Oretti, Ms. B 124, II, f. 224.

⁷⁴⁹ V. Fortunati Pietrantonio, *Bartolomeo Cesi: (Bologna, 1556 - Bologna, 1629)*, in *Pittura bolognese del '500*, 2, Bologna 1986, pp. 803-808.

⁷⁵⁰ Il valore medio per opera è di 200 £, tuttavia bisogna considerare tale dato come parziale perché Pedrini stima 1000 £ le 70 opere dei primitivi in un lotto solo, che ai fini statistici sono stati considerati come un'unità. Probabilmente, qualora

se posta in relazione con la stima di altre collezioni dell'epoca. Si consideri che quella del conte Pietro Ercole Fava nel 1745 aveva per Creti un valore che ammontava a 26773 £ e anche la vasta e celebrata raccolta dal cardinal Pompeo Aldrovandi, composta da seicento opere, arrivava a 'sole' 40000 £⁷⁵¹. La raccolta descritta da Pedrini è dunque di ampiezza ben maggiore rispetto a quelle registrate a inizio secolo. La quadreria di Sigismondo III, del resto, è in primo luogo il risultato dell'unione dei dipinti ereditati dai propri avi e dai Magnani. Tuttavia, collazionando gli inventari risulta evidente come la maggior parte della 'galleria' descritta dal perito fosse il frutto di una costante e duratura attività collezionistica svolta da Sigismondo nel corso di almeno cinque decenni. Rispetto ai predecessori, egli riuscì a creare una raccolta più articolata nei generi e nelle scuole, con significative aperture ai maestri del passato. Una maggior consapevolezza e un gusto guidato da moderni fondamenti critici lo portò a mutare in modo netto la conformazione della raccolta⁷⁵².

La ripartizione dei soggetti è, infatti, completamente diversa da quella della generazione precedente. La predominanza dei ritratti riscontrata nei cataloghi di inizio secolo cala in maniera drastica, passando dal 52% delle opere presenti tra le mura della Ca' Grande nel 1712 al ben più contenuto 17%. Invero, il loro numero resta lo stesso importante, ma la maggior parte delle 75 opere ascrivibili a questa categoria fa parte dei vecchi ritratti di famiglia accumulatisi tra i beni Malvezzi nel corso del tempo. Poche effigi si legano all'attività collezionistica di Sigismondo, che insieme alle teste di carattere sono acquistate per possedere pezzi testimonianti lo stile di un qualche celebre maestro o di una scuola 'straniera'. È il caso, per esempio, del Ritratto di Donna con Velo in testa "mezza figura con le Mani" del Bronzino stimato 300 £, del Ritratto in tavola di un Architetto riferito alla maniera di Tiziano prezzato 560 £, o del Ritratto di Donna del Domenichino valutato ben 650 £. Nonostante la presenza di capolavori dal valore eccezionale per la categoria, la stima media di questo genere si attesta comunque sulle 59,5 £.

La pittura di soggetto sacro passa dal 27% di inizio Settecento al 32%, divenendo con 140 opere il genere più presente tra le mura della Ca' Grande⁷⁵³. Sebbene una parte di questi dipinti sia desinato in modo palese alla devozione personale e abbia valutazioni davvero contenute⁷⁵⁴, il valore medio è di 291,5 £⁷⁵⁵, in ragione soprattutto del fatto che molti dei quadri più preziosi dell'inventario – come la Circoncisione di Cristo di Paolo Veronese stimata 3300 £, la *Risurrezione* di Simone da Pesaro valutata 4400 £ e la S. Maria Maddalena del Guercino, il 'top lot' prezzato 5000 £ – appartengono a tale tipologia di pittura, che rispetto al passato diventa più erudita e raffinata.

Alle raffigurazioni dedicate a episodi neotestamentari e alle figure dei santi si accosta anche un nucleo di dipinti ispirati ai testi biblici, che con 19 opere rappresenta il 4,3% del totale. I quadri dedicati alla storia biblica sono spesso piuttosto preziosi⁷⁵⁶, tanto che è il genere che raggiunge la stima media più elevata, arrivando a ben 564 £.

il perito avesse riconosciuto a questo nucleo delle stime più appropriate e non un valore medio di circa 14 £, il valore totale della collezione presente presso la Ca' Grande sarebbe potuto arrivare a oltre 100000 £.

⁷⁵¹ O. Bonfait, *Il valore della pittura. L'economia del mecenatismo di Pompeo Aldrovandi (1752)*, in *Arte a Bologna*, 1.1991, p. 84.

⁷⁵² A facilitare l'innovazione voluta dal marchese, che di certo comportò un investimento cospicuo, contribuì di certo una grande disponibilità finanziaria.

⁷⁵³ Nondimeno, volendo operare una distinzione tra opere di soggetto sacro e profano la ripartizione muta prospettiva, per cui le opere di tema religioso (neo e veterotestamentarie) ammontano in totale a 36,5%, mentre quelle profane corrispondono al 63,5. Operare questa distinzione per la collezione Malvezzi è in parte superfluo, dal momento che per la quasi totalità delle opere censite prevalgono criteri che portano a considerare queste ultime per il loro valore intrinseco ed estetico che trapassa la tradizionale dicotomia tra significante e significato.

⁷⁵⁴ Rispetto alla grande pittura sacra, i quadri di devozione hanno valutazioni spesso esigue, che non arrivano talvolta nemmeno al decimo del valore delle opere importanti.

⁷⁵⁵ Il fatto che per fini statistici i "Quadri dei maestri antichi" siano considerati come una sola voce appartenente alla categoria dei quadri di tema sacro influisce solo in minima parte sulla valutazione media del genere, senza i quali scende a una stima media di 286 £.

⁷⁵⁶ Si considerino i tre dipinti più preziosi della categoria ovvero: il "Salomone che riceve la Regina di Saba con numeroso Corteggio opera di Scuola Fiorentina" stimato 2000 £, il "Giacobbe afflito al vedere la veste insanguinata di Begnamino del Guercino" valutato 3600 £ e "il Sacrificio di Abramo di Leonello Spada" peritato 1600 £.

È grazie al decisivo apporto della quadreria Magnani che la collezione Malvezzi cambia, invece, decisamente volto, perché tra le opere di soggetto profano i dipinti mitologici arrivano a rappresentare con 56 unità quasi il 13% del totale⁷⁵⁷, venendo stimati in media quasi 307 £⁷⁵⁸. Qui a torreggiare sono le copie tratte dagli affreschi dei Carracci della Sala Magnani dipinte dal Cavazzoni e le opere commissionate dal senatore Paolo per il fastoso ingresso al gonfalonierato nel 1705. Tuttavia, va constatato che a tale nucleo Sigismondo III seppe aggiungere con gusto una serie di opere importanti quali il *Giove che fulmina i Giganti* di Guido Reni, stimato 2500 £, o il Bacchanale con Sileno e satiri riferito alla maniera di Rubens e peritato con un valore di 1000 £.

Sempre grazie all'ingresso tra le mura della Ca' Grande della raccolta Magnani si deve altresì il sensibile accrescimento delle opere raffiguranti temi allegorici. Capolavori come l'*Ingegno* di Giuseppe Maria Crespi, la Carità del Franceschini, stimata ben 1500 £, o l'*Amor Divino* di Gian Gioseffo Dal Sole compagno della *Vita Umana* di Guido Cagnacci innalzano il valore medio di tale categoria a 400 £.

Una tema del tutto nuovo per la collezione Malvezzi è la battaglia, genere che però deve ancora una volta la propria comparsa, esclusa una Battaglia attribuita a Stomer, al determinante contributo del patrimonio pittorico appartenuto al marchese Paolo, tra cui si distinguevano diverse opere di soggetto bellico dello specialista Antonio Calza.

Rispetto al passato anche i paesaggi aumentano in modo notevole, arrivando a rappresentare il 19% della collezione, ma il dato più rilevante è il rialzo del loro valore medio (45,6 £ contro le 7 £ del 1716). Spesso sia le prospettive che i Paesi sono, del resto, attribuiti ad artisti come Albani, Guercino e a specialisti come il Mirandolese al secolo Pietro Paltronieri o Giuseppe Monticelli. Inoltre, non va dimenticato che la galleria del Bianconi presentava sulle pareti una serie notevole di "Paesi con Macchiette". Ciò dimostra l'importanza senza precedenti accordata da Sigismondo ai paesaggi e fa supporre che almeno i dipinti più preziosi fossero allestiti non con un mero fine decorativo, ma per l'intrinseco valore artistico.

Lo stesso principio porta a un nuovo e più moderno apprezzamento delle scene di genere. Alle teste di carattere, alle rappresentazioni di mestiere e alle bambocciate fiamminghe vengono talvolta riconosciute stime rilevanti, come ai due Puttini del Cignani valutati 800 £, al Pastore che suona la zampogna di Luca Giordano prezzato 300 £ o a una mezza figura di "Donna che pesta in Mortaro" di Carlo Bononi stimata 250 £, che concorrono insieme alle tele degli specialisti Resani e Boselli a innalzarne il valore medio di questo genere a ben 150 £. Le opere di questi ultimi contribuiscono, inoltre, a elevare la stima media (109 £) delle poco numerose nature morte (solo 8), che vengono altresì riconosciute come un genere pittorico con le proprie peculiarità, degno per questo di essere esposto sulle pareti delle camere dell'appartamento nobile.

Tanto Sigismondo quanto il padre, gli zii Malvezzi e il senatore Magnani nutrirono uno scarsissimo interesse per la pittura di soggetto storico e per le raffigurazioni di personaggi illustri, la cui presenza è difatti limitata a soli 7 dipinti. Questi sono suddivisi in maniera equa tra le opere acquistate da Sigismondo, ovvero le due mezze figure *Cleopatra* e *Marcantonio* di Donato Creti e un quadretto "Storiato" rappresentante un'Ambasciata al Pontefice del Bolognini, le preziose tele del Mola raffiguranti la Storia Campaspe e il Convito di Alessandro Magno già Magnani e i quadri di Bolognini celebranti la figura dell'illustre antenato Virgilio II, commissionate a inizio secolo dai marchesi Malvezzi.

Resta da constatare come alle pitture fosse affidato anche un ruolo puramente esornativo. Tuttavia, anche tra i generici "Sopraporti", a dire il vero non troppo numerosi, si distinguevano i Mascheroni, e gli Ornamenti della Sala Magnani copiati da Cavazzoni e un raro Emblema con ornamento e figure dipinto a tempera da Nicolò dell'Abate, che portano il valore medio di tali dipinti 79,5 £. Si tratta di

⁷⁵⁷ Prima di Sigismondo la presenza tra le mura di palazzo Malvezzi di quadri ispirati al mito si aggirava in media attorno al 4%. Il padre Piriteo III, per esempio, non pare fosse un amante del genere e difatti l'unico dipinto appartenente alla categoria è la *Circe* del poco noto Alessandro Mari, pagata appena 10 £

⁷⁵⁸ Osservando in maniera critica le stime dei quadri mitologici, balza all'occhio una certa ritrosia da parte di Pedrini ad accordare valori elevati a questi dipinti, che di rado superano le 500 £.

cifre che confermano in modo indiretto il livello elevato dell'intera quadreria, la quale si rivela preziosa anche nei generi ritenuti per tradizione meno 'nobili'.

Un'analisi iconografica dei dipinti più pregiati rivela, quindi, una nettissima gerarchia, per cui le opere di soggetto sacro risultano essere di gran lunga le più preziose, seguite da quelle allegoriche e poi da quelle mitologiche.

Su un totale di 307 opere ascrivibili con certezza a una scuola pittorica, quella bolognese con ben 236 pezzi (il 76,8%) è la più rappresentata in assoluto⁷⁵⁹. Fra queste predominano i quadri dei grandi maestri del Seicento dai Carracci a Guido Reni, da Albani a Guercino, da Domenichino a Tiarini e Cantarini⁷⁶⁰. Sono poi rubricate anche tutte le correnti della pittura felsinea più matura dal classicismo di Creti, Pasinelli e Dal Sole a quello di Franceschini e Viani, passando per Crespi, Burrini e Milani. Non mancano neppure le opere di alcuni pittori del Cinquecento come Calvaert, la Fontana, Brizio, Nicolò dell'Abate, Garofalo, Samacchini e Pellegrino Tibaldi.

In generale è, dunque, netta la predilezione per i dipinti dei maestri già 'storicizzati'. Poche sono, al contrario, le pitture ascrivibili ai pittori clementini come Torelli, Graziani e Bigari. Uno spazio marginale è poi concesso agli artisti contemporanei. Le commissioni riferibili con certezza a Sigismondo si riducono ai bozzetti di Ubaldo Gandolfi per le storie d'Ercole, a una *Madonna col Bambino e i santi Giovannino, Anna e Giacomo Maggiore* del fratello Gaetano e ai due "Sopraporti compagni" raffiguranti *Abramo caccia Agar* e la *Benedizione di Giacobbe* di Domenico Pedrini⁷⁶¹. Del resto, sembra che il marchese abbia orientato la propria attività mecenatistica più sulla decorazione ad affresco della nuova ala del palazzo piuttosto che sui quadri da cavalletto.

In sostanza, Sigismondo III fu più un collezionista e come tale concentrò i propri sforzi nella quasi esclusiva raccolta di dipinti attribuiti ad alcuni dei più grandi maestri bolognesi e forestieri del passato. È solo grazie a lui che il ventaglio delle scuole presenti in palazzo Malvezzi si allarga in maniera notevole⁷⁶².

Con 21 opere, pari al 6,8%, la scuola veneziana è la più rappresentata dopo quella bolognese e prima tra le 'straniere'. Di queste solo una parte ridotta è riconducibile ai lasciti testamentari (quattro dipinti bassaneschi e un ritratto del Tintoretto furono acquistati a inizio secolo da Piriteo III a questi si sommano le due tele di Ricci provenienti dal lascito Magnani), mentre il resto è il frutto dell'instancabile attività collezionistica di Sigismondo, che come visto riuscì ad acquisire opere di Veronese, della maniera di Tiziano e persino una Circoncisione in tavola attribuita a Giovanni Bellini. Oltre a questi acquistò anche opere riferite a Fumiani, Della Vecchia, Ricci e finanche il S. Sebastiano del veneziano d'adozione Carl Loth. Lo stesso eclettismo di interessi dimostrato per la pittura petroniana domina, pertanto, anche nella scelta dei pittori stranieri.

Dopo la scuola veneziana seguono quella fiorentina (12 quadri), ove si segnalano opere attribuite a Vasari e Bronzino, quella romana (8) – tra cui si distinguono un quadro di Andrea Sacchi, le tele di Resani e le opere del romano d'adozione Pier Francesco Mola (già Magnani) – e quella parmense (9), rappresentata da dipinti ascritti a Correggio e Parmigianino e dalle tele del Boselli.

Si ritaglia uno spazio importante anche la scuola napoletana (6) con quadri riferiti a Mattia Preti, Luca Giordano e Francesco Solimena. La volontà di rappresentare le maniere italiane nel loro complesso

⁷⁵⁹ La classificazione cronologico-tipologica proposta da O. Bonfait, op. cit., Roma 2000, pp. 236-237 per la quadreria di Sigismondo, pur restando senza dubbio utile, valida e ben strutturata non considera tutti i dipinti presenti nella Ca' Grande e soprattutto non soppesa l'origine delle opere acquisite dal marchese. A questa comunque si rimanda per la stima media dei quadri per epoca e scuola.

⁷⁶⁰ Di certo sulle scelte collezionistiche del marchese legate alla scuola felsinea influi la diffusione e codifica del canone proposto da Malvasia nella *Felsina* e nelle *Pitture*, che aveva ormai prodotto una certa uniformazione del gusto.

⁷⁶¹ Forse le poche attenzioni del marchese per gli artisti contemporanei sono dovute anche al fatto che come constata R. Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 10, a partire dalla metà del XVIII secolo, proprio gli anni in cui sembra intensificarsi l'attività collezionistica di Sigismondo III, "la pittura bolognese conosce una fase di declino" venendo dominata da un gruppo di "maestri minori", che forse non trovavano il favore del nobiluomo.

⁷⁶² Il principale artefice di questa apertura internazionale è quindi esclusivamente Sigismondo III, il quale mosso da gusto erudito ed enciclopedico e soprattutto dalla volontà di creare entro la raccolta familiare un ideale percorso cronologico progressivo in grado di testimoniare lo sviluppo della pittura dalle sue remote origini medievali sino ai grandi maestri moderni acquistò negli anni numerose opere dei maestri più celebrati appartenenti alle scuole italiane e straniere.

è poi provata dalla presenza di opere lombarde, del genovese Strozzi, del bresciano Girolamo Muziano, del marchigiano Peruzzini e di tre dipinti del ferrarese Carlo Bononi.

Una delle peculiarità della collezione Malvezzi è però la presenza di opere di maestri d'oltralpe⁷⁶³, tratto decisamente originale rispetto alle più comuni scelte d'ordine campanilistico delle coeve raccolte felsinee⁷⁶⁴. Questo nucleo, non corposissimo, è tuttavia importante alla luce dei nomi rubricati nell'inventario da Pedrini. Le tele di scuola fiamminga sono le più presenti (7 unità) e comprendono opere attribuite alla maniera di Bril, Van Dyck e Rubens. A queste si aggiungono due dipinti di scuola olandese, dati a Luca di Leida e Matthias Stomer, e una Testa di Donna riferita a Diego Velázquez.

Resta da sottolineare che il marchese dotò l'intera collezione di preziose cornici dorate⁷⁶⁵, un medium fondamentale per conferire da un lato unità visiva e coesione alla quadreria, dall'altro un utile strumento per creare rimandi, sottolineare collocazioni simmetriche di pendant o nuclei tematici e facilitare anche osservazioni comparative⁷⁶⁶. D'altra parte, come sostiene Bonfait la cornice "circoscrivendo, delimitando ciascuna opera, dà al quadro la sua identità propria in mezzo a un insieme eterogeneo, evitando la dispersione dello sguardo"⁷⁶⁷.

Terminata la descrizione e stima dei quadri presenti nel palazzo senatorio, Pedrini completa l'inventario registrando le "Pitture nel Casino detto degl'Apostoli al Porto Naviglio", residenza suburbana ereditata da Sigismondo III dallo zio Paolo Magnani nel 1753.

Casino di delizia adagiato lungo le rive del canale Cavadizzo, il palazzino tenne in qualche modo sempre fede alla propria originaria vocazione produttiva come dimostra Guidicini, secondo il quale il "palazzo, orto e giardino nella contrada degli Apostoli presso il Naviglio" ancora "nel 1765 dava l'annua rendita di L. 150"⁷⁶⁸.

Rispetto a Zanotti e Mazzoni, il perito elenca solo le opere presenti nell'appartamento a pian terreno, senza specificarne la distribuzione nelle sei camere e cappellina che lo componevano. Anche in assenza di indicazioni topografiche puntuali, analizzando il documento sembra lecito pensare che i dipinti fossero suddivisi in tutti gli ambienti senza particolari distinzioni di genere. Considerata la destinazione prettamente di piacere e diporto del casino, non deve meravigliare se ai 164 quadri che Sigismondo destinò al suo allestimento Pedrini riconosce un valore totale di sole 2626 £ e uno medio di appena 16 (quello della Ca' Grande è di 200).

A questi dipinti vanno aggiunti un particolare "Quadretto Paese Arazzo Cornice Nera, e oro" e 167 carte miniate raffiguranti animali, Santi, "Dame, e Cavaglieri Francesi", che sebbene abbiano stime in media inferiori a una lira e un valore totale di sole 44 £, dimostrano l'interesse del marchese per le arti grafiche.

La maggior parte dei quadri è rubricata senza alcuna attribuzione o riferimento a una particolare scuola o maniera e a un numero esiguo è riferita una paternità, comunque quasi mai di spessore. In generale, la perizia pedriniana si caratterizza per una certa povertà descrittiva, ben lontana dalla più dettagliata catalogazione del patrimonio pittorico del palazzo di via Belmeloro.

⁷⁶³ Per O. Bonfait, *Le collectionneur dans la cité: Alessandro Macchiavelli et le collectionnisme à Bologne au XVIIIe siècle*, in *Geografia del collezionismo*, Roma 2001, p. 107, il pantheon pittorico di Sigismondo III "veicola dei valori sconosciuti al collezionismo bolognese del XVIII secolo".

⁷⁶⁴ E. Calbi, D. Scaglietti-Kelescian, a cura di, *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese; Bologna, Biblioteca Comunale, Ms. B. 104*, Bologna 1984, p. 10.

⁷⁶⁵ Sono registrate anche cornici gialle e oro, alcune intagliate e dorate, altre "filetate d'oro", alcune nere e altre "Greggie".

⁷⁶⁶ Va anche detto che come scrive M. Troilo, op. cit., 2007, p. 416, le cornici semplicemente costituivano "un valore aggiunto" sia estetico sia soprattutto economico.

⁷⁶⁷ O. Bonfait, op. cit., 1987, p. 38. Anche per M. Pigozzi, *I luoghi dell'abitare della classe senatoria bolognese fra Seicento e Settecento: i Marescotti e gli Aldovrandi*, in *Arte lombarda*, N.S. 141.2004, 2, p. 44, "la cornice è il principio unificatore della galleria, favorisce la visibilità delle tele, le raccorda fra di loro, alla parete, allo spazio".

⁷⁶⁸ G. Guidicini, op. cit., Bologna 1869, Vol. II, p. 44, nota 1.

La tela più preziosa, un quadro grande rappresentante l'*Arca di Noè* di Aureliano Milani⁷⁶⁹ (collezione privata), un tempo in palazzo Magnani, viene stimata appena 150 £, ma il restante 96% delle opere non supera nemmeno le 50.

Anche la ripartizione dei generi cambia rispetto alla Ca' Grande. Il più presente è il ritratto, che con 45 pezzi⁷⁷⁰ costituisce quasi il 25% delle opere esposte. Nessuno di questi è attribuito e forse anche virtù di tale anonimato il loro valore medio è di sole 8 £. La maggior parte delle effigi ritrae Dame e Donne – forse tale scelta rispondeva a una tipologia di allestimento galante e cortese – molte delle quali sono però da riconoscere nei “Venti ritratti di Signore” qui registrati da Zanotti e Mazzoni nel 1760. Oltre a questi si distinguono cinque ritratti di Senatori, un ritratto di Cavaliere con cappello in mano⁷⁷¹ e il Ritratto del Petrarca di scuola Fiorentina⁷⁷² già Magnani, che Pedrini stima 30 £.

Oltre alle effigi, nell'allestimento si può osservare una netta preponderanza delle scene di genere (42 opere corrispondenti al 23,7%)⁷⁷³, la metà esatta delle quali è rappresentata dai ventuno quadretti narranti la Storia di Bertoldino di Antonio Rossi⁷⁷⁴. Confluite nel patrimonio Malvezzi con l'eredità Magnani, le tele dedicate alle vicende buffonesche dell'antieroe immaginato da Giulio Cesare Croce non devono aver incontrato il gusto del marchese Sigismondo, che preferì relegarle sulle pareti del casino, né tantomeno quello di Pedrini, il quale registra le storiette con una valutazione totale di sole 420 £⁷⁷⁵. Che il perito clementino non disprezzasse del tutto l'operato del Rossi è dimostrato dalla stima di 60 £ attribuita a un suo quadro grande raffigurante un Questua di frati cappuccini⁷⁷⁶, dipinto qui portato dal marchese di Castel Guelfo da palazzo Magnani. Tra “Sopraporte con Processioni di molte figure con Torcie”⁷⁷⁷ e dodici quadretti con Bambocciate⁷⁷⁸ si distingueva poi anche un quadro con due Amorini con vaso fiori del Creti⁷⁷⁹, valutato da Pedrini 70 £.

Molto spazio è lasciato, come da tradizione per le residenze suburbane, ai paesaggi (35 pezzi pari al 19,7%). I più significativi, se non altro perché attribuiti, sono quattro Prospettive del Monticelli⁷⁸⁰ stimate 90 £, che stando all'inventario del 1760 decoravano le pareti della “Saletta all'Ingresso della Porta”⁷⁸¹, due quadri per Paesi e figure del Rossi⁷⁸² e quattro ovati grandi “dipinti a Secco” con Paesi di Carlo Lodi e Antonio Rossi⁷⁸³ valutati 120 £, che nel 1760 Zanotti e Mazzoni avevano peritato tra le opere presenti in palazzo Magnani.

Numerose (23, pari a quasi al 13%) sono poi le pitture aventi puramente fini decorativi come carte miniate⁷⁸⁴ e “Sopraporti fiori, e frutti”, tra le quali vanno menzionate un non precisato sopraporta del Bassani⁷⁸⁵ e due sopraporte del Monticelli⁷⁸⁶.

⁷⁶⁹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 309 r.

⁷⁷⁰ Tra questi figurano anche alcuni eseguiti a pastello, tecnica che viceversa non trova spazio nel più importante allestimento del palazzo in via Belmeloro.

⁷⁷¹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 310 v.

⁷⁷² *Ivi*, c. 311 r.

⁷⁷³ Ai fini statistici le carte miniate francesi sono state conteggiate come un'unità per voce inventariale tra le opere di genere.

⁷⁷⁴ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 308 r.

⁷⁷⁵ I dipinti di Antonio Rossi alla morte di Paolo Magnani si trovavano nel palazzo di S. Donato, ove Zanotti e Mazzoni li censiscono valutandoli 735 £.

⁷⁷⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 309 r. Invero, ancora una volta Pedrini riconosce un valore inferiore alla tela di Rossi rispetto ai predecessori, che l'avevano stimata 100 £, ma si tratta comunque di una cifra di tutto rispetto soprattutto se raffrontata alle valutazioni medie delle altre opere presenti nel casino.

⁷⁷⁷ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 310 v.

⁷⁷⁸ *Ivi*, c. 311 r.

⁷⁷⁹ *Ivi*, c. 308 r.

⁷⁸⁰ *Ibidem*. Al Monticelli sono attribuite anche altre otto “Prospettive” meno preziose.

⁷⁸¹ Dal momento che proprio come nella descrizione del 1760 sono i primi dipinti a essere rubricati nell'inventario, sembra ragionevole ritenere che le tele del bolognese fossero state lasciate dal Sigismondo nello stesso ambiente.

⁷⁸² ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 308 v.

⁷⁸³ *Ivi*, c. 310 v.

⁷⁸⁴ Ogni voce inventariale, a prescindere dal numero di carte registrato, è stata conteggiata come un'unità statistica.

⁷⁸⁵ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 309 r.

⁷⁸⁶ *Ivi*, c. 309 v.

Meno presenti sono, invece, le opere di soggetto sacro (16), che hanno una stima media pari a 18 £. I dipinti migliori sono: un quadretto in rame con il Riposo durante la fuga in Egitto copia tratta da Federico Barocci⁷⁸⁷, una trasposizione del S. Sebastiano di Annibale Carracci⁷⁸⁸, un anonimo quadro grande raffigurante l'Immacolata Concezione che Pedrini stima 100 £ (il secondo valore più alto accordato) e una coppia di tavole con la Coronazione di spine e la Flagellazione riferite alla scuola del Samacchini⁷⁸⁹. Prezzati 80 £, i due quadri secondo la descrizione delle pitture appartenute a Paolo Magnani del 1760 erano esposti in due camere differenti del casino e l'Incoronazione di Spine risultava accompagnata da un'Orazione nell'Orto. Dopo essere confluiti nel patrimonio Malvezzi, questi dipinti “à mezz'Ovato” furono evidentemente portati da Sigismondo tra le mura della Ca' Grande, ove Oretti ricorda in particolare di aver visto le “due piccole lunette scuola del Sammachino” raffiguranti “La Flagellazione di N. S.” e “l'Orazione nell'Orto”⁷⁹⁰, mentre l'erudito non menziona la Coronazione di spine. Poiché Pedrini registra l'Orazione come opera di Bartolomeo Cesi tra i quadri presenti in palazzo Malvezzi, è probabile che in data imprecisata, ma di certo tarda, la Flagellazione sia stata ricollocata nel palazzino al porto naviglio per formare un pendant con la Coronazione di spine⁷⁹¹, che all'opposto non lasciò mai le pareti del palazzino.

Tre opere soltanto sono dedicate a episodi tratti dal Vecchio Testamento e provengono tutte da palazzo Magnani. La prima, Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia di Giuseppe Pedretti⁷⁹², è valutata 60 £. Le restanti due, forse unite da Sigismondo a formare un pendant, erano un quadro grande rappresentante il Ritrovamento di Mosè di Antonio Beccadelli⁷⁹³, stimato ancora 60 £, e l'*Arca di Noè* di Aureliano Milani, il capolavoro del casino.

I pochi dipinti di storia di soggetto profano esposti nella palazzina si dividevano tra due battaglie del Calza, quattro opere allegoriche – comprendenti le copie dell'*Amor Divino* di Dal Sole e dell'*Ingegno* del Crespi⁷⁹⁴ e due ovati con figuranti la Giustizia e la Prudenza della scuola del Franceschini⁷⁹⁵ – e sei tele mitologiche. Tra queste ultime figuravano una copia dell'*Enea e Anchise* di Barocci, qui già esposta da marchese Paolo, due quadri grandi rappresentanti le dee Giunone e Minerva di Giuseppe Mazzoni⁷⁹⁶, acquistati viceversa da Sigismondo forse per il riallestimento della palazzina, e due tele effigianti l'una Ercole e Giove, l'altra Venere e Marte riferite alla scuola di Dal Sole⁷⁹⁷. Su tutte si stagliava, però, il Pan vinto da Amore copia tratta da Agostino Carracci⁷⁹⁸ stimato 80 £, che secondo la perizia del 1760 era il pezzo forte della “Camera ove si Pranza” del Casino.

Va da ultimo constatato che non è presente alcun dipinto di soggetto storico, mentre la natura morta è rappresentata da un solo quadro raffigurante Fiori⁷⁹⁹.

La quasi totalità delle opere presenti nel casino, comprese anche le carte miniate, era esposta entro preziose cornici⁸⁰⁰, che qui non sembra avessero altri fini se non quello ornamentale e di dare coesione all'allestimento o, al più, di distinguere alcuni nuclei omogeni di dipinti.

⁷⁸⁷ *Ivi*, c. 308 v.

⁷⁸⁸ *Ibidem*.

⁷⁸⁹ *Ivi*, c. 309 r.

⁷⁹⁰ BCABo, Ms. B 104, I, f. 93.

⁷⁹¹ Probabilmente fu il marchese Sigismondo ravvisando un'affinità tecnica e stilistica a unirli per formare il pendant.

⁷⁹² ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 308 r.

⁷⁹³ *Ivi*, c. 309 r. I dipinti di Pedretti e Beccadelli sembra siano stati poco apprezzati sia dal marchese Malvezzi, che li relegò nel casino suburbano, sia da Pedrini che li stima sempre meno di Zanotti e Mazzoni.

⁷⁹⁴ *Ivi*, c. 309 v.

⁷⁹⁵ *Ivi*, c. 308 v. Nella descrizione del patrimonio pittorico del senatore Paolo Magnani erano riferiti uno Monti e l'altro a Franceschini e stimati 90 £.

⁷⁹⁶ *Ivi*, c. 309 v.

⁷⁹⁷ *Ivi*, c. 311 r.

⁷⁹⁸ *Ivi*, c. 308 r. Si trattava di una replica di *Amore sottomette Pan*, affresco realizzato da Agostino Carracci sopra uno dei camini di palazzo Magnani nel 1592.

⁷⁹⁹ *Ivi*, c. 311 r.

⁸⁰⁰ Oltre a quelle dorate e talvolta intagliate, Pedrini ne registra di diverse tipologie: “marmorine, e filetti Oro”, gialle, nere, a volte combinate con l'oro, “berettine, e Oro” e “con filetto Oro” e “velate”.

Sommando, dunque, le opere presenti tra le mura della Ca' Grande a quelle al Porto Naviglio il patrimonio pittorico lasciato dal marchese Sigismondo III ammontava a un totale di 670 dipinti⁸⁰¹ aventi per Pedrini un valore di quasi 90000 £ a cui si aggiungevano, come visto, 167 carte. Se a questo prezioso nucleo si uniscono i quadri ordinari sparsi per le residenze di campagna appartenute al senatore, che si aggirano grossomodo attorno alle 250 unità stimate più di un migliaio di lire, si può realmente comprendere la consistenza, rilevanza e vastità della collezione Malvezzi al tramonto del secolo dei Lumi⁸⁰², che si configurava come una delle più estese di Bologna.

⁸⁰¹ Come riporta R. D'Amico, op. cit., Bologna 1979, p. 204, l'inventario della collezione Zambeccari del 1796, "unico elenco completo" dell'importante e celebrata raccolta, enumerava 490 dipinti.

⁸⁰² Si consideri che secondo O. Bonfait, op. cit., Roma 2001, p. 84, nella seconda metà del Settecento a Bologna non era comune possedere più di duecento opere.

11. La “Camera degli Antichi”

Come visto, nell’inventario del 1793 Pedrini liquidava in modo sbrigativo i settanta quadri degli “Antichi Autori”, stimandoli in tutto solo 1000 £, ovvero in media appena 14 £ l’uno. Per tale ragione, è ragionevole supporre che il perito clementino in realtà non apprezzasse l’operato di questi remoti maestri, giudicandoli forse, come altri esponenti del mondo accademico, “rozzi e inesperti”.

Il marchese Sigismondo III, invece, – il vero artefice di questo piccolo museo – appartenne alla folta schiera di intenditori e *amateurs* che a Bologna nel corso della seconda metà del Settecento aveva avviato un processo di rivalutazione⁸⁰³ delle memorie pittoriche medievali, studiandole, preservandole e soprattutto collezionandole.

Ma da dove proveniva l’interesse del marchese per manufatti tanto vetusti?

A risvegliare in modo pionieristico l’interesse dei bolognesi per l’arte dei pittori medievali era stato Carlo Cesare Malvasia che, nella polemica anti-vasariana portata a sostenere il primato artistico felsineo dato dalla maggior antichità ed eccellenza della scuola locale a discapito di quella fiorentina, aveva avviato un processo di riscoperta storicistica delle origini più remote e gloriose della pittura petroniana⁸⁰⁴. Per suffragare le proprie teorie lo storico, soprattutto nelle *Pitture*, aveva così concesso un ampio e inusitato spazio ai quadri dei cosiddetti primitivi⁸⁰⁵. Ciò andava in netta controtendenza con le coeve guide cittadine, ove le opere dei maestri antichi erano estremamente rare, ma anche con il gusto allora imperante sotto le due torri. All’epoca, del resto, le tavole medievali, come dimostrato da Raffaella Morselli⁸⁰⁶ nel suo imprescindibile studio dedicato alle raccolte seicentesche, ricoprivano ancora un ruolo in sostanza devozionale⁸⁰⁷ e di conseguenza lo spazio ad esse dedicato nelle collezioni bolognesi non era che marginale.

Le idee di Malvasia portarono a un lento cambiamento culturale, che tra la fine del XVII e l’inizio del XVIII secolo vide nascere e svilupparsi un nuovo e generalizzato interesse per la pittura medievale. I fondamentali studi del conte Carlo Cesare, infatti, nei primi decenni del Settecento trovarono un terreno fertile su cui crescere, grazie al clima erudito favorito dalla fondazione dell’Accademia Clementina e dell’Istituto delle Scienze. I suoi principali protagonisti, ovvero Luigi Ferdinando Marsili, Gian Pietro Zanotti, Luigi Crespi, l’Oretti, Gian Ludovico e Carlo Bianconi, facilitarono lo sviluppo di una nuova attenzione filologica e antiquaria per i manufatti medievali e per la loro piena rivalutazione storiografica. Questa nuova generazione di dotti studia con zelo le fonti e i documenti ‘dei secoli bui’ seguendo i moderni principi di ricerca di stampo storicistico-illuminista. L’incessante lavoro da essi condotto, mosso sia da una sentita sete di conoscenza sia da motivazioni campanilistiche volte al recupero delle identità e glorie locali, porta ad ampliare in modo significativo gli studi dedicati alla cultura medievale e, quindi, anche alle opere di quei secoli. Prende, perciò, avvio un processo secondo cui ogni oggetto è un documento raro e prezioso, che va sottoposto a un esame archeologico e letterario. Tavole e dipinti vengono descritti, messi a confronto e catalogati con metodo scientifico⁸⁰⁸. Muta, dunque, l’approccio verso un patrimonio fino ad allora scarsamente

⁸⁰³ I. Negretti, *La fortuna dei Primitivi nel Settecento bolognese: le tavole della Compagnia dei Lombardi*, in *L’antica compagnia dei Lombardi in Bologna*, a cura di M. Medica, S. Battistini, Cinisello Balsamo 2019, p. 77, parla addirittura di “cambiamento rivoluzionario [...] in termini di gusti artistici”.

⁸⁰⁴ G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964 ed. 1989, pp. 51-57. Cfr. E. Grasman, *La controversia fra il Vasari ed il Malvasia nella letteratura artistica del Settecento*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, a cura di G. Perini Folesani, Bologna 1992, pp. 529-538. Secondo L. Ciancabilla, *La fortuna dei primitivi a Bologna nel secolo dei lumi: il Medioevo del Settecento fra erudizione, collezionismo e conservazione*, Bologna 2012, p. 117, quella di Malvasia fu “un’operazione di conoscenza e appropriazione scientifica del patrimonio culturale, storico-artistico bolognese senza precedenti”.

⁸⁰⁵ A. Emiliani nell’edizione da lui curata de *Le Pitture di Bologna* (1686), Bologna 1969, p. XII calcola che le opere realizzate entro il XV secolo citate nel testo sono 350, ovvero circa il 15% del totale, una cifra di assoluto rispetto se rapportata ai silenzi di Lamo e Cavazzoni.

⁸⁰⁶ R. Moselli, op. cit., Los Angeles 1998.

⁸⁰⁷ L’aspetto devozionale è, senza dubbio, una delle ragioni per cui molte opere medievali sono sopravvissute nel tempo.

⁸⁰⁸ A.M. Ambrosini Massari, *Erudizione, riscoperta dei Primitivi e collezionismo: una traccia per le Marche tra Settecento e Ottocento*, in *Il collezionismo locale adesioni e rifiuti*, a cura di R. Varese, F. Veratelli, Firenze 2009, p. 735.

considerato, che inizia a essere valutato sia come importante testimonianza di una cultura lontana sia, soprattutto, come oggetto d'arte. In questa fase, però, siamo ancora lontani da una piena rivalutazione formale delle pitture medievali e al più è possibile parlare di un "approfondimento di coscienza storica"⁸⁰⁹.

Nei primi decenni del XVIII secolo per i primitivi si manifesta, dunque, quasi in modo esclusivo un interesse storico-antropologico, piuttosto che una reale comprensione estetica⁸¹⁰, e in generale il vasto pubblico non vi presta che una limitata attenzione, quando non vi nutre una vera e propria avversione. È per tale ragione che i primi collezionisti di dipinti medievali sono soprattutto i dotti eruditi orbitanti nella sfera dell'Accademia Clementina, attenti al sistema tassonomico e tendenzialmente sempre più sensibili alla tutela delle testimonianze di epoche lontane⁸¹¹. Intrisi di cultura illuminista e storicista, personaggi come Alessandro Macchiavelli (1693-1766) e Ludovico Montefani Caprara (1709-1785)⁸¹², entrambi illustri avvocati appartenenti all'alta borghesia bolognese, avviano in seguito ad approfondite ricerche una pionieristica attività di raccolta di tutte quelle testimonianze riconducibili alla riscoperta età medievale. Macchiavelli, in particolare, arrivò a possedere una cinquantina di pezzi. Colto letterato e profondo conoscitore della storia dell'era di mezzo, fu molto uno dei primi a Bologna a collezionare opere appartenenti ai primitivi⁸¹³, tanto che ancora verso il 1740 la sua raccolta poteva considerarsi "singolare"⁸¹⁴. Di poco posteriore, ma non meno significativa, è la collezione di Ludovico Montefani Caprara, che dal 1747 era stato anche nominato bibliotecario dell'Istituto delle Scienze⁸¹⁵.

Se gli studiosi bolognesi si pongono in qualche modo in una posizione avanguardistica nella riscoperta della pittura medievale, va comunque constatato come più ci si addentra nel secolo dei Lumi e più il recupero della storia locale diviene un elemento comune a molte realtà italiane. In un'epoca dominata dall'universale culto dell'antico, una piccola ma compatta falange di collezionisti – formata da uomini di Chiesa, eruditi e aristocratici di tutta la penisola – iniziò a consacrare una parte più o meno ampia delle proprie raccolte ai manufatti del Medioevo e del Quattrocento⁸¹⁶. Il Veneto fu una delle aree in cui la riscoperta dei primitivi ebbe uno dei maggiori impulsi e Venezia, in particolare, fu una piazza cruciale per lo sviluppo e la diffusione di questa peculiare forma di collezionismo. Nei territori della Serenissima si distingue la precoce attività di Carlo Lodoli (1690-1761) e del dotto abate padovano Jacopo Facciolati (1682-1769), che mosso dal desiderio di documentare le origini della scuola veneta "per suo diletto" acquistava opere bizantine e tavole trecentesche, stimate non tanto per il loro valore estetico formale quanto per la loro "pittoresca" antichità⁸¹⁷. Appartengono, invece, a una fase più matura le raccolte dei conti Girolamo Ascanio

⁸⁰⁹ L. Ciancabilla, op. cit., Bologna 2012, p. 35.

⁸¹⁰ Per C. De Benedictis, op. cit., Firenze 1998, p. 126, questo interesse "non coinvolge ancora il gusto, le categorie di giudizio e l'estetica, sostanzialmente attestate su posizioni classicheggianti" se mai "viene attuato e reso possibile per via di intelletto e di riflessione critica e non per via sensitiva e intuitiva".

⁸¹¹ A. M. Ambrosini Massari, op. cit., Firenze 2009, p. 736.

⁸¹² Cfr. S. Medde, *Alcune annotazioni su un gruppo di disegni di primo Settecento tratti da primitivi bolognesi*, in *Il carrobbio*, 29.2003, pp. 197-201; L. Ciancabilla, op. cit., Bologna 2012, p. 134; B. Ghelfi, *I Malvezzi*, in *La fortuna dei primitivi, tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014, p. 182.

⁸¹³ O. Bonfait, *Le collectionneur dans la cité: Alessandro Macchiavelli et le collectionnisme à Bologne au XVIIIe siècle*, in *Geografia del collezionismo*, a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, Roma 2001, p. 88. Lo studioso ricorda anche la di poco posteriore collezione dell'abate Verardini Prendiparti.

⁸¹⁴ *Ivi*, p. 106.

⁸¹⁵ L. Ciancabilla, op. cit., Bologna 2012, pp. 121-125. Ludovico grande studioso di storia e di storia del dritto fu, tra le altre cose, anche consulente legale dell'Assunteria de' magistrati e dell'Assunteria di camera, nonché giudice dei Tribuni della plebe, giudice del magistrato degli Anziani, giudice del foro dei mercanti e governatore dell'Opera dei poveri vergognosi. Vd. O. Filippini, *Ludovico Montefani Caprara*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 76, 2012.

⁸¹⁶ Per una panoramica completa sul fenomeno cfr. A. Tartuferi, G. Tormen, a cura di, op. cit., Firenze 2014; G. Previtali, *Collezionisti di primitivi nel Settecento*, in *Paragone. Arte*, 9.1959, 113, pp. 3-32.

⁸¹⁷ G. Previtali, op. cit., Torino, 1989, p. 208.

Molin⁸¹⁸ (1738-1814) e Teodoro Correr (1750-1830) e quella della Galleria di Girolamo Manfrin⁸¹⁹ (1742-1801). Anche Firenze e la Toscana giocarono un ruolo decisivo per l'apprezzamento delle opere tardomedievali, che in seguito alle soppressioni di Pietro Leopoldo era possibile reperire con una certa facilità sul mercato antiquario. La riscoperta fu favorita a Firenze anche grazie all'apporto dato dai numerosi nobili inglesi che vi soggiornavano, come Horace Mann (1706-1786), grande appassionato di manufatti dell'età di mezzo, Lord George Clavering Cowper (1739-1789) e John Udny (1755-1802) console generale di Livorno. Nella città gigliata si contraddistinguevano, tra le altre, la collezione di Ignazio Enrico Hugford⁸²⁰ (1703-1778) – che tra le centinaia di pezzi annoverava un importante corpus di opere medievali – e quella di Raimondo Francesco Adami⁸²¹ (1711-1792), priore della Ss. Annunziata, che includeva un museo di antichità cristiane. Protagonisti di rilievo della scena fiorentina furono altresì il marchese padovano Tommaso degli Obizzi⁸²² (1750-1803) e il marchese Alfonso Tacoli Canacci⁸²³ (1726-1801) di Parma, entrambi insigni collezionisti di primitivi. Sempre nel Granducato si segnalano personalità come Sebastiano Girolamo Zucchetti⁸²⁴ (1723-1801/02), decano della Cattedrale di Pisa, che donò la propria collezione all'Opera della Primizia, o quella dell'abate senese Giuseppe Ciaccheri⁸²⁵ (1724-1804). Questi era riuscito a costituire una raccolta composta da ben 120 pitture antiche, che nel 1798 volle donare alla Biblioteca dell'Università. Pochi anni dopo, nel 1803, anche Angelo Maria Bandini⁸²⁶ (1726-1803), seguendo forse l'esempio di Ciaccheri, per evitarne la dispersione lasciò la propria collezione, composta oltre che di tavole a fondo d'oro anche da sculture e terrecotte robbiane, al vescovo e al Capitolo di Fiesole. Per quanto concerne il complesso e variegato panorama romano, si ricordano in questa sede collezionisti di indiscusso rilievo come il cardinale Stefano Borgia⁸²⁷ (1731-1804) – il quale all'interno del proprio museo dal carattere enciclopedico poteva vantare la presenza di tavole, crocifissi e icone bizantine – il raffinato cardinale e bibliotecario della Vaticana Francesco Saverio de Zelada⁸²⁸ (1717-1801), che riuscì ad accumulare circa sessanta opere medievali, il filosofo e avvocato della Sacra Congregazione dei Riti don Agostino Mariotti⁸²⁹ (1724-1806) e l'erudito abate Giuseppe Lelli.

⁸¹⁸ M. Gambier, *Girolamo Ascanio Molin*, in *Bollettino / Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia*, N.S. 30.1986(1988), pp. 91-94.

⁸¹⁹ L. Borean, *La galleria Manfrin a Venezia: l'ultima collezione d'arte della Serenissima*, Udine 2018. La ricchissima raccolta Manfrin era visitabile due giorni a settimana ed era dotata di un custode, per tale ragione palazzo Manfrin costituiva a inizio Ottocento una tappa raccomandata del tour dei viaggiatori stranieri.

⁸²⁰ Cfr. F. Grisolia, *“Non era da privato, ma da gran principe”: estetica e colore nella collezione Hugford*, in *Lusingare la vista il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di A. Amendola, Città del Vaticano 2017, pp. 321-337; A. Natali, *Il secolo dei “primitivi”*, in *Il fasto e la ragione arte del Settecento a Firenze*, a cura di C. Sisi, R. Spinelli, Firenze 2009 pp. 13-21; F. Lui, *Un “oltremontano” a Firenze: Ignazio Enrico Hugford, pittore, storiografo, collezionista; l'attività multiforme di un “sagacissimo conoscitore delle mani de' pittori”, “re dei galantuomini”, nonché copista e pittore lui stesso di “buon stile”*, in *Gazzetta antiquaria*, N.S. 22/23.1994, pp. 62-67.

⁸²¹ S. Chiodo, *Francesco Raimondo Adami*, in op. cit., a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014, pp. 227-242.

⁸²² Cfr. G. Tormen, *Il viaggio di Tommaso degli Obizzi nel 1797-98: storia, arte e collezionismo nelle memorie di un inedito taccuino*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 40 (2016), pp. 153-203, 285; G. Tormen, *Tommaso degli Obizzi*, in op. cit., a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014, pp. 329-354.

⁸²³ Vd. E. Donelli, *Alfonso Tacoli Canacci collezionista e mercante*, in *Quaderni della Bassa Modenese*, 28.2014,65, pp. 39-70; A. Galli, *Tavole toscane del Tre e Quattrocento nella collezione di Alfonso Tacoli Canacci*, in *Invisibile agli occhi*, atti della giornata di studio, a cura di N. Baldini, Firenze 2007, pp. 13-28.

⁸²⁴ M. Burrelli, A. Calca, *Il decano Sebastiano Zucchetti e la sua collezione di “primitivi”*, in *Conoscere, conservare, valorizzare i beni culturali ecclesiastici*, a cura di O Banti, G. Garzella, Ospedaletto (PI) 2011, pp. 57-68.

⁸²⁵ M. Dei, *Alle origini della Pinacoteca Nazionale di Siena: l'“impinguamento” della sanese raccolta di Giuseppe Ciaccheri*, in *Bollettino senese di storia patria*, 113.2006(2007), pp. 331-353.

⁸²⁶ Cfr. L. Scarlini, *Le opere e i giorni: Angelo Maria Bandini collezionista e studioso*, Firenze 2003; M. Scudieri, *La collezione d'arte di Angelo Maria Bandini: specchio di un nascente gusto dei primitivi*, in *Un erudito del Settecento: Angelo Maria Bandini*, atti della giornata di studi, a cura di R. Pintaudi, Messina 2002, pp. 179-189.

⁸²⁷ A. Germano, G. Nocca, a cura di, *La collezione Borgia: curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, Napoli 2001.

⁸²⁸ A. de Angelis, *La collezione di primitivi del cardinale Francesco Saverio de Zelada (1717 - 1801)*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 77.2002(2003), pp. 41-53.

⁸²⁹ S. Pasquini, *Agostino Mariotti*, in op. cit. a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014, pp. 135-146.

Senza dubbio un grande contributo – anche di metodo, basato su una ricostruzione dei fatti rigorosamente documentata – a tale revival fu dato dalle poderose ed ‘enciclopediche’ *Antiquitates Italicae Medii Aevi* (1738-1742) di Ludovico Antonio Muratori, che con le sue dissertazioni oltre a chiarire molti punti oscuri di quell’epoca tanto negletta ne favorì anche una nuova e più piena comprensione. Alla metà del Settecento fioriscono, così, in tutta Italia studi tesi a ritessere la trama della storia patria, che portano l’erudizione a pubblicare con crescente frequenza libri e opuscoli dedicati all’età medievale e alle sue espressioni artistiche, ove sono analizzate, comparate e sottoposte a un attento vaglio filologico. È proprio questa situazione culturale a favorire un inusitato interesse colto e antiquario per i dipinti dei primitivi, considerati preziosi “reperti del passato”⁸³⁰.

Tuttavia, non sono solo gli interessi per la storia locale o il desiderio di recuperarne le tracce materiali di epoche remote a dare impulso alla riscoperta dei primitivi. A Bologna, in particolare, tale fenomeno si lega anche alla cosiddetta “neofilia” diffusa all’interno del clero, ma non solo⁸³¹: ovvero quel peculiare gusto settecentesco contraddistinto da una “sciocca mania di rinnovamento e talora anche da una certa dose di superficialità e di ignoranza”⁸³², che non tenendo in alcuna considerazione estetica le pale, i polittici e gli arredi liturgici dipinti fino al Cinquecento portò spesso a demolire e smembrare, o nel migliore dei casi vendere, tali manufatti per far posto a opere più alla moda⁸³³. Questa smodata propensione ad alterare, se non proprio a eliminare, molti manufatti preziosi accumulatisi nel corso dei secoli fece confluire sul mercato antiquario felsineo una straordinaria quantità di dipinti antichi⁸³⁴, soprattutto risalenti al XIV e XV secolo, facendone così aumentare l’interesse generale (sia dei collezionisti sia di rapaci trafficanti). D’altro canto, tale inattesa quanto crescente offerta di opere in media poco costose generò una domanda in continuo aumento, che finì per coinvolgere i collezionisti più raffinati, eccentrici o con una maggiore sensibilità storica⁸³⁵.

Oltre a ciò, la crescente minaccia di demolizioni, smembramenti e manomissioni – ma anche operazioni di ‘restauro’ che compromettevano spesso in maniera irrimediabile la conservazione delle opere degli antichi maestri – sotto cui era posto con costanza il patrimonio bolognese portò molti intellettuali a prendere posizione in sua tutela, suscitando così una nuova attenzione e un diffuso interesse nell’opinione pubblica. Questi uomini di scienza si scagliavano con veemenza contro i frequenti danni arrecati al patrimonio non solo medievale, di continuo offeso da interventi arbitrari e sciagurate superfetazioni. Zanotti, per esempio, nel discorso *Allo stampatore* premesso alla versione della *Felsina* del 1732 scrive:

“ormai poche si possono vedere di quelle moltissime antichissime pitture [...] a cagione delle fabbriche, che giornalmente s’innalzano sul disfacimento delle antiche, ò s’acconciano all’uso moderno, perché non passa stagione ch’è alcun monumento di antichità non s’estingua”.

E aggiunge che “la cupidigia della novità”, ovvero questo desiderio che nel XVIII secolo a Bologna sembra pervadere un po’ tutti, religiosi, autorità pubbliche e comuni cittadini, “suol cagionare a nostri giorni la distruzione delle cose più belle”⁸³⁶. Lo storico si duole vedendo talvolta “antiche egregie fabbriche deformarsi, e malmenarsi, e talora pitture di egregi maestri, e sommi in qualche modo

⁸³⁰ A. M. Ambrosini Massari, op. cit., Firenze 2009, p. 736.

⁸³¹ G. Roversi, op. cit., 1969, p. 68, la chiama anche “archeofobia”, definendola come la “brama di realizzare con la vendita delle vecchie pitture un sostanzioso ricavo, che poteva essere impiegato nei continui lavori di ammodernamento condotti nei sacri edifici”, ove “la noncuranza de’ frati che amano la novità dei dipinti nuovi” (Oretti Ms. B 30 f. 341) dovuta al “fanatismo di rinnovare le chiese con il levare l’antico” portava alla svendita di quelle che per loro eran “inutili anticaglie”.

⁸³² G. Roversi, op. cit., 1965, p. 446.

⁸³³ Secondo G. Zucchini, *Abusi a Bologna in materia di quadri*, in *L’Archiginnasio*, 44-45.1949/1950, p. 46, “lo spasmodico desiderio di luce, che causò le rovine di tante chiese medioevali di mistico tenebrore, fece scomparire intere pareti affrescate sotto coltri di bianchi intonaci. Polittici gotici e rinascimentali non furono considerati: molti, in parte deperiti, furono lasciati morire del tutto”.

⁸³⁴ A riguardo vd. L. Ciancabilla, op. cit., Bologna 2012, p. 116.

⁸³⁵ Cfr. O. Bonfait, *Les expositions de peintures à Bologne au XVIIIe siècle*, Paris 1991, vol. I, pp. 119-120.

⁸³⁶ G. Zanotti, *Allo stampatore*, ed. *Felsina Pittrice con aggiunte e correzioni e note inedite*, Bologna 1732, p. 18.

guastarsi e affatto perdersi” a causa dell’incuria e del generale disinteresse. Quasi sconsolato Zanotti aggiunge che tale cupidigia ormai:

“ha preso imperio ancora sull’arti nostre, e moltissimi induce a fabbricare, e dipingere a suo piacere, e moltissimi a volere che dagli artefici in tal guisa si faccia, perché sovente si producono cose tutte contrarie all’arte, e le antiche prodotte si guastano, e riduconsi al nulla”⁸³⁷.

Ma soprattutto, l’accademico sostiene:

“Mi lagno che senza necessità opere talora bellissime dei due passati secoli hanno miseramente distrutte. Così è par che l’uso moderno, più che a produr cose degne, intenda a guastar le dignissime, e le fabbriche ancora più egregie e famose, ne pur perdonando alle stesse Chiese per vaghezza di renderle luminose, e gioconde”⁸³⁸.

E conclude affermando amaramente che “se le pitture movevoli si mandano altrove per denajo”, ossia che se spesso molti dipinti e tavole vengono alienati a principi e collezionisti stranieri, “pazienza s’ha a avere” perché “n’è cagione il bisogno, e questo può servirne di scusa”. Zanotti a malincuore sembra, quindi, accettare e rassegnarsi al fatto che una parte del patrimonio felsineo sia venduta per necessità. Si ricordi a tal proposito la penosa situazione finanziaria di molti casati in decadenza, la sempre crescente mancanza di denaro contante nella legazione e la serpeggiante crisi economico-produttiva che coinvolge le attività manifatturiere, commerciali e agricole.

Tuttavia, ciò che lo storiografo proprio non sembra riuscire a concepire e a comprendere è la distruzione inopinata, cieca e superficiale di quel patrimonio che non può essere immesso sul mercato e produrre un guadagno. Tant’è che si chiede quale necessità e quale bisogno costringano “talora a difformarne alcune opere egregie, (che vendere non si possono), ò annientare, se ciò non si da senza denajo?”⁸³⁹.

Anche Oretti, come dimostra il suo manoscritto dedicato alle *Pitture nelle chiese di Bologna* (Ms. B 30, vol. II), lottò in modo incessante, criticando in modo aspro il “fanatismo di rimodernare le Chiese, con levare l’antico” e denunciando abusi, manomissioni, vendite⁸⁴⁰ e restauri disastrosi⁸⁴¹.

Il periegeta riferisce che “tante Immagini sono state cancellate à miei giorni, altre distrutte affatto” e altre ancora sono state “fatte coprire di bianco” da religiosi con poca sensibilità storica ed estetica. In particolare, come Zanotti sembra crucciarsi il fatto che una parte consistente di affreschi e pitture medievali e della prima età moderna venga eliminata con leggerezza “per sola vaghezza di dare il bianco”, ovvero per la moda e il gusto settecenteschi di illuminare e dare aria alle architetture medievali considerate oscure e tetre. Per l’erudito questo uso “abominevole” di distruggere o rinnovare è causa di una “continua pena” e “tale abuso” duole non solo ai “buoni Fedeli delle Sante Immagini”, ma anche e soprattutto, dato importante, a “chi si diletta delle produzioni delle opere di disegno”⁸⁴².

Per quanto riguarda le alienazioni indiscriminate e non regolamentate in modo efficace dallo Stato, Oretti chiosa poi in maniera icastica:

⁸³⁷ *Ibidem*.

⁸³⁸ *Ivi*, cc. 18-19.

⁸³⁹ *Ivi*, c. 19.

⁸⁴⁰ BCABo, Ms. B 30, II, f. 6, Oretti comprende le “cause necessarie” che portano agli spostamenti di molte antiche pale d’altare, ma “in tale caso è duopo collocare in altro luogo dette Pitture anche ne laterali delle Cappelle; e non venderle à Zavagli di Piazza, ò à trafficanti di tal genere”.

⁸⁴¹ Sull’argomento resta ancora oggi fondamentale G. Zucchini, op. cit., 1950, p. 45-87. Si confrontino anche P. Panza, *Antichità e restauro nell’Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d’arte*, Milano 1990; N. Giordani, *Il restauro dei dipinti a Bologna nella seconda metà del ’700: problemi, metodi, idee al tempo dell’Accademia Clementina*, Ferrara 1999. Oretti si scaglia in particolare contro i restauri effettuati da pittori clementini Mariano Collina, Giuseppe Pedretti e Vittorio Maria Bigari, che per paradosso avrebbero dovuto tutelare il patrimonio locale.

⁸⁴² BCABo, Ms. B 30, II, ff. 3-4.

“La bella Italia si ritrovava Pitture maravigliose, mà molto più diletto porterebbero, all’occhio di chi sa guardare il meglio della Pittura se tante più ci fossero, mà à che dà Principi sono state tolte per accrescere maggiore ornamento alle di loro Gallerie, ò che sono state acquisite dà Personaggi Ultramontani per emulare la gloria degl’Italiani nel possederle”⁸⁴³.

Nella battaglia per la tutela del patrimonio storico bolognese non fu da meno Luigi Crespi, che pure non era estraneo dalle logiche di mercato. L’abate nella *Felsina* parlando del *Cristo predicante alla Maddalena* di Francesco Cavazzoni⁸⁴⁴, spostato dall’altar maggiore della chiesa di S. Maria Maddalena per dei restauri, ha l’occasione per scagliarsi contro il malcostume invalso all’epoca. Crespi scrive che il dipinto dopo il termine dei lavori non ha avuto “la sorte” di essere ricollocato nella sua sede originaria benché, precisa, “fosse della stessa forma e misurata”. Sull’altare è stato, invece, collocato come ormai è costume diffuso un quadro di un “moderno professore accademico”, mentre quello del Cavazzoni è stato riposto con noncuranza nella canonica, appoggiato a un muro “come uno scarto”, e conclude in modo ironico “dovendosi contare per grazia distinta, che non si sia venduto sulla pubblica piazza” o che addirittura non sia stato “riposto in un granajo”. E tuona:

“Questo si pratica comunemente, e quel ch’è peggio, anche col consiglio de’ medesimi pittori, i quali pare, che non sapendo imitare in alcun modo le maniere degli antichi, non si curino né pure, che le opere loro rimangano alla pubblica vista, da che veggono, che col loro confronto elleno svergognano le loro, e però per quanto possono, secondando il depravato gusto d’oggi (a cui per certo la maniera degli antichi punto non si adatta) contribuiscono a ridurre le antiche cose all’uso moderno”.

Il canonico chiude quindi aggiungendo in modo tagliente:

“qual poi sia de’ due il migliore, ed il tempo, ed il pubblico, giudichi ambedue detti, giudicheranno e senza passione e senza inganno: intanto si sa, che quello era il tempo de’ maestri, e questo è quel delli scolari”⁸⁴⁵.

La levata di scudi di questi eruditi costrinse il potere legatizio a prendere provvedimenti volti alla tutela del patrimonio artistico pubblico e a salvaguardare i dipinti dal pericolo di interventi scriteriati. Per porvi rimedio furono pubblicati i giú citati bandi Doria del 1749 e Colonna Branciforti del 1770, tesi a vietare le alienazioni e frenare “l’abuso da qualche tempo introdotto a Bologna di pulire e accomodare”⁸⁴⁶. Come constata anche Oretti, tali editti in sostanza furono però inutili, cosicché zavagli, trafficanti e mercanti di ogni specie poterono approfittare quasi indisturbati degli sguarniti “tesori” cittadini, riversando sul mercato una quantità elevatissima di tavole e polittici medievali, facilmente reperibili a prezzi di norma infimi⁸⁴⁷.

Chi seppe approfittare della situazione furono senza dubbio personaggi come lo spregiudicato cardinal Pompeo Aldrovandi, il quale sfruttando la propria posizione arrivò a smembrare nel 1725 il polittico Griffoni conservato sino ad allora nella cappella dedicata a S. Vincenzo Ferrer in S. Petronio⁸⁴⁸ e nel 1732, dopo aver permutato questa cappella con quella ben più importante dei Cospi,

⁸⁴³ *Ivi*, f. 6

⁸⁴⁴ Francesco Cavazzoni (1559-1612) non è certamente un maestro antico. Questo dato è utile per comprendere appieno il desiderio e la brama di rinnovamento a volte davvero incomprensibile dei religiosi e l’evidente interesse dei pittori settecenteschi, spesso anche accademici, affinché tale desiderio resti ben vivo e offra loro opportunità di lavoro.

⁸⁴⁵ L. Crespi, op. cit., Bologna 1769, pp. 16-17.

⁸⁴⁶ Invero, come riporta G. P. Cammarota, *Le alterne fortune della pittura quattro-cinquecentesca a Bologna nel secolo di Francesco Zambecari: una cronaca*, in *Il Cinquecento a Bologna: disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, a cura di M. Faietti, Milano 2002, p. 27, “fin dall’inizio del Settecento v’erano state pubbliche suppliche alle autorità di mettere un freno alla sostituzione e alla vendita delle pitture esposte sugli altari, convinti che non vi fosse altro rimedio che quello di determinare la perpetua inalienabilità, senza possibilità di deroga alcuna”.

⁸⁴⁷ G. Perini, *Luigi Crespi: storiografo, mercante e artista attraverso l’epistolario*, Firenze 2019, p. 74.

⁸⁴⁸ Nel 1725 l’Aldrovandi era riuscito a impadronirsi dei beni dei Griffoni, compreso il patronato sulla cappella. Ottenuto il polittico lo fece dividere in singoli “quadri di stanza” che fino al 1731 conservò nella propria residenza di campagna a

anche l'omonimo il politico di Simone dei Crocefissi⁸⁴⁹. Altri personaggi illustri della Bologna settecentesca quali monsignor Francesco Zambeccari, invece, furono mossi sia dal desiderio di possedere manufatti ormai ritenuti apprezzabili da un punto di vista estetico sia da una certa volontà di protezione e tutela nei confronti del patrimonio⁸⁵⁰. Persona di scienza e fede, grazie anche alle cariche di primicerio di S. Petronio e uomo di camera di Benedetto XIV riuscì a raccogliere una importante raccolta di primitivi, che come noto nel 1762 donò in parte all'Accademia Clementina⁸⁵¹. L'esempio dato dal colto prelato fu seguito dal padre di origini venete Urbano Savorgnan, che nel 1776 destinò alla Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri la propria ricca collezione comprendente pitture su tavola, icone bizantine e scomparti di polittici.

È comunque a partire dalla fine del settimo decennio del Settecento che l'interesse per i monumenti pittorici medievali della città esce dai confini dell'erudizione e inizia a svilupparsi anche tra i membri della nobiltà⁸⁵². Senza dubbio, il più illustre rappresentante di questi "eccentrici appassionati del primitivismo"⁸⁵³ è Sigismondo III Malvezzi⁸⁵⁴. Il senatore fu di certo spinto da un gusto raffinato, amor patrio e da una mentalità illuministicamente progressista. Al tempo stesso, nella sua adesione a questo particolare 'fronte' collezionistico è probabile che sia stato altresì influenzato dall'attività dell'Accademia Clementina e dalla cultura storicistica da essa favorita. Inoltre, potrebbe essere stato ispirato, come altri suoi contemporanei, anche dalle riflessioni muratoriane e dalla enciclopedica *Storia della letteratura italiana*⁸⁵⁵ di Girolamo Tiraboschi, in cui lo storico suggeriva che "una società d'uomini intendenti delle Belle Arti, e insieme imparziali, prendesse a ricercare diligentemente tutte le pitture, che del XII e XIII secolo abbiamo in Italia"⁸⁵⁶.

Forse consigliato da dotti letterati come l'abate Giovanni Crisostomo Trombelli⁸⁵⁷ (1697-1784) e anche dallo spregiudicato Branchetta, a partire dal settimo-ottavo decennio⁸⁵⁸ del secolo il marchese

Mirabello di Ferrara. Sulle vicende del politico vd. C. Cavalca, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento: opere, artisti e città. 1450-1550*, Cinisello Balsamo 2013, pp. 21, 334-335.

⁸⁴⁹ Come riporta I. Negretti, op. cit., Cinisello Balsamo 2019, p. 79, dal politico furono ricavati ventitré quadri, di cui nove erano frutto dell'accorpamento di tre tavole "per non fare cose tanto piccole" e per essere fruibili in una galleria. Sulla collezione del cardinale si veda O. Bonfait, op. cit., 1991, pp. 83-92.

⁸⁵⁰ A. Emiliani, in *La Collezione Hercolani nella Pinacoteca: trentotto dipinti e un marmo provenienti dall'eredità Rossini*, a cura di C. Giardini, Bologna 1992, p. 14.

⁸⁵¹ G. P. Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna: una raccolta di fonti. La collezione Zambeccari*, Bologna 2001, p. 49. Sulla collezione Zambeccari cfr. A. Emiliani, *La Collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1973; I. D'Amico, *La Raccolta Zambeccari*, in X Biennale d'Arte Antica, 1979, pp. 193-208; E. Bertozzi, *Il collezionismo settecentesco a Bologna: la collezione Zambeccari a palazzo Pepoli-Campogrande; proposta per una esposizione*, in *Strenna storica bolognese*, 46.1996, pp. 99-117.

⁸⁵² O. Bonfait, op. cit., Roma 2001, p. 106.

⁸⁵³ G. Perini, op. cit., Firenze 2019, p. 75.

⁸⁵⁴ L'altro grande collezionista di primitivi attivo in quegli anni è il principe Filippo Hercolani (1736-1810), a riguardo si veda B. Ghelfi, *Un nuovo inventario della collezione Hercolani nella Biblioteca dell'Archiginnasio*, in *L'Archiginnasio*, CII (2007), pp. 406-469; G. Perini Folesani, *Il ritratto di Filippo di Alfonso Hercolani e la committenza del suo discendente, Filippo di Marcantonio*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M.G. Aurigemma, Roma 2011, pp. 417-423; G. Perini Folesani, *La collezione dei dipinti di Filippo di Marcantonio Hercolani nel catalogo manoscritto di Luigi Crespi*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, a cura di S. Frommel, Bologna 2013, pp. 109-128; G. Perini Folesani, *La collezione di Filippo di Marcantonio Hercolani: una tipologia della documentazione disponibile per la sua ricostruzione*, in *Inventari e cataloghi: collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, a cura di C. M. Sicca, Pisa 2014, pp. 277-293.

⁸⁵⁵ Lo storico con "letteratura" non si riferiva solo alle opere letterarie in senso stretto, ma anche a tutte le espressioni della cultura, tra cui le "pitture".

⁸⁵⁶ G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena 1774, vol. IV, p. 400.

⁸⁵⁷ O. Bonfait, op. cit., Roma 2001, p. 106, L. Ciancabilla, op. cit., Bologna 2012, p. 134. Trombelli fu filosofo e teologo molto attivo nella Bologna settecentesca, ma soprattutto fu anche un ottimo storico e agiografo, e per questo corrispondente di Muratori, che grazie ai suoi numerosi studi si interessò, divenendone esperto, all'arte prodotta nel Medioevo. Ciancabilla riporta che Trombelli fu "anche lui collezionista, anche se assai più modesto, di pitture e disegni e soprattutto demiurgo del museo di antichità sacre e pagane collocato nel complesso monumentale di San Salvatore".

⁸⁵⁸ Tale ipotesi cronologica è suffragata dal fatto che l'edizione delle *Pitture* del 1782 curata da Bianconi e Oretti, p. 60, è la prima guida a registrare la presenza in "Palazzo Malvezzi" insieme alla "copiosa serie di quadri pregevolissimi massime della nostra Scuola" anche "una raccolta di dipinti de' più antichi Maestri".

di Castel Guelfo avviò, in parallelo con la raccolta dei più canonici dipinti appartenenti al pantheon artistico felsineo, una intensa attività collezionistica volta a aumentare il patrimonio familiare di opere trecentesche e quattrocentesche. Sigismondo acquisì numerose tavole e polittici sul mercato antiquario, in quei decenni rigogliosissimo, ove zavagli e mercanti operavano in maniera febbrile. Tuttavia, non è da escludere che alcuni dipinti possano essere stati acquisiti dal senatore dalle collezioni di altri membri del patriziato, molti dei quali erano all'epoca ormai in piena decadenza economica⁸⁵⁹. È anche probabile che il marchese possa aver approfittato delle opportunità mercantili offerte dalle decennali eucaristiche⁸⁶⁰ – che nel corso del Settecento erano divenute sempre più un'occasione sfruttata per favorire scambi e compravendite – per concludere qualche vantaggioso affare. Non a caso gli Addobbi stessi furono uno dei mezzi che favorì un più diffuso e crescente interesse per le opere dei primitivi⁸⁶¹.

La raccolta “de' più antichi Maestri” della Ca' Grande doveva essere già ben strutturata e alquanto consistente nel 1779, quando Séroux d'Agincourt fece visita a Bologna nel suo *tour* per l'Italia. Lo studioso francese, come dimostrano i numerosi disegni e calchi desunti dalla quadreria⁸⁶², ne rimase decisamente rapito⁸⁶³, tanto che alla “curiosissima”⁸⁶⁴ raccolta del marchese Sigismondo avrebbe voluto dedicare un'intera tavola della sua monumentale opera sulla pittura del Medioevo⁸⁶⁵. In palazzo Malvezzi, Séroux vide tavole attribuite a Franco Bolognese, Jacopo di Paolo, Bambologna e Boccadilupo, per citarne alcuni, ovvero poté apprezzare le opere di tutti quei maestri che Malvasia e la letteratura artistica successiva consideravano come i padri fondatori della gloriosa scuola locale, contrapposta con campanilismo a quella fiorentina.

Di sicuro all'epoca la collezione di primitivi di Sigismondo doveva essere ormai divenuta un punto di riferimento a livello internazionale per tutti quegli studiosi e amatori volti al recupero delle più antiche scuole pittoriche italiane.

Non dovrà, perciò, stupire se tre anni dopo la raccolta della Ca' Grande suscitò l'interesse anche di Luigi Lanzi, che poté visitarla durante il suo soggiorno bolognese. Questi dovette rimanerne ammirato. D'altro canto, si trattava di una galleria fuori dalla norma e dal carattere davvero eccezionale, una sorta di “Wunderkammer della pittura”⁸⁶⁶, che all'epoca non aveva praticamente eguali.

⁸⁵⁹ Secondo A. De Benedictis, *Governo cittadino e riforme amministrative a Bologna nel '700*, in *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel Settecento*, Bologna 1980, pp. 69-96, “accentuandosi i dissesti patrimoniali, ulteriormente accresciuti dalla contrazione delle rendite negli anni della grande carestia (1764-67) che determinò anche una elevata mortalità tra la classe nobiliare, il processo di decadenza della nobiltà assunse caratteri davvero drammatici sia sotto l'aspetto demografico che sotto l'aspetto economico”. A riguardo cfr. A. Giacomelli, op. cit., Bologna 1996.

⁸⁶⁰ Ipotesi formulata anche da L. Ciancabilla, op. cit., Bologna 2012, p. 135.

⁸⁶¹ G. Perini, op. cit., 1990, p. 330.

⁸⁶² Riguardo ai disegni oggi conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. lat. 9847), si veda I. Miarelli Mariani, *Collezionismo di "primitivi" e storiografia artistica: le prime fasi della ricerca di Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt per l'Histoire de l'Art par les monumens: il caso di Bologna*, in *Séroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo*, a cura I. Miarelli Mariani, S. Moretti, Città del Vaticano 2017.

⁸⁶³ L. Ciancabilla, *Primitivi in piazza e sotto i portici: mercato e collezionismo di tavole e fondi oro a Bologna prima, durante e dopo il soggiorno di Séroux*, in *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, a cura di D. Mondini, Roma 2019, p. 147.

⁸⁶⁴ J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, Parigi 1826-29, (nota 2). Vol. VI, 1829, p. 333.

⁸⁶⁵ I. Miarelli Mariani, op. cit., Città del Vaticano 2017, p. 55, la studiosa riporta che Séroux aveva appunto in progetto di dedicare a tale raccolta un'intera tavola: “Monuments par siècle peintures du palais Malvezzi dont il y a eu le projet de faire un planche”. Il progetto fu abbandonato tanto che come precisa Miarelli, *ivi* p. 60, “della collezione compaiono nell'*Histoire* solo una piccola tavola raffigurante un *Ecce homo*, attribuita a Guido l'antichissimo (*Histoire de l'Art*, II, p. 94, pl. XCVII, Vat. lat. 9843, f. 11r; *Histoire de l'Art*, III, p. 118, pl. XCVII, n. 10. Il dipinto è conservato nella Pinacoteca Civica di Pesaro, G. Bernardi, *Cristo passo*, in op. cit., a cura di D. Benati, 2002, p. 48), pittore che “Malvasia crede del duodecimo secolo” e oggi ascritta al cretese Nicola Zafari, e un particolare di una “pittura su legno” (*Histoire...*, VI, p. 333, vol. IV, p. 330; tav. XCVII, n. 10 l'*Ecce homo*; VI, p. 421, tav. CLVIII, n. 6, il Gruppo di uomini armati), raffigurante un gruppo di uomini armati, firmato in basso a sinistra da Giovanni Maria Chiodarolo, allievo di Francesco Francia”.

⁸⁶⁶ L. Ciancabilla, op. cit., Bologna 2012, p. 133.

È, perciò, naturale che nella *Storia Pittorica* tra “le copiose raccolte, che se ne veggono in più luoghi” di “immagini de’ trecentisti” lo storico ricordi proprio quella “di Palazzo Malvezzi, ove con lungo ordine sono esposti i quadri degli antichi maestri coi nomi loro”⁸⁶⁷. Sebbene Lanzi precisi che i nomi siano “non sempre scritti di antica mano né sempre certi”, riconosce comunque che è “da far sempre onore al genio della nobile famiglia che gli adunò”⁸⁶⁸.

Anche Pedrini, invero, riporta nell’inventario del 1793 che tutti i dipinti esposti nella camera degl’Antichi erano corredati da un “Cartello sotto” recante il “nome del Autore”, ma specifica (penso volutamente e fatto importante) “creduto”⁸⁶⁹. È probabile che il perito clementino, pur non essendo un esperto di pittura medievale, avesse intuito come Lanzi che non tutte le pitture di quel particolare museo erano originali e che molte firme erano apocrife. In effetti, l’abate nei suoi appunti risalenti al 1782 constatava che molti dipinti erano stati attribuiti “per congettura” e di certo era stato commesso “qualche sbaglio. Recandosi alcuni di essi a cert’età che a giudizio di ogn’intendente non li convengono, tanto sono migliori o peggiori”⁸⁷⁰. Del resto, sebbene fosse pratica abbastanza comune per i pittori felsinei del Tre e Quattrocento firmare le proprie opere, è a ogni modo verosimile che non poche fossero quelle spurie apposte sulle tavole di casa Malvezzi⁸⁷¹. Difficile stabilire se il marchese fosse cosciente del fatto che molte delle glorie della sua galleria erano ‘falsi’ o quadri meno antichi di quanto credesse. Nulla, in effetti, esclude la possibilità che Sigismondo li avesse volontariamente retrodatati⁸⁷², magari anche per vanità, ma poiché il nobiluomo ricercava di norma solo quadri originali, privilegiando come visto in media opere di pittori affermati⁸⁷³, è più probabile che sia stato vittima di diversi raggiri e truffe. Nel Settecento, dopotutto, sul mercato antiquario bolognese non mancavano, per non dire che abbondavano, opere anche contemporanee realizzate in stile e poi fatte passare per autentiche. Trafficanti senza scrupoli, cavalcando la crescente fortuna critica e collezionistica delle pale medievali, vendevano infatti parti di polittici o tavole, non sempre molto antiche, facendoli firmare e datare da abili falsari⁸⁷⁴ in grado di imitare caratteri e grafie dei maestri più acclamati e ricercati. Soprattutto gli intermediari di fama⁸⁷⁵, come l’astuto e colto abate Alessandro Branchetta, di sovente abusavano così della buona fede degli acquirenti⁸⁷⁶, tra i quali figura di certo l’ignaro marchese di Castel Guelfo. Nel XVIII secolo, in fondo, l’occhio ancora inesperto e la conoscenza poco approfondita della storiografia⁸⁷⁷ portava spesso i collezionisti anche

⁸⁶⁷ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Venezia 1795-96, Tomo II, Vol. II, p. 6.

⁸⁶⁸ *Ibidem*. Ciononostante, lo storico fa spesso ugualmente riferimento al “museo Malvezzi” quando deve presentare le superstiti testimonianze dell’operato di alcuni maestri “coetanei di Giotto”.

⁸⁶⁹ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie II, N. 42, Vol. II, c. 301 v.

⁸⁷⁰ G. Previtali, op. cit., Torino 1989, p. 229.

⁸⁷¹ Cfr. M. Ferretti, *Il contributo dei falsari alla storia dell’arte*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 5 1/1 (2009), pp. 189-226; V. Hristova, “*Faux vrais*”. *Vrais tableaux, fausses signatures*, in *Primitifs italiens, le vrai le faux, la fortune critique*, a cura di E. Moench Scherer, Cinisello Balsamo 2012, pp. 119-127.

⁸⁷² L. Ciancabilla, op. cit., Bologna 2012, p. 134.

⁸⁷³ Come scrive L. Spezzaferro, *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo*, Roma 2001, p. 17, “mentre non è detto che siano vere le attribuzioni riportate, è invece vero che in quegli inventari (e in quelle collezioni) queste opere, per lo più in buona fede, erano ritenute vere, pur essendo in realtà di un altro autore le opere a cui erano riferite. Pertanto, l’indicazione di un nome è importante non perché esso risponda alla cosa quanto piuttosto perché esso, ritenuto la cosa, vale come indicazione di gusto: come indicazione di una pratica critica, di un modo di pensare, di giudicare le cose, di farsene un’idea e di conservarle in funzione di ciò”.

⁸⁷⁴ Per quanto concerne le firme apocrife apposte ai dipinti medievali bolognesi cfr. R. Bosi, *Sulle firme dei pittori bolognesi (XIV e XV sec.)*, in *Le opere e i nomi*, a cura di M. M. Donato, Pisa 2000, pp. 59-69; M. Ferretti, op. cit., 2009, pp. 189-226; M. Natale, *Lo specchio della realtà. I falsi e la storia dell’arte*, in *Il falso specchio della realtà*, a cura di A. Ottani Cavina, M. Natale, Torino 2017, pp. 49-87. Si veda anche G. Roversi, op. cit., 1969, pp. 65-98.

⁸⁷⁵ L. Ciancabilla, op. cit., Roma 2019, p. 152, non crede che gli zavagli avessero un reale interesse a falsificare opere come quelle medievali, che all’epoca anche a causa del grande afflusso sul mercato non avevano di norma un alto valore commerciale.

⁸⁷⁶ M. Troilo, op. cit., 2007, p. 419.

⁸⁷⁷ Il marchese Sigismondo, del resto, più che un connoisseur era un “curioso di Pittura” ovvero apparteneva alla schiera di amatori ‘dilettanti’ definiti dagli enciclopedisti dell’epoca come coloro che accumulavano opere d’arte, “inclinazione che si chiama Curiosità”. Vd. *Encyclopédie des Curieux*, in K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris Venise: XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris 1987, ed. it. Milano 1989, pp. 174-175.

più avveduti ad ancorarsi al ‘feticcio’ della firma per avere una qualche forma garanzia sull’originalità di ciò che acquistavano⁸⁷⁸. Le opere autentiche va anche detto valevano in media più di tre volte di quelle giudicate copie o di scuola⁸⁷⁹.

Se è probabile che Sigismondo III sia incappato in alcune vendite truffaldine, finendo per acquisire non pochi falsi quadri antichi, è altrettanto vero che molti altri dipinti medievali da lui posseduti erano buoni, dei veri pezzi da museo, talvolta inestimabili.

Ma quali pitture erano conservate dal colto senatore nella camera dell’appartamento nobile, ove stando alle fonti erano appunto “con lungo ordine” esposte secondo i più moderni principi museali? Sino a oggi è sempre stata un’impresa ardua tentare di rispondere in modo esaustivo a tale quesito. Esclusi Lanzi e il manoscritto vaticano di Séroux⁸⁸⁰, che sono rimasti a lungo le fonti principali – a cui si sono aggiunte le voci di Petronio Bassani con la sua *Guida agli amatori delle belle arti* (1816) che descrive il patrimonio conservato in palazzo Hercolani, dove i primitivi come si vedrà erano confluiti per tramite di Maria Malvezzi, e in tempi più moderni quelle degli studi – la critica non aveva, infatti, altri strumenti per tentare di ricostruire e identificare le opere appartenute al marchese di Castel Guelfo. La collezione Malvezzi e, in particolare la “Camera degl’Antichi”, sono spesso nominati in modo superficiale nella letteratura odepiorica⁸⁸¹ dell’epoca e anche le guide, come le diverse edizioni delle *Pitture malvasiane*⁸⁸², fanno solo cenni generici agli affreschi, ad alcuni ambienti di rappresentanza e dall’edizione del 1782 a “una raccolta di dipinti de’ più antichi Maestri”. Questi silenzi potrebbero far supporre che la collezione della Ca’ Grande di norma venisse aperta solo a ospiti di rilievo o di rango. Si potrebbe pensare che per la galleria di palazzo Malvezzi, come per quella di molte dimore dell’Ancien Régime, esistesse una sorta di “display dell’invisibile”⁸⁸³ organizzato per selezionare il pubblico e la visione di alcuni generi o di opere particolari, ovvero che la visita della collezione venisse concessa in base all’autorevolezza o importanza del visitatore.

Di certo, non è possibile escludere che talvolta solo a un pubblico sceltissimo di intendenti il marchese Sigismondo aprisse lo scrigno del proprio tesoro pittorico, concedendo una visione completa della collezione. Tuttavia, molte omissioni, soprattutto circa le opere esposte nella camera degli Antichi,

⁸⁷⁸ L. Ciancabilla, op. cit., Roma 2019, p. 153, sostiene che “era senza dubbio più facile piazzare, singolarmente o in un lotto più complesso, dipinti medievali firmati e datati piuttosto che privi di qualsiasi iscrizione (quelli finiti in casa Malvezzi erano stati utili per ricostruire la storia pittorica bolognese con nomi e date e per questo erano stati certamente preferiti ad altri)”.

⁸⁷⁹ O. Bonfait, op. cit., 1987, p. 29. Si veda anche M. Troilo, op. cit., 2007, p. 412.

⁸⁸⁰ Vd. P. Di Simone, *Indice topografico e onomastico dei disegni della raccolta Seroux d’Agincourt conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Seroux d’Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo*, Città del Vaticano 2017, p. 284.

⁸⁸¹ Si vedano a tal proposito A. Sorbelli, *Bologna negli scrittori stranieri*, Bologna 1973; G. Cusatelli, *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, Bologna 1986; G. Roversi, *Viaggiatori stranieri a Bologna: impressioni d’autore dal ’500 al ’900*, Bologna 1994; M. Ascari, *Bologna dei viaggiatori: la sosta in città e il valico degli Appennini nei resoconti di inglesi e americani*, Bologna 1999; S. Saccone, *Il “viaggio in Italia” come testimonianza dell’evoluzione del tempo e della cultura: alcuni giudizi di viaggiatori stranieri a Bologna nel Settecento e nell’Ottocento*, in *Stendhal, l’Italie, le voyage*, a cura di E. Kanceff, V. Del Litto, Moncalieri 2003, pp. 483-496; A. M. Ambrosini Massari, *Memorie di artisti inglesi a Bologna nel Settecento*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, a cura di S. Frommel, Bologna 2013, pp.163-168. È necessario, però, precisare che viaggiatori come Pierre Brussel, *La Promenade utile et récréative*, Paris 1768, constatano che a Bologna i palazzi e i quadri interessanti sono talmente numerosi che non è possibile soffermarsi a descriverli, per cui citano spesso in modo sommario solo le raccolte o le residenze degne di nota. Anche Loius Antoine Caraccioli, per esempio, nel *Voyage de la raison en Europe* (1769) accenna ai magnifici dipinti di cui la città è ricca, ma senza soffermarsi a descriverli o a nominarli.

⁸⁸² Secondo G. Perini, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Pisa, 3.Ser. 11.1981, pp. 207, 228, di norma le guide dei palazzi senatori ricordano in prevalenza gli affreschi delle sale di rappresentanza e non la collezione dei quadri sia perché queste commissioni erano considerate più impegnative e prestigiose sia perché i “frequenti cambi di proprietà cui andavano soggette le varie opere di una collezione non incoraggiavano gli scrittori a soffermarsi sui pezzi esposti in quelle private”. Inoltre, come sostiene E. Bertozzi, op. cit., 1996, p. 103, esisteva anche “una voluta norma di discrezione nei confronti del patrimonio artistico privato: norma che giustifica i “silenzii” delle guide”.

⁸⁸³ S. Costa, *Percorsi di Ancien Régime: le ragioni delle “collezioni invisibili”*, in *Intrecci d’Arte*, Dossier n. 3, Bologna 2018, pp.1-4.

sono dovute al gusto e alla cultura dei visitatori, nei quali persisteva un certo disinteresse per un tipo di arte che non era ancora equiparata al canone dei grandi maestri dell'età moderna e che veniva considerata come una mera testimonianza delle *antiquitates*.

Inoltre, le opere dei primitivi potrebbero essere state taciute – insieme a molte altre – dalla letteratura artistica dell'epoca, perché come riporta Giacomo Gatti nella *Descrizione delle più rare cose di Bologna* della “superba Galleria” Malvezzi “adorna di molti rari, e pregiati prezzi” esistevano i “rispettivi indici” coi quali era possibile “più diffusamente” avere riscontri⁸⁸⁴. Lo stesso Gatti, d'altra parte, nel suo testo precisa che i quadri “degli antichi Autori della Scuola Bolognese” “si tralasciano d'indicare, per essere sottonotati ai loro rispettivi pezzi” e poi, fatto fondamentale, puntualizza “avvertendo li curiosi dilettranti, che il Custode di detta Galleria, ritiene presso di sé le Tavole delle descrizioni di quanto trovasi nella medesima”⁸⁸⁵.

La preziosa informazione che si ricava dalla guida dimostra che a inizio Ottocento, ma verosimilmente anche nei decenni precedenti, la “Galleria” della Ca' Grande come un moderno museo era addirittura corredata, oltre che di cartelli, anche da supporti informativi forniti da un “Custode” specificamente addetto all'accoglienza dei “dilettanti”⁸⁸⁶.

La collezione Malvezzi presentava, dunque, delle peculiarità davvero straordinarie per l'epoca e soprattutto per Bologna, città policentrica priva di una corte di riferimento, che la rendono equiparabile alle più illustri raccolte principesche, le quali alla fine del Settecento sono orientate dalla crescente volontà di trasformare il patrimonio artistico in uno dei fondamenti cardinali per l'universale arricchimento culturale ed estetico della società. D'altra parte, nel corso del XVIII secolo in Italia si era precisata un'evoluzione che in maniera lenta portò a trasformare le collezioni private nobiliari in musei pubblici. Come nel resto d'Europa, in modo progressivo, ma inesorabile, le idee illuministe e progressiste avevano portato all'apertura di importanti quadrerie private e dinastiche, che venivano sempre più considerate parte integrante del patrimonio comune⁸⁸⁷, utile all'educazione della comunità e della *civitas*⁸⁸⁸.

L'allestimento della quadreria della Ca' Grande, pur non essendo ancora determinato da puri fini didattici con ripartizioni precise per epoche o scuole⁸⁸⁹, sembra essere teso a mostrare secondo criteri moderni il progresso della pittura, non solo felsinea, a partire dai maestri che l'avevano per primi riscattata dopo secoli di ‘decadenza’ sino alla perfezione degli artefici contemporanei. Pare, ovvero, che nella galleria dei signori di Castel Guelfo ragioni di prestigio, di autopromozione e apprezzamento estetico, sebbene siano ancora prevalenti, coesistano con i nuovi indirizzi museografici, che risultano essere tutt'altro che secondari.

⁸⁸⁴ G. Gatti, op. cit., Bologna 1803, p. 37.

⁸⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁸⁶ La pratica sembra fosse diffusa anche in altre città italiane, sebbene sia attestata qualche decennio dopo rispetto alla Malvezzi. A Venezia, per esempio, presso palazzo Manfrin i visitatori venivano accompagnati nelle visite alle sale ospitanti la collezione o dai custodi o da “una specie di disegno portatile, che serviva di guida, senza anche aver uopo di ricorrere ai custodi”, G.J. Fontana, *Cento palazzi fra i più celebri di Venezia sul Canalgrande*, Venezia 1865, p. 327, in L. Borean, op. cit., Udine 2018, p. 22. Borean riporta che simili guide illustrate – della Manfrin ne rimangono oggi tre fogli conservati nella Biblioteca del Museo Correr – esistevano nell'Ottocento anche in altre quadrerie veneziane. Da quanto emerge dalle fonti, si trattava di uno strumento abbastanza comune, utilizzato anche in alcune gallerie per scopi commerciali, come testimoniano gli acquarelli riproducenti gli spazi espositivi allestiti a metà XIX secolo dal mercante Valentino Benfatto, a riguardo si veda L. Borean, A. Cera Sones, *Drawings of the Installation of a Nineteenth-Century Picture Gallery: a Study of the Display of Art in Venice*, in Getty Research Journal, 2, 2010, pp. 169-176.

⁸⁸⁷ M. Preti Hamard, op. cit., Argelato (BO) 2005, p. 21.

⁸⁸⁸ Vd. O. Rossi Pinelli, *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo: mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci 1994, pp. 292-307. Secondo la studiosa, p. 295, “nel corso del XVIII secolo era maturato, seppur confusamente, il principio secondo cui le opere d'arte dovessero appartenere alla collettività, e che fosse necessaria una macchina espositiva adeguata perché un simile concetto potesse prendere corpo. Un'altra realtà che acquisì un peso specifico, inimmaginabile nei secoli precedenti, fu il pubblico come destinatario delle opere a cui i musei andavano dedicati. Un pubblico vasto ed eterogeneo”.

⁸⁸⁹ Per C. De Benedictis, op. cit., Firenze 1998, p. 105, l'ordinamento già proposto nel Seicento dal Mancini secondo coordinate progressive e con una partizione per scuole pittoriche, trovò in Italia pratica attuazione soltanto dalla seconda metà del Settecento nell'ambito esclusivo delle pinacoteche pubbliche finalizzate a precisi intenti didattici.

Per conoscere la consistenza della raccolta dei primitivi bisogna, quindi, basarsi su un inedito documento risalente al 1806 intitolato “Elenco della Raccolta delle Pitture Antiche spettanti allo Stato del fu Sig.r Piriteo Malvezzi”⁸⁹⁰, oggi conservato nell’archivio privato Hercolani di Bologna, nel quale tutti i dipinti antichi sono registrati con stime in lire bolognesi.

È interessante constatare che anche l’anonimo estensore del catalogo, proprio come Pedrini, valuti l’intero nucleo una cifra piuttosto contenuta, 947 £ appena, non accordando mai valutazioni che vanno oltre le 100, cifra tra l’altro riconosciuta alla “Tavola d’altare” di Bonasone, opera già così stimata dal pittore clementino un decennio prima.

Grazie al documento si apprende che sulle pareti della camera degli antichi erano esposte opere di “Greci Autori”, tavole riferite ai maestri dell’antica scuola felsinea come Bombologna o Ursone e dipinti di pittori quattrocenteschi come Marco Zoppo.

Uno dei capolavori della galleria era il *Sant’Ambrogio* di Vitale da Bologna (Pesaro, Pinacoteca Civica inv. 3995), che nell’Elenco è descritto come un “Piccolo S. Ambrogio figura intera, in tavola” di Lorenzo da Bologna⁸⁹¹.

Si doveva poi distinguere la *Madonna dell’Umiltà* di Lippo Dalmasio oggi alla National Gallery di Londra⁸⁹², corrispondente alla “B. V. col Bambino figura intera in tela” stimata 10 £ nel catalogo. Oretti la ricorda tra le opere di casa Malvezzi come “una Madonna col Bambino in ovale negli angoli di sopra Angioli in quelli di sotto vari fiori uno svolazzo è cartellino nel quale si legge LIPPUS DALMASIJ PINXIT” e aggiunge che essendo “tutta rotta in quattro pezzi” fu “rimessa in nuova tela, il Bertuzzi la fece ritoccare al S. Domenico Pedrini l’anno 1773”⁸⁹³, data in cui è probabile che sia entrata a far parte della collezione del marchese.

Grande importanza doveva altresì essere accordata all’*Incoronazione della Vergine* di Simone dei Crocifissi (Pesaro, Pinacoteca civica, inv. 3884) che viene rubricata come un “Cristo che corona la Vergine, figure intiere” di “Simone da Bologna”⁸⁹⁴. O, ancora, degni di nota e vanto del marchese erano di certo la tavola con *San Bartolomeo e l’imperatore Eraclio* di Michele di Matteo (Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 3993)⁸⁹⁵, una Santa Lucia di Jacopo di Paolo⁸⁹⁶, le storie di Gesù divise in cinque tavolette di Cristoforo di Jacopo, ma soprattutto il *Cristo passo* di Nicola Zafari (Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 3990), corrispondente al “Cristo mezza figura, in forma di Pietà”, che all’epoca veniva attribuito al mitico Guido l’Antichissimo, pittore che Malvasia crede del dodicesimo secolo⁸⁹⁷. Altra figura immersa nella leggenda presente in collezione era Bocca di Lupo, al quale erano riferiti una picciola Adorazione dei Magi in rame e una Pietà in tavola.

Di certo era attorniata da una certa aura anche la Madonna col Bambino “in campo d’oro” ascritta a Franco Bolognese⁸⁹⁸. Opera ammirata da Séroux⁸⁹⁹, viene descritta da Lanzi come “una Nostra

⁸⁹⁰ APHBo, Inventari, b. 16. La nota inventariale sarà presto oggetto di una specifica pubblicazione di Barbara Ghelfi e Fabio Massaccesi, per cui qui si accennerà solo a grandi linee alle opere presenti, nominando soprattutto quelle già note alla critica.

⁸⁹¹ B. Ghelfi, scheda in op. cit., Firenze 2014 p. 184.

⁸⁹² L. Ciancabilla, *ivi*, p. 188.

⁸⁹³ BCABo, Ms. B 30, f. 72.

⁸⁹⁴ B. Ghelfi, scheda in op. cit., Firenze 2014 p. 186.

⁸⁹⁵ *Idem*, p. 191.

⁸⁹⁶ La tavola è riprodotta da Séroux in un grande disegno (Vat. lat. 9847, f. 9 r) dove si legge perfettamente l’iscrizione del presunto autore; vd. I. Miarelli Mariani, op. cit., Bologna 2017, p. 60.

⁸⁹⁷ G. Bernardi, scheda in *La Quadreria di Gioacchino Rossini*, a cura di D. Benati, Cinisello Balsamo 2002, p. 48.

⁸⁹⁸ Franco era come scrive I. Miarelli Mariani, op. cit., Bologna 2017, p. 61, un “personaggio quasi mitologico nel Pantheon della pittura bolognese per essere stato menzionato da Dante nel *Purgatorio*”. Il poeta lo nomina in contrapposizione con Oderisi da Gubbio e scrive “«Frate», diss’elli, «più ridon le carte/che pennelleggia Franco Bolognese;/l’onore è tutto or suo”, *Purgatorio*, XI, vv. 82-84.

⁸⁹⁹ Lo storico francese la descrive come una “Madonna con il Bambino”, vd. P. Di Simone, op. cit., Città del Vaticano 2017, p. 284.

Signora sedente in un trono” e considerata “il pezzo più certo” del “mitico” Franco⁹⁰⁰. La tavola, oggi perduta, già nel 1966 era stata riferita da Longhi alla mano di Michele di Matteo⁹⁰¹.

Nella galleria, come detto, non erano però ospitate solo tavole trecentesche, numerosi erano anche i dipinti risalenti al XV e persino all’inizio del XVI secolo. Tra le opere quattrocentesche si poteva ammirare il *San Domenico moltiplica i pani* riferito allo Squarcione (Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 4555), ma oggi ricondotto a Giovan Francesco da Rimini⁹⁰², le citate tele del Chiodarolo e una Madonna col Bambino e un Santo di Francesco Francia.

Occorre ricordare anche una Penelope che tesse la tela attribuita ad Andrea Mantegna, le tavole di Jacopo Ripanda raffiguranti un Crocifisso “in campo d’oro” e un’Incoronazione della Vergine, e il Crocifisso con la Madonna, S. Giovanni e la Maddalena dato a Luca Signorelli, registrato con una stima di 50 £. Alle opere ‘tarde’ appartenevano, infine, una tavola di Amico Aspertini e tre dipinti di Lorenzo Costa: un Presepio a figure intere⁹⁰³ stimato 80 £, una Madonna e Santi e una Madonna col Bambino e un Santo.

⁹⁰⁰ L. Lanzi, op. cit., Venezia 1795-96, Tomo II, Vol. II, p. 10.

⁹⁰¹ R. Longhi, *Postilla all’apertura sugli umbri*, Paragone 17, 195, 1966, pp. 3-8.

⁹⁰² V. Mosso, in op. cit., Firenze 2014, p. 194.

⁹⁰³ Sul dipinto vedi E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa, 1460-1535*, Modena 2002, tav. XXIII, cat. n. 49, p. 120.

12. Piriteo IV

Diciassettesimo e ultimo senatore del ramo di Ca' Grande, Piriteo Vincenzo Francesco Leonardo Petronio nacque a Bologna il 14 settembre 1734. Primo figlio maschio del marchese Sigismondo III e di Laura Pepoli sin dall'infanzia fu cresciuto ed educato nel collegio dei nobili dai padri Gesuiti. Una volta terminati gli studi, per volere del padre compì dei viaggi sul modello del Grand Tour attraverso l'Italia, l'Austria (Vienna) e la Germania (Monaco)⁹⁰⁴, dove ebbe modo di allacciare rapporti cordiali con la corte imperiale. Una volta tornato in patria, intraprese presto una brillante carriera pubblica. Ottenne il senatorato per rinuncia del padre già il 7 aprile 1755, anche se poi prese effettivamente possesso della carica solo il 5 ottobre 1762⁹⁰⁵. L'anno successivo in breve vennero conclusi accordi matrimoniali col marchese Francesco Malvezzi Angelelli, tanto che già il 2 ottobre 1763 il cardinale duca di York celebrava a Frascati le nozze tra Piriteo e la giovanissima Anna Maria Malvezzi Angelelli (nata il 31 luglio 1746), figlia del detto marchese e della contessa Camilla Piatresi⁹⁰⁶. Dal matrimonio tra Piriteo IV e l'"amatissima moglie" non nacquero eredi maschi, ma solo sette figlie femmine. Tra queste sopravvissero fino alla maggiore età solo Maria, nata il 25 giugno 1780, e Teresa, nata il 14 ottobre 1782. Entrambe furono maritate dal padre appena diciottenni. La prima il 19 marzo 1798 andò in sposa con una dote di ben 60000 £⁹⁰⁷ al principe del Sacro Romano Impero Astorre I Hercolani (1779-1828), figlio dell'amico Filippo di Marcantonio e della marchesa Corona Cavriani. Teresa, invece, il 18 ottobre 1800 si unì in matrimonio, sempre con una dote di 60000 £⁹⁰⁸, al conte della Porretta Francesco Ranuzzi (1775-1862), figlio di Girolamo II e della contessa Maria Bianchetti.

Negli anni della maturità Piriteo svolse un'intensa attività politica, percorrendo tutte le tappe del tradizionale *cursus honorum* felsineo. Per tre volte fu Gonfaloniere di giustizia: il IV bimestre 1764, il II 1773 e il IV 1782⁹⁰⁹. Entrò anche a far parte del consiglio degli Anziani, fu nominato capitano del Vergato nel 1764 e nel 1795, podestà di Molinella nel 1766, di Crevalcore nel 1773, di Castel Fiumanese nel 1781, di Medicina nel 1783, di Castel Bolognese nel 1788 e, infine, capitano di Bazzano nel 1790⁹¹⁰. Nel 1787, alla morte del padre ottenne poi anche il titolo di marchese di Castel Guelfo. Inoltre, dal 1780 partecipò in qualità di Assunto deputato o Decano degli Assunti dell'Istituto delle Scienze e di Prodecano dell'Assunteria dell'Istituto⁹¹¹ a molte attività dell'Accademia Clementina, soprattutto nelle commissioni che si riunivano per dare il placet a restauri o simili imprese. Durante l'occupazione napoleonica si ritirò a vita privata come semplice cittadino, anche se durante la prima breve restaurazione austriaca fu uno dei pochi membri del vecchio potere a essere incaricato di amministrare la provincia di Bologna⁹¹².

Le cronache descrivono Piriteo IV come persona virtuosa e pia. Guidicini lo definisce "uomo rispettabile sotto tutti i rapporti", "modesto, dedito alla pietà, caritatevole e saggio"⁹¹³. La sua devozione fu tale che, oltre a devolvere molte ricchezze in beneficenza e a fare continue opere di

⁹⁰⁴ BCABo, dal manoscritto commissionato dalla principessa Maria Malvezzi a Raffaele Gherardi intitolato "Vita del fu Marchese Piriteo Malvezzi Lupari".

⁹⁰⁵ G. Guidicini, op. cit., vol. II, Bologna 1876, p. 137.

⁹⁰⁶ G. Fornasini, R. Dodi, in op. cit., Roma 1996, p. 171.

⁹⁰⁷ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, n. 35, fasc. 14.

⁹⁰⁸ *Ivi*, fasc. 50.

⁹⁰⁹ G. Guidicini, op. cit., vol. II, Bologna 1876, p. 137.

⁹¹⁰ G. Fornasini, R. Dodi, in op. cit., Roma 1996, p. 171.

⁹¹¹ ASBo, Assunteria d'Istituto, *Diversorum*, Accademia Clementina, busta 31, n. 13.

⁹¹² G. Fornasini, R. Dodi, in op. cit., Roma 1996, p. 171. Un'interessante nota di pagamento contenuta nelle "Spese giornali", APHBo, Scaffale 37, B II in *Quaderni di Cassa*, risalenti al 1797 conferma in modo indiretto i buoni rapporti che dovettero intercorrere tra il senatore e gli occupanti. In data 26 febbraio, infatti, risulta che furono pagate 15 £ "alli Facchini di Casa per Mercede di sua trasversale Guardia in occasione delli Ufficiali Francesi che da molto tempo di quando in quando sono alloggiati nel Palazzo di S: E: Padrone".

⁹¹³ G. Guidicini, op. cit., vol. II, Bologna 1876, p. 137.

carità⁹¹⁴, nel corso di tutta la sua vita finanziò o sistemò a sue spese numerosi edifici di culto, invero quasi l'unica attività mecenatistica di livello che sembra potersi a lui ascrivere⁹¹⁵. Il marchese con munificenza fece erigere e dotò di preziosi arredi liturgici un oratorio nel feudo di Spinazzino nella diocesi di Ferrara, dedicandolo al Sacro Cuore di Gesù, a cui era devotissimo⁹¹⁶, e impreziosendone gli altari con opere di Pedrini ed Ercole Petroni⁹¹⁷. Ne fondò poi un altro dedicato ai Re Magi in una località detta il "Gallo", per il quale nel 1795 fece eseguire al pittore Giuseppe Sedazzi una tela rappresentante l'Adorazione dei Magi⁹¹⁸.

Non fu da meno la tenuta della Malvezza, ove patrocinò la riedificazione dell'oratorio dedicato a S. Antonio di Padova⁹¹⁹, che dovette essere portato a termine entro il 1797, dal momento che il 24 gennaio 1798 il marchese pagava al pittore Luigi Cacciari 15 £ "per importo de Modioni, scasette, e ciborio dipinto a marmo dell'altare"⁹²⁰.

Dopo il terremoto del 1781 si impegnò con Andrea Michellini, non a caso ex gesuita, a riedificare e attrezzare il monastero di Santa Maria Maddalena di Forlì, mutandone il nome in Corpus Domini e dotandolo di una nuova regola. In quest'impresa estremamente onerosa Piriteo IV finanziò altresì la ricostruzione di ben tre chiese: quella del Corpus Domini nella piazza della cattedrale, quella speculare nella parte interna intitolata al Sacro Cuore, che era riservata alle monache, e un'altra dedicata a Maria Addolorata⁹²¹. Le spese furono esorbitanti⁹²², tant'è che il marchese arrivò a

⁹¹⁴ Osservando per esempio le "Spese giornali", APHBo, Scaffale 37, B II in *Quaderni di Cassa*, risalenti al febbraio 1797 il computista riporta che il due del mese sono stati pagati al signor Gaetano Antonio Schiassi per saldo della pigione del 1795 che Piriteo ha pagato "per carità a certo Angelo Rocchi", il 10 febbraio sono pagate a una certa Teresa Franzoni 5 £ "per la sua solita mensile carità". Una "limosia" di 2 £ risulta essere stata fatta anche il giorno dopo dalla "Donna di Governo", ancora il 12 sono pagati alle monache del Corups Domini 1,10 £ "per la solita mensile carità" più altre 2,10 £ date alle suddette monache "per la carità de Zoccoli" e per concludere un elenco davvero denso il 13 febbraio sono pagate 5 "alla vedova Baroni per la sua solita mensile carità".

⁹¹⁵ In realtà, nei quaderni di cassa, APHBo, Scaffale 37, B II, risulta che il marchese allogò alcune opere d'arte come ad esempio "due quadretti Sacri" al pittore Vincenzo Pedretti, che l'8 febbraio 1797 veniva pagato dal maestro di casa 10 £ per un piccolo ritratto in tela rappresentante il B. Leonardo, ma come si può facilmente dedurre si trattava di dipinti fatti realizzare solo per la devozione personale e non di certo per fini collezionistici. Fa forse in qualche modo eccezione il pagamento di 15 £ risalente al 12 marzo 1798 a Giuseppe Sedazzi "per compra di due piccole Prospettive poste nell'Anticamera", anche se pure in questo caso sembra comunque prevalere, visto il soggetto e la destinazione, un intento meramente decorativo.

⁹¹⁶ Il 14 febbraio 1795, per esempio, il senatore pagava 14,5 £ "per tiratura di 11600 Sacri Cuori di Gesù in ottavo".

⁹¹⁷ L'oratorio fu completato nel 1805, come si evince dall'"Inventario de' Mobili, Supellettili dell'Oratorio di Spinazzino fondato, e dottato da Sua Eccellenza il Sig. Marchese Piriteo Malvezzi Lupari", APHBo, Scaffale 10, b. 11, c. 1 r. Nel documento si specifica che la tavola dell'altar maggiore raffigurante il *Ss. Cuore di Gesù*, quella dell'altare dedicato al Sacro Cuore di Maria "dalla parte dell'Epistola" in cui sono effigiati *S. Giuseppe, S. Caterina di Bologna e S. Antonio di Padova*, e quella dell'altare di fronte rappresentante *San Luigi Gonzaga ed il Beato Piriteo Malvezzi* sono tutte opere di Domenico Pedrini. Ancora nel 1803 il marchese pagava 40 £ Ercole Petroni per una *Beata Vergine* "che dipinse in Rame, e questa per da collocare in un altare basso dell'Oratorio di Spinazzino".

⁹¹⁸ APHBo, Scaffale 37, B II in *Quaderni di Cassa*, il pagamento di 12,10 £ risale al 16 febbraio. Il 22 luglio di quell'anno risulta anche che venivano ancora pagate 40 £ al pittore Giuseppe Sedazzi "per aver spianato, e foderato un quadro della Cappellina del Gallo rappresentante l'Adorazione de SS. Re Magi".

⁹¹⁹ G. Fornasini, R. Dodi, in op. cit., Roma 1996, p. 171.

⁹²⁰ APHBo, Scaffale 37, B II in *Quaderni di Cassa*.

⁹²¹ D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995, p. 127.

⁹²² Sebbene gli investimenti del marchese fossero facilitati da una grande disponibilità finanziaria, è probabile che per far fronte a tutte le ingenti spese legate alle sue imprese il nobiluomo sia stato costretto nel corso degli anni a liquidare non poche proprietà e beni appartenenti al casato, a cominciare dalla *Maddalena* del Guercino, che come visto nel novembre 1788 aveva venduto all'Assunteria dei Magistrati per ben 5000 £ (ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie XIV N. 286, c. 14 v). Due anni dopo, con atto rogato dal notaio Francesco Masini, il marchese cedeva a Ercole Cavazza la rocca, annessi e ambienti di servizio di Castel San Pietro per 10000 £ (ASBo, fondo notarile, Francesco Masini 5/18, 1790.). Lo stesso notaio certifica per il 1790 anche la vendita di un importante appezzamento terriero a Castel Guelfo a Domenico Bernardi pagato 7500 £ (*Ivi*, Atto n. 297.). Nel 1801 Piriteo alienò quindi prima per 9500 £ delle terre nel feudo di Medicina a Gian Battista Orfei e poi allo stesso Orefei e al figlio Luigi cedette anche un appezzamento di terra sito a Castel Guelfo chiamato la "Casa Bianca" ricavandone ben 19500 £ (*Ibidem*). Nel maggio di quell'anno vendette, infine, a Giuseppe Baldraghi una casa di due piani con botteghe, cantina e granaio a Castel Guelfo per 1500 £ (*Ivi*, Atto 298.).

scontrarsi col padre⁹²³. Ciononostante, i lavori proseguirono e nel giugno del 1787 fu consacrata la chiesa interna, nel dicembre dello stesso anno quella del Corpus Domini⁹²⁴. L'esecuzione delle pale degli altari maggiori fu affidata a Domenico Pedrini, suo artista prediletto. Questi dipinse due versioni del medesimo soggetto di ispirazione eucaristica rappresentante il Sacro Cuore di Gesù⁹²⁵. Questa particolare iconografia fu fatta replicare nel 1801⁹²⁶ dal marchese a Gaetano Gandolfi anche per l'altar maggiore della chiesa dedicata al Sacro Cuore di Gesù e S. Giovanni Decollato di Castel Guelfo, da sempre di giuspatronato della casata, edificio che dal 1785 aveva pure fatto ricostruire e ampliare da Angelo Venturoli⁹²⁷. Sempre nel 1801 Piriteo aveva commissionato a Pietro Fancelli, amico dell'architetto e suo principale sostenitore, la "dipintura" del quadro rappresentante S. Giovanni Battista⁹²⁸ da porsi su un altare laterale e allo scultore Marco Conti delle non meglio precisate opere "da farsi per la suddetta Chiesa"⁹²⁹, che veniva consacrata solo l'anno successivo.

Le attenzioni per il patrimonio ecclesiastico di Piriteo furono naturalmente rivolte anche alla chiesa 'palatina' di S. Sigismondo, ove a partire dalla fine degli anni Ottanta promosse diversi interventi decorativi. Stando al Quaderno di cassa il 30 settembre 1788 egli versava 200 £ a Petronio Fancelli e a Domenico Pedrini "per un Disegno d'Altare, e Tabernacolo fatto in trè tavole, e Modello in grande dipinto a Marmi in due maniere con tutti i suoi spaccati, e Piante, qual disegno servir dovea per la Chiesa di S. Sigismondo"⁹³⁰. La pala dipinta dal Pedrini⁹³¹ raffigurante *S. Sigismondo con la moglie e i figli in atto di adorare il Sacro Cuore di Gesù* fu di certo completata entro il 1792, perché l'edizione delle *Pitture* di quell'anno la menziona sull'altar maggiore⁹³². Accanto alla tela pedriniana figuravano anche i "due Puttini nell'ornato" di Giacomo De Maria⁹³³, che sempre in base ai conti di casa Malvezzi il 29 dicembre dell'anno precedente era stato pagato 100 £ proprio "per sua fattura di due Puttini, e due teste di Serafini da lui eseguiti nella cime dell'ornato dell'Altare maggiore in S. Sigismondo"⁹³⁴.

Nel 1792 il marchese aveva anche fatto sì che la chiesa fosse restaurata e ornata su disegno di Giuseppe Jarmorini⁹³⁵, che in particolare si occupò della realizzazione degli altari in marmo, tra cui

⁹²³ F. Zaghini, *La palma dell'ex gesuita: padre Andrea Michellini ed il Monastero del Corpus Domini in Forlì*, Forlì 1989, pp. 118-119.

⁹²⁴ D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995, p. 128.

⁹²⁵ *Ibidem*.

⁹²⁶ La datazione è confermata oltre che dalla scritta al verso del disegno preparatorio, custodito in una raccolta privata bolognese ricordata da D. Biagi Maino, op. cit., Torino 1995, p. 411, cat. 256, anche dal "Quaderno di cassa" Malvezzi, che al 1801 fa seguire due pagamenti al pittore. Il primo risalente al 3 marzo riporta "Pagati al Sig: r Gaetano Gandolfi Pittore a conto delle £ 500 prezzo accordato pel Quadro del Sacro Cuor di Gesù, che stà facendo per la Chiesa Arcipretale di C: Guelfo, come da ric:a al n:° 67 £ 170", ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie XIV Num.° 286, c. 6 r. Il secondo datato 15 Ottobre registra il saldo: "Pagati al Sig:r Gaetano Gandolfi Pittore a compimento del prezzo convenuto in £ 500 per Quadro fatto per l'Altare maggiore della Chiesa Arcipretale di C: Guelfo, come da Ric:a al n:° 116 £ 330". Il lavoro dovette soddisfare molto il committente tanto che il computista aggiunge una nota "E più per regalo fattogli senza Ric:a £ 100", Ivi, c. 17 r.

⁹²⁷ L. Grossi, a cura di, *Castel Guelfo di Bologna: dal Medioevo al Novecento*, Bologna 2000, pp. 109-112.

⁹²⁸ Secondo il quaderno di cassa del 1801 al pittore furono pagate il 3 agosto 100 £ "a conto della dipintura del Quadro rappresentante S. Giovanni Battista, che stà facendo per un altare laterale della chiesa arcipretale di C: Guelfo". ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie XIV Num.° 286, c. 15 r. Fancelli fu poi pagato il 16 ottobre "a conto del Quadro rappr: S. Gio: Batta, che stà facendo per uno degl'altari laterali della sud.a Chiesa, cioè Corbe 4. Frumento, e £ 16 Cont. come da Ricevuta n° 117 £ 100", c. 17 r, e il 14 novembre "per saldo totale della dipintura del Quadro rappr.e San Gio. Batta. fatto per la chiesa Arcipretale di C: guelfo, Ricevuta n.° 122 £ 100", c. 19 r.

⁹²⁹ *Ivi*, c. 16 v.

⁹³⁰ *Ivi*, c. 13 r.

⁹³¹ Pedrini fu saldato "a conto di sue operazioni – pagatigli in due volte c: da E: 184 £ 308" il 9 maggio 1793, *ivi*, c. 8 r.

⁹³² C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1792, p. 63. Il primo dicembre di quell'anno il marchese pagò anche 5 £ al Sig:r Carlo Rambaldi Pittore per avere dipinto a marmo due cibori per la Parrocchial Chiesa di S: Sigismondo", APHBo, Scaffale 37, B II in *Quaderni di Cassa*.

⁹³³ *Ibidem*.

⁹³⁴ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie XIV Num.° 286, c. 30 r.

⁹³⁵ C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1792, p. 63.

quello maggiore⁹³⁶. Mosso da una grande devozione il nobiluomo a proprie spese fece poi trasportare nella chiesa il corpo della Beata Imelde Lambertini dal soppresso monastero di S. Maria Maddalena⁹³⁷. A compimento dei lavori architettonici intrapresi in S. Sigismondo dal padre e dal nonno a inizio secolo, nel 1795 Piriteo IV fece infine erigere il campanile su disegno del fidato Angelo Venturoli⁹³⁸.

L'attività di rinnovamento promossa dal marchese coinvolse anche le pareti del palazzo della Ca' Grande, come dimostra il pagamento effettuato in data 8 ottobre 1792 di 160 £ a David Zanotti "per avere dipinto un Ancona e squadrato di nuovo tutta la Cappellina di casa"⁹³⁹.

Con fini devozionali il marchese acquistò, inoltre, una serie di opere di soggetto religioso. Il 5 gennaio 1791 comprò, per esempio, una tela raffigurante la Madonna di Guadalupe pagandola ben 80 £ a un tal Giovanni Ventura "ex Gesuita", mentre il 4 novembre ebbe diversi quadri di soggetto sacro dipinti dal pittore Antonio Fabri⁹⁴⁰. Di certo, a muovere Piriteo ancora una volta erano interessi religiosi e non certo collezionistici⁹⁴¹. Gli stessi che lo portarono a pagare 6 £ il 18 aprile 1800 a Mauro Gandolfi per 200 Cuori di Gesù "stampa a fuoco"⁹⁴².

Oltre alle commissioni di carattere devozionale, il pagamento risalente al febbraio 1794 di 95 £ al pittore Giuseppe Sedazzi "per la operazione fatta in avere riattato due quadri" uno rappresentante S. Ubaldo, tavola dell'altare di casa Malvezzi in S. Giovanni in Monte, l'altro raffigurante il B. Piriteo Malvezzi e, soprattutto, i diversi lavori di "accomodatura" e "politure" fatti eseguire sempre al Sedazzi tra il 1801 e il 1803⁹⁴³ dimostrano una certa attenzione per la tutela del patrimonio di famiglia. Del resto, l'interesse per la pittura che già aveva contraddistinto il gusto dei suoi avi è ben presente anche nell'ultimo signore di Castel Guelfo. Sebbene questi non abbia continuato l'intensa attività collezionistica del padre, va comunque sottolineato che anche lui diede un contributo non secondario all'accrescimento della raccolta conservata ed esposta nella residenza senatoria. Confrontando gli inventari settecenteschi con la perizia delle pitture appartenute al marchese, redatta dopo la sua morte nel 1806 per volere delle figlie Maria e Teresa⁹⁴⁴, con una breve "Aggiunta alla Raccolta delle Pitture Antiche di Piriteo"⁹⁴⁵ e con una nota coeva⁹⁴⁶, di cui si tratterà in seguito, è possibile attribuire a lui l'acquisizione di ben 91 opere, alcune delle quali rilevanti, ma mai dei capolavori.

Si tratta di un nucleo che non si distingue per una grande varietà di generi o scuole. La maggior parte, sono, infatti, dipinti di soggetto sacro o biblico (rispettivamente 48 e 4 dipinti). Significativa è anche la presenza di opere di genere (17) ritratti e teste (15), a cui si sommano tre paesaggi anonimi, due piccole Battaglie di "Monsieur Cornelli"⁹⁴⁷ e altrettante tele di tema mitologico.

Tra i quadri attribuiti, risulta preponderante la presenza dei maestri bolognesi (65 opere), soprattutto del Seicento, con rare aperture verso gli artisti delle altre scuole: tre dipinti appartengono alla veneziana, altrettante alla fiamminga, due alla parmense e alla 'romana' e una alla napoletana⁹⁴⁸.

⁹³⁶ M. Fini, *Bologna sacra. Tutte le chiese in due millenni di storia*, Bologna 2007, pp. 195-196.

⁹³⁷ G. Guidicini, op. cit., Bologna 1872, p. 253.

⁹³⁸ M. Fini, op. cit. Bologna 2007, pp. 195-196.

⁹³⁹ APHBo, Scaffale 37, B II in *Quaderni di Cassa*.

⁹⁴⁰ APHBo, Scaffale 37, B II in *Quaderni di Cassa*, il pagamento al Fabri è piuttosto corposo, 278,5 £, perché include "Lezioni di disegno date alla Sig:ra Msa: Maria Malvezzi ora Hercolani, ed anche per spese occorrenti per il disegno".

⁹⁴¹ Non è, invece, possibile fare alcuna congettura attorno al pagamento di 150 £ risalente al 4 febbraio 1800 "al Sig: Giuseppe Ramenghi Pittore Figurista per diversi quadri dipinti", APHBo, Scaffale 37, B II in *Quaderni di Cassa*.

⁹⁴² *Ibidem*.

⁹⁴³ APHBo, Scaffale 37, B II in *Quaderni di Cassa*.

⁹⁴⁴ L'inventario in APHBo, scaffale 10, busta 17, "Quadri", fasc. 98, è stato pubblicato da B. Ghelfi, *Appendice documentaria*, in *La quadreria di Gioacchino Rossini: il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002, pp. 19-20. Nel testo si farà comunque riferimento alle carte inventariali.

⁹⁴⁵ APHBo, Inventari, b. 16.

⁹⁴⁶ APHBo, scaffale 10, busta 16, fasc. non numerato, "Della Sig:a March:a Maria Hercolani", si tratta di una breve nota con che enumera le opere ereditate dalla nobildonna partendo da quadri con valori decrescenti a partire da 80 £.

⁹⁴⁷ *Ivi*, c. 1 v.

⁹⁴⁸ APHBo, scaffale 10, busta 17, "Quadri", fasc. 98, c. 4 r.

Tra le poche opere riferibili a una commissione diretta del marchese possono essere inclusi il bozzetto della Decollazione di S. Giovanni Battista del Fancelli, allogato al pittore per la chiesa di Castel Guelfo, il bozzetto di un Salvatore del Pedrini e un Sacro Cuore di Gesù dello stesso, forse un altro studio preparatorio delle tele dipinte per Forlì⁹⁴⁹. Non è, al contrario, possibile stabilire con certezza se anche il S. Francesco Saverio con i tre Martiri Giapponesi⁹⁵⁰ attribuito a Jacopo Alessandro Calvi detto il Sordino sia frutto di una commissione diretta.

Dal mercato antiquario provengono tutti gli altri quadri attribuiti a maestri operanti nel XVIII secolo o a cavallo con quello precedente, compreso Zefiro e Puttini bozzetto di Filippo Pedrini⁹⁵¹, forse un modello per il soffitto della sala di Flora e Zefiro di palazzo Gnudi Scagliarini.

Grazie ai quaderni di cassa è certo che nel febbraio 1798 il marchese comprò una S. Caterina da Bologna di Francesco Monti⁹⁵² pagandola 30 £, mentre il 7 ottobre di quell'anno pagò 20 £ per una tavola proveniente dall'altare della Beata Imelde Lambertini nella chiesa del soppresso Monastero di S. Maria Maddalena⁹⁵³.

Tra le opere settecentesche si distinguono un S. Francesco di Girolamo Donnini⁹⁵⁴, un Autoritratto di Antonio Gionima⁹⁵⁵, due Bambocciate di Giuseppe Gambarini⁹⁵⁶ e altrettante sopraporte con Animali e frutti⁹⁵⁷ dell'allievo di Pasinelli Candido Vitali.

Particolarmente interessante è anche una copia del S. Ignazio di Antonio Balestra dipinta a chiaroscuro da Giuseppe Varotti, che l'anonimo estensore della perizia del 1806 precisa "servì per inciderne il Rame a fumo"⁹⁵⁸. Segno dell'ampiezza degli interessi del marchese sono tele di Felice Torelli, raffiguranti il Ratto delle Sabine e un bozzetto con un Noli me tangere⁹⁵⁹, e una "Mascherata, abozzo" di Giuseppe Maria Crespi⁹⁶⁰, che sicuramente si segnala come uno dei pittori più apprezzati dai Malvezzi nel corso di tre generazioni.

Il Seicento bolognese resta, come detto, il più rappresentato. Vi appartengono opere riferite a maestri riconosciuti come la Madonna col Bambino, S. Giovannino e S. Anna di Francesco Albani⁹⁶¹, un'Adorazione dei pastori "in forma ottangola" di Vincenzo Spisanelli⁹⁶² (Bologna, Museo Davia-Bargellini, inv. 136) valutati entrambi 100 £ e Sogno di Giuseppe quadretto di Giovanni Maria Viani compagno di un Presepio di Dal Sole⁹⁶³.

Di livello sono anche due tele riferite a Francesco Gessi rappresentanti una Madonna del Rosario e S. Francesco Borgia dipinto "da vecchio"⁹⁶⁴, una Madonna del Milanese⁹⁶⁵ e un Santo Anacoreta di Domenico Viani⁹⁶⁶.

Non mancano neppure i quadri di scuola e le repliche come la *Liberazione di S. Pietro* (Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 3945) riferita alla maniera dell'Albani o un Cristo agonizzante della scuola di Guido Reni⁹⁶⁷.

⁹⁴⁹ APHBo, scaffale 10, busta 16, fasc. non numerato, "Della Sig:a March:a Maria Hercolani", cc. 1 r, 2 r.

⁹⁵⁰ *Ivi*, c. 1 r.

⁹⁵¹ APHBo, S. busta 17, "Quadri", fasc. 98, c. 3 r.

⁹⁵² APHBo, Scaffale 37, B II in *Quaderni di Cassa*, "quadro mezza grandezza con cornice intagliata, e dorata rappresentante S:a Caterina da Bologna del Pittore [non specificato] e questa per collocarla nell'appartamento di S: E:" pagato il 22 febbraio 1798 30 £.

⁹⁵³ APHBo, Scaffale 37, B II in *Quaderni di Cassa*.

⁹⁵⁴ APHBo, scaffale 10, busta 17, "Quadri", fasc. 98, c. 4 r.

⁹⁵⁵ *Ivi*, c. 2 v.

⁹⁵⁶ *Ivi*, c. 3 r.

⁹⁵⁷ APHBo, scaffale 10, busta 16, fasc. non numerato, "Della Sig:a March:a Maria Hercolani", c. 1 v.

⁹⁵⁸ APHBo, scaffale 10, busta 17, "Quadri", fasc. 98, c. 1 r.

⁹⁵⁹ APHBo, "Aggiunta alla Raccolta delle Pitture Antiche di Piriteo". Inventari, b. 16.

⁹⁶⁰ APHBo, scaffale 10, busta 16, fasc. non numerato, "Della Sig:a March:a Maria Hercolani", c. 2 r.

⁹⁶¹ APHBo, scaffale 10, busta 17, "Quadri", fasc. 98, c. 1 v.

⁹⁶² *Ivi*, c. 3 v.

⁹⁶³ APHBo, "Aggiunta alla Raccolta delle Pitture Antiche di Piriteo". Inventari, b. 16.

⁹⁶⁴ APHBo, scaffale 10, busta 16, fasc. non numerato, "Della Sig:a March:a Maria Hercolani", cc. 1 r, 1 v.

⁹⁶⁵ *Ivi*, c. 2 r.

⁹⁶⁶ *Ivi*, c. 1 r.

⁹⁶⁷ APHBo, scaffale 10, busta 17, "Quadri", fasc. 98, c. 3 v.

Numerose sono poi le opere attribuite ad Antonio Burrini, artista per il quale a quanto sembra Piriteo ebbe una certa predilezione. Del Cortona bolognese, come ebbe a definirlo lo Zanotti, il marchese raccolse un Ritratto di donna opera giudicata “assai grandiosa”, l’Autoritratto del Burrini “da giovine”⁹⁶⁸, una Testa di Vecchio⁹⁶⁹ contrapposta alla Testa di un giovane armato⁹⁷⁰ e un’altra non meglio specificata Testa⁹⁷¹. Ma dove il nobiluomo poté apprezzare appieno lo “spirito caldo e franco”⁹⁷² e la vis neoveneziana del pittore sono i due quadri compagni raffiguranti *Loth con le figlie* (collezione privata) e la *Susanna coi vecchioni* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 6504), che il perito dell’inventario del 1806 considera tra le migliori opere del Burrini⁹⁷³. È probabile che le due tele siano state acquistate da Piriteo IV dalla famiglia Barabazza, che come riporta Oretti possedevano proprio una “Susanna tentata dà Vecchi, figure come il naturale” e un “Loth tentato dalle figlie per compagno del sud”⁹⁷⁴.

Seicenteschi erano altresì un San Giovanni con l’Agnello di Mattia Preti⁹⁷⁵, stimato 100 £, e una testa di S. Pietro “non finita” di Carl Loth⁹⁷⁶, due tra le rare aperture alle scuole forestiere.

Come ogni buon collezionista, anche Piriteo IV raccolse un discreto numero di tele risalenti al XVI secolo, non solo bolognese. Grazie al marchese entrarono a far parte della quadreria una coppia di opere del Cinquecento veneziano, l’Annunciazione ai Pastori d’un Bassano⁹⁷⁷ e una Madonna col Bambino, S. Giuseppe e S. Francesco “dello stile” di Palma il Vecchio⁹⁷⁸.

Il marchese acquistò anche una coppia di tele di scuola parmense, una Sacra Famiglia della maniera del Correggio e una Madonna col Bambino e S. Giovannino sullo stile del Parmigianino⁹⁷⁹, nonché una coppia di dipinti di ambito romano: un S. Francesco che riceve le stimmate della scuola del Muziano e una Sacra Famiglia “scuola debole” di Raffaello⁹⁸⁰.

Un posto d’onore fu poi riservato alla rinascenza felsinea, di cui facevano parte un Ritratto d’uomo di Prospero Fontana⁹⁸¹, una Sacra Famiglia della scuola di Camillo Procaccini⁹⁸² e tre opere di Calvaert: una Madonna⁹⁸³, un’Annunciata⁹⁸⁴ e soprattutto una Conversione di S. Paolo “quadro grande istoriato”⁹⁸⁵, che con una stima di 300 £ risulta essere l’opera più preziosa tra quelle acquistate dal marchese.

Tra i contributi dati da Piriteo IV alla raccolta della Ca’ Grande rientrano, infine, due importanti acquisizioni effettuate all’inizio del XIX secolo.

La prima, più consistente, risale al 10 luglio 1801, quando Piriteo IV concesse un’“assoluzione” e “Giubilazione Vitalizia” a favore del suo anziano agente Giovan Battista Sarti Pistocchi quale

⁹⁶⁸ APHBo, scaffale 10, busta 17, “Quadri”, fasc. 98, c. 3 v.

⁹⁶⁹ *Ivi*, c. 2 v.

⁹⁷⁰ APHBo, scaffale 10, busta 16, fasc. non numerato, “Della Sig:a March:a Maria Hercolani”, c. 2 r.

⁹⁷¹ APHBo, “Aggiunta alla Raccolta delle Pitture Antiche di Piriteo”. Inventari, b. 16.

⁹⁷² G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739, I, p. 320.

⁹⁷³ APHBo, scaffale 10, busta 17, “Quadri”, fasc. 98, c. 2 r.

⁹⁷⁴ BCABo, Ms. B 104, II, f. 47.

⁹⁷⁵ APHBo, scaffale 10, busta 17, “Quadri”, fasc. 98, c. 2 r.

⁹⁷⁶ *Ivi*, c. 3 v.

⁹⁷⁷ *Ivi*, c. 1 v.

⁹⁷⁸ *Ivi*, c. 3 v.

⁹⁷⁹ *Ivi*, c. 1 v.

⁹⁸⁰ APHBo, scaffale 10, busta 16, fasc. non numerato, “Della Sig:a March:a Maria Hercolani”, cc. 1 r, 2 r.

⁹⁸¹ APHBo, scaffale 10, busta 17, “Quadri”, fasc. 98, c. 3 r.

⁹⁸² *Ivi*, c. 1 v.

⁹⁸³ *Ivi*, c. 3 v.

⁹⁸⁴ In un foglio erratico contenuto in APHBo, scaffale 10, busta 16, fasc. non numerato, e intitolato “Quadri pertinenti alla Sig:a Msa Maria Hercolani rimasti in Città” viene nominata appunto quest’opera di cui però è riportato “non si è trovato nulla”. In questo breve documento sono citati anche altri quadri, che sono stati riconosciuti tra le opere comprate da Piriteo IV, si tratta di “Un quadro rappresentante la B. V. addolorata, col Figlio morto, e due Sante: questo è segnato col N° 94 e non è altrimenti del Sementi, ma della scuola del Tiarini, ed è guasto” e “un Cristo in croce, con la B. V. e S. Giovanni; non mi maraviglierei che fosse stato creduto proveniente da Guido, perché il Cristo è di bell’impatto; ma io lo credo opera di Giovan Battista Bertusio”.

⁹⁸⁵ APHBo, scaffale 10, busta 17, “Quadri”, fasc. 98, c. 3 r.

liquidazione per il lungo servizio prestato per ventotto anni come maestro di Casa⁹⁸⁶. Dal momento che Pistocchi risultava debitore di 8609,74 £ verso il Malvezzi e che non aveva i mezzi per “soddisfare tale suo debito in pronti contanti”, questi aveva proposto a Piriteo di cedergli in cambio dell’estinzione del credito “una serie di Pitture di Celebri Autori”. Il marchese “si prestò di buona voglia” all’offerta fatta dal fidato agente e, dopo aver fatto esaminare “l’autenticità delle Pitture in rapporto ai loro autori, e del loro prezzo reperibile, il tutto fatto da valente Professore di Comune confidenza eletto”, accettò la proposta. Da uomo magnanimo quale era, Piriteo IV nonostante le pitture non giungessero “ad incontrare la suddetta totale somma” “il restante volle abbonare al Pistocchi anche in segno di suo amore, e corretezza verso il medesimo, che per tanto tempo lo aveva con amore, e fedeltà servito”. Il marchese gli concesse poi anche una generosa e lauta pensione. I quattordici pezzi di “Pitture di accreditati Autori” – in realtà si trattava di diciassette – avuti dal signore di Castel Guelfo comprendevano opere di maestri celebrati e ricercati e si caratterizzavano per una certa varietà tematica, cronologia e geografica.

Di certo tra le opere più preziose dovevano figurare un Riposo durante la fuga in Egitto attribuito addirittura a Tiziano⁹⁸⁷, un S. Francesco che adora la Croce di Dal Sole e una Testa in antica cornice con cristallo di Guido Reni⁹⁸⁸. Rilevanti erano altresì due quadretti religiosi riferiti a Elisabetta Sirani, una Cacciatrice attribuita a Giuseppe Maria Crespi, una Maddalena di Dal Sole⁹⁸⁹ e un S. Giovanni Battista di Leonello Spada⁹⁹⁰.

La varietà e la qualità del nucleo di dipinti acquisito da Piriteo dal suo vecchio maestro di casa dimostra quanto fosse comune a Bologna tra tutti i gruppi sociali il possesso di opere d’arte, spesso anche riferite a artisti importanti. Del resto, basta scorrere le pagine del manoscritto di Oretti dedicato alle esposizioni dei decennali eucaristici per constatare come in città durante il XVIII una fetta davvero ampia della popolazione, compresi artigiani e bottegai, possedesse quadri da cavalletto talvolta di valore⁹⁹¹.

La seconda acquisizione fu effettuata da Piriteo IV il 21 dicembre 1804 quando come riporta una breve “Dichiarazione”⁹⁹² il senatore ebbe dal canonico Pio Fabri una tela del Cavalier Calabrese rappresentante *Tobia guarisce il padre dalla cecità* (Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation, inv. 1984.25). Nel documento si specifica che il dipinto fu comprato per il prezzo convenuto 250 £. La vendita sembra sia stata effettuata dall’ormai anziano canonico Pio Fabri (1722-1806), che in questo modo voleva garantirsi una sorta di pensione. Nell’atto, si precisa che l’importo pattuito sarebbe stato pagato al canonico in “Frumento, Uva, Fasci, o altri consimili Generi” sino all’estinzione del credito ed entro non più di due anni.

⁹⁸⁶ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N. 35, “Lib: 34, N° 37”.

⁹⁸⁷ La tela attribuita a Tiziano nella perizia del 1806 viene registrata come copia dal cadorino raffigurante la “B. V. col Bambino, e S. Giuseppe, in paese”, APHBo, scaffale 10, busta 17, “Quadri”, fasc. 98, c. 3 r.

⁹⁸⁸ L’opera del Crespi, descritta come una “Mezza figura di Donna”, e la Testa riferita a Reni, poi ridimensionata come copia da, confluirono nella parte di patrimonio destinata alla primogenita Maria, come è possibile riscontrare in APHBo, scaffale 10, busta 16, fasc. non numerato, “Della Sig:a March:a Maria Hercolani”, cc. 1v, 2 r.

⁹⁸⁹ Anche questo dipinto, riferito in modo generico alla “scuola del Torri” risulta tra le opere elencate in APHBo, scaffale 10, busta 16, fasc. non numerato, “Della Sig:a March:a Maria Hercolani”. Tutti gli altri dipinti, di cui si perde traccia, probabilmente passarono in eredità alla sorella minore Teresa.

⁹⁹⁰ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, N. 35, “Lib: 34, N° 37”, c. 3 r. Completano il lotto di vendita: una *Madonna col Bambino Sant’Antonio e S. Felice Cappuccino* del Milanese, due quadri con *Animali* del Boselli, un *Angelo* di Lucio Massari, un *Amorino dormiente* della scuola di Guido Reni, due quadretti in rame di Felice Torelli raffiguranti la *Carità* e una *Madonna col Bambino e S. Giovanni Battista*, un *Sogno di S. Giuseppe* sempre del Torelli e un *Presepio* “Compagno” di Giovan Battista Grati.

⁹⁹¹ Oretti, Ms. B 105, I, f. 163, elencando le opere presentate nella parrocchia dei SS. Vitale e Agricola nel 1773 ricorda che un barbiere espose per esempio un “Madonna che latta il Bambino mezza figura quanto è il vero di Flaminio Torri”. Oppure, ricordando i dipinti allestiti per la processione del 1778 nella parrocchia dei SS. Cosma e Damiano, l’erudito riporta che fuori da un’anonima casa “contro S. Damiano” furono presentate delle “Vedute di Venezia del Canaletto”, mentre un Caffettiere espose un Battesimo di Cristo di Donato Creti (Ms. B 105, I f. 265).

⁹⁹² ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I N. 35, “Lib: 34. N°67”.

Come testimonia Oretti il canonico e letterato “Segretario dell’Emo. Borromei” nella sua casa “rincontro la Porta del Convento di S. Francesco” aveva una piccola raccolta di dipinti⁹⁹³. Stando all’erudito il presbitero era in possesso di un Ecce Homo “grande al naturale, creduta di mano di Annibale Carracci”, di una “bellissima” Santa Caterina riferita al Domenichino, ma che a lui pare piuttosto del Sementi, di due quadretti con Animali e Paesi “superbissimi” “di mano del Rosa di Dresda” e di altri due Paesi “di ottimo Pennello Oltramontano”. Ma soprattutto, Oretti ricorda anche un’“Altra Pittura con Tobia che leva il fiele al Pesce, mezze figure minori del naturale”, che doveva essere “di Iacopo Vignali Fiorentino” anche se “sembra del Cav. Calabrese”⁹⁹⁴.

Quanto scritto dal periegeta potrebbe instillare il dubbio che il dipinto venisse spacciato come opera di Preti. Se fosse stata opera del pittore toscano, il *Tobia e l’angelo* avrebbe dovuto essere una replica del dipinto, eseguito da Vignali nel 1622 per la Spezieria del Convento di S. Marco di Firenze, che oggi si conserva presso il Museo Nazionale di Palazzo Mansi a Lucca (inv. Ist. d’arte 172, 1931). Tuttavia, sembra improbabile che il signore di Castel Guelfo possa essere stato ‘truffato’ dallo stimato canonico o da eventuali intermediari che ne curavano le compravendite. Considerata la cifra sborsata, che ad ogni modo sarebbe stata congrua anche per un quadro del fiorentino, non è pensabile che il senatore abbia dato corso all’acquisto senza prima valutare il dipinto o prendere precauzioni. È possibile, invece, che Fabri talvolta mercanteggiasse in opere d’arte e che magari non fosse la prima volta che vendeva un quadro al marchese. Una prova del fatto che il canonico fosse attivo sul mercato è fornita dallo stesso Oretti, secondo il quale durante la processione del Ss. Sacramento tenutasi il 29 giugno 1775 nella parrocchia di S. Maria Maddalena in Strada S. Donato fuori dalla casa del “fù Segretario Fabri” furono esposti un Riposo in Egitto quadro “mezzano” di Donato Creti e la Samaritana al pozzo, quadro grande del Bibiena⁹⁹⁵. Le due opere non sono però citate dall’erudito nella *Descrizione delle pitture nelle case*, manoscritto probabilmente redatto dopo il 1775, per cui si può credere che il canonico sfruttasse la celebrazione degli Addobbi quale occasione per favorire la compravendita di dipinti.

I documenti appena presi in considerazione, oltre a costituire due rare testimonianze di un acquisto diretto, dimostrano che Piriteo IV contribuì fino quasi all’ultimo ad accrescere il patrimonio familiare. D’altra parte, pur non potendo essere annoverato tra i più importanti collezionisti della sua epoca, il numero delle opere entrate per sua iniziativa a far parte della quadreria Malvezzi (120 circa) dimostrano che egli fu protagonista di una costante e fruttuosa attività di raccolta e non semplicemente uno stanco continuatore delle tradizioni familiari.

L’interesse per le vestigia del passato e un certo amor patrio furono forse le ragioni che lo spinsero a comprare nel 1804 dall’Arte degli strazzaroli e della lana, per sole 3000 £, nientemeno che la torre della Garisenda, la chiesa ai suoi piedi detta la Madonna di Porta Ravegnana e la statua marmorea di S. Petronio⁹⁹⁶.

⁹⁹³ BCABo, Ms. B 109, I, f. 76.

⁹⁹⁴ *Ibidem*. Qualche dubbio lo dovette avere anche l’anonimo estensore della nota in APHBo, scaffale 10, busta 16, fasc. non numerato, “Della Sig:a March:a Maria Hercolani” risalente al 1806 circa, ove il “Raffaello con Tobia” è riferito alla “scuola del Caravaggio”.

⁹⁹⁵ BCABo, Ms. B 105, I, f. 210.

⁹⁹⁶ G. Guidicini, op. cit., Bologna 1872, pp. 277-278. La chiesa, costruita nel 1706, fu distrutta nel XIX secolo per liberare la torre dalle superfetazioni appartenenti alle epoche successive.

13. Il destino della collezione

Piriteo IV morì di febbre il 10 febbraio 1806. Il giorno dopo veniva aperto il suo testamento⁹⁹⁷, datato 19 giugno 1789 e rogato dal fidato notaio Francesco Masini. Dapprincipio il marchese, rispettando le volontà degli avi, aveva stabilito che qualora fosse venuto a mancare senza eredi maschi avrebbe eletto quale suo successore universale il nipote Ottavio Malvezzi de' Medici, figlio del marchese Giuseppe Maria e di Artemisia Malvezzi Lupari (1748-1824) sorella minore di Piriteo⁹⁹⁸. Tuttavia, il senatore con un'aggiunta al testamento datata 12 Agosto 1802⁹⁹⁹ aveva abbandonato il proposito di trasmettere la propria eredità a “un maschio nato, e da nascere dalla Casata, ed Agnazione Malvezzi”. Dal giugno 1796 il governo rivoluzionario francese aveva, infatti, abolito tutti i vecchi vincoli fedecommissari e feudali, per cui Piriteo sfruttando la libertà concessa dalle leggi repubblicane revocò la precedente disposizione testamentaria e decise di lasciare l'intero patrimonio alle amatissime figlie¹⁰⁰⁰.

Nelle settimane e nei mesi successivi il vastissimo patrimonio della casata venne, perciò, diviso in maniera equa tra Maria (1780-1865) e Teresa (1782-1811), all'epoca già maritate col principe Astorre Hercolani e con il conte Francesco Ranuzzi, i quali nello svolgimento delle pratiche agirono talvolta in qualità di “mandatari” delle mogli.

Il primo passo veniva compiuto già il 28 febbraio, quando con atto rogato dal notaio Francesco Masini si procedette alla “Divisione parziale dello Stato ereditario della chiara memoria Sig:r Piriteo Malvezzi Lupari”¹⁰⁰¹. Stando al documento, le due sorelle con i rispettivi mariti “fatte le più mature e prudenti riflessioni” addivenivano “alla divisione, se non totale almeno nella massima loro parte dei beni ereditarij”. Questi, dopo aver formato due parti uguali del vasto patrimonio fondiario Malvezzi, “l'una signata A, e l'altra B”, decisero per “prevenire le male contentezze e le quistioni” che queste fossero estratte a sorte. Alla presenza del notaio si procedette al sorteggio “per mezzo della sacra e religiosa mano” del parroco di S. Sigismondo, che per primo estrasse il nome di Maria Hercolani, alla quale andarono i beni spettanti alla parte A, cosicché l'altra andò alla sorella Teresa Ranuzzi.

I beni della parte A comprendevano:

la Tenuta di Castel Guelfo “composta di diciotto Capi di Beni oltre il Palazzo, diversi Stabili dentro e fuori dal Castello, Molino, Botteghe, Prati, Maceri” a cui si univano molte case, stabili e “possessioni” terriere; la Tenuta della “Gajana” nel Dipartimento del Reno distretto di Imola, comprendente numerose terre arative, “possessioni” e l'oratorio detto del Gallo dedicato ai Re Magi; tutti i beni del feudo di Spinazzino e Gandazzolo Bolognese e Ferrarese uniti e la Tenuta della Mezzolara e Lupari.

La parte B toccata in sorte a Teresa annoverava:

la Tenuta della Malvezza con l'annesso oratorio dedicato a Sant'Antonio di Padova; la Tenuta denominata “Marmorta”, il Casino in Via degli Appostoli già Magnani, tutti i beni a Granaro nel comune di Prunaro; quelli al “Lavino” e i ricchi possedimenti di Cesena “parte Urbani, e parte Rurali”, compreso il palazzo nobile sito nella Strada detta S. Zenone, confluiti nel patrimonio Malvezzi a inizio Settecento grazie a Caterina Roverelli.

Restavano indivisi fondi, capitali e rendite includenti il “Palazzo colle sue adiacenze sotto la Parrocchia di S. Sigismondo”, diverse case dislocate a Bologna, e cospicui “luoghi” bancari tra cui quelli di 83289,67 £ in “iscrizioni in Monte Napoleone”, di 64550 £ di credito “nel Negozio Facci” e di 200000 £ di “Rescrizioni”, a quali si devono aggiungere molti fruttuosi crediti, canoni, censi e rendite secche che ammontavano in modo approssimativo a ben 485000 £.

⁹⁹⁷ ASBo, fondo notarile, Francesco Masini 5/18, atto n. 380.1.

⁹⁹⁸ ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I, n. 36, “Lib: 35 N° 9”, “Cartella N° 96”.

⁹⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁰ Non volendo contravvenire la legge, preoccupato per la sorte del nipote Ottavio e del fratello Francesco lasciò ugualmente al primo 50000 £ e al secondo 60000 £.

¹⁰⁰¹ ASBo, fondo notarile, Francesco Masini 5/18, atto n. 381.

Contestualmente le due sorelle procedettero anche alla divisione della prestigiosa quadreria familiare. L'intero patrimonio pittorico fu sottoposto a un attento lavoro di catalogazione che portò alla stesura del già citato "Inventario e Perizia delle Pitture appartenenti all'eredità Malvezzi"¹⁰⁰². Nel documento sono rubricati, numerati e stimati in lire bolognesi 182 dipinti, che "sonosi divisi per metà a ciascuna delle due Signore". Tutti i quadri a cui è anteposta la "lettera R sono toccati alla Signora Contessa Teresa Ranuzzi. Quelli che non sono segnati sono toccati alla Signora Marchesa Maria Hercolani"¹⁰⁰³. La ripartizione non viene effettuata seguendo un mero criterio quantitativo, ma secondo un più attento e raffinato parametro basato sul valore delle opere. Per tale ragione 85 dipinti vengono assegnati alla principessa Hercolani¹⁰⁰⁴, mentre 95 alla contessa Ranuzzi. A ciascuna parte risulta così attribuita una porzione di quadreria avente un valore totale pari a 11365 £¹⁰⁰⁵.

Tuttavia, risulta subito evidente come la perizia sia un documento parziale e non elenchi che una porzione piuttosto contenuta del vasto patrimonio pittorico appartenuto ai signori di Castel Guelfo. Diverse carte dell'archivio Malvezzi Hercolani, d'altra parte, fanno trasparire chiaramente che sempre nel 1806 fu redatto anche un più vasto inventario generale di tutta la collezione. A questo catalogo, oggi scomparso, fa riferimento la citata nota "Della Sig:a March:a Maria Hercolani"¹⁰⁰⁶, ove sono stimati con valori decrescenti a partire da 80 £ dipinti non presenti nella perizia già nota. A ogni quadro è anteposto un numero inventariale che non corrisponde a quello della descrizione¹⁰⁰⁷, ma che rimanda appunto a uno più esteso comprendente oltre 200 opere¹⁰⁰⁸. L'esistenza di questo inventario della raccolta di Piriteo IV è altresì confermata da un altro breve documento¹⁰⁰⁹, in cui in modo sinottico sono comparate la prima parte in calce riferita alla principessa Hercolani¹⁰¹⁰, che enuclea i dipinti presenti "Nella Camera de' veluti, e nell'annessa", e la seconda appartenente alla contessa Ranuzzi, che registra le opere presenti "Nelle due ultime Camere della Galleria" della Ca' Grande. Ogni sezione non descrive le opere, ma riporta solo la quantità di dipinti a cui è riconosciuto un determinato valore (e.g. "N. 2 da £ 80) e i numeri inventariali con cui identificarli. In base a tale lista, a ognuna viene assegnata una porzione di quadreria comprendente opere con valori fino a 80 £ e che assomma in totale a 1182,10 £.

Considerata l'estensione, come visto, davvero notevole di tutto il patrimonio pittorico Malvezzi, è verosimile che per sveltire e facilitare le operazioni le due eredi abbiano prima effettuato delle divisioni parziali. A suffragare tale ipotesi concorre il fatto che anche le opere presenti nella "Camera degl'Antichi", ereditate da Maria, furono peritate separatamente nell'"Elenco della Raccolta delle Pitture Antiche spettanti allo Stato del fu Sig.r Piriteo Malvezzi"¹⁰¹¹. Nel documento ai dipinti non è anteposta alcuna numerazione, nondimeno come conferma una breve nota di quadri¹⁰¹² spettanti alla principessa Maria anche le opere dei primitivi furono poi registrate nell'inventario 'generale' della quadreria, che forse servì alle parti per effettuare una divisione equanime di tutti i beni mobili.

¹⁰⁰² APHBo, scaffale 10, busta 17, "Quadri", fasc. 98 pubblicato da B. Ghelfi, op. cit., Cinisello Balsamo 2002, pp. 19-20.

¹⁰⁰³ *Ivi*, c. 4 r.

¹⁰⁰⁴ Presso APHBo, scaffale 10, busta 11, fasc.2, esiste anche un inventario che elenca solo la "parte prima", ovvero quella toccata a Maria, delle "Pitture appartenenti all'Eredità del fu Sig. Mse. Piriteo Malvezzi" con la precisazione che "Li numeri segnati nel margine corrispondono a quelli dell'Inventario descritto separatamente".

¹⁰⁰⁵ APHBo, scaffale 10, busta 11, c. erratica, "Stima, e Perizia delle Pitture, che esistevano nel Palazzo Malvezzi dà S. Sigismondo li 10 febraro 1806".

¹⁰⁰⁶ APHBo, scaffale 10, busta 16, fasc. non numerato.

¹⁰⁰⁷ Il "S. Pietro in carcere d'Ercole Graziani", per esempio, viene registrato con il n. 42, che nella perizia oggi conservata corrisponde a una "B. V. col Bambino e S. Giannino, dello stile del Parmigianino", assegnata tra l'altro a Teresa.

¹⁰⁰⁸ Tra le opere meno preziose è peritato un "Ritratto di un Cardinale" a cui è anteposto il numero seriale 201.

¹⁰⁰⁹ APHBo, scaffale 10, busta 16, fasc. non numerato, c. erratica. Anche altri fogli sciolti contenuti in questa busta rispettano sempre la numerazione di questo inventario.

¹⁰¹⁰ Le opere riferite a Maria qui catalogate corrispondono perfettamente alla numerazione presente nella nota ricordata in precedenza.

¹⁰¹¹ APHBo, Inventari, b. 16.

¹⁰¹² APHBo, scaffale 10, busta 11, c. erratica, al "Quadro rappresentante la B. V. con diversi Serafini di Lippo del Masio" risulta ad esempio anteposto il "N° 4" e alla "Penelope al telaio di Andrea Mantegna" il N° 29.

In base a quanto riportato in questi documenti è possibile affermare che a Maria passarono almeno 298 dipinti della collezione appartenuta agli avi¹⁰¹³, a cui si deve aggiungere il patrimonio formato da tutte le opere sparse nelle tenute a lei assegnate in sorte. L'“Inventario de' Mobili, Vasellame esistente nella Tenuta Mezzolara”¹⁰¹⁴ stilato in data primo novembre 1822 attesta, per esempio, che nel palazzo marchionale si trovavano all'epoca numerosi quadri rappresentanti prospettive (in tutto una cinquantina) e nella loggia al primo piano altre 13 tele di identico soggetto, sette ovati e sei sopraporte, mentre nella cappellina dedicata alla Madonna della Rosa erano collocati un piccolo quadretto raffigurante la Madonna della Rosa, due quadri laterali e un quadro bislungo rappresentante la Madonna con S. Domenico S. Giovanni e S. Elena, che si precisa “dicesi era alla casa”¹⁰¹⁵.

Già a partire dal 1806 questo ingente patrimonio fu fatto confluire da Maria nella residenza principesca del marito Astorre Hercolani in Strada Maggiore. Cosicché, dieci anni dopo Petronio Bassani nella *Guida agli amatori delle belle arti* descrivendo la “Galleria” del palazzo poteva affermare che questa “di presente è stata accomodata al gusto moderno, ed ampliata [...] con gran parte di quella che gli è pervenuta dalla Casa Malvezzi da S. Sigismondo, per l'eredità fatta dalla Marchesa Maria Malvezzi”¹⁰¹⁶. Nonostante il religioso consideri le opere già Malvezzi come un tutt'uno con la raccolta di Astorre Hercolani e alcune di queste siano state esposte come spettanti alla famiglia principesca in occasione dei decennali eucaristici celebrati nella parrocchia di Santa Maria dei Servi nel giugno 1812 e 1822, il nucleo Malvezzi godette a lungo di una relativa autonomia rispetto al complesso della galleria Hercolani. Lo provano diversi cataloghi, che nel corso dei decenni descrivono il patrimonio appartenente alla marchesa di Castel Guelfo, a partire dalla “Nota delli quadri di ragione di S. E. la Signora Principessa Maria Malvezzi Hercolani” risalente al 14 giugno 1824¹⁰¹⁷. Si tratta di un inventario topografico in cui sono elencate alcune delle opere spettanti alla nobildonna dislocate in diverse camere e ambienti del palazzo, compresa la “Sala Grande dei quadri Antichi”, ove erano allestite molte delle tavole medievali raccolte nel corso del Settecento da Sigismondo III. Sin dal 1824 l'eredità di Maria cominciò però a essere intaccata, tant'è che il perito che ne curò la stesura segnalava che all'epoca qualche quadro come il Ritratto di Donna del Domenichino¹⁰¹⁸ o il Ritratto di una giovane di Diego Velázquez¹⁰¹⁹ era già stato venduto.

Tra le carte Hercolani si conservano anche diverse versioni di un breve catalogo, non datato ma verosimilmente coevo, in cui sono registrati una trentina di prezzi spettanti alla principessa¹⁰²⁰ con indicate le dimensioni in piedi parigini e la stima in “luigi effettivi”, ma soprattutto a margine è segnalata di nuovo l'avvenuta alienazione di alcune opere. Tali vendite sono con ogni probabilità il segno che in quegli anni anche il nucleo di dipinti Malvezzi iniziò a essere sacrificato¹⁰²¹ per cercare di sanare le pesanti perdite al gioco di Astorre¹⁰²² e la grave crisi finanziaria che colpì la famiglia Hercolani, la quale nel secondo quarto del secolo XIX “fu rovinata negli interessi, e subì prove dolorose; dapprima dovette vendere la Biblioteca; poi poco per volta la Galleria”¹⁰²³. La quadreria della principessa, però, non “fu venduta, dispersa, gettata dietro a chi men ne voleva a tutti i prezzi”

¹⁰¹³ 85 sono i dipinti a lei assegnati nell'inventario delle pitture, a questi si aggiungono 72 dipinti dell'“Elenco della Raccolta delle Pitture Antiche spettanti allo Stato del fu Sig.r Piriteo Malvezzi” e 9 dipinti presenti nella “Aggiunta” allegata, a cui si sommano le 132 opere enumerate nel catalogo “Della Sig:a March:a Maria Hercolani”.

¹⁰¹⁴ APHBo, scaffale 10, busta 11, faldone non numerato.

¹⁰¹⁵ *Ivi*, c. 3 v.

¹⁰¹⁶ P. Bassani, op. cit., Bologna 1816, p. 206.

¹⁰¹⁷ APHBo, scaffale 10, busta 11, “Maria Malvezzi Hercolani, Inventari diversi”. Il catalogo è stato pubblicato da B. Ghelfi, op. cit., Cinisello Balsamo 2002, p. 21.

¹⁰¹⁸ *Ivi*, c. 3 r.

¹⁰¹⁹ *Ibidem*.

¹⁰²⁰ APHBo, scaffale 10, busta 11, fasc. 2, “Nota delli quadri di ragione di S:a E:a la Sig:ra Principessa Maria Malvezzi Hercolani”.

¹⁰²¹ È possibile che anche la vendita della Ca' Grande all'Università Pontificia di Bologna effettuata da Maria l'8 maggio 1827 possa essere posta in connessione con il bisogno urgente di denaro della famiglia. Cfr. Guidicini, op. cit., Bologna 1868, I, p. 133.

¹⁰²² G. Perini Folesani, op. cit., Bologna 2013, p. 123.

¹⁰²³ C. Piancastelli, *Due quadri faentini*, Bologna 1919, p. 30.

come capitò invece dal 1834 in poi¹⁰²⁴ a quella Hercolani. Nel catalogo intitolato *Collezione di quadri da vendersi nella città di Bologna al civico N. 286 della strada Maggiore*¹⁰²⁵ redatto nel 1837 da Gaetano Giordani, infatti, sono elencati più di 120 dipinti della collezione principesca, mentre non è presente nessuno di quelli un tempo esposti sulle pareti della Ca' Grande¹⁰²⁶.

L'inventario dei "Quadri appartenenti a S. E. la Signora Principessa Donna Maria Malvezzi Hercolani"¹⁰²⁷ risalente al luglio 1843 dimostra, del resto, che il nucleo Malvezzi, pur decurtato, in quel decennio non sembra avesse subito perdite troppo ingenti. Tuttavia, per fronteggiare i grossi debiti che sempre più gravavano sulle casse familiari, nel corso del quinto decennio dell'Ottocento anche la marchesa fu costretta a privarsi di numerosi pezzi della quadreria paterna.

Nonostante l'inarrestabile decadenza finanziaria, in quegli anni il salotto di palazzo Hercolani fu uno dei circoli culturali più attivi di Bologna. Ad animarlo con discussioni anche sentitamente politiche¹⁰²⁸ era la stessa Maria, la quale era all'epoca una delle dame più influenti e apprezzate della città. Chiamata da tutti Donna Mari per la disponibilità e piacevolezza, la nobildonna era appassionata di pittura¹⁰²⁹, ma soprattutto di musica e teatro¹⁰³⁰. Tale passione l'aveva portata a costruire un ambiente apposito all'interno della dimora senatoria, dove si tenevano esibizioni e spettacoli a cui partecipavano tutti gli esponenti di spicco della cultura felsinea e non solo, sono note per esempio le visite di Stendhal¹⁰³¹. Amica di letterati e musicisti, tra cui Giacchino Rossini, ella aveva convinto il maestro a tenere il 28 febbraio 1845 una replica dello *Stabat Mater*, in versione ridotta per soli pianoforte e archi, davanti a una "numerossima adunanza"¹⁰³² di persone. Il compositore, in cerca di tranquillità dopo il ritiro dalle scene avvenuto nel 1829 in seguito al successo del Guglielmo Tell, viveva a Bologna dal 1836, conducendo una vita ritirata in compagnia di Olimpia Péllissier. Le uniche concessioni mondane erano costituite dagli incontri che si tenevano nel salotto della principessa Maria. In queste occasioni il maestro e l'amata Olimpia avevano stretto un sodalizio, oltre che con la

¹⁰²⁴ *Ibidem*. La raccolta doveva però ancora essere di assoluto prestigio, dal momento che nel 1835 Antoine Claude Pasquin, detto Valéry nei *Voyages historiques et littéraires en Italie* scriveva estasiato "La Galleria del Palazzo Hercolani è superba".

¹⁰²⁵ L'opuscolo è conservato presso BCABo, colloc. 17 R. V: 38 op. 5. Sul libretto non compare il nome degli Hercolani, ma solo l'inequivocabile indirizzo del palazzo "Strada Maggiore 286". La scelta di rimanere nell'anonimato mostra come la famiglia alienasse i propri beni cercando di mantenere il massimo riserbo, tentando di evitare imbarazzi e critiche dell'opinione pubblica. Forse gli Hercolani erano memori dello scalpore suscitato nel 1810 dalla vendita di sei capolavori della collezione Sampieri, vd. A. Mazza, *La Galleria Sampieri "superbissimo Museo", da Bologna a Milano: sulle tracce del "Ballo degli amorini" di Francesco Albani*, in *L'Archiginnasio*, 105-112 (2010-2017), 2018, pp. 281-327.

¹⁰²⁶ A onore di cronaca va detto che all'epoca Astorre I era già morto, mentre il figlio Alfonso Astorre II (1826-1869) era ancora bambino, per cui a reggere le sorti del casato è verosimile che fosse la stessa Maria, che per ovvie ragioni dovette essere più disposta a sacrificare il patrimonio Hercolani prima di quello avuto da padre.

¹⁰²⁷ B. Ghelfi, op. cit., Cinisello Balsamo 2002, pp. 21-22.

¹⁰²⁸ In gioventù era stata ammaliata dalla figura di Napoleone tanto che come riporta E. Bottrigari, *Cronaca di Bologna 1845-1871*, a cura di A. Berselli, Bologna 1960, Vol. III., pp. 376-377, "serbò sempre un culto speciale" verso la sua memoria "e portava nelle grandi circostanze, appeso ad una collana, il di lui ritratto in miniatura". La principessa fu una sostenitrice della causa giacobina e poi di quella patriottica. Partecipò in maniera attiva ai moti del 1831 e sostenne anche finanziariamente l'attività degli indipendentisti. Per tali passioni politiche nel 1834 fu iscritta nel registro dei compromessi politici dello Stato Pontificio venendo descritta come "Esaltatissima in ambedue le epoche, nel di lei palazzo bene spesso vi furono, come tuttora vi sono, riunioni di esaltati liberali contrari al Governo. Ha essa contribuito per gli emigranti che trovansi bisognosi; dà parimenti sussidi a chi li si presenta purchè sia della classe dei liberali, ed è delle contribuenti della Cassa rivoluzionaria per quanto ritensi nell'opinione di molti".

¹⁰²⁹ Si ricordi che ancora nel novembre 1798 Piriteo IV pagava il pittore Fabbri anche per delle "Lezioni di disegno date alla Sig.ra Msa: Maria Malvezzi ora Hercolani", APHBo, Scaffale 37, B II in *Quaderni di Cassa*.

¹⁰³⁰ Iscritta alla Società del Casino, nel 1855 fu tra i fondatori dell'Accademia Filodrammatica insieme a Federico Amici, Ludovico Pietramellara, Giovanni Gozzadini, R. Martorelli, scheda in *Storia e Memoria di Bologna*, s.p.. La passione per il teatro la portò addirittura a sposare nel 1845 l'amato attore e patriota Francesco Lombardi, che l'anno successivo essendo "d'animo turbolento e fiero cadde vittima di un domestico che l'ha mortalmente ferito in più parti mediante coltello da cucina. [...] Le prime famiglie della città partecipano al duolo della Nobile Dama che per sua mala sorte aveva voluto sceglierlo benché segretamente a marito", E. Bottrigari, op. cit., 1960, Vol. I, p. 58.

¹⁰³¹ Presso l'archivio Hercolani si conservano ancora oggi numerosi schizzi per costumi e inviti per trattenimenti musicali o teatrali.

¹⁰³² E. Bottrigari, op. cit., 1960, Vol. I, p. 17-18.

padrona di casa, anche con il figlio Alfonso Astorre e la moglie Olimpia Vicenti Bevilacqua. Fu proprio in ragione di questa confidenza che nel 1850 il principe trovandosi ormai sull'orlo del fallimento aveva chiesto e ottenuto da Rossini l'ingente prestito di 140000 £¹⁰³³. Nonostante la cifra elargita dal musicista fosse davvero cospicua e avesse salvato la famiglia dalla bancarotta, lo stillicidio della quadreria continuò in modo inesorabile a erodere anche il patrimonio pittorico di Donna Mari, tanto che un catalogo risalente al settimo decennio elenca tra le proprietà spettanti alla principessa Malvezzi solo una cinquantina di dipinti¹⁰³⁴.

Due anni dopo la scomparsa di Maria¹⁰³⁵, tutte le opere sopravvissute alla dispersione (appena 46) furono raccolte e inventariate nella "Nella nota dei Quadri presi via dalla Galleria Hercolani il 13 Aprile 1867"¹⁰³⁶, elenco che descrive con dovizia il contenuto delle casse spedite dal principe Alfonso Astorre a Parigi per essere battute presso l'Hotel Drouôt. Il trasferimento in Francia di ciò che rimaneva della celebrata collezione senatoria fu spinto dal disperato bisogno di liquidità necessaria a saldare i moltissimi debiti che pesavano sulle casse familiari. Per fortuna non tutti i dipinti furono alienati nelle aste che si tennero nelle settimane successive. Nei primi mesi del 1868 Rossini, forse spinto dalla moglie, tramite i propri legali reclamò dagli Hercolani la restituzione del prestito accordato nel 1850 al principe Alfonso Astorre e mai onorato. Non avendo la possibilità di rendere l'enorme somma, per risarcire il maestro gli Hercolani il 14 aprile furono costretti mediante una scrittura privata a ipotecare un nucleo composto da 38 opere e un busto marmoreo vicino alla maniera di Canova¹⁰³⁷. Sembra che il lotto venisse costituito quasi in modo casuale da persone inesperte, che inclusero in maniera indistinta tavole risalenti al Medioevo con tele sei-settecentesche, ma non è da escludere che si trattasse delle ultime pitture rimaste a palazzo. Gli Hercolani comunque guadagnarono tempo e tentarono di vendere in maniera infruttuosa le opere impegnate. Intanto, il 13 novembre moriva nella sua villa di Passy l'anziano compositore. Nel suo testamento egli istituiva erede universale il natio Municipio di Pesaro a patto che si impegnasse a realizzare un Liceo Musicale e concedesse l'usufrutto alla Pélissier. La vedova aveva però la piena proprietà su tutte le opere d'arte e il diritto di alienarle¹⁰³⁸, così nel marzo 1869 si affrettò a far battere presso l'Hotel Drouôt gran parte degli "objets d'art et de curiosité de la succession Rossini". Si salvò il pegno Hercolani, che tenacemente la famiglia aveva sempre ritardato a consegnare. Presto il comune di Pesaro iniziò a far valere i propri diritti e, soprattutto, dopo la morte della Pélissier, avvenuta nel 1878, divenuto de facto erede di Rossini cercò di entrare in possesso del lotto ipotecario appartenuto al *de cuius*. Il sindaco dell'epoca, Giuseppe Vaccaj, si impegnò molto perché gli Hercolani concedessero finalmente le opere al legittimo proprietario. Tuttavia, dopo un lungo contenzioso legale solo nel 1883 il Municipio di Pesaro ottenne dal tribunale di Bologna una sentenza favorevole che disponeva di eseguire una perizia dell'ipoteca rossiniana. Furono nominati tre esperti: il restauratore Filippo Fiscali e i pittori Giovanni Pierpaoli ed Anacleto Guadagnini. Questi, terminati i lavori, redassero una relazione, datata 13 luglio 1883¹⁰³⁹, in cui venivano descritti e stimati tutti i quadri e il busto, ai quali fu riconosciuto un valore totale di 121200 Lire¹⁰⁴⁰. La sentenza definitiva fu emessa il 30 gennaio 1885 e ordinava l'assegnazione inconfutabile dei quadri e del busto al Comune di Pesaro. Prima le opere furono ospitate nel palazzo municipale e poi andarono a costituire il nucleo originario della Pinacoteca Civica¹⁰⁴¹.

¹⁰³³ C. Giardini, op. cit., Bologna 1992, pp. 18-19.

¹⁰³⁴ B. Ghelfi, op. cit., Cinisello Balsamo 2002, pp. 22-23, APHBo, scaffale 10, busta 17.

¹⁰³⁵ E. Bottrigari, op. cit., Bologna 1960, Vol. III., pp. 376-377, scrive "colla sua morte va a chiudersi una casa che era aperta sempre agli uomini di merito, agli egregi artisti ed alla distinta società del Paese".

¹⁰³⁶ B. Ghelfi, op. cit., Cinisello Balsamo 2002, pp. 23-24, APHBo, scaffale 10, busta 16.

¹⁰³⁷ Cfr. C. Giardini, op. cit., Bologna 1992, pp. 18-19; C. Giardini, E. Negro, a cura di, *Dipinti e disegni della Pinacoteca civica di Pesaro*, Modena 1993, p. 7; D. Benati, M. Medica, a cura di, *La quadreria di Gioacchino Rossini: il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, Cinisello Balsamo 2002, p. 11.

¹⁰³⁸ C. Giardini, op. cit., Bologna 1992, p. 19.

¹⁰³⁹ *Ivi*, pp. 20, 127-129.

¹⁰⁴⁰ *Ivi*, p. 129.

¹⁰⁴¹ *Ivi*, p. 20.

Se è possibile seguire con una relativa facilità il destino della parte di collezione Malvezzi ereditata da Maria, ripercorrere le sorti della porzione di patrimonio passata in successione a Teresa è viceversa estremamente difficoltoso. Nel 1806 la contessa della Porretta, dopo aver diviso con la sorella le ingenti fortune appartenute ai signori di Castel Guelfo, fece confluire i beni del padre a lei assegnati, compresa metà della quadreria, nel palazzo in via Santo Stefano, ove il marito Francesco Ranuzzi si era stabilito proprio in quell'anno, lasciando l'appartamento a lui assegnato nella dimora paterna¹⁰⁴². Rispetto alla sorella, Teresa ebbe una vita breve e, a causa di "febbre nervosa", morì giovanissima il 27 marzo 1811, nominando eredi il consorte e i figli Girolamo (1804-1891), Angelo (1805-1857) e Piriteo (1807-1878). In quell'anno le ingenti ricchezze, gli stabili e le opere d'arte dello stato Malvezzi entravano così a tutti gli effetti tra le proprietà del conte Francesco¹⁰⁴³. È per tale ragione che alcuni dipinti provenienti dalla collezione della Ca' Grande, come *La caduta di S. Paolo di Calvaert*, *la Carità di Carlo Cignani* o *Giacobbe che chiede Rachele a Labano dello Spisanelli*¹⁰⁴⁴, furono presentati dal nobiluomo come opere Ranuzzi durante le solenni processioni degli Addobbi tenutesi nel 1824 presso la parrocchia di S. Giovanni in Monte e nel 1826 nella parrocchia di S. Giuliano. Proprio le notizie ricavabili dai cataloghi a stampa che accompagnavano l'esposizione dei quadri durante le decennali eucaristiche sono le poche nonché spesso ultime tracce della parte di quadreria Malvezzi andata a Teresa. Le carte del fondo Ranuzzi presso l'Archivio di Stato di Bologna, d'altro canto, non registrano o menzionano mai il patrimonio pittorico della coerede di Piriteo IV. A spiegare questa totale assenza di documentazione concorrono due fattori.

Il primo si lega al fatto che essendo venuta a mancare precocemente Teresa non ebbe forse il tempo di far sistemare e inventariare i dipinti a lei passati in successione¹⁰⁴⁵. Il secondo, più concreto, è dovuto alla dispersione della quadreria che Francesco avviò in segreto già a partire dal terzo decennio dell'Ottocento. Sebbene, infatti, il conte della Porretta avesse incamerato molte ricchezze appartenute ai Malvezzi e nel 1815 avesse altresì ereditato la notevole somma di 26863,15 £ dal conte Prospero Francesco Ranuzzi Cospi¹⁰⁴⁶, divenendo secondo Monti¹⁰⁴⁷ uno degli uomini più abbienti di Bologna, nel volgere di pochi anni aveva sperperato quasi l'intero patrimonio. Per far fronte ai pesantissimi debiti il Ranuzzi si era, perciò, trovato costretto prima a ipotecare e poi ad alienare parti crescenti dei beni familiari, compresi i quadri avuti da Teresa, che si riversarono in massa sul mercato antiquario. Prima che il conte dilapidasse l'intero patrimonio, nel 1830 i figli, compresa la disastrosa situazione in cui versavano le casse familiari, fecero causa al padre riuscendo a togliere a Francesco l'amministrazione dei beni. I tre lo costrinsero a cedere tutto lo stato familiare rimanente e a risarcirli delle quote spettanti loro, su cui pure il nobiluomo aveva contratto ingenti passivi¹⁰⁴⁸. Per cercare di sanare la rovinosa situazione finanziaria i fratelli iniziarono presto ad alienare in aste e vendite private le poche opere superstiti della quadreria Ranuzzi-Malvezzi.

La liquidazione patrimoniale proseguì per oltre un decennio, cosicché non tutti i dipinti uscirono subito dal palazzo di via S. Stefano. Alcuni pezzi, anche importanti, rimasero ancora per qualche tempo nella residenza dei conti della Porretta. Lo dimostra il fatto che quadri come *la Vecchia che racconta la novella di Psiche ad una giovinetta* del Creti o *la Sacra Famiglia* attribuita a Giulio Romano¹⁰⁴⁹ furono esposte dai Ranuzzi nell'apparato allestito nella parrocchia di S. Giuliano per la processione decennale del Ss. Sacramento tenutasi il 19 giugno 1836¹⁰⁵⁰. Bisognosi di denaro, i tre

¹⁰⁴² N. Wandruszka, in *Ranuzzi: storia genealogia e iconografia*, a cura di G. Malvezzi Campeggi, Bologna 2000, p. 134. Il palazzo fu acquistato dal conte con atto rogato dal notaio Teodori il 23 gennaio 1804 dal nobile ravennate Paolo Gamba Ghiselli.

¹⁰⁴³ Tra le proprietà che andarono a Teresa e di conseguenza a Francesco rientrò anche la torre della Garisenda.

¹⁰⁴⁴ A. Emiliani, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna*, Bologna 1972, p. 58.

¹⁰⁴⁵ Si consideri che il primo inventario delle opere spettanti a Donna Mari in palazzo Hercolani è la "Nota" risalente al giugno 1824.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁷ A. Monti, *Alle origini della borghesia Urbana*, Bologna 1985, p. 381.

¹⁰⁴⁸ N. Wandruszka, op. cit., Bologna 2000, p. 135.

¹⁰⁴⁹ A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972, p. 58.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*.

fratelli potrebbero aver sfruttato le possibilità commerciali offerte dagli Addobbi per vendere le opere messe in mostra, che difatti da quel momento non sono più rintracciabili sino alla loro ricomparsa sul mercato nel XX secolo.

Alla luce di quanto emerso, si può dunque constatare come la collezione Malvezzi non ebbe la fortuna di confluire entro raccolte durature o almeno di essere inglobata in qualche quadreria principesca poi trasformata in una galleria nazionale. Al contrario, in cinquant'anni quella che fu una delle più importanti e complete raccolte della Bologna settecentesca venne dispersa irrimediabilmente in mille rivoli che ne cancellarono presto la memoria, facendo anche dimenticare sino a tempi recentissimi l'origine prestigiosa di molti dipinti oggi esposti in importanti musei e collezioni private.



Figura 18 Ritratto di Maria Malvezzi Hercolani, da G.C. Rossi, *La Sampireina*, in *Strenna Storica Bolognese*, XI, 1961.

Conclusioni

Nel corso del XVII secolo il collezionismo a Bologna diviene un fenomeno straordinariamente diffuso, “un fatto significativo del gusto e dei costumi locali”¹⁰⁵¹. Ciononostante, in questo periodo i Malvezzi, una delle casate più antiche e importanti della città, non possono vantare il possesso di una quadreria ampia e raffinata. Rispetto ai Bonfiglioli, ai Marescotti o ai Pepoli, che avevano formato importanti raccolte composte per lo più da dipinti della gloriosa scuola locale, nel Seicento i signori di Castel Guelfo non furono tra i protagonisti di quella felice stagione, quando possedere pitture era divenuto uno degli elementi di distinzione sociale e culturale. Due sono le ragioni principali per cui ebbero un ruolo marginale in questa fase. La prima è data dal fatto che molti capi del lignaggio sembrano stati poco attratti dal mondo dell’arte e abbiano a lungo preferito ostentare fasto e magnificenza attraverso più tradizionali beni sontuari come gioielli preziosi, lussuose carrozze e abiti costosi. La seconda, più prosaica, è dovuta ai gravi problemi di ordine politico e finanziario, che i membri del casato erano stati costretti a fronteggiare nel secondo quarto del secolo. Le difficoltà furono tali che neanche personaggi illustri come il colto e raffinato marchese Virgilio II, amico di pittori, monarchi e pontefici, ebbero la possibilità di dare un contributo significativo alla raccolta conservata tra le mura della dimora della Ca’ Grande. Il letterato riuscì solo ad allogare a Colonna e Mitelli la perduta decorazione ad affresco della volta di un salone posto al piano nobile del palazzo.

I cataloghi stilati nel 1695 e nel 1712 per dividere il patrimonio d’arte presente nella residenza senatoria rappresentano da un punto di vista documentario il punto di partenza per analizzare il nucleo più antico della collezione. In entrambi vengono elencati quasi in maniera esclusiva anonimi ritratti o dipinti di soggetto religioso dalle stime piuttosto contenute. Sino ai primi del Settecento sembra, in sostanza, che i Malvezzi non nutrano che uno scarso interesse per i quadri da cavalletto, tanto che nel palazzo è presente un insieme disorganico di pitture destinate in prevalenza a completare l’arredo delle camere principali, ove gli elementi di maggior rilievo sono arazzi e addobbi di corame. In questa fase, una maggiore attenzione e i principali sforzi economici sono piuttosto destinati all’edificazione e decorazione del prestigioso teatro familiare, che vede protagonista il marchese Gaspare III.

Un fondamentale cambio di direzione viene imposto dal senatore Piriteo III, il quale può essere considerato il principale artefice della nascita della collezione. I documenti testimoniano in modo chiaro questo passo in avanti, che si ebbe *ad annum* nel 1700. Piriteo III, forse influenzato dagli scritti di Malvasia, inizia con maggior convinzione e interesse a raccogliere, ma soprattutto a commissionare dipinti. Da una nota di spese redatta nel 1715 sappiamo che egli, investendo non poco denaro, richiese opere ad alcuni dei principali artisti operanti a Bologna a cavallo tra i due secoli, come Crespi e Dal Sole, e che al tempo stesso iniziò ad acquisire quadri di maestri dei secoli precedenti, non solo bolognesi. Con Piriteo III si assiste a una prima adesione a principi collezionistici diversi rispetto al recente passato, ancora legati essenzialmente all’accumulazione casuale dei dipinti, in favore di un nuovo ideale estetico, per cui il valore del quadro non è tanto legato alla sua funzione quanto alla sua intrinseca qualità. Analizzando le scelte alquanto eterogenee operate dal marchese di Castel Guelfo emerge la sua predilizione per i dipinti di tema sacro, i quali non sono raccolti con finalità devozionali, ma per le intrinseche qualità estetiche. Un simile approccio verso opere in precedenza richieste solo con scopi utilitaristici è rappresentativo dei criteri perseguiti dal marchese e ne connotano l’originalità dell’operato nonché l’evoluzione del gusto. Si ha, in sostanza, un momento di transizione in cui i quadri sono riconosciuti come un “nobilissimo ornamento” e “singolar decoro della famiglia”, ma le scelte tipologiche sono ancora orientate a soggetti, sebbene defunzionalizzati, tradizionalmente ricercati per il loro forte valore iconico.

Gli importanti sforzi compiuti da Piriteo sono limitati se paragonati all’incremento addotto alla quadreria dal figlio Sigismondo III, che per quasi sessant’anni resse le sorti della casata. In questi decenni, partendo dal nucleo di opere ereditate dal padre, a cui si era poi unita la vasta e celebrata raccolta avuta in eredità dal potente zio materno Paolo Magnani, il marchese svolse un’instancabile

¹⁰⁵¹ R. Morselli, op. cit., Bologna 1997, p. XXV.

attività mecenatistica e collezionistica riuscendo a costituire una quadreria ampia e di altissimo profilo. Spinto dalle teorie malvasiane e suggestionato dalle idee promulgate negli ambienti accademici, Sigismondo III raccolse con eguale passione ed entusiasmo dipinti del Cinque e del Seicento, l'epoca aurea della pittura bolognese, commissionò opere agli artisti a lui contemporanei, ma soprattutto con gusto storicistico riunì un notevole nucleo di tavole dei cosiddetti maestri primitivi. Il marchese, inoltre, compiendo scelte collezionistiche originali rispetto alle più comuni d'ordine municipalistico accostò alla scuola locale seicentesca, rare opere di artisti stranieri, glorificati e ricercati in campo europeo, ma estranei di norma al gusto petroniano dell'epoca. Una tale completezza attesta la sua aspirazione a possedere, secondo principi illuministici, una sorta di ideale museo privato, in grado di attestare il progresso dell'arte, non solo felsinea, dalle origini sino ai moderni campioni dell'Accademia. Letterati e viaggiatori, come Séroux d'Agincourt e Lanzi, apprezzarono e celebrarono la galleria della Ca' Grande tanto che, come riporta Giacomo Gatti, i Malvezzi si premunirono addirittura di fornire di cartellino le opere dei maestri antichi e di offrire al visitatore un breve catalogo delle opere esposte.

Sigismondo approfittò dello spazio creato dal distrutto teatro familiare, incendiatosi nel 1745, per far innalzare una nuova ala del palazzo in continuità e accordo con l'edificio quattro-cinquecentesco. In questa parte più moderna della dimora, aggiornata al gusto e alle funzionalità retoriche imposte dall'etichetta dell'epoca, nel 1770 Carlo Bianconi realizzò il primo esempio cittadino di galleria all'antica, un ambiente ricco di stucchi e ornato da perduti brani paesistici dipinti a tempera da Marinelli e Manfredi, Prospero Pesci, Ballerini e David Zanotti. Sigismondo patrocinò poi la decorazione ad affresco di diverse sale dell'appartamento ricavato al piano nobile. Nella seconda metà dell'ottavo decennio alloggiò a Ubaldo Gandolfi un ciclo incentrato su episodi della vita di Ercole, mentre in seguito affidò a Filippo Pedrini la realizzazione di ariosi affreschi di soggetto allegorico per le volte di tre stanze adiacenti alla galleria del Bianconi.

Dall'inedito inventario legale redatto nel 1793 da Domenico Pedrini risulta che tali ambienti furono scelti per esporre i pezzi più pregiati della collezione, che sembra fossero disposti secondo un allestimento proto-museografico, caratterizzato da forti logiche interne e da stretti legami tesi a istituire confronti e rimandi tematici e stilistici. Opere di scuole ed epoche differenti vennero liberamente accostate con il duplice scopo di formare gruppi iconografici omogeni tendenti a creare delle unità visive e al tempo stesso utili per cogliere le peculiarità delle diverse scuole contrapposte in maniera raffinata.

Con Sigismondo III ai dipinti è riconosciuto un valore autonomo, basato non solo sui soggetti o i contenuti rappresentati, ma sui linguaggi, lo stile e il *ductus*. La pluralità dei generi e la notevole varietà di scuole ed epoche dimostrano, del resto, che si trattava di una collezione matura, che mirava a una completezza di carattere enciclopedico. Per tali ragioni, nel panorama del collezionismo bolognese dell'epoca la galleria Malvezzi occupa un ruolo di primo piano. Alla morte di Sigismondo la collezione raggiunge quasi un migliaio di opere e ha un valore totale che si aggira attorno alle 90000 £. Queste erano collocate per la maggior parte nel palazzo cittadino, mentre un numero contenuto, ma significativo, era dislocato nella palazzina detta il Casino degli Apostoli al Porto Naviglio, già Magnani, e nelle residenze feudali della famiglia.

Piriteo IV, ultimo senatore del casato, contribuì anch'egli all'accrescimento della collezione, sebbene in misura minore rispetto al padre. D'altra parte, pur non potendo essere annoverato tra i più importanti collezionisti della sua epoca, il numero delle opere entrate per sua iniziativa nella quadreria di famiglia (120 circa) dimostra che egli fu protagonista di una costante e fruttuosa attività di raccolta. Alla sua morte il cospicuo patrimonio pittorico della Ca' Grande venne diviso tra le due figlie Maria e Teresa, confluendo così nelle dimore dei mariti Astorre Hercolani e Francesco Ranuzzi e venendo poi dispersa in pochi decenni.

La volontà di indagare la quadreria Malvezzi è motivata, dunque, sia dalla sua esemplarità che dal suo carattere eccezionale. La raccolta, infatti, mostra delle peculiarità che la rendono un caso di studio privilegiato. Tale ricerca, però, non può e di certo non intende esaurire le numerose piste di indagine connesse a un tema complesso e articolato quale l'ambiente collezionistico felsineo settecentesco. La

sua storia è, del resto, quasi interamente da ricostruire, così come sono ancora da riscoprire alcuni tra i suoi principali protagonisti, siano essi collezionisti nobili o borghesi, mercanti o intermediari o quella turba di personaggi che ruota attorno al mondo dell'arte, in una città che durante il XVIII secolo può senza dubbio essere definita una delle capitali del collezionismo europeo.

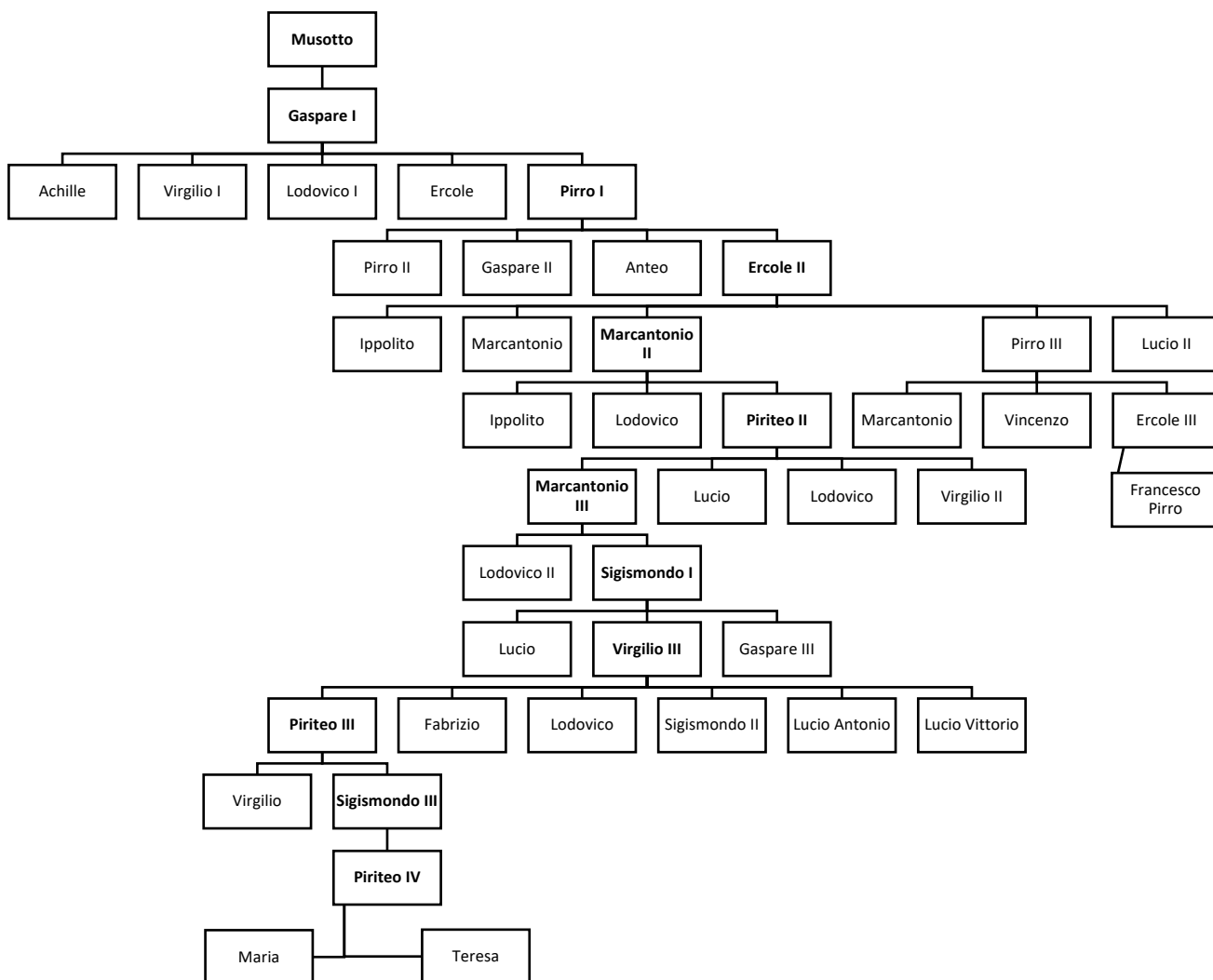
Alla luce di ciò, l'esplorazione delle gallerie private petroniane sembra promettere – per la ricchezza, la varietà e la complessità delle forme e dei modi attraverso cui si presentano – risultati significativi e di assoluta originalità, che ci si augura possano essere oggetto di future ricerche utili a comprendere in maniera decisiva il fenomeno nella sua più ampia portata.

Albero genealogico

Nel grafico è riportato solo il ramo senatorio della famiglia Malvezzi di Ca' Grande. Per ragioni di spazio è registrata solo la discendenza maschile, tranne per le due eredi del casato Maria e Teresa, figlie dell'ultimo marchese di Castel Guelfo Piriteo IV.

Linea dinastica dei senatori e marchesi capi del lignaggio che continuarono la stirpe sino all'inizio dell'Ottocento:

Musotto (1347-1404) – **Gaspere I** (1429-1505) – **Pirro I** (1429-1505) – **Ercole II** (1488-1563) – **Marcantonio II** (1529-1556) – **Piriteo II** (1552-1627) – **Marcantonio III Malvezzi** (1586-1622) – **Sigismondo I** (1617-1667) – **Virgilio III** (1639-1671) – **Piriteo III Gaetano** (1658-1728) – **Sigismondo III Maria** (1703-1787) – **Piriteo IV** (1734-1806).



La quadreria Malvezzi della Ca' Grande

Collazionando i dati emersi dalle fonti, manoscritte e a stampa, è stata intrapresa una capillare ricognizione delle pitture possedute dai Malvezzi durante il XVIII secolo. In particolare, si è tentato di individuare le attuali presenze in contesti museali e collezionistici pubblici e privati, nonché ricostruire la storia di opere mai messe in connessione con i marchesi di Castel Guelfo.

La base su cui sono state condotte le ricerche è l'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793. Tuttavia, tale documento, come tutti i cataloghi, è una fonte parziale e non del tutto rappresentativa della reale entità della collezione: per esempio alcuni dipinti presenti nelle note dei primi anni del secolo sono qui assenti e ricompaiono solo negli elenchi redatti dopo la morte di Piriteo IV. Pertanto, per censire in modo più esaustivo il patrimonio Malvezzi, oltre alle opere rubricate nell'inventario di Pedrini, sono stati presi in considerazione anche i quadri registrati dai cataloghi di inizio Settecento (la Divisione dei beni mobili presenti nella dimora senatoria del 1712 e 1715, l'Inventario legale di Gaspare III del 1716 e l'Elenco dei quadri comprati da Piriteo III) e i dipinti rubricati nella Perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806, integrata dalla coeva Nota dei quadri andati alla figlia maggiore Maria, che comprendono i dipinti acquisiti dall'ultimo senatore del casato.

I quadri già Malvezzi sono stati divisi in tre gruppi: il primo raccoglie quelli identificati e riconducibili con certezza alla collezione della Ca' Grande¹⁰⁵²; il secondo racchiude dipinti noti alla critica e che per varie ragioni potrebbero essere identificati con quelli descritti negli inventari; il terzo nucleo, invece, comprende le opere non identificate, attualmente irreperibili o considerate disperse.

¹⁰⁵² Tra le opere schedate sono stati esclusi i dipinti medievali e del primo Quattrocento, in quanto saranno trattati in modo più diffuso nel già accennato studio in corso di Barbara Ghelfi e Fabio Massaccesi.

Opere identificate

Guido Reni,

Giove fulmina i Giganti,

1636-37, olio su tela, 204 x 182 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. n. 3916

Malvasia nella *Vita di Guido Reni* (1678, II, p. 56) cita tra i “Disegni di sua mano senza numero” “un altro pensiero de’ Giganti fulminati, disegnati in tela di chiaroscuro ad olio”, ovvero un grande monocromo che all’epoca specifica si conservava in casa Sacchetti a Roma, ove aggiunge (p. 90) “il disegno grandissimo de’ Giganti si tien coperto con riguardo, e venerazione”. Secondo lo storico, il “chiaroscuro” dei Sacchetti fu realizzato da Reni perché fosse spedito “in Francia, ad uno di quei bravi intagliatori” (p. 56) affinché si traessero stampe migliori rispetto a quelle che erano state tirate con “tanta fatica dal Coriolano; pretendendo aver corretto e migliorato in questi [giganti] molte cose che in quelli sempre gli dieron fastidio, non meno che al concorrente Albani, che li dicea salcicciotti” (p. 56). Le xilografie di Bartolomeo Coriolano – una del 1638, dedicata a Francesco I di Modena, un’altra coeva derivata da questa, ma con un gigante colpito da un masso e una del 1641 (Pirondini 1993, p. 100) – insieme al “pensiero” dei Sacchetti, di cui oggi si sono perse le tracce, forniscono la prima notizia indiretta del dipinto di Pesaro. Le incisioni, molto più affollate e con un maggior sviluppo verticale, rispondono evidentemente ad un altro archetipo reniano, per cui stando al Malvasia è ragionevole pensare che le versioni della *Caduta dei Giganti* siano almeno tre. La prima dovrebbe essere tela di Pesaro, che potrebbe essere stata ideata intorno al 1636-37, ossia in un periodo di poco antecedente alla stesura della seconda, la redazione su cui si basano le stampe di Coriolano, mentre la terza sarebbe il monocromo appartenuto ai Sacchetti (Pericolo 2019 p. 357, nota 388).

Un’altra citazione indiretta la fornisce Pellegrino Orlandi nell’*Abecedario pittorico* (1719, Tav. IV), quando l’autore dando consigli ai giovani che si vogliono accostare al disegno indica tra i modelli da imitare “per apprendere qualche rarità singolare” anche la “Caduta dei Giganti di Guido Reni”.

Oretti (Ms. B 104, I, f. 73), invece, è l’unica fonte a ricordare “la Caduta de’ Giganti figure come il naturale” nella quadreria di palazzo Isolani. Il resto della guidistica e dei testi antichi, compreso Malvasia, tacciono in quando la tela – che è registrata nell’inventario legale del conte Alamanno Isolani del 1733 tra i dipinti in deposito presso il creditore Pietro Conti (Chiadini 2002, p. 143) – era forse collocata, come sostiene Pepper (1988, p. 285, n. 154), in un soffitto della loro villa suburbana. Dal momento che Oretti nomina “la pittura di Guido Reni” ancora in casa Isolani, è lecito pensare che questo “quadro grande” possa essere stato acquisito da Sigismondo III solo tra l’ottavo e il nono decennio del secolo. Di certo il dipinto si trovava già in casa Malvezzi nel 1785 quando Benjamin Hobhouse (1796, pp. 315-316) in una lettera (XLVI) datata 23 marzo scriveva “Jupiter turning the mountains upon the giants. It has suffered much from the hand of time, but it is easy to discover the traits of GUIDO’s pencil”. L’inventario legale del 1793 è per ovvie ragioni il primo documento di casa Malvezzi a rubricare il dipinto. Tra i beni della Ca’ Grande la tela è poi menzionata anche da Giacomo Gatti (1803, p. 37), il quale la giudica “opera bellissima”. “Li Giganti fulminati” è quindi elencata nella Perizia delle Pitture appartenenti all’eredità di Piriteo del 1806, ove risulta assegnata alla figlia Maria Malvezzi Hercolani. Come è noto, una parte consistente del patrimonio Malvezzi confluì attraverso il suo matrimonio con Astorre Hercolani nei beni della casata del marito. Il quadro fu, perciò, esposto come di proprietà Hercolani in occasione della processione del Ss. Sacramento tenutasi nella parrocchia di S. Maria dei Servi il 14 giugno del 1812 (Emiliani 1972, p. 56). “Li giganti fulminati da Giove” sono altresì citati da Petronio Bassani nella sua dettagliata descrizione della raccolta principesca, data alle stampe nel 1816 (p. 214). Nonostante pubblicamente fosse considerato parte della collezione Hercolani, nel privato e nei documenti il nucleo Malvezzi ha continuato a godere all’interno del palazzo Hercolani di Strada Maggiore di una relativa integrità e autonomia. Per questo motivo, la tela di Reni è documentata con costanza in tutti gli inventari ottocenteschi di Donna

Mari. Due anni dopo la sua scomparsa, nel 1867, compare anche nel catalogo che elenca cassa per cassa i dipinti Malvezzi-Hercolani spediti a Parigi per essere battuti all'asta presso l'Hotel Drouôt. Il dipinto, però, non fu alienato in quell'occasione. Nell'aprile dell'anno successivo entrò, infatti, a far parte di un gruppo di trentotto opere che gli Hercolani dovettero cedere a Gioacchino Rossini per onorare un ingente prestito mai saldato, che molti anni prima il maestro aveva accordato al principe Alfonso Astorre. Alla morte di Rossini (13 novembre 1868) l'intera ipoteca fu destinata per disposizione ereditaria al Comune di Pesaro, sua città natale. Tuttavia, solo dopo il 1880 dopo alcune cause giudiziarie il nucleo pervenne al Comune marchigiano, andando poi a costituire il nucleo originale della Pinacoteca Civica (Giardini 1992, pp. 19-20).

Bibliografia

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678; A. Orlandi, op. cit., Bologna 1719; B. Hobhouse, *Remarks on Several Parts of France, Italy in the Years 1783, 1784, & 1785*, Bath 1796; G. Gatti, op. cit., Bologna 1803; P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; D. S. Pepper, *Guido Reni: l'opera completa*, Novara 1988; C. Giardini, *La Collezione Hercolani nella Pinacoteca Civica di Pesaro: trentotto dipinti e un marmo provenienti dall'eredità Rossini*, Bologna 1992; M. Pirondini, scheda in *Dipinti e disegni della Pinacoteca Civica di Pesaro*, a cura di C. Giardini, E. Negro, Modena 1993; C. Bernardini, scheda in *La quadreria di Gioacchino Rossini: il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002; F. Chiodini, op. cit., 2002; L. Pericolo, *Life of Guido Reni*, Vol. 9 (1), Washington 2019.



Giovan Francesco Gessi,

Morte di Adone,

olio su tela, 103 x 164 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 3925

Questa bellissima tela raffigurante il mito secondo la versione fornita da Ovidio nelle *Metamorfosi* (X, 524-559) è tra le opere che Sigismondo III ereditò dallo zio materno Paolo Magnani nel 1753. Nella *Descrizione e stima delle pitture* del suddetto, stesa da Gian Pietro Zanotti e Cesare Giuseppe Mazzoni nel 1760, compare infatti un quadro rappresentante “Venere, con la Morte di Adone” senza attribuzione e con una stima di 75 £. Viceversa, nell’inventario legale di Sigismondo, compilato da Pedrini nel 1793, così come in quello del figlio Piriteo IV del 1806, l’opera è assegnata al Sementi. Toccata in sorte a Maria entrò tra i beni Hercolani. Con tale attribuzione la *Morte di Adone* fu esposta dalla famiglia principesca nel giugno 1812 e 1822 in occasione della processione del Ss. Sacramento nella parrocchia di S. Maria dei Servi (Emiliani 1972, p. 56). La medesima paternità è confermata dal Bassani nel 1816 (p. 215) e ripetuta nei cataloghi ottocenteschi di Maria Malvezzi, tranne in quello estremo degli anni Sessanta (n. 36), in cui curiosamente la *Morte di Adone* è riferita a Guido Reni. Nel 1868 entrò a far parte del patrimonio di Giacchino Rossini e fu trasmessa in eredità alla città di Pesaro. Qui fu registrata sotto il nome di Giovan Francesco Gessi dalla commissione peritale nel 1883 e ancora al Gessi la attribuiva Giardini nel 1992 (pp. 86-87). Tuttavia, l’anno successivo Negro (1993, p. 74, n. 51) pur preferendo riferirla in maniera generica ad ambito emiliano, la accostava alla produzione di Emilio Savonanzi paragonandola – soprattutto per il forte scorcio di traverso della figura di Adone – alla *Sepoltura di Cristo* di Palazzo Pitti e alla *Morte di Adone* della Galleria Capitolina di Roma. Grazie a tali confronti e a considerazioni di carattere stilistico, Negro la datava alla fine degli anni Venti del Seicento. Più di recente, Benati (2002, p. 80, n. 18) è tornato ad attribuire il dipinto a Giovan Francesco Gessi.

Bibliografia

P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; C. Giardini, op. cit., Bologna 1992; E. Negro, scheda in op. cit., a cura di C. Giardini, E. Negro, Modena 1993; D. Benati, scheda in op. cit., a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.



Simone da Pesaro,

La Risurrezione di Nostro Signore,

olio su tela, 223,5 x 179 cm,

Boston, Museum of Fine Arts, inv. 2002.340

La storia alquanto tribolata di questo dipinto inizia nel 1644, allorché i confratelli della Compagnia della Grotta di Urbino allogarono al Cantarini un *Cristo risorto* per l'omonima cappella del loro Oratorio collocata nella cripta del duomo (Cellini 1996, p. 121; Cellini 1997, p. 191, fig. I 59). Ultimato entro il luglio 1647, il 10 aprile dell'anno successivo – il “venerdì santo” festa solenne dell'Oratorio – “fu esposto il quadro della Resurrezione nella nuova cappella di mano del Sig. Simone Cantarini di Pesaro mandato di Bologna che costa scudi 200 condotti oltre spese fattovi sopra” (Cellini 1997, p. 191). La pala, tuttavia, non fu messa immediatamente in opera poiché le sue misure superavano quelle dello spazio destinato ad accoglierla. I confratelli si risolsero allora a ridurla per adattarne le dimensioni alla superficie dell'altare. Nell'estate del 1649 fu commissionato un nuovo telaio – al 21 agosto risale il pagamento al falegname – mentre a settembre si provvide a procurare delle foglie d'oro per la doratura della cornice. Alla fine dell'estate 1649 il quadro era finalmente nella propria edicola. Tuttavia, a causa della forte umidità delle pareti della Grotta e in particolare di quelle della Cappella della Resurrezione già nel 1651 il dipinto, giudicato “infragidito”, fu rimosso e posizionato sull'altare principale dell'Oratorio. Nel maggio dello stesso anno dato che presentava evidenti segni di deterioramento fu sottoposto a un primo intervento di restauro ad opera del pittore Basilio Maggeri. Questi lo ritoccò di nuovo nel 1658, quando la Confraternita, conscia dell'impossibilità di conservarlo in modo idoneo, ne decise la vendita sul mercato bolognese, dove sapeva che un'opera di Simone avrebbe potuto fruttarle un ottimo guadagno. La transazione deve essere avvenuta nei primi mesi del 1659, in quanto il 15 giugno veniva retribuito il vetturino per il suo trasferimento nella città petroniana (Cellini 1996, p. 121). I documenti purtroppo non riportano il nome dell'acquirente. Tuttavia, un secolo dopo la “magnifica Tavola d'Altare con la Resurrezione di N.S.” “opera rara e bene conservata” del Cantarini è citata dall'Oretti (Ms. B 104, II, f. 170) (Ms. B 128, f. 437) presso casa Isolani in piazza Santo Stefano. Il dipinto non è invece censito nell'inventario legale del conte Alamanno Isolani del 1733 (Chiadini 2002, pp.131-144). In anni non lontani dalla stesura dei manoscritti orettiani la tela deve essere passata nella collezione Malvezzi, quasi di certo per iniziativa del marchese Sigismondo III. Il termine *ante quem* è il 1780, anno in cui i Malvezzi esposero “La Risurrezione di NS. fig.e quanto il vero di Simone da Pesaro, tav. d'altare” (Oretti Ms. B 105, II, f. 1) tra le opere dell'apparato allestito per la processione del Corpus Domini. Nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793 “la Risurrezione di Nostro Signore di Simon da Pesaro” è stimata da Pedrini la considerevole cifra di 4400 £, risultando così l'opera più preziosa della collezione dopo la *Maddalena* del Guercino. Il valore della “Risurrezione di Cristo gran quadro di Simone da Pesaro” resta alto anche nella perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806, tant'è che con una valutazione di 1200 £ risulta essere l'opera più importante dell'intero catalogo. Inclusa nella parte spettante alla marchesa Maria, la pala fu portata dalla nobildonna nella residenza del marito Astorre Hercolani. Come dipinto appartenente alla famiglia principesca la “Resurrezione” venne quindi esposta sotto il portico della chiesa di S. Maria dei Servi in occasione della processione del Ss. Sacramento il 14 giugno del 1812 (A. Emiliani 1972, p. 56). Anche Petronio Bassani nella *Guida* del 1816 (p. 216) ricorda tra i dipinti di casa Hercolani una “Risurrezione di Cristo, di Simone Cantarini”. Nella nota dei quadri di ragione della principessa Maria, databile all'incirca alla fine del secondo inizio terzo decennio dell'Ottocento, la tela è stimata solo 125 £. Il breve documento ne fornisce anche le dimensioni 6,9 x 5,8 piedi parigini (circa 224,13 x 188,40 cm). La *Risurrezione* è poi presente nelle note del 1824 e del 1843, mentre non compare negli elenchi successivi, per cui fu con ogni probabilità alienata alla fine del quinto decennio. Ad inizio Novecento la tela era ancora conservata a Bologna in una non precisata collezione privata (Emiliani 1959, p. 32), dove la vide anche Roberto Longhi prima della Seconda Guerra Mondiale (Cellini 1997, p. 192) (Mazza 1986, pp.

400-401, n. 132). Dopo anni di oblio la *Resurrezione* è ricomparsa all'estero, venendo battuto all'asta da Sotheby's a Londra il 10 dicembre 1980 (lot. 74). Ritornata sul mercato londinese nell'aprile 1986, fu venduta da Christie's (lot. 72) ai collezionisti Azita Bina-Seibel e Elmar W. Seibel, i quali nel 2002 ne hanno fatto dono al Museum of Fine Arts di Boston.

Bibliografia

P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; A. Emiliani, *Mostra di Disegni del Seicento Emiliano nella Pinacoteca di Brera*, Milano 1959; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; A. Mazza, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, Bologna 1986; M. Cellini, "Disegni di Simon da Pesaro": *l'Album Horne*, Cinisello Balsamo 1996; M. Cellini, in *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612 – 1648*, Milano 1997; F. Chiodini, op. cit., 2002.



Francesco Maffei,

La conversione di S. Paolo,

olio su tela 94 x 80 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. n. 3923

Come per la quasi totalità delle opere attribuite a maestri ‘stranieri’, anche questa *Conversione di S. Paolo* entrò nella raccolta Malvezzi grazie al marchese Sigismondo III. Non essendo registrata in alcun documento familiare precedente, si può forse ipotizzare che la tela sia stata acquisita dal senatore tra il settimo e l’ottavo decennio del XVIII secolo. A suffragare tale ipotesi può concorrere il fatto che Oretti (Ms. B 105, II, f. 4) riportando le opere esposte durante la processione del Ss. Sacramento del 1780 ricorda che fuori da “Casa Malvezzi” fu posta una “Caduta di S. Pavolo quadro grande” considerato senza troppa convinzione “d’un Procaccini”. Poiché nessun quadro attribuito a Procaccini compare nei cataloghi delle opere appartenenti ai signori di Castel Guelfo, è probabile che il quadro visto dall’Oretti possa in realtà essere “la Caduta di S. Paolo di Pietro della Vecchia”, alla quale nell’inventario legale del 1793 Pedrini riconosce il modesto valore di 260 £.

La medesima paternità è confermata anche nella perizia dell’eredità di Piriteo IV del 1806, stando alla quale il dipinto fu assegnato alla parte spettante a Maria. Entrato con lei in palazzo Hercolani, residenza del marito Astorre, il dipinto fece continuativamente parte del nucleo di opere Malvezzi che rimase sempre autonomo rispetto alla quadreria principesca. In tutte le note dei quadri spettanti alla principessa, sino a quella del 1843, *La caduta di S. Paolo* viene sempre catalogata come opera di Pietro della Vecchia. Negli ultimi inventari degli anni Sessanta, invece, la *Conversione* è assegnata al lucchese Pietro Testa. Con tale attribuzione venne quindi accorpata alla porzione di quadreria Hercolani-Malvezzi che nel 1868 andò a costituire l’ipoteca rossiniana, per risarcire il maestro dal prestito di 140000 £ concesso nel 1850 al principe Alfonso Astorre Hercolani. Come è noto, per volontà testamentaria Rossini istituì il Municipio di Pesaro quale proprietario del detto nucleo di opere, il quale giunse nelle Marche da Parigi solo negli anni Ottanta. Nel 1883, tre esperti nominati dal Tribunale di Bologna, Filippo Fiscali, Giovanni Pierpaoli e Anacleto Guadagnini, redassero una perizia sui trentotto dipinti pervenuti al comune pesarese, in cui i quadri venivano stimati e descritti nel dettaglio. Anche la commissione confermò l’attribuzione della “Caduta di San Paolo da cavallo” a Pietro Testa, stimandola 1000 Lire (Giardini 1992, pp. 15, 127-129). Il riferimento al Lucchesino venne ripreso ancora da Luigi Serra nella sua guida del 1920 (p. 8), mentre fu Giuseppe Fiocco (1924, p. 233) il primo a inserire con ragione la *Conversione di S. Paolo* nel catalogo di Maffei e a datarlo al 1640 circa. Tutta l’ampia letteratura posteriore ha dato seguito a tale attribuzione, rintracciandone poi anche le fonti iconografiche e stilistiche (Rossi 1991, pp. 102-103) (Milantoni 1993, p. 92) (Brogi 2002, p. 94, n. 25).

Bibliografia

L. Serra, *Pinacoteca e Museo delle Ceramiche di Pesaro*, Pesaro 1920; G. Fiocco, *Francesco Maffei*, in Dedalo, V, 1924; P. Rossi, *Francesco Maffei*, Milano 1991; C. Giardini, op. cit., Bologna, 1992; G. Milantoni, scheda in op. cit., a cura di C. Giardini, E. Negro, Modena 1993; A. Brogi, scheda in op. cit., a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.



Giuseppe Maria Crespi,

L'Ingegno o L'Amore vincitore,

1695-1700, olio su tela, 114 x 95 cm,

Strasburgo, Musée des Beaux-Arts, inv. 44.994.1.1

Charles-Nicolas Cochin nel *Voyage d'Italie* (1758, II, p. 127), elencando alcuni tra i dipinti che più hanno colpito la sua sensibilità durante il suo soggiorno bolognese del 1749, riporta la notizia che nella quadreria di Palazzo Magnani si conservava “un tableau fort bon, par lo Spagnolo: il représente un jeune homme casqué & ailé”. Anche sir Joshua Reynolds ricorda che in palazzo Magnani verso il 1750 si trovava un dipinto raffigurante “a young man like figure with a helmet Bows and Arrows in his hand by Spagnolo” (Perini Folesani 1993, p. 161). Parimenti, Luigi Crespi (1769, p. 216) nella *Vita* del padre scrive che “una mezza figura [dipinta da Giuseppe Maria] sta presso il marchese Paolo senatore Magnani, veramente superba, per accompagnar altre due, l’una di Guido Cagnacci, l’altra di Gio. Gioseffo del Sole”. Quanto sostenuto dagli artisti e dal canonico trova riscontro nell’inventario della quadreria appartenuta a Paolo Magnani del 1760, dove Giampiero Zanotti e Giuseppe Mazzoni registrano un “Angelo del Spagnolo” con una stima di 300 £. L’affermazione del Crespi viene poi avvalorata in modo ulteriore dal fatto che poco prima gli accademici censiscono proprio “un Quadro rappresentante la Vita Umana del famoso Guido Cagnazzi” ed “un Quadro simile, rappresentante l’Amor Divino, del Sig:r Giuseppe dal Sole”.

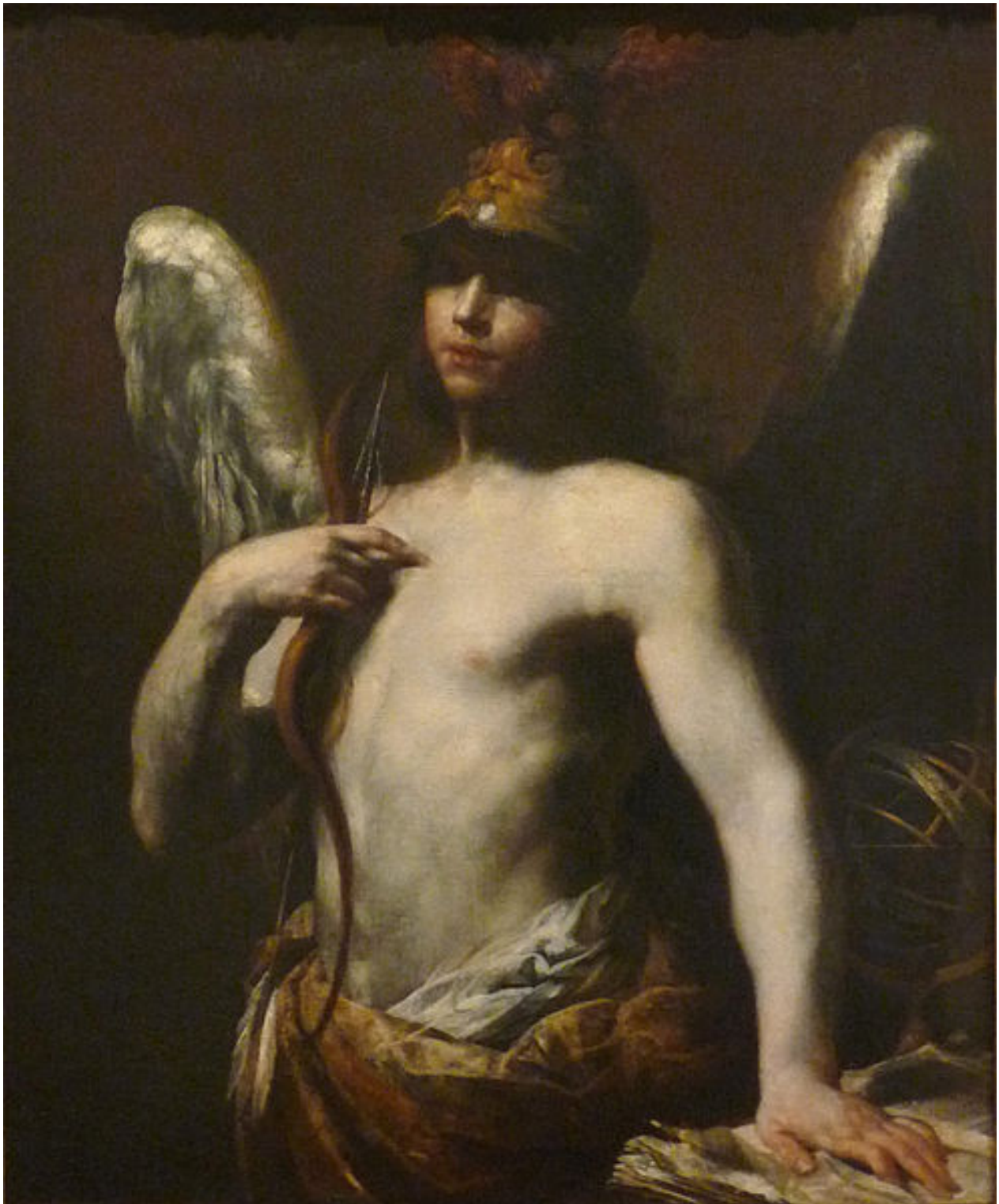
Il catalogo dei dipinti appartenuti al senatore Magnani era stato compilato dai periti clementini per ordine del nipote Sigismondo III Malvezzi, che nel 1753 ne era divenuto l’erede universale per i beni non soggetti al fedecommesso. Pochi anni dopo essere confluito tra le opere Malvezzi “L’Amore Profano, mezza figura quanto è il vero, è di mano di Gioseffo Crespi, d.º lo Spagnoletto” fu esposto dai signori di Castel Guelfo nell’apparato allestito per la processione solenne del Corpus Domini tenutasi nel 1770 presso la parrocchia di S. Sigismondo (Oretti Ms. B 105, I, f. 99).

Nell’inventario legale di Sigismondo III del 1793 il dipinto è descritto da Pedrini come un “Angelo con Elmo in Testa” e viene stimato 450 £. Invece, nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806 il soggetto della tela crespiana viene interpretato con un maggior sforzo critico quale un “Amore eroico”. Destinato alla parte spettante a Maria, verrà portato con tutti i suoi beni tra le mura del palazzo del marito Astorre Herculani. Il dipinto non compare nella descrizione della raccolta Herculani-Malvezzi redatta da Petronio Bassani nel 1816, ma è presente nel catalogo dei beni della principessa del 1824, dove torna a essere censito come un “Angelo” dal suo anonimo estensore, il quale a margine segnala che a quella data il quadro risultava “venduto”. Dopo l’ingresso sul mercato antiquario, per più di un secolo e mezzo della tela non si ha più notizia, tanto che non viene citata nella monografia di Mira Pajes Merriman del 1980 né in alcun testo precedente. Così, quando nel 1987 Alain Roy (p. 76 cat. 14) ha riconosciuto nel giovane sorridente armato con arco e frecce della collezione privata strasburghese Kaufmann-Schlageter l’*Amore vincitore* o *Pandamator Eros* già Magnani del Crespi, l’opera risultava ancora inedita. Nel 1994 il quadro, che era stato acquistato dai collezionisti alsaziani il 18 gennaio 1986 a Venezia presso l’antiquario Ettore Viancini (Roy 2017, p. 219 cat. 117), è stato quindi donato dagli stessi al Musée des Beaux-Arts di Strasburgo.

Per quanto concerne la ricercata iconografia che informa la tela, in anni più recenti Klotz (1992, n° VI) ha interpretato il soggetto crespiano anche come l’*Ingegno*, o personificazione dello spirito di inventiva, così come era stato codificato nell’*Iconologia* di Cesare Ripa del 1618. A suffragare tale lettura ha contribuito anche Jacquot (2006, p. 188), il quale ha scorto nell’aquila con le ali spiegate che sormonta il superbo elmo il simbolo dell’elevazione del pensiero.

Bibliografia

C. N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Tomo II, Paris 1758; L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi, non descritte nella Felsina pittrice*, Roma 1769; A. Roy, *L'amour de l'art: le gout de deux amateurs pour le baroque italien*, Strasbourg 1987; J. K. Klotz, scheda in *Séductions de la peinture baroque. La collection Kaufmann et Schlageter*, (musée national d'Histoire et d'Art), Luxembourg 1992; G. Perini Folesani, *Sir Joshua Reynolds in Toscana*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, a cura di R. P. Ciardi, A. Pinelli, Firenze 1993; D. Jacquot, *Le Musée des Beaux-Arts de Strasbourg: cinq siècles de peinture*, Strasbourg 2006; A. Roy, scheda in *De Giotto à Goya: peintures italiennes et espagnoles du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, a cura di P. Goldenberg, Strasburgo 2017.



Francesco Albani,

Salvator Mundi,

olio su tela, 140 x 190 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 3932

Marcello Oretti nelle *Notizie de' professori del disegno* (Ms. B 127, f. 451) riporta con una certa profusione che in "Casa Marchesini" si trovava "un Quadro grande di forma ovale per traverso, nel quale vi è il Salvatore sedente in atto di scoprire il petto, e in aria due Angiolini che sostentano un Vaso con una Croce dalla quale si spicca un raggio che arriva al Sacrosanto Costato del medesimo Salvatore, e in distanza evi la B.V. che parla con S. Giuseppe", opera scelta dell'Albani. La notizia è ripresa nella *Descrizione delle Pitture che ornano le Case de Cittadini della città di Bologna* (Ms. B 109, ff. 6-7), ove l'erudito ricorda ancora che in "Casa Marchesini del Sr. Filippo, in strada maggiore" si conservava "Un quadro grande in forma ovata col Salvatore à sedere mezza figura come il naturale sino à mezza gamba, la B. Vergine, S. Giuseppe in atto di parlare insieme, e sopra due Puttini, che tengono un Vaso con la Croce, è di mano di Francesco Albani, de buoni". Invece, ne *Le Pitture che si ammirano nelli Palaggi e Case de' Nobili* (Ms. B 104, I, f. 99), manoscritto evidentemente più tardo, Oretti registra, specificandone la provenienza, la "Pittura grande ovale per traverso con il Salvatore sedente che mostra il S.° costato, ed angioli figure quanto il vero dipinto dà Francesco Albano" tra le opere della raccolta della Ca' Grande Malvezzi. Il periegeta in tal modo ne testimonia *de facto* il passaggio nella quadreria senatoria, dove è ragionevole pensare sia entrato durante gli ultimi due decenni di vita del marchese Sigismondo III Maria. Per tale ragione, l'inventario legale dei suoi beni, stilato nel 1793, è il primo documento a registrare con la valutazione considerevole di 1400 £ il "Quadro Nostro Signore che scopre il petto, con la B. Vergine, e S. Giuseppe dell'Albani" tra le opere della raccolta dei signori di Castel Guelfo. In seguito, il "grande ovale" compare nella perizia delle pitture lasciate in eredità da Piriteo IV nel 1806 come opera dell'"Albani da vecchio", venendo accorpato alla parte toccata alla figlia Maria. Entrato con lei tra i beni Hercolani, come appartenente a tale famiglia il "Salvatore" fu esposto sotto il portico di S. Maria dei Servi in occasione della processione decennale del giugno 1812 (Emiliani 1972, p. 56). Il "Salvatore con Angeli" è ricordato anche nella *Guida* di Petronio Bassani del 1816 (p. 216). Successivamente compare in modo costante in tutti gli inventari dei quadri di Maria conservati in palazzo Hercolani: a partire dalla nota del 1824 sino all'elenco delle opere portate a Parigi nel 1867 per essere vendute. Tuttavia, il *Salvator Mundi* non venne mai messo sul mercato, in quanto l'anno successivo entrò a far parte del nucleo di dipinti destinati a risarcire Gioacchino Rossini dell'ingente prestito accordato agli Hercolani due decenni prima. Come noto, dopo la sua morte (1868) il maestro lasciò i quadri del pegno in eredità al Comune di Pesaro, che ne entrò in possesso dopo diverse vicende giudiziarie solo nel 1883. In quell'anno fu, quindi, istituita una commissione di periti che diede luogo a una relazione, in cui viene elencato con una stima di 800 £ anche il "Sacro Cuore di Gesù" dell'Albani (Giardini 1992, pp. 27 e 127-128). Tutta la critica è concorde nel datare l'opera alla tarda produzione dell'artista, ovvero durante gli anni Cinquanta del Seicento (Puglisi 1999, p. 205, n. 137) (Brogi 2002, p. 84). Al contrario, non è unanime il riconoscimento della piena paternità al maestro; Negro (1993, p. 79, n. 58) infatti considera la tela come "una delle numerose derivazioni da dipinti e disegni dell'Albani, solitamente destinate ad una clientela non troppo intransigente".

Bibliografia

P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; C. Giardini, in op. cit., Bologna 1992; E. Negro, in op. cit., Bologna 1993; C.R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven 1999; A. Brogi, scheda in op. cit., a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.



Elisabetta Sirani,

Madonna col Bambino e S. Giovannino,

olio su tela, 70 x 60 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. n. 3931

Nella *Felsina Pittrice* Malvasia (1678, II, p. 475), riportando la *Nota delle pitture* compilata meticolosamente da Elisabetta durante la sua carriera, menziona tra le opere da lei dipinte nel 1664 “Una B. V. mezza figura del naturale, con il bambino e s. Giovannino, quale sta in atto di chiedere a n. Sig. alcune rose, ch’esso tiene care, stringendole al seno, per il sig. Andrea Cattalani”. Raffinato collezionista di dipinti della scuola reniana, il banchiere aveva già raccolto nel tempo anche altre opere della Sirani ed era riuscito a costituire una quadreria di assoluto livello (Pirondini 1993, p. 103 n° 80) (Buscaroli Fabbri 2002, p. 98). Alla sua morte, nel 1668, la “Madonna della Sirana dentro il Putino et un poco di S. Gio: con Cornice dorata intagliata à fogliami, e sua Cassetta” viene registrata nell’inventario dei suoi beni (Morselli 1998, p. 157); poi per oltre un secolo del dipinto non si hanno notizie. Tuttavia, è ragionevole ipotizzare che la tela possa essere rimasta tra i beni di casa Cattalani fino a quando Sigismondo Maria non l’acquistò per la propria collezione. Ciò deve essere accaduto entro il 1780, in quanto Oretti (Ms. B 105, II, f. 2) descrivendo le opere allestite dai Malvezzi nell’apparato per la processione decennale di quell’anno ricorda che fuori dalla Ca’ Grande figurava anche una “Madonna col Bambino mezza figura della Lisabetta Sirana”.

Nella descrizione dell’eredità del marchese Sigismondo del 1793 la “B. Vergine col Bambino, e S. Giovanino mezza figura” viene stimata da Pedrini di 300 £. Passata in successione fidecommissaria a Piriteo IV, alla sua morte la “B. V. col Putto, e S. Gioannino” fu inglobata con un valore di 200 £ tra i dipinti destinati a Maria e confluì così in casa Hercolani. Nel palazzo di Strada Maggiore l’opera viene censita da Bassani (1816, p. 215) in modo generico come una “Madonna m.f., di Elisabetta Sirani”. In seguito, la “Beata V. Col Bambino, e S. Giovanni” compare in tutte le note dei quadri appartenenti alla principessa Maria, da quella di inizio terzo decennio sino a quella estrema degli anni Sessanta. Nell’aprile 1867 la “B.V. Gesù e S. Giovanni”, insieme ai pochi dipinti sopravvissuti alla dispersione che aveva già minato pesantemente anche il nucleo Malvezzi, viene imballata in una delle casse che gli Hercolani spedirono a Parigi presso l’Hotel Drouôt per essere venduta. Tuttavia, l’opera non fu alienata in quell’occasione. L’anno successivo entrò infatti a far parte del nucleo di dipinti che la famiglia ipotecò per risarcire l’ingente prestito fatto da Rossini al principe Alfonso Astorre nel 1850. Come è noto, dopo la morte del maestro e quella della moglie Olimpia Pellissier, tra la fine del 1879 e gli inizi del 1880, il gruppo di opere pervenne per disposizione testamentaria al Comune di Pesaro, che dopo diverse cause ne entrò in possesso solo nel 1883. Prima che fossero inglobate nel nucleo fondativo della Pinacoteca Civica, le opere già Hercolani furono stimate da una commissione di esperti. Alla “B. Vergine Gesù e San Giovanni” venne riconosciuto dai periti un valore di 5000 £ (Giardini 1992, p. 128). Sul limite della veste della Madonna, sul bordo della scollatura si legge: “ELISA SIRANI 1664” (Pirondini 1993, p. 103, n. 80) (Buscaroli 2002, p. 98). Secondo Frisoni (1989, II, p. 888) il dipinto, caratterizzato da un “accentuato interesse luministico” che giunge “ad annullare il modellato”, fu di “qualche importanza per il successivo percorso della pittura bolognese e in particolare per il ‘cangiamento’ dovuto al Pasinelli e al Cignani”.

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Vol. II, Bologna 1678; P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; F. Frisoni, *Elisabetta Sirani*, scheda in *La Pittura in Italia, Il Seicento*, Vol. II, Milano 1989; C. Giardini, op. cit. Bologna 1992; M. Pirondini, scheda in op. cit., a cura di C. Giardini, E. Negro, Modena 1993; R. Morselli, op. cit., Los Angeles 1998; B. Buscaroli Fabbri, scheda in op. cit., a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.



Scuola Fiamminga,

Testa di filosofo,

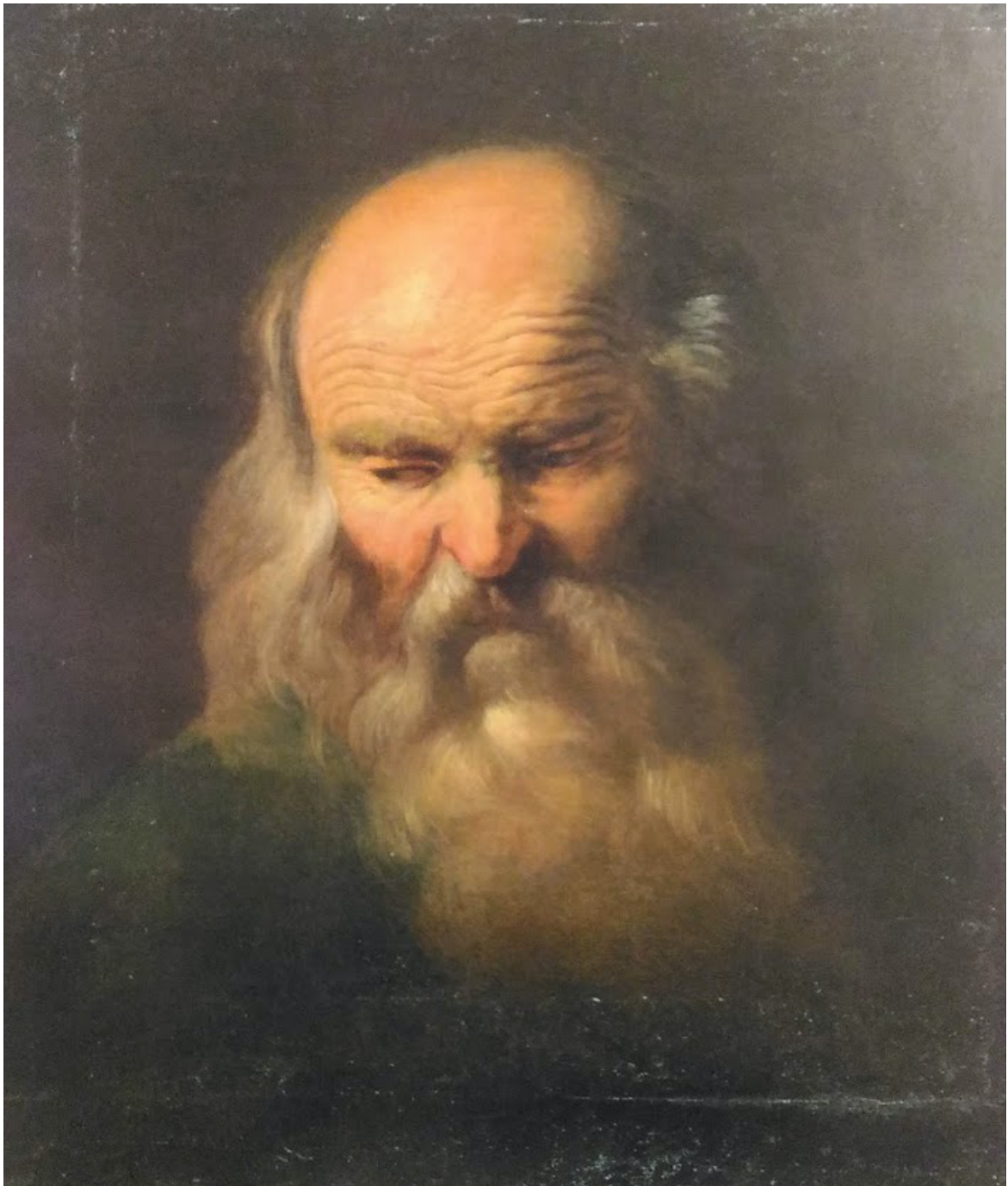
olio su tela, 63x51 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 3930

Anche questa *Testa* deve essere entrata in collezione Malvezzi per volere di Sigismondo Maria. Nell'inventario post mortem del marchese Pedrini riporta in modo generico l'opera come di scuola napoletana e la stima solo 60 £. Un valore piuttosto contenuto, 30 £, è stabilito anche dall'anonimo estensore della perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806, nella quale la registra insieme ad un'altra testa virile: "Due quadri compagni, con teste d'uomo, maggiori del vero, dipinte con fierezza, di scuola Napolitana". Entrato nel novero dei quadri toccati in sorte a Maria, fu portato dalla principessa in palazzo Hercolani. Qui non compare nella guida del Bassani, mentre è presente *Nota delli Quadri di ragione della signora* del 1824, sempre in pendant con l'altra Testa di scuola partenopea. Nel successivo catalogo del 1843 i dipinti vengono, invece, censiti separatamente e il nostro guadagna una dubbia attribuzione a Luca Giordano. Il dipinto compare ancora nella lista estrema degli anni Sessanta, ove si cerca di riconoscervi un filosofo. Con tale paternità e qualifica la tela verrà quindi imballata nel 1867 per essere venduta a Parigi. Tuttavia, l'opera non fu mai venduta nelle aste tenutesi presso l'Hotel Drouôt, in quanto rientrò tra i dipinti che la famiglia Hercolani destinò come rimborso per il generoso prestito ottenuto da Gioacchino Rossini. Come noto, seguendo le volontà testamentarie del compositore dopo un lungo contenzioso legale tale nucleo entrò a far parte dei beni della città di Pesaro e della sua erigenda Pinacoteca. Anche la Commissione peritale nel 1883 riconobbe in questa testa di filosofo la mano di Luca Giordano (Giardini 1992, p. 127), mentre nel 1920 Serra (p. 9) la attribuì a Ludovico Carracci. In tempi più recenti, Giardini (1992, p. 105) l'ha di nuovo catalogata come opera del maestro napoletano. Morselli (1993, p. 75, n. 52), invece, in "questo filosofo, realizzato con perizia lenticolare e rischiarato da una luce violenta e artificiale" vi ha scorto la maniera del pittore fiammingo Jacob Jordaens e l'ha datato alla seconda metà del XVII secolo. Anche Brogi (2002, p. 96, n. 26) ha poi considerato la tela come opera di un maestro delle Fiandre, ma valutando l'assenza di attributi e il formato anomalo rispetto all'iconografia tradizionale dei "filosofi", ha preferito sottolineare le affinità col genere delle teste di carattere.

Bibliografia

L. Serra, op. cit., Bologna 1920; C. Giardini, op. cit., Bologna 1992; R. Morselli, scheda in op. cit., a cura di C. Giardini, E. Negro, Modena 1993; A. Brogi, scheda in op. cit., a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.



Carlo Cignani,

Due puttini che lottano,

olio su tela, 61 x 76 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 3940

Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 99) è la prima fonte manoscritta ad attestare la presenza in collezione Malvezzi di “Due putti quanto il vero di Carlo Cignani”. L’opera pervenne nella raccolta della Ca’ Grande quasi di certo per volontà del marchese Sigismondo III tra il sesto e il settimo decennio del Settecento. Nell’inventario legale della sua eredità del 1793 il dipinto fu valutato da Pedrini ben 800 £, cifra che dimostra la stima altissima di cui godeva l’artista all’epoca. Nella successiva perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV alle figlie nel 1806 il valore dei puttini del Cignani cala in modo sensibile a 100 £, riduzione forse dovuta ad uno sguardo più critico verso un’opera tarda e “greve” del maestro (Buscaroli Fabbri 1991, p. 200 n. 71). Accorpato alla parte di quadri lasciati in eredità dal marchese alla figlia Maria, il dipinto confluì con lei nelle raccolte di palazzo Hercolani. Nella Galleria di Strada Maggiore lo registra per primo Petronio Bassani nel 1816 (p. 215). Dopo di che, tutti i cataloghi delle opere spettanti alla principessa ne testimoniano con costanza la presenza nel palazzo, a partire dalla nota del 1824 sino alla meticolosa perizia del 1867, che descrive i quadri trasportati a Parigi per essere messi all’asta all’Hotel Drouôt.

I *Puttini*, però, non entrarono mai sul mercato in quanto l’anno successivo gli Hercolani lo ipotecarono insieme ad altre opere per onorare l’importante prestito che Rossini aveva accordato loro in amicizia. Dopo la morte del maestro questi dipinti furono lasciati in eredità al Comune di Pesaro, che li pose tra le opere fondative dell’erigenda Pinacoteca Civica.

L’iconografia della tela è interpretata dalla critica in modo concorde come una tarda declinazione del tema tanto caro al Cignani dei putti, qui espresso nella lotta tra Bacco fanciullo e la piccola Erigone, figlia di Icaro re dell’Attica (B. Buscaroli Fabbri 2002, p. 100, n. 28).

Bibliografia

P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; L. Serra, op. cit., Pesaro 1920, p.7; R. Roli, *Pittura bolognese: 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, pp. 97, 243; B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani: affreschi, dipinti, disegni*, Bologna 1991; C. Giardini, op. cit., Bologna 1992, p. 106; M. Pirondini, scheda in op. cit., a cura di C. Giardini, E. Negro, Modena 1993, p. 84, n. 63; B. Buscaroli Fabbri, scheda in op. cit., a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.



Giovanni Bellini,

Padre Eterno,

tempera e olio su tavola, 102 x 132 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 3999

Oretti (Ms. B 104, I, f. 101) è il primo a registrare la presenza in casa Malvezzi di un “P. Eterno con le braccia aperte nelle nuvole, mezza figura, quanto è il naturale con bellissima testa”, che in modo inaspettato specifica esser “creduto del Bagnacavallo, ma è certamente della Scuola di Raffaello da Urbino”. L’erudito precisa, inoltre, che in precedenza l’opera era appartenuta a Ercole Lelli. Con ogni probabilità fu dal poliedrico artista bolognese o dai suoi eredi che Sigismondo III la acquistò per la propria galleria. L’ingresso del dipinto nella quadreria della Ca’ Grande, comunque, deve necessariamente essere avvenuto entro il 1780, anno in cui secondo Oretti (Ms. B 105, II, f. 2) un “Padre Eterno mezza figura quanto è il vero scuola forestiera dipinto sulla tavola” fu esposto dai Malvezzi in occasione della festa del Ss. Sacramento tenutasi nella parrocchia di S. Sigismondo.

Poche righe dopo, nella “Nota per ordine delle Pitture di Casa Malvezzi” (f. 5), l’erudito aggiunge un interessante commento a proposito della disposizione dei quadri operata dai Malvezzi, riportando che questo “Altro Padre Eterno varj canzonano perche una femmina non stava bene in qual luoco, e nepure due PP. Eterni così vicini”. Stando al periegeta, infatti, i signori di Castel Guelfo avrebbero ‘inopportunamente’ intervallato il dipinto belliniano e il “P. Eterno fig. intiera Scuola de Carracci” con un “Ritratto di donna del Bronzino”. Di per sé, ciò che sorprende non è tanto il fatto che l’allestimento sia stato ‘canzonato’ perché in contrasto con consolidate ragioni di *decorum* e *varietas*, quanto che furono “varj” coloro che ‘criticarono’ le scelte dei Malvezzi. Questo in maniera indiretta può essere una spia di quanto all’epoca fosse ormai diffuso a Bologna, anche in strati della popolazione meno abbienti, un elevato senso estetico e uno spiccato gusto critico. D’altro canto, basta scorrere le pagine dei manoscritti orettiani per rendersi conto di come nel Settecento larghe fette di popolazione, dai bottegai sino ai nobili, fossero tutte partecipi di un rilevante fermento collezionistico. Nel catalogo dei beni lasciati in eredità dal marchese al figlio Piriteo IV, Pedrini attribuisce la tavola a “Bagnacavallo il Vecchio” e la valuta 400 £. Tale paternità è confermata anche dall’anonimo compilatore della stima del 1806, dalla quale si apprende che il “P. Eterno” rientrò tra i poco più di ottanta dipinti toccati in sorte alla parte spettante a Maria. Dopo essere confluito per tramite della marchesa tra le opere di casa Hercolani, il “Dio Padre” di “Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo” secondo Marescalchi (1822, p. 41) fu esposto sotto il decimo arco del “Portico Hercolani già Grati Volta” in occasione della processione decennale del Corpus Domini svoltasi il 9 giugno 1822 nella parrocchia di S. Maria dei Servi.

Presso la residenza senatoria il “Padre Eterno Mezza figura, in Tavola” viene sempre censito come opera del Bagnacavallo da tutti gli inventari ottocenteschi della principessa Maria, a partire da quello databile alla fine del secondo decennio sino alla perizia del 1867, che descrive i quadri trasportati a Parigi per essere messi all’asta all’Hotel Drouôt. Il *Padre Eterno*, però, non fu alienato in quelle circostanze, in quanto fu incluso nell’ipoteca che gli Hercolani erano stati costretti a dare per risarcire Gioacchino Rossi dell’importante prestito accordato nel 1850 all’amico Alfonso Astorre. Come noto, il maestro alla sua morte lasciò in eredità il pegno Hercolani al natio comune di Pesaro, che ne entrò in effetti in possesso solo nel 1883. In quell’anno fu istituita una commissione di periti, nella cui relazione il “Dio creatore” risulta ancora attribuito al Ramenghi e viene stimato 300 £ (Giardini 1992, p. 127). Gli studiosi moderni, invece, a partire da Berenson (1894, p. 86) attribuiscono quasi all’unanimità il dipinto a Giovanni Bellini e lo considerano il frammento superiore di una pala databile attorno al 1505 (Tempestini 1992, p. 33, n. 11). La tavola purtroppo è andata dispersa, ma è possibile ritrovarne l’idea compositiva nel Padre Eterno dipinto entro la pala con il *Battesimo di Cristo*, eseguita tra il 1500 e il 1502 da Bellini per l’altare Garzadori nella chiesa vicentina di Santa Corona (Tempestini 2002, p. 66, n. 11).

Bibliografia

C. Marescalchi, op. cit., Bologna 1822; B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance: with an index to their works*, New York 1894; C. Giardini, op. cit., Bologna 1992; A. Tempestini, scheda in op. cit., a cura di C. Giardini, E. Negro, Modena 1993; A. Tempestini, scheda in op. cit., a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.



Domenico Maria Viani,

Cristo in Emmaus,

olio su tela,

Bologna, collezione Aria Castelli

Nella *Storia dell'Accademia Clementina* Zanotti (1739, I, p. 359) ricorda nella *Vita di Domenico Maria Viani* che il pittore “fece un gran quadro rappresentante Cristo, che frangendo il pane sé stesso manifesta a i due pellegrini in Emaus, ed ora è posseduto, daché suo padre, fu che il fece fare, dall'eccellente, e celebrato medico, e filosofo, Giacomo Bartolomeo Beccari, uomo di tanto merito in ogni genere di scienza”.

È poi Oretti nella *Descrizione delle Pitture che ornano le case de Cittadini di Bologna* (Ms. B 109, I, f. 54) e nelle *Notizie de' Professori* (Ms. B 129, f. 142) a menzionare tra i dipinti del Dottore Giacomo Bartolomeo Beccari “il famoso Quadro tanto encomiato dalli intendenti di Pittura, quale figura Christo che frangendo il pane sé stesso manifesta ai due Pellegrini in Emaus, opera dipinta di Giovanni Viani”.

Parimenti Luigi Crespi nella *Felsina* (1769, p. 166) riporta la notizia che Domenico Maria “fece un Redentore, che si manifesta in Emaus in figura grande al naturale” e precisa che a quella data “possedevano il dottor Beccari”. Ora, non è chiara la ragione per cui Crespi ne parli al passato. Da un lato potrebbe essere semplicemente legato al fatto che il Beccari era venuto a mancare tre anni prima della conclusione del testo. Dall'altro, però, non bisogna neppure escludere che il canonico intendesse testimoniare in modo indiretto l'uscita dalla collezione dell'illustre scienziato. Sebbene non vi possa essere la certezza, è verosimile che la tela venisse comprata dal marchese Sigismondo III nel corso del settimo decennio. Tanto è vero che poco dopo “il Signore con li due Pellegrini che lò riconobero in frazione panis figure quanto il naturale di Domenico Viani” è registrato da Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 91). Nel 1780 il “quadro con Cristo à mensa co' due discepoli che lo conobbero in frazione panis figure quanto è il naturale di Domenico Viani” fu esposto fuori dalla Ca' Grande in occasione del decennale eucaristico tenutosi nella parrocchia di S. Sigismondo (Oretti Ms. B 105, II, f. 1).

Il quadro grande raffigurante “Nostro Signore con li Pellegrini in Emaus di Domenico Viani” viene quindi catalogato da Domenico Pedrini nell'inventario legale dell'eredità del marchese del 1793 con una stima di 500 £. Nella perizia delle pitture divise nel 1806 dalle figlie dell'ultimo senatore del casato Piriteo IV il “Cristo co' due Discepoli, in Emaus” risulta assegnato a Teresa, confluendo così tra i beni del marito Francesco Ranuzzi. Da allora per oltre un secolo e mezzo non si hanno più notizie. Ritrovato da Roli, nel 1964 è stato pubblicato per la prima volta da Miller (p. 98, fig. 33b), che ne segnalava la presenza in una raccolta privata bolognese. Lo studioso, inoltre, precisava che in questo dipinto bisognava riconoscere la tela Beccari citata da Zanotti e Crespi e non il *Cristo in Emmaus* del Fruher Provinzial Museum di Hannover come pensava Hermann Voss (1955, p. 285). Miller sottolineava che l'atto di Cristo di spezzare il pane coincide col dettaglio descritto da Zanotti per il quadro Beccari, il medesimo particolare ricordato da Oretti per la tela vista in casa Malvezzi.

Roli in seguito (1977, p. 101) ha poi specificato che la *Cena in Emmaus*, “altra interessante testimonianza del neocarracismo del Viani” si trovava in quegli anni nella felsinea collezione Aria Castelli (p. 297, fig. 153b).

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; L. Crespi, op. cit., Roma 1769; H. Voss, *Domenico Maria Viani*, in *Arte veneta*, 8.1954 (1955), pp. 284-288; D. C. Miller, *Viani, Graziani and Monti: contributions to the Bolognese Settecento*, in *Arte antica e moderna*, 1964, pp. 97-100; R. Roli, op. cit., Bologna 1977.



Ludovico Carracci,

Salita al Calvario,

1608-09,

olio su tela, 114 x 152,5 cm,

Bedonia, Seminario Vescovile

Nella *Felsina* Malvasia (1678, I, p. 496) riporta che un “sovrauscio” con “Christo portante la Croce, caduto in terra, con la Madonna che piange, la Veronica, & un soldato” di Ludovico Carracci si trovava all’epoca in casa Landini a Bologna. Circa cento anni dopo, con la medesima descrizione Marcello Oretti (Ms. B 104, II, f. 146) censisce ancora il “sovruscio” tra i beni del palazzo Landini posto “in faccia la Chiesa di S. Caterina detta Corpus Domini”. L’erudito, però, documenta altresì un “Christo caduto sopra alla Croce, figure quanto il vero, opera maravigliosa di Lodovico Carracci” tra i dipinti di casa Malvezzi (Ms. B 104, I, f. 100). Per risolvere questa apparente aporia converrà ricordare che, pur non essendo mai stato chiarito quando l’accademico iniziò la compilazione delle *Pitture* né l’ordine di stesura delle sue tre parti, all’interno del manoscritto esiste comunque una sorta di *consecutio temporum*. Infatti, come puntualizzato da Calbi (1984, p. 11, nota 2), “i frequenti e precisi rimandi al secondo volume contenuti nel primo, lasciano supporre che quest’ultimo sia stato compilato in un tempo successivo”, per questo talvolta le notizie possono apparire in contraddizione. Quindi, considerando i frequenti cambi di proprietà cui erano soggette le opere nel XVIII secolo, non è illogico pensare che Oretti in modo involontario sia il primo a testimoniare il passaggio della *Salita al Calvario* dalla raccolta Landini a quella dei signori di Castel Guelfo. Ad acquistare quest’“opera maravigliosa” fu di certo il senatore Sigismondo III, probabilmente durante la seconda metà degli anni Settanta del Settecento. La transazione deve essere comunque avvenuta entro il 1780, dal momento che Oretti (Ms. B 105, II, f. 1) descrivendo l’apparato allestito in quell’anno dai Malvezzi in occasione della festa del Corpus Domini menziona il “Cristo caduto sotto la Croce figure quanto il vero la Veronica, e un manigoldo è di Ludovico Carracci”. Pochi anni dopo, è Lanzi nel *Viaggio specialmente del 1782 per Bologna* a registrare presso la Ca’ Grande “un quadro di mezze figure: Cristo che porta la croce” di Ludovico (c. 29 v, Perini 1993, p. 336), tela nella quale è ragionevole riconoscere, malgrado le discrepanze, il sovrauscio menzionato dall’Oretti. In seguito, sono i documenti d’archivio della casata senatoria a provare la presenza del dipinto nella quadreria familiare. La fonte più antica è l’inventario legale dell’eredità di Sigismondo Maria del 1793, ove il quadro grande rappresentante la “Caduta di Nostro Signore sotto la Croce con la pietosa Veronica di Lodovico Caracci” è registrato da Domenico Pedrini con la ragguardevole stima di 1500 £, segno evidente dell’ammirazione costante di cui godono le opere carraccesche. Nella perizia delle pitture dall’ultimo marchese di Castel Guelfo del 1806 il “Cristo caduto sotto la croce, con un manigoldo, e la Veronica di Lodovico Carracci” – che pure viene considerato uno dei pezzi più preziosi dell’elenco – risulta tra le opere destinate a Teresa, confluendo così tra i beni del marito Francesco Ranuzzi. Come opera di sua proprietà “La caduta di Gesù Cristo di Ludovico Carracci” viene esposta in occasione della processione decennale tenutasi nella parrocchia di S. Giovanni in Monte nel 1824 (Emiliani 1972, p. 58). L’anno successivo è poi il Belvisi nell’*Elogio storico del pittore Ludovico Carracci* (1825, p. 54) a segnalare la presenza di un “Gesù caduto sotto la croce con manigoldo e S. Veronica” tra le proprietà del Ranuzzi. Il 25 giugno 1826, infine, ancora in occasione degli Addobbi organizzati nella Parrocchia ed Abbazia di S. Giuliano il conte concede un’ultima volta la “Caduta di Cristo sotto la Croce” di Ludovico (Emiliani 1972, p. 58). Pesantemente indebitato, il nobiluomo potrebbe aver sfruttato la celebrazione della festività per alienare il dipinto, che da allora non risulta documentato per lungo tempo. In data imprecisata la *Salita al Calvario* entrò quindi nella collezione Bolognini. Come opera di un maestro lombardo nel 1946 la tela passò per tramite di monsignor Menzani dalla raccolta nobile al Seminario Vescovile di Bedonia (Benati² 1989, p. 35). Negli anni successivi (1953) tale paternità, forse “in virtù del livore cupo della tavolozza” (Brogi 2001, p. 213,

cat. 99), venne ribadita dagli schedatori ministeriali. In seguito, il dipinto è stato ricondotto prima allo “stretto ambito” ludovichiano (Cirillo, Godi 1986, II, p. 112) e poi solo nel 1989 è stato in via definitiva incluso da Benati¹ (p. 219, fig. 311, e pp. 223, 676) tra le opere “più forti e personali” di Ludovico, soprattutto in virtù della “allucinata violenza espressiva che modula la risaltata intelaiatura luminosa” (Benati 1989², p. 35, n. 111). Come sostengono Benati e Brogi (2001, p. 213), il quadro di Bedonia corrisponde a quello posseduto da Francesco Ranuzzi (e prima dai Malvezzi).

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678; L. Lanzi, *Viaggio specialmente del 1782 per Bologna, Venezia, la Romagna*, Ms. 36/I, Biblioteca della Galleria degli Uffizi, pubblicato da G. Perini Folesani, in *Ludovico Carracci*, Bologna 1993; F. Belvisi, *Elogio storico del pittore Ludovico Carracci*, Bologna 1825; C. C. Malvasia, op. cit., Vol. I, Bologna ed. 1841; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; E. Calbi, D. Scaglietti-Kelescian, op. cit., Bologna 1984; G. Cirillo, G. Godi, *Guida artistica del parmense*, Vol. II, Parma 1986; D. Benati¹, *La pittura nella prima metà del Seicento in Emilia e in Romagna*, in *La pittura in Italia*, 1, Milano, Electa, 1989, pp. 216-247; D. Benati², *La quadreria di Bedonia: dipinti della Pinacoteca Parmigiani nel Seminario Vescovile*, Modena 1989; A. Brogi, op. cit., I, Ozzano Emilia 2001.



Gian Gioseffo Dal Sole,

Amore divino,

1705 c.,

olio su tela, 115 x 93 cm,

Modena, coll. privata

Nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, I, p. 306) Zanotti elencando le opere di Gian Gioseffo riporta in maniera laconica che il pittore dipinse “per il senator Magnani il quadro dell'Amor divino, compagno della vita umana di Guido Cagnacci”. Nelle postille autografe (trascritte in Commentario 1977, p. 133) l'accademico ne fornisce però un giudizio alquanto severo aggiungendo che il quadro di Dal Sole è “molto inferiore dachè quello del Cagnacci è tenero e naturale al sommo e non duro, e affettato”.

Parole non proprio lusinghiere sono spese sul dipinto anche nel *Voyage d'Italie* (1758, II, p. 127) da Charles-Nicolas Cochin, il quale ricorda tra i dipinti da lui ammirati in palazzo Magnani durante il suo breve soggiorno bolognese del 1749 “un tableau de Giuseppe dal Sole, où est une figure & un cerf: on dit qu'il représente l'Amour divin. La manière en est une imitation du Guide. Il y a beaucoup de douceur de pinceau, bonne tête, mauvaises mains, dessin incorrect”.

Sulla scorta di Zanotti, l'Oretti (Ms. B 131, f. 10) (Ms. B 104, II, f. 127) cita ancora “Il quadro dell'Amore Divino, compagno della Vita Umana, di Guido Cagnacci” presso la quadreria di casa Magnani. L'erudito lo descrive poi – forse perché colà lo apprezzò di persona – anche tra le pitture di casa Malvezzi (Ms. B 104, I, f. 101), precisandone la provenienza dal palazzo senatorio “rincontro la Chiesa di S. Giacomo”. Il dipinto, d'altro canto, quando Oretti compilava la seconda parte del suo manoscritto si trovava già da anni presso i Malvezzi. Come è noto, nel 1753 alla morte del senatore Paolo Magnani l'*Amor Divino* insieme all'intero patrimonio familiare era passato al nipote *ex sorore* Sigismondo III Malvezzi, il quale nel 1760 fece descrivere e stimare la collezione ereditata dallo zio proprio dallo Zanotti e da Mazzoni. Nell'inventario il decano e il vice decano dell'Accademia Clementina valutano l'“Amor divino” di “Giuseppe dal Sole” 400 £, valore tra i più significativi dell'intero catalogo, e di certo per tale ragione Pietro Pavia stima la “Cornice, e Cima, e Rabesco dorato” ben 30 £, ovvero quanto un dipinto di media qualità.

In casa Malvezzi il dipinto di Dal Sole viene registrato da Domenico Pedrini nell'inventario legale del marchese Sigismondo III del 1793 con una stima di 400 £, cifra invece piuttosto ‘contenuta’ se paragonata a opere di pari livello, che in ombra denota uno scarso apprezzamento da parte del perito. Nella divisione dell'eredità lasciata da Piriteo IV nel 1806 l'“Amor divino in forma di Giovine adulto” viene accorpato al nucleo di opere destinate alla figlia Maria, dal 1798 moglie di Astorre Herculani. Questa è l'ultima volta che il dipinto viene menzionato da una fonte. Non compare infatti né nella *Guida* del Bassani né in alcuna nota delle pitture appartenenti alla principessa in palazzo Herculani. Ciò fa supporre che l'allegoria di Dal Sole venne alienata dalla principessa in date precocissime, forse già poco dopo la morte del padre. Per quasi due secoli la tela è stata considerata dispersa (Thiem 1990, pp. 136). Solo nel 1998 è stata reperita e riconosciuta da Peruzzi (p. 144, cat. 45) in una collezione privata modenese. Fino ad allora, l'*Amor Divino* era noto agli studi unicamente grazie alle ripetute citazioni letterarie e soprattutto attraverso un eccellente bozzetto preparatorio *en grisaille*, ora in collezione privata bolognese, che per primo Pinna (1993, s. p.) ha ricondotto all'opera voluta da Paolo Magnani. L'iscrizione sul retro, “Amor verso Dio del sig. Gio. Giuseppe Dal Sole 1705”, aiuta a datare il dipinto, che anche secondo Zanotti fu eseguito dopo il 1700 e prima del 1710. La tela venne allogata al Dal Sole per accompagnare la *Vita Umana* di Cagnacci. La commissione non era tanto ispirata da motivi estetici o filosofici, ma come sostiene Peruzzi (1998, p. 144) si trattò piuttosto di “un'operazione di senso evidentemente moraleggiante giacché il quadro del Cagnacci apparteneva a quella produzione incentrata sul nudo femminile che, esposto in tutta la sua sensualità e solo velato da un tenue intento allegorico” aveva creato talvolta non poco imbarazzo ai suoi

possessori. Pertanto, non volendo forse censurare o rinunciare a esporre la bella tela del Cagnacci, il Magnani chiese al Dal Sole il suo pendant con la raffigurazione allegorica dell'*Amor Divino*. L'operazione era tesa a smorzare la voluttà della *Vita umana*, a conferirle un significato più elevato, eticamente e socialmente accettabile. Come evidenziato da Matteucci (1996, pp. 28-32) e poi da Peruzzi (1998, p. 144), per orientare verso un'ottica trascendente il proprio dipinto Gian Gioseffo interpretò in modo moderno l'*Iconologia* di Cesare Ripa del 1603. In particolare, si basò sul passo in cui si consiglia di rappresentare il "Desiderio verso Iddio" quale un "Giovanetto vestito di rosso, e giallo, i quali colori significano desiderio, sarà alato per significare la prestezza con cui l'animo infervorato, subitamente vola a pensieri celesti, dal petto gli esca una fiamma, perche è quella fiamma, che Christo S. N. venne a portare in terra. Terrà la sinistra mano al petto, e il braccio destro disteso, il viso rivolto al Cielo, e haverà a canto un Cervo, che beva l'acqua di un ruscello, secondo il detto di David nel Salmo XLI. dove assomigliò il desiderio dell'anima sua verso Iddio al desiderio, che ha un Cervo assettato d'avvicinarsi a qualche limpida fontana. La sinistra mano al petto, e il braccio destro disteso, e il viso rivolto al Cielo è per dimostrare, che devono l'opere, gli occhi, il cuore, e ogni cosa essere in noi rivolte verso Iddio" (p. 101). Dal Sole attinse solo ad alcuni degli attributi indicati dal teorico. Rinunciò alle ali e pose la fiamma che avrebbe dovuto scaturire dal petto del giovane entro un'hydria al lato della figura, mentre lo raffigurò con lo sguardo rivolto verso il cielo e posizionò, seppur in secondo piano, il cervo di biblica memoria.

Da un punto di vista stilistico, inoltre, Gian Gioseffo sembra essersi adeguato alla maniera del Cagnacci. Infatti, la "polita nudità del giovinetto, esemplato su modelli reniani, non va esente da una languida ma pur esplicita sensualità e si rimpolpa di una più carnale evidenza" (Peruzzi 1998, p. 144).

Bibliografia

C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1603; G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna 1739; C. N. Cochin, op. cit., Tom. II, Parigi 1758; A. Ottani Cavina, R. Roli, *Commentario alla "Storia dell'Accademia Clementina" di G. Zanotti (1739)*, Bologna 1977; C. Thiem, *Giovan Gioseffo Dal Sole: dipinti, affreschi, disegni*, Bologna 1990; G. Pinna, *La verità della vita. Per una lettura iconologica della "Vita umana"*, in *Il Cagnacci esiliato*, Rimini 1993; A. M. Matteucci, in *"Idea prima": disegni e modelli preparatori, pittura di tocco dal '500 al '700*, Bologna 1996; L. Peruzzi, in *Tesori ritrovati: la pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, Milano 1998.



Guido Cagnacci,

Vita Umana,

1650 c.,

olio su tela, 108,5 x 84 cm,

Ro Ferrarese, Fondazione Cavallini Sgarbi

L'inventario legale del marchese Enea Magnani del 1686 è la prima fonte a documentare la presenza nel palazzo senatorio di via S. Donato di "un quadro di pittura rapresenta[n]te la vita humana che si dice fatto da Guido Cagnazzi" (Morselli 1998, p. 306). Nella perizia il dipinto del santarcangiolese risulta essere una delle rare opere mobili, insieme alle prospettive del Mitelli e a un "sacrificio" di Lavinia Fontana, a venire accompagnata da un'attribuzione. Ma il dato interessante è che si tratta dell'unica pittura a essere identificata con una 'lettura iconologica', il che proverebbe come già all'epoca la tela dovesse godere di uno status particolare, soprattutto in una raccolta ove risulta evidente lo scarso interesse per le arti figurative. Forse si trattò di una delle poche, ma significative, commissioni effettuate dal marchese Vincenzo Magnani (1615-1659). Come sostiene Morselli (1998, p. 304), il contatto tra il patrizio e l'artista romagnolo potrebbe essere stato favorito dalla famiglia Leoni, ovvero il nobile casato bolognese dal quale proveniva Orsina la prima moglie del padre Enea I. I Leoni avevano alloggiato il giovane Cagnacci durante il primo soggiorno felsineo e, anche a distanza di decenni, pare abbiano sempre mantenuto rapporti col pittore (Morselli 1993, p. 190). Comunque sia, verosimilmente fu da Venezia che il dipinto venne spedito dal Cagnacci al marchese Magnani. Del resto, la produzione fondata sulla *vanitas* con al centro la figura umana, in particolare quella femminile, è tipica del suo soggiorno lagunare (1649-1658). Periodo in cui la produzione del pittore si orienta su temi di successo, ma in qualche modo seriali (Benati 2008, p. 45). A ciò vi allude in modo salace anche il Boschini in un celebre passo della *Carta del Navegar Pittoresco*, ove scrive che certi "Cagnazzi, Orsi e Cinghiali" (1660, p. 432), pittori decadenti che si limiterebbero a replicare con minime variazioni un repertorio ristretto, "I è tanto miserabili in dessegno, / E tanto scarsi a trovar l'invencion, / Che i no ha repiego, né rressolucion, / Per esser grimi e gramì, senza ingegno", e aggiunge "per esempio i farà con pulitezza / Mezza figura, una Susana nuda; / Con farghe do Colombe, i la tramuda / In la vezzosa Dea de la Belezza. / E perché la ghe par confeto e mana, / Col farghe un fior, che con el fià sparisse, / Tra lori i se consola e se nutrisse, / Col dir: adesso l'è la Vita umana. / E per sorte ghe vien su la vena / De trasformarla in qualche altra figura, / I ghe fa un vaso in man con studio e cura, / E la diventa Maria Maddalena" (1660, pp. 243-244). Risulta palese che lo scrittore, il quale non menziona di proposito il pittore romagnolo, sottintenda se non citi addirittura lavori peculiari del suo catalogo, evidentemente a lui ben noti per visione diretta (Milantoni 1993, pp. 40-41).

In laguna Cagnacci, lavorando quindi con costanza sugli stessi temi, in primis sul nudo femminile declinato secondo l'occasione, "accentua le potenzialità erotiche insite nel soggetto, che, estranee al mondo sublimato di Reni, porteranno talora i proprietari delle sue opere a provare un 'certo scrupolo' nei loro confronti" (Benati 2008, p. 40). Alcuni se ne liberarono presto, altri invece cercarono soluzioni meno drastiche o più sottili. Si tratta proprio del caso del senatore Paolo Magnani, il quale per smorzare la carica sensuale del dipinto ereditato dal padre ricorse a un fine espediente già noto nel Rinascimento. Come testimonia Zanotti (1739, I, p. 306) il marchese fece dipingere al Dal Sole "il quadro dell'Amor Divino, compagno della vita umana di Guido Cagnacci", ovvero commissionò al pittore un "pendant che in qualche modo riconducesse anche il quadro del Cagnacci a una problematica più ortodossa" (Peruzzi 1998, p. 144). Nonostante il carattere in potenza 'perturbante' e compromettente, nel Settecento la *Vita Umana* diventa celebre, venendo apprezzata da più parti. Zanotti nelle postille alla *Storia dell'Accademia Clementina* (trascritte in Commentario 1977, p. 133) chiosa che il dipinto "del Cagnacci è tenero e naturale al sommo". Lo storiografo ne tesse poi le lodi anche in una lettera indirizzata al riminese Giovan Battista Costa il 25 ottobre 1741, in cui dichiara

“parmi che ancor più divina sia la vita Umana posseduta dal Senatore Marchese Pavolo Magnani, ella è propriamente uno stupore” (Costa 1752, II, p. 135). Similmente, in una missiva indirizzata al fiorentino Nicolò Gaburri il 4 novembre 1741 Costa, riferendo “le molte pitture, che in Bologna fece Cagnacci”, ricorda “la vivace e bellissima giovane rappresentante la vita umana posseduta dal Sig. Senatore Marchese Magnani” (Costa 1752, I, p. 127). Un giudizio meno entusiasta, ma allo stesso modo positivo è dato pure dal Cochin nel *Voyage d'Italie* (1758, II, p. 127), il quale elenca tra le opere che più lo colpirono in casa Magnani “un tableau représentant l'Emblème de la vie humaine, de Guido Cagnacci: belles têtes, belle couleur, mais pauvrement dessiné”. Negli stessi anni il dipinto è appuntato per ben due volte e con abbondanza di dettagli anche da Sir Joshua Reynolds nel suo ‘taccuino bolognese’, ove è descritto come: “A figure of woman representing Vita Humana with a Rose & tella a Clock on right, an hour glass out in the serpent, ordered over Deaths head on a benc[h] by Ludo Cangiassi” (Perini 1991, p. 394) e “A figure of young woman looking up representing human life, in her right hand she has a flower and what we call in Devon “tellacllocks”, the serpent encircled over her head, death head on a bench, said by Ludovico Cangiassi” (p. 400).

Anche Oretti censisce due volte in modo entusiasta il dipinto quando ancora apparteneva alla “Casa del Senatore Magnani”. Nelle *Pitture* (Ms. B 104, II, f. 127) definisce il “quadro che con una figura rappresenta la Vita Umana [...] dello stesso Cagnacci, opera rarissima e di gran preggio”, mentre nelle *Notizie de' professori* (Ms. B 127, f. 24 in f. 483) la menziona come “il stupendo dipinto che rappresenta la Vita Umana mezza figura”.

La storia della *Vita umana* è poi comune a quella di tutta la quadreria Magnani. Nel 1753, alla morte del marchese Paolo Magnani, ultimo membro maschile del ramo senatorio, l'intero patrimonio familiare fu lasciato in legato alla moglie Elisabetta e al figlio della sorella Sigismondo III Malvezzi. Questi nel 1760 allogarono poi agli accademici clementini Zanotti e Mazzoni la stima della raccolta ereditata dal marchese. Nella perizia “la Vita Umana del famoso Guido Cagnazzi” risulta essere l'opera più preziosa in assoluto con un valore di 1500 £; solo la coppia di quadri attribuiti al Mola rappresentanti “la Storia di Campaspe, l'altro il Convito d'Alessandro Magno” ha la stessa stima.

Oretti è la prima fonte settecentesca a segnalare il passaggio della “mezza figura raff. la Vita Umana dello stesso Canlassi” in palazzo Malvezzi (Ms. B 104, I, f. 101), con la specificazione che insieme a “l'Amore Divino, mezza figura di Gio: Gioseffo del Sole, erano di Casa Magnani”. È interessante notare come l'erudito si premuri di precisare che questo dipinto e il “Davidde colla testa d'Oloferne” [sic] siano opere di “Guido Canlassi, e non Cagnacci dà S: Arcangelo poco distante dà Rimino” (Ms. B 104, I, f. 101). A quanto pare, il periegeta sembra quasi ignorare che in realtà “Canlassi” fosse lo pseudonimo col quale il romagnolo volle mimetizzare la propria identità e origine durante il suo soggiorno nella Serenissima, dove pare visse pressoché in incognito se non in quasi clandestinità. Condizione confermata anche dalla famosa lettera che Costa (1752, V, p. 146) inviò a Zanotti il 25 agosto 1742, in cui parlando proprio del cambiamento di cognome operato dal santarcangiolese da Cagnacci in Canlassi l'erudito riferisce “se io dovessi indovinare, quando un tal supposto cambiamento di Cognome da Guido si fosse fatto, io dovrei credere, che ciò fosse accaduto in Vinegia prima, e circa l'anno 1650., perché il Sig. Antonio Baldini uomo di fede integerrima, e Cittadino tra i primi in S. Arcangelo ora vivente, dice di aver inteso dal Sig. Giovanni Pedroni suo Zio materno raccontarsi, che essendo insieme col Dottor Nicolò Bartoli andato in Vinegia per diporto intorno all'anno 1650., era in quel tempo colà il pittore Guido, e avendo voluto andare a salutarlo come paesano, stentaron molto a trovare la casa dove abitava, e dopo averla trovata, chiesto del Sig. Guido Cagnacci da S. Arcangelo, alcuni giovani di lui scolari risposero, che ivi abitava il Sig. Canlassi Pittore Bolognese, e non il Sig. Cagnacci da S. Arcangelo, onde credendo essi di avere preso sbaglio, mentre stavano per partirsi sopraggiunse Guido, che era fuori, e il riconobbero per vero Cagnacci”.

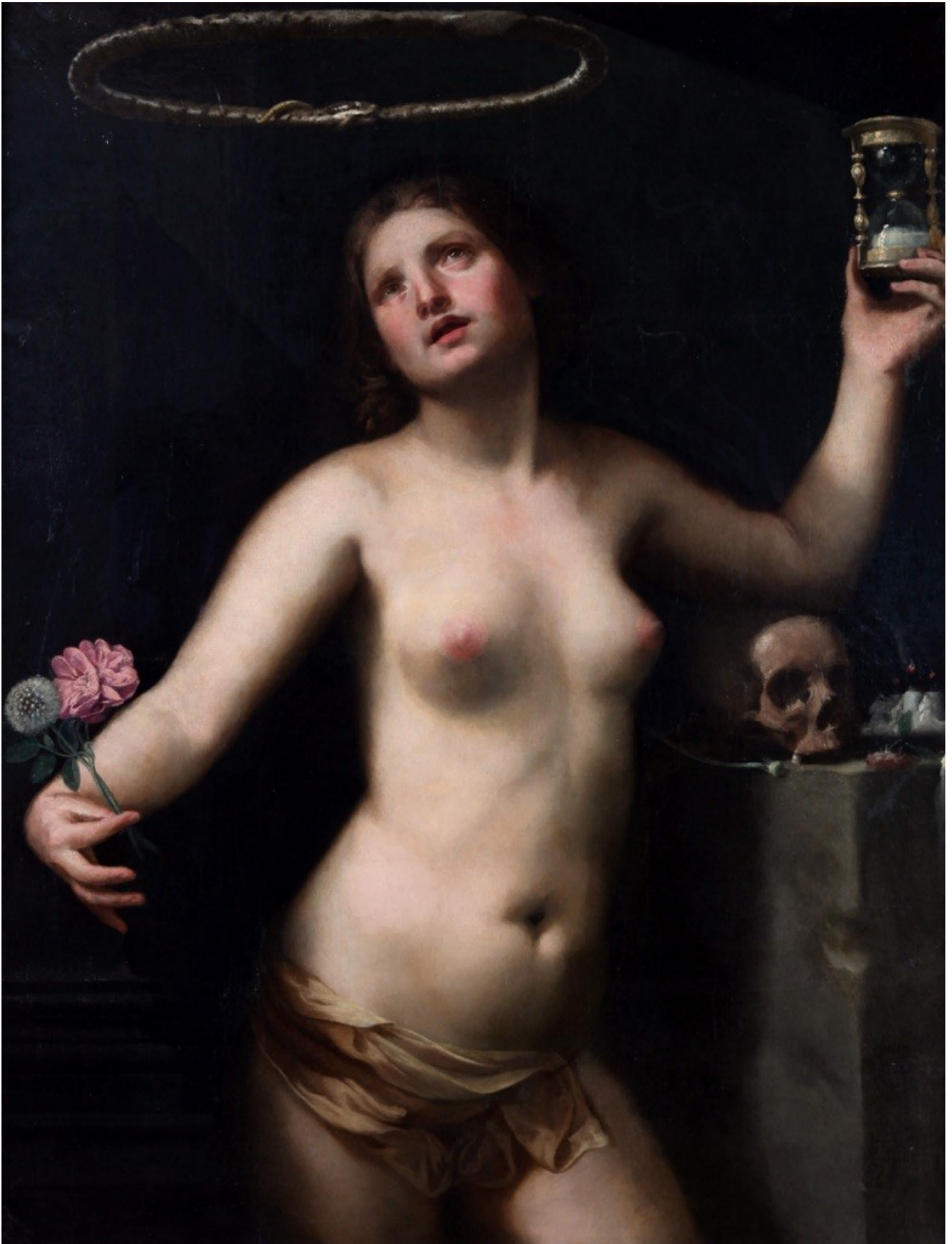
Dopo essere confluito nella quadreria della Ca' Grande, il dipinto deve aver suscitato non pochi imbarazzi nella pia coscienza di Sigismondo III. Lo stesso, si ricordi, che aveva richiesto fossero “aggiunti Capegli per coprire le mammelle” della *Maddalena* del Guercino e che pochi mesi prima della morte si era preoccupato di far allegare al proprio testamento il già citato “Biglietto” (ASBo, Notarile, Gaspare Sacchetti, 5/15 1787, c. 2 v) contenente indicazioni inerenti “alli Quadri sud:i [dalla

Primogenitura], et agli altri, ò di mia casa; ò pervenutimi dalla Eredità Magnani; ò da me comprati”. In questo breve documento datato 5 luglio 1786, il marchese dichiara di avere “sempre avuto gilosia, di non tenere, et esporre cosa, che in alcun modo potesse offendere la decenza, e la modestia”. Tuttavia, non “volendo stare su ciò al solo mio parere”, ovvero preferendo essere rinfrancato sul tema da uomini di fede, quasi a volersi tutelare, specifica che ha “mostrati e fatti esaminare, i dd:i Quadri ad homini, per pietà, e per esperienza; raguardevoli, e fra questi al Sig. Dott.re Bartoli [Sante, teologo era all’epoca il parroco di S. Sigismondo], et al fù Sig. Priore Rusconi [Domenico Francesco, già priore di S. Maria Maddalena] dà quali sono stato assicurato, che, senza dubbio alcuno, possono tutti tenersi esposti”. L’unica eccezione – più uno scrupolo che una vera e propria condanna – riguarda però proprio il “Quadro rappresentante la Vita umana; avuto nella sud.a Eredità Magnano” che i dotti gli consigliano per prudenza di “servarlo in occasione di Gonfalonierato, ò di altra pubblica funzione, unicamente in grazia de’ Pusilli, per esso Figure di Vita tutta scoperta, non già perché ne sia immodesta l’attitudine, che è quello, che principalmente costituisce immodesto un Quadro”. In sostanza, i raffinati teologi non hanno nulla da eccepire circa il soggetto del dipinto, la sua moralità o la sua esposizione. L’unica raccomandazione riguarda le occasioni pubbliche, durante le quali occhi “pusilli”, cioè umili e meschini, potrebbero travisare il significato e il *decorum* di un’opera destinata di fatto alla fruizione privata. Implicitamente, i teologi temono che potrebbe venir meno il mascheramento allegorico del dipinto, facendone così esplodere la carica erotica e l’aspetto potenzialmente equivoco. Il biglietto si conclude con la precisazione che “su nessun altro Quadro hanno li sud: SS:i trovato che ridire, benché da me pregati, come hò detto, di rigoroso esame, ò quiete di mia coscienza, e di quella de’ miei Eredi”. Rassicurato, dunque, sulla liceità e convenienza della propria collezione il marchese poté lasciare senza angosce l’intero patrimonio pittorico al figlio Piriteo IV. “La Vita Umana di Guido Cagnacci” compare quindi nell’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793, ove è stimata solo 500 £; forse in virtù del fatto che Pedrini giudica il quadro “assai pregiudicato”. Non è, però, da escludere che l’apprezzamento per il pittore sia minore rispetto all’ammirazione palesata in più occasioni dallo Zanotti e poi concretizzatasi nella stima del 1760. La tela non compare nella perizia delle pitture dell’ultimo marchese di Castel Guelfo del 1806, né è citata nelle note dei quadri di Maria Malvezzi o nei pochi documenti riguardanti i Ranuzzi. Ciò fa supporre che l’opera venne venduta negli ultimi anni di vita di Piriteo IV. L’alienazione avvenne nonostante Sigismondo per volontà testamentaria avesse proibito a tutti gli eredi, “tanto in detta Primogenitura, quanto in detto Fidecommesso universale, et a ciascuno di essi, ogni, e qualunque alienazione, e distrazione, anche per titolo di Trebellianica” “per decoro della mia Patria, e della mia Famiglia” (APHBo, testamento Sigismondo III, voce 57). Per tale ragione non esistono documenti che provino la transazione, la quale è probabile che sia avvenuta in segreto. Difficile poi stabilire se la potenzialità erotica del soggetto, appena velata dal tema allegorico e dal sul pendant, non sia stata una delle cause ad aver portato Piriteo IV a ‘liberarsi’ della tela. Comunque sia, dal 1793 il dipinto non è più documentato e per oltre un secolo non si hanno più notizie. Nel corso del Novecento, invero, sono riemerse alcune versioni autografe. La prima a divenire nota agli studi è stato l’esemplare del museo di Amiens pubblicato da Cesare Gnudi (1937, p. 38). In seguito, è stata la volta della “Maddalena” della Cassa di Risparmio di Cesena pubblicata da Pasini nel 1967 (p. 84, fig. 78), il quale è stato anche il primo a riprende la citazione di Zanotti circa “la vita Umana posseduta dal Senatore Marchese Pavolo Magnani”. Una terza redazione, collezione Shanks in Pennsylvania, è stata quindi portata all’attenzione della critica da Feigenbaum nel 1986 (pp. 395-396). Pasini (1986, p. 255 cat. 54) considerava questa la più tarda delle tre versioni fino allora conosciute e la “più intensamente espressiva”. Lo studioso segnalava poi l’esistenza di altre tre redazioni: una in collezione inglese, l’altra in una non definita raccolta americana e il dipinto oggi in Fondazione Cavallini Sgarbi a Ferrara (pp. 255-256, cat. 57). Reso noto da Bottari (1963, p. 323), ma a lungo ignorato forse in quanto risultava parzialmente ridipinto, il quadro ferrarese fu considerato da Pasini come l’opera citata dalle fonti in casa Magnani. La critica, in seguito, ha dato largo seguito a tale ipotesi (Pinna 1993, s. p.), (Morselli 1998, p. 304), (Peruzzi 1998, p. 144), (Di Natale 2018, p. 210, n. 74).

Tuttavia, nel 2006 Schleier (p. 194, fig. 5) ha pubblicato una nuova versione della *Vita umana*, modellata sul prototipo del dipinto Shanks. Ciò ha indotto Benati (2008, p.53, nota 52, p. 288, cat. 71) a riconsiderare l'identificazione del quadro posseduto dal marchese Magnani nell'opera della Fondazione Cavallini Sgarbi. Secondo lo studioso il dipinto mostrerebbe delle incongruenze con l'*Amore divino* di Dal Sole. In particolare, il dipinto ferrarese e il suo pendant non avrebbero lo stesso partito compositivo, presentando il primo "una raffigurazione della donna in posizione frontale" e il secondo il protagonista "posto di profilo verso destra" (p. 288). Per Benati, "tale peculiarità consuona assai meglio con la *Vita umana* resa nota da Schleier, dove la donna si atteggia in modo simmetrico verso sinistra, accompagnando l'atteggiamento studiato dal pittore bolognese nel dipinto destinato a fargli da pendant" (p. 288). Inoltre, le misure dei due dipinti corrispondono perfettamente. Per tali ragioni identifica il dipinto Magnani con la tela pubblicata da Schleier. De Sarno (2009, p. 412, cat. 60), invece, considera la supposizione proposta da Benati "debolmente documentata" e pertanto invita a "conservare ancora una certa prudenza in merito alla provenienza del dipinto". Invero, sebbene le motivazioni addotte da Benati sembrino suffragare l'ipotesi da lui avanzata, non è nel torto De Sarno a richiedere maggior cautela. A tal proposito credo sia opportuno rivedere la descrizione del dipinto fornita da Reynolds, che in maniera incomprensibile è stata sempre ignorata dalla critica. Il pittore inglese parla di una giovane donna con in mano una clessidra "hour glass", con lo sguardo rivolto verso l'alto "looking up" e con un serpente attorcigliato sopra la sua testa "the serpent encircled over her head" (Perini 1991, pp. 394, 400). Facendo un rapido confronto di tutte le versioni autografe note, risulterà subito evidente come gli attributi elencati si ritrovino solo nella tela Cavallini Sgarbi. Credo che non ci sia ragione per dubitare della descrizione fornita da Reynolds, il quale difficilmente può aver confuso il dipinto del Cagnacci con un'altra redazione. Per quanto riguarda le dimensioni non coincidenti (108,5 x 84 cm rispetto a 115 x 93 cm), lo stesso Benati ha ammesso che le misure inferiori rispetto all'opera di Dal Sole "potrebbero essere imputate anche a una decurtazione successiva" (2008, p. 288). Pertanto, il dipinto appartenuto ai Magnani e poi ai Malvezzi, a oggi, si reputa debba essere riconosciuto nel quadro della Fondazione ferrarese.

Bibliografia

M. Boschini, *La Carta del Navegar Pittoresco*, Venezia 1660; G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; G. B. Costa, *Lettere varie e documenti autentici intorno le opere e vero nome e cognome e patria di Guido Cagnacci pittore*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venezia 1752; C. N. Cochin, op. cit., Tom. II, Parigi 1758. C. Gnudi, *Note sullo stile di Guido Cagnacci*, in *Bologna. Rivista del Comune*, 2-3, 1937. S. Bottari, *Per Guido Cagnacci*, in *Arte antica e moderna*, 24, 1963, p. 323; P. Pasini, *Note ed aggiunte a Guido Cagnacci*, in *Bollettino d'Arte*, LII, 2, 1967, pp. 78-89; A. Ottani Cavina, R. Roli, op. cit., Bologna 1977; G. Feigenbaum, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia nei secoli XVI e XVII*, Bologna 1986, pp. 395-396; P. Pasini, *Guido Cagnacci: pittore (1601 - 1663); catalogo generale*, Rimini 1986; G. Perini Folesani, *Sir Joshua Reynolds a Bologna (1752): considerazioni preliminari ad un'edizione critica dei taccuini di viaggio basate sul taccuino conservato al Sir John Soane's Museum di Londra*, in *Storia dell'arte*, 73.1991, pp. 361-412; G. Milantoni, *Ragionamenti sulla fortuna critica di Guido Cagnacci*, in *Cagnacci*, Milano 1993, pp. 40-44; R. Morselli, *Episodi di collezionismo*, in *Guido Cagnacci*, Milano 1993, pp. 188-194; G. Pinna, op. cit., Rimini 1993; R. Morselli, op. cit., Los Angeles 1998; L. Peruzzi, p. cit., Milano 1998; E. Schleier, *Una tarda Allegoria della Vanità di Guido Cagnacci*, in *Arte documento*, 22, 2006, pp. 192-195; D. Benati, *Guido Cagnacci: il corpo e l'anima*, in *Guido Cagnacci: protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, Cinisello Balsamo 2008, pp. 27-53; D. De Sarno, in *Guido Cagnacci: Hypóstasis*, Faenza 2009; P. Di Natale, in *La collezione Cavallini Sgarbi: da Niccolò dell'Arca a Francesco Hayez*, Milano 2018.



Guido Reni,

Giudizio di Salomone,

1598,

olio su tela, 142 x 100 cm,

collezione privata

Nella biografia di Guido Reni Malvasia (1678, II, p. 88) elencando le opere bolognesi del ‘divino’ annota l’esistenza in “Casa Gaggi” di un “Giudicio di Salomone in bellissima tavolina, che fatta anche in principio, dà a divedere qual dovesse divenire Guido, e quanto bene intendesse e praticar sapesse (quando affaticar voleva) i fondamenti della prospettiva e architettura”. Contrariamente a quanto scrive l’annotatore dell’edizione malvasiana del 1841 (II, p. 63, nota n. 3), il dipinto di proprietà della famiglia Gaggi – nello specifico del conte Carlo (Pericolo 2019, p. 433, nota 646) – non passò subito alla famiglia Malvezzi, ma fu ereditato dal marchese Paolo Magnani (Bonfait 2000, p. 122). Del resto, è presso la quadreria della casa senatoria che Charles De Brosses nella lettera al signor de Quintin intitolata “Memoria sui principali quadri di Bologna” (XXII) ricorda il “Giudizio di Salomone, del Guido, interessante per essere una delle sue prime opere o piuttosto del tempo in cui abbandonò la maniera di Calvari per dipingere alla maniera dei Carracci” (Levi 1973, p. 172).

Come è noto, fu solo dopo il 1753, ovvero alla morte del senatore Paolo Magnani, che l’intero patrimonio del casato, compresa la tela reniana, fu ereditato dal nipote *ex sorore* Sigismondo III Malvezzi, entrando così a far parte dei beni della Ca’ Grande. Nella stima della collezione Magnani, terminata da Giampiero Zanotti e Giuseppe Mazzoni nell’agosto 1760, il “Quadro per l’impiedi dipinto à Oglio, rappresentante il Giudizio di Salomone, si suppone del Sig:r Guido Reni, della prima maniera” è valutato dagli accademici ben 600 £, risultando così una delle opere più preziose del catalogo. Riprendendo di certo la *Felsina*, Oretti (Ms. B 104, II, f. 135) (Ms. B 126, f. 240) registra ancora la “bellissima tavolina col Giudizio di Salomone” “gallante opera” di Guido tra i quadri conservati in Casa Gaggi. Forse è per tale ragione che l’erudito non riesce poi ad attribuire il “Giudizio di Salomone” (Ms. B 104, I, f. 91) visto dal vivo presso la quadreria di palazzo Malvezzi. Tradito dall’opera “più arditamente complicata e impegnativa della giovinezza di Guido” (Emiliani 1988, p. 22), Oretti (Ms. B 105, I, f. 100) stenta a riconosce la mano dell’autore del “Giudizio di Salomone del Bambino contrastato dà due femmine” – prima, riporta essere “creduto del vecchio Bolognini” e poi corregge riferendolo al “Bricci” – esposto dai signori di Castel Guelfo durante la processione del Corpus Domini tenutasi nella parrocchia di S. Sigismondo nel 1770.

Nell’inventario dei beni appartenuti al marchese Sigismondo III del 1793, invece, Pedrini attribuisce in maniera corretta il “Quadro col Giudizio di Salomone figure intere” a “Guido da giovane” e lo stima 1000 £, cioè quanto tutti i “Settanta Quadri Antichi”. Questo mostra il ‘fascino’ che ancora a fine Settecento l’opera di Reni esercitava sul mondo accademico felsineo, entro il quale continuava a essere circondato da un’aura quasi mitica e a incarnare un ideale estetico di perfezione.

Passato insieme a tutto l’asse ereditario a Piriteo IV, alla sua morte nel 1806 il *Giudizio di Salomone* di “Guido Reni da giovane” viene destinato alla parte spettante a Maria Malvezzi, confluendo così nel palazzo del marito Astorre Hercolani. Considerato il suo prestigio, non deve stupire se già nel giugno 1812 figura tra le “più belle pitture” che Antonio Antaldi (Ms. B 105, II, f. 126) ricorda di aver visto “Sotto Casa Hercolani” durante la processione del Corpus Domini. Tra le opere della residenza senatoria il dipinto è registrato da Bassani (1816, p. 213) nella “Camera” con “la volta dipinta d’ornato, da Flaminio Minozzi” e da alcuni appunti riportati su fogli sciolti dell’archivio della principessa Maria. Stando a Camillo Marescalchi (1822, p. 42) il “Giudizio di Salomone” di “Guido Reni da giovane” fu di nuovo esposto sotto il “portico Hercolani già Grati Volta” in occasione della processione del Ss. Sacramento svoltasi il 9 giugno 1822 nella parrocchia di S. Maria de’ Servi.

L’opera è quindi censita ancora in palazzo Hercolani, più precisamente nella prima camera dopo la sala grande, nella nota dei quadri di ragione di Maria Malvezzi del giugno 1824 e compare un’ultima

volta nel breve documento non datato ma coevo, ove a margine si riporta che il quadro è stato “venduto”. Grazie all’edizione della *Felsina* del 1841 (II, p. 63, nota n. 3) sappiamo, fatto raro, che il *Giudizio* fu acquistato dal “Sig. Gio. Battista Nanni di Bologna” e che all’epoca ne era ancora “il possessore”. Questo passaggio di proprietà ha un riscontro materiale immediato dal momento che “sul retro della tela sono ancora alcuni sigilli della famiglia Nanni” (Emiliani 1988, p. 22, cat. 7). Oggi il dipinto si trova in collezione privata e viene datato da Emiliani attorno al 1598 (1990, p. 87).

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678; P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; C. Marescalchi, op. cit., Bologna 1822; C. C. Malvasia, op. cit., Vol. II, Bologna ed. 1841; C. De Brosses, *Viaggio in Italia: lettere familiari*, a cura di C. Levi, Roma 1973; A. Emiliani, in *Guido Reni: 1575 – 1642*, Bologna 1988; A. Emiliani, *Per Guido Reni*, in *Atti e memorie dell’Accademia Clementina*, 25.1990, pp. 87-109; O. Bonfait, *Les tableaux et les pincesaux: la naissance de l’école bolonaise; 1680-1780*, Roma 2000; L. Pericolo, op. cit., Vol. 9 (1), Washington 2019.



Vincenzo Spisanelli,

Il tributo della moneta,

olio su tela 81,5 x 98 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. n. 4578

Malvasia nella vita di Spisanelli della *Felsina* non menziona nessuna sua opera con tale soggetto, così come tacciono la guidistica e Marcello Oretti. La prima fonte a documentare la presenza nella raccolta Malvezzi di “un Quadro per traverso Nostro Signore con molte figure, quando dice quel che è di Cesare sia di Cesare del Spisanelli” è l’inventario legale di Sigismondo III del 1793, ove è stimato 300 £. Nella perizia delle pitture appartenenti all’eredità di Piriteo IV del 1806 il “quadro istoriato in piccole figure” dello Spisanelli, descritto come “Gli Erodiani che mostrano a Cristo la moneta”, risulta tra le opere destinate alla figlia Maria e pertanto confluisce subito dopo nel palazzo del marito Astorre Hercolani. Sebbene il nucleo di dipinti portato dalla principessa abbia goduto con costanza di una relativa autonomia, le opere Malvezzi divennero di fatto parte della collezione Hercolani. Per tale ragione, in occasione della processione del Ss. Sacramento tenutasi nella Parrocchia di S. Maria dei Servi il 14 giugno 1812 il “Redde quae sunt Caesaris Cesare” dello Spisanelli fu esposto come quadro appartenente al casato dei principi del Sacro Romano Impero (Emiliani 1972, p. 56).

L’opera compare quindi in tutte le note ottocentesche dei quadri di ragione della duchessa Malvezzi, ove è variamente descritto come: “Gli Erudiani che mostrano a Cristo la moneta” nel 1824, “Gli Erodiani che chiedono a Cristo se devono pagare il tributo a Cesare” nel 1843 e “Il Redentore a cui è mostrata la moneta di Cesare” nell’elenco estremo degli anni Sessanta e nella lista delle opere portate a Parigi nel 1867 per essere messe all’asta presso l’Hotel Drouôt. Il trasferimento in Francia di ciò che rimaneva della celebrata collezione senatoria fu spinto dal disperato bisogno di liquidità necessaria a saldare i moltissimi debiti che pesavano sulle casse familiari. Il dipinto non fu, però, venduto in quell’occasione. Come è noto, tra i creditori figurava anche Gioacchino Rossini, il quale aveva accordato anni prima un ingente prestito al principe Alfonso Astorre. Allorché nel 1868 il musicista aveva preteso dagli Hercolani la restituzione della somma concessa, questi erano stati costretti a onorarla ipotecando parte della collezione di dipinti, tra cui anche la tela dello Spisanelli. In quell’anno, dopo la morte del maestro il nucleo di 38 dipinti ipotecati fu lasciato in eredità al Comune di Pesaro. Tuttavia, solo nel 1883 dopo una serie di cause giudiziarie la città marchigiana entrò in possesso delle opere e poté farle peritare da una commissione di esperti, che valutò “Il redentore cui è mostrata la moneta di “Spisanello Vincenzo” 1000 £ (Giardini 1992, p. 128). Durante i bombardamenti alleati del 1944 la tela fu gravemente danneggiata dal crollo del soffitto della sala in cui era ospitata, che ne causò irrimediabili cadute di colore nella parte destra. Secondo la critica (Giardini 1992, p. 83) (Ambrosini Massari 1993, p. 105) (Brogi 2002, p. 76) l’opera andrebbe ascritta agli anni della maturità dello Spisanelli, collocandosi pertanto tra il 1630 e il 1650. Resta da precisare la particolare iconografia del dipinto, che presenta una rara sovrapposizione di due passi evangelici. Il primo e meglio identificato è il *Date a Cesare quel che è di Cesare* (Matteo, 22, 15-22), il secondo è il cosiddetto *Tributo della moneta* (Matteo, 17, 24-27), in particolare il passaggio in cui S. Pietro consegna a Cristo la moneta per la gabella (Ambrosini Massari 1993, p. 105, n. 81).

Bibliografia

A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; C. Giardini, op. cit., Bologna 1992; A. M. Ambrosini Massari, scheda in op. cit., a cura di C. Giardini, E. Negro, Modena 1993; A. Brogi, scheda in op. cit., a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.



Giacomo Cavedoni,

Giuditta con la testa di Oloferne,

1620 c.,

olio su tela, 112 x 115 cm,

Modena, collezione della Banca Popolare dell'Emilia-Romagna

Nell'inventario dei beni lasciati dal ricco mercante di sete di origine genovese Paolo Balbi del 18 ottobre 1686 redatto dal pittore Luigi Quaini, figlio del quadraturista Francesco, l'unica opera a essere registrata con un'attribuzione è proprio "Un quadro con la Juditta di mano del Cavedoni con cornice dorata" (Morselli 1998, p. 85). Ereditato dal figlio Benedetto Giuseppe (Roli 1977, p. 289), il dipinto probabilmente fu venduto da questi o da uno dei successori alla famiglia Bonfiglioli. Infatti, nel catalogo dei beni del nobile casato stilato nel 1757, tra i molti quadri elencati viene censita anche una "Giuditta colla testa di Oloferne, del Cavedoni" (Campori 1844, p. 620) (Roio 2001, p. 134, cat. 68). In casa Bonfiglioli "Una mezza figura di una Giuditta del Cavedoni" è poi ricordata anche da Marcello Oretti nelle *Pitture* (Ms. B 104, II, f. 77). Il dipinto già Balbi non può essere, invece, la versione che sempre Oretti (Ms. B 104, I, f. 129) registra in casa Monti, poiché questa raffigurava "Giuditta taglia la testa ad Oloferne" ed era un "sottoquadro". Ora, dal momento che il primo documento a attestare la presenza nella quadreria Malvezzi di una "Giuditta con la Servente del Cavedoni" è l'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793, è ragionevole ipotizzare che il dipinto sia stato acquistato dal marchese tra l'ottavo e il nono decennio del secolo direttamente dai Bonfiglioli. La tela rimarrà nella residenza dei signori di Castel Guelfo solo per pochi decenni. Nel 1806 alla morte di Piriteo IV, ultimo senatore Malvezzi, la "Giuditta con la testa di Oloferne, e la Vecchia del Cavedoni" – con una stima maggiore rispetto a quella data Pedrini, 150 £ rispetto alle 120 precedenti – viene assegnata alla figlia Maria, confluendo così in palazzo Hercolani.

Per quasi mezzo secolo nessuna fonte manoscritta o a stampa menziona l'opera di Cavedoni tra dipinti della residenza principesca, facendone supporre una precocissima alienazione. Quasi in maniera inaspettata il dipinto ricompare, però, nella nota dei quadri appartenenti alla principessa Maria del primo luglio 1843, ove si specifica che la "Giuditta colla testa d'Oloferne, del Cavedone" si trovava nella "Terza camera" della "Galleria nel quartiere nobile". Non comparando nei cataloghi successivi, è plausibile che sia stata venduta pochi anni dopo, quando i sempre più ingenti debiti familiari costrinsero Donna Mari a sacrificare parti consistenti della quadreria ereditata dal padre.

Come sostengono Morselli (1998, p. 86), Negro e Roio (2001, pp. 82, 134) e Peruzzi (2006, p. 114, cat. 40, 2017, p. 13), il dipinto posseduto dai Balbi, poi dai Bonfiglioli e quindi dai Malvezzi, potrebbe essere identificato con la tela raffigurante *Giuditta con la testa di Oloferne* conservata oggi nella collezione della Banca Popolare dell'Emilia-Romagna a Modena. L'opera prima di entrare nella raccolta del gruppo bancario è transitata in un'asta tenuta da Dorotheum a Vienna nel 1955 (lot. 538) quale dipinto di Ludovico Carracci, quindi presso Finarte a Milano il 21 maggio 1981 (lot. 114), ove è stata restituita al Cavedone (Negro 2001, p. 134, cat. 68).

Bibliografia

R. Roli, op. cit., Bologna 1977.

R. Morselli, op. cit., Los Angeles 1998.

N. Roio, in E. Negro, N. Roio, op. cit., Modena 2001.

L. Peruzzi, in *Banca Popolare dell'Emilia-Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006.

L. Peruzzi, C. Pulini, A. Rodella, a cura di, *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017.



Lavinia Fontana,

Sacrificio antico,

1592,

olio su tela, 160 x 215 cm,

Imola, Pinacoteca Civica, inv. 32. Firmato e datato: LAVIN FONT. DE ZAPPIS 1592.

Malvasia nelle pagine della *Felsina* dedicate a Lavinia Fontana (1678, I, p. 221) ricorda tra le “poche tavole” della pittrice “un quadro rappresentante il sacrificio di un Toro alla presenza di un Rè, e di gran gente, fatto per una fuga di un camino nel compito, e giudizioso Palagio architettato dal Tibaldi a Signori Marchesi Magnani, ond’ella si sottoscrisse: Lavin. Font. de Zappis 1592”. Il dipinto fu probabilmente commissionato dal marchese Vincenzo, lo stesso che insieme al cugino Lorenzo alloggiò ai Carracci il celeberrimo fregio con le *Storie della fondazione di Roma*. Nell’inventario dell’eredità del nipote Enea II del 1686 il “quadro grande di pittura si dice di mano di Lavinia Fontana rappresenta un sacrificio” (Morselli 1998, p. 306) è uno dei pochi a essere censito con l’indicazione dell’autrice e del soggetto. Per volontà testamentaria del senatore Enea l’intero patrimonio Magnani fu sottoposto alla primogenitura, venendo destinato al figlio maggiore Paolo. Come è noto, nel 1753 alla morte del marchese, ultimo rappresentante della linea senatoria Magnani, l’eredità della famiglia col legato Lupari passò al nipote *ex sorore* Sigismondo III Malvezzi. Questi, prima che la ricca collezione avuta dallo zio confluisse nella raccolta della Ca’ Grande, ne fece redigere il catalogo al decano dell’Accademia Clementina Giampiero Zanotti e al vice decano Giuseppe Mazzoni, che lo portarono a termine il 6 agosto 1760. I periti stimarono il “Quadro grande per traverso, rappresenta un Sacrificio antico, di Lavinia Fontana” 500 £, risultando così come uno dei dipinti più preziosi del catalogo. Che l’opera fosse considerata come uno dei capolavori della collezione lo conferma anche la valutazione fornita da Pietro Pavia della “Cornice grande antica, intagliata, e dorata”, ben 60 £, cifra pari o superiore al valore di molti dipinti di media qualità e soprattutto di quelli di genere.

Nonostante il passaggio nella quadreria Malvezzi il *Sacrificio* di Lavinia è ricordato ancora in casa Magnani da Marcello Oretti (Ms. B 124, c. 126) (Ms. B 104, II, f. 126).

Presso la residenza dei signori di Castel Guelfo, invece, il “Quadro grande rappresentante un Sacrificio di Lavinia Fontana” è testimoniato per la prima volta dall’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793, ove Domenico Pedrini lo valuta ancora 500 £. Nella successiva stima delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806 il “Sacrificio antico, quadro grande di Lavinia Fontana” risulta tra le opere destinate alla figlia Maria. Come tutti i dipinti ereditati dalla principessa, anche la tela di Lavinia dovrebbe essere stata portata nel palazzo del marito Astorre Hercolani. Tuttavia, né Petronio Bassani né le diverse note dei quadri di sua ragione ne registrano mai la presenza tra le mura del palazzo senatorio di Strada Maggiore. L’unica fonte che attesti il suo ‘passaggio di proprietà’ è il catalogo dei quadri esposti nella parrocchia di S. Maria dei Servi in occasione della solenne processione del Ss. Sacramento celebrata il 14 giugno 1812, quando il “Sacrificio” di Lavinia Fontana fu esibito come dipinto Hercolani (Emiliani 1972, p. 56). Verosimilmente, il dipinto fu alienato poco dopo quella data, anzi è da supporre che Maria o il marito Astorre possano aver sfruttato l’occasione offerta dalla festa religiosa per propiziare la vendita. Per oltre un secolo se ne perdono poi le tracce. La tela è ricomparsa solo nel 1936, quando su consiglio di Romeo Galli fu acquistata dalla Cassa di Risparmio di Imola, che in seguito la donò alla Pinacoteca cittadina (Fortunati 1994, p. 205). Lo stesso Galli poi (1939, pp. 10-11), basandosi sull’iscrizione autografa presente nel basamento dell’ara sacrificale, per primo ha ricondotto il dipinto imolese al “sacrificio” di Lavinia descritto da Malvasia. Secondo Fortunati (1994, p. 205) la particolare iconografia che informa la tela risalirebbe al legame del padre Prospero col dotto umanista Achille Bocchi. Come riferisce Malvasia (1678, I, p. 219) nel palazzo del letterato Fontana affrescò “varie figure rappresentanti Virtù, e Deità”, ovvero emblemi di carattere ermetico, e soprattutto ideò gran parte dell’apparato grafico, poi inciso da Bonasone, delle *Symbolicae Quaestiones* scritte da Bocchi nel 1555. Per la studiosa Lavinia si sarebbe ispirata proprio

a questo testo, in particolare al simbolo n. 122 (Lib. IV, Symb. CXXII), in cui viene esaltato il cuore puro quale sede eletta di Dio nell'uomo. In effetti, il dipinto sembra riprendere in controparte l'incisione contenuta nel testo, soprattutto per quanto concerne la figura inginocchiata di Ermocrate in primo piano. Inoltre, anche l'iscrizione apposta da Lavinia sul basamento dell'ara, DIS PIETAS CORDI, cita seppur modificandone il senso la frase 'sculpita' in greco sul gradino dell'altare.

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678; R. Galli, *La raccolta d'arte del comune di Imola: con 10 illustrazioni*, Imola 1939; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; M. T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese: "pittora singolare", 1552 – 1614*, Milano 1989; A. Mazza, scheda in *La Pinacoteca di Imola*, a cura di C. Pedrini Bologna 1989, cat. 54; V. Fortunati Pietrantonio, *Lavinia Fontana: 1552 – 1614*, Milano 1994; C. Murphy, *Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*, New Haven 2003.



Domenico Pedrini,

Abramo caccia la Serva Agar,

1775-80,

olio su tela 96 x 140 cm,

Reggio Emilia, Palazzo Spalletti Trivelli, collezione Credem

Sono molteplici le relazioni che legarono Pedrini ai Malvezzi (Biagi Maino 1990, p. 824) e numerose le commissioni che la famiglia senatoria e, in particolare il marchese Sigismondo III, allogò al pittore. Tra queste figurano anche i “Due Sopraporti compagni” raffiguranti “Abramo che Caccia la Serva Agar e la benedizione di Giacobbe”. Il primo episodio, tratto dal libro della Genesi (21, 8-14), illustra il momento in cui il patriarca biblico spinto dalla moglie Sara allontana la schiava Agar, con la quale aveva in precedenza concepito il figlio Ismaele.

Per ovvie ragioni i dipinti sono registrati nella quadreria della Ca' Grande solo dall'inventario del 1793, ove il loro autore li stima nel complesso 340 £. Stando alla divisione delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806 l'“Abramo che discaccia Agar” fu destinato a Maria e pertanto venne portato con tutti i beni da lei ereditati in casa Hercolani, residenza del marito Astorre. Nel palazzo senatorio il dipinto non rimase però a lungo, in quanto la nota dei quadri di ragione della principessa Malvezzi del giugno 1824 ne segnala già la vendita.

In tempi recenti il dipinto, insieme al suo pendant, è stato acquistato dal Gruppo Credem, entrando così a far parte della collezione oggi esposta presso palazzo Spalletti Trivelli a Reggio Emilia.

Come sostiene Bonvicini (2010, p. 250), non c'è alcuna ragione per credere che le due tele siano da attribuirsi a Filippo Pedrini e non al padre Domenico (Chiodini 2007, p. 185 nota 6). Appare, del resto, davvero improbabile pensare che il pittore possa essersi arrogato il lavoro fatto dal figlio.

Bibliografia

D. Biagi Maino, *La Pittura in Emilia-Romagna nella seconda metà del Settecento*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990, pp. 823-824; F. Chiodini, *Contributo alla tarda attività di Filippo Pedrini*, in “Arte a Bologna”, 6, 2007, pp. 182-186; F. Bonvicini, op. cit., Cinisello Balsamo 2010.



Domenico Pedrini,

Benedizione di Giacobbe,

1775-80,

olio su tela 96 x 140 cm,

Reggio Emilia, Palazzo Spalletti Trivelli, collezione Credem

Come il pendant anche “la benedizione di Giacobbe” fu dipinta da Domenico Pedrini per il marchese Sigismondo III, probabilmente nel lustro compreso tra il 1775 e il 1780 (Bonvicini 2010, p. 250), ragione per cui l’opera non viene menzionata dall’Oretti e compare per la prima volta tra dipinti della collezione dei signori di Castel Guelfo solo nell’inventario legale del 1793. Anche il soggetto di questo sopraporta è tratto dalla Genesi (27, 18-29) e raffigura Giacobbe che, travestitosi con la complicità della madre Rebecca per assomigliare al fratello Esaù, si presenta al cospetto dell’anziano padre Isacco, ormai cieco, per ottenerne la benedizione quale primogenito.

Nella perizia del 1806 l’“Isacco che benedice Giacobbe” ha lo stesso destino dell’altra tela pedriniana, che con una stima totale di 120 £ sono destinate alla parte spettante a Maria Malvezzi, venendo portate nel palazzo del marito Astorre Hercolani sito in Strada Maggiore. Nella residenza senatoria il dipinto viene registrato entro un nucleo di opere definite “scarti” dalla nota dei quadri di Donna Mari del 24 giugno 1824, nella quale accanto alla voce inventariale è appuntata l’avvenuta alienazione.

Dopo essere transitata a lungo sul mercato antiquario, anche la *Benedizione di Giacobbe* è stata acquistata dall’istituto bancario Credem per la propria collezione conservata presso palazzo Spalletti Trivelli a Reggio Emilia. L’obiezione mossa da Bonvicini (2010, p. 250) a Chiodini (2007, p. 185 nota 6) è altresì valida, per cui non è possibile in alcun modo attribuire l’opera a Filippo Pedrini.

Bibliografia

F. Chiodini, op. cit., 2007, pp. 182-186; F. Bonvicini, op. cit., Cinisello Balsamo 2010.



Ubaldo Gandolfi, *Ercole al bivio*,

1775,

olio su tela, 76 x 56 cm,

Inghilterra, collezione privata

La tela è uno dei modelli per gli affreschi raffiguranti le *Storie di Ercole* realizzati dal Gandolfi tra il 1775 e il 1780 su commissione del marchese Sigismondo III nelle volte delle due sale antecedenti alla galleria ideata da Carlo Bianconi. La prima citazione di questi dipinti è contenuta nella versione delle *Pitture, sculture ed architetture* del 1782 (p. 60), ove tra le opere di Palazzo Malvezzi sono ricordati “altri due Volti dipinti da Ubaldo Gandolfi per le figure, e da David Zanotti per l’ornato”.

Il bozzetto in questione rappresenta Ercole nel momento in cui, dopo aver scelto la via della Virtù, viene raggiunto dalla dea Minerva che scaccia le tenebre dell’Ignoranza al di sotto del Vizio impersonato da una Venere scherzante con un piccolo Cupido (Biagi Maino 1990, p. 279, cat. 160). Le variazioni rispetto all’affresco sono davvero marginali, per cui è condivisibile l’idea di Bonfait (2000, p. 237) che si tratti dei progetti realizzati affinché il senatore potesse assicurarsi della loro conformità. Tuttavia, l’impegno profuso da Gandolfi nella realizzazione di queste tele le rende qualcosa di più di semplici bozzetti preparatori, si tratta se mai di quadri a sé stanti, destinati a soddisfare un gusto collezionistico tipico dei mecenati sei-settecenteschi, che di sovente richiedevano le ‘opere preparatorie’ per i grandi dipinti murali al fine di meglio apprezzare la maniera dei maestri. Nell’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793 i “Due Quadretti Storie d’Ercole di Ubaldo Gandolfi” sono stimati da Pedrini 160 £, mentre nella successiva perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806 i “Due Bozzetti soffitti dipinti in due Camere di Casa Malvezzi” sono valutati poco meno, 120 £. Destinati entrambi a Maria, i dipinti furono portati dalla principessa in palazzo Herculani, dove sono registrati da Ferdinando Belvisi nell’*Elogio storico di Jacopo Alessandro Calvi* del 1830 (Biagi Maino 1990, p. 279, cat. 161). Tacciono, invece, sia Bassani sia tutte le note ottocentesche dei quadri di ragione di Maria, per cui verosimilmente le due tele furono immesse sul mercato in date precoci. Dopo oltre un secolo di oblio l’*Ercole al bivio* è stato venduto dalla Galleria Colnaghi a Londra nel 1954 (cat. 9) (Bagni 1992, p. 643, cat. 618).

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1782; D. Biagi Maino, *Ubaldo Gandolfi*, Torino 1990; P. Bagni, *I Gandolfi: affreschi, dipinti, bozzetti, disegni*, Bologna 1992.



Ubaldo Gandolfi,

Apoteosi d'Ercole,

1775,

olio su tela, 76 x 56 cm,

Inghilterra, collezione privata

Come l'*Ercole al bivio*, anche questa tela è piuttosto fedele all'affresco poi dipinto da Gandolfi nella volta della sala antecedente alla Galleria realizzata su disegno di Bianconi. Concepito secondo una scansione a più piani spezzati, il bozzetto per Biagi Maino (1990, p. 279, cat. 161) anticiperebbe nell'invenzione compositiva ancora prettamente barocca quello per gli affreschi di S. Vitale a Ravenna. Il destino collezionistico dell'opera è parallelo a quello dell'altra tela gandolfiana. Nella perizia delle pitture di Piriteo IV del 1806 il dipinto rientra nel novero dei quadri assegnati a Maria Malvezzi, confluendo così in palazzo Hercolani, residenza del marito Astorre. Qui è ricordato da Ferdinando Belvisi nell'*Elogio storico di Jacopo Alessandro Calvi* del 1830 (Biagi Maino 1990, p. 279, cat. 161), mentre non è menzionato dal Bassani né dalle note dei quadri di ragione di Donna Mari. Pertanto, è ragionevole che anche l'*Apoteosi d'Ercole* sia stata alienata molto presto, forse insieme all'altro bozzetto di Ubaldo. Ciò può essere in parte confermato dal fatto che l'*Apoteosi* fu battuta dalla Galleria Colnaghi nella vendita londinese del 1954 (cat. 7) (Bagni 1992, p. 648, cat. 623), la medesima in cui fu presentato l'*Ercole al bivio*.

Bibliografia

D. Biagi Maino, op. cit., Torino 1990; P. Bagni, op. cit., Bologna 1992.



Giuseppe Maria Crespi,

Cristo e un manigoldo,

olio su rame, 41 x 32 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. n. 1050

Marcello Oretti (Ms. B 105, I, f. 100) elencando le opere esposte fuori dalla “Casa Malvezzi del Sig.r Senatore” durante la processione del Corpus Domini tenutasi nel 1770 nella parrocchia di S. Sigismondo cita un dipinto raffigurante “Ns. che porta la Croce con altre mezze figure come il naturale”, non specificandone però la paternità. In seguito, anche nella descrizione della quadreria della Ca’ Grande (Ms. B 104, I, f. 92) l’erudito menziona un “Christo porta la Croce, mezze figure come il vero d’incerto autore”. Il quadro ricordato per due volte dal periegeta senza attribuzione dovrebbe corrispondere all’“Ovato” raffigurante “Nostro Signore sotto la Croce del Spagnolo”, che Domenico Pedrini censisce nell’inventario dell’eredità di Sigismondo III del 1793. A acquisire l’opera, probabilmente entro la metà del secolo, fu quasi di certo lo stesso marchese, il quale sembra aver apprezzato in modo particolare le opere del Crespi.

Nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806 il “Piccolo ovato, per traverso, con Cristo caduto sotto la croce, ed un manigoldo, dello Spagnuolo” fu assegnato alla figlia Maria, confluendo così nella residenza del marito Astorre Hercolani. Qui il nucleo Malvezzi rimase in qualche modo autonomo rispetto alla quadreria principesca e godette a lungo di una relativa integrità, anche quando iniziarono le dolorose ma necessarie vendite dei dipinti Hercolani. È proprio il caso del “Gesù Cristo col manigoldo” del Crespi, che si conservò tra le mura del palazzo senatorio sino alla pressoché totale dissoluzione del suo patrimonio. In casa Hercolani l’opera viene censita dalla nota dei quadri della principessa Maria del 1824, dal catalogo del 1843 e dall’elenco estremo del settimo decennio, in cui si precisa per la prima volta che l’ovale largo con “Gesù coronato di spine del Crespi detto lo Spagnolo” era dipinto “in rame”. Il quadretto di Crespi compare, infine, anche nella lista delle opere spedite nel 1867 a Parigi per essere battute all’asta presso l’Hotel Drouôt. Tuttavia, il piccolo rame non fu venduto in quell’occasione in quanto rientrò nella garanzia ipotecaria formulata dagli Hercolani quale risarcimento dell’ingente prestito di 140.000 £, che Gioacchino Rossini aveva accordato all’amico Alfonso Astorre nel 1850. Come è noto, l’anno successivo, alla morte del maestro, le opere vincolate furono lasciate in eredità al natio Comune di Pesaro, che ne entrò in possesso solo dopo diverse vicende giudiziarie nel 1883. Su disposizione del Tribunale di Bologna fu, quindi, istituita una commissione di periti che diede luogo a una relazione, in cui viene elencato con una stima di 1000 £ anche il “Gesù coronato di spine” di Crespi (Giardini 1992, 127). Registrato da Serra (1920, p. 7), il piccolo dipinto sembrò essere rimasto vittima dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, che causarono il crollo dell’ala nord dei musei civici. Fu, invece, recuperato nel 1990 e sottoposto a un delicato intervento di restauro (Giardini 1993, p. 122 n° 107).

Bibliografia

L. Serra, op. cit., Pesaro 1920; C. Giardini, op. cit., Bologna 1992; C. Giardini, scheda in op. cit., a cura di C. Giardini, E. Negro, Modena 1993; A. Mampieri, scheda in op. cit., a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.



Donato Creti,

Una vecchia racconta la favola di Psiche,

1705,

olio su tela, 190 x 153 cm,

Bologna, collezione Aria

Nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, p. 107) Zanotti racconta in modo diffuso della genesi di quest'opera, dicendo che Creti “dipinse poscia in un quadro di mezzana grandezza una Europa con le sue servitrici, scherzante intorno al toro, secondo la favola, e con somma pulitezza, e diligenza, e questo quadro fu comperato dal senator Paolo Magnani, ma dovendo questi dopo alcun tempo entrar gonfaloniere, s'avvisò di volere altri simili quadri da alcuni de' nostri primari maestri, ed uno, per l'altro accompagnar, ne commise al Creti, che per argomento scelse quella tal vecchia, che racconta ad una giovinetta la favola di Psiche”.

Rispetto al *Ratto d'Europa* – che fu acquistato – la *Vecchia narrante* venne quindi realizzata su commissione del marchese Magnani in previsione di una delle occasioni più importanti della carriera politica di un senatore della Bologna settecentesca, l'accesso al Gonfalonierato, momento di massima rappresentanza e fasto, in cui un grande “concorso di popolo” (Guidalotti 1716, p. 21) aveva accesso alle dimore patrizie. Un altro dato interessante che si può evincere dalle parole di Zanotti è che da raffinato collezionista e munifico mecenate il Magnani alloggiò quest'opera, non solo quale pendant per il dipinto di Creti “comperato” in precedenza, ma per accompagnarlo anche a “altri simili quadri”, evidentemente di soggetto mitologico, di alcuni dei “primari maestri”. A questo ‘ciclo’ appartenne di certo la *Fucina di Vulcano* di Domenico Maria Viani, che Guidalotti (1716, p. 21) dichiara essere stata realizzata per il senator Magnani proprio per il “giorno del supremo suo Magistrato”.

Come sostiene Gandolfi (2005, p. 86), questa nuova attenzione per il mito da parte del marchese Paolo e di riflesso dell'élite intellettuale felsinea potrebbe essere stata condizionata dalla nascita della adunanza arcadica della Colonia Renia nel luglio 1698, che rispondendo a un'esigenza di rinnovamento culturale e ideologico, scelse di approfondire anche le tematiche classiche.

Proseguendo la lettura del passo della *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, pp. 107-108) si coglie l'importanza che il dipinto ebbe per la carriera di Creti e l'ammirazione nutrita da Zanotti:

“Questo quadro fatto a concorrenza d'altri pittori egregi, costò a Donato molta assiduità, molta fatica, ed infiniti sospiri, e rancori, e malinconie; e mi ricordo, ch'ei venne tutto smanioso, e disperato una sera a trovarmi, acciocché per mezzo di certa persona gratissima al Senatore, si intercedesse più lungo tempo a compir l'opera di quel, che gli era stato assegnato, cotanto temeva egli il valore degli altri, e del suo dubitava; ma non si poté ottenere, ed egli, che certo temea più del bisogno, diede compiuta l'opera al tempo prescritto, e una pittura fece sommamente bella, e universalmente applaudita, così dal volgo, come dagl'intendenti, e veramente Donato giunse allora ove potea desiderarsi, ch'egli giungesse. Egli avea trentaquattr'anni”.

Il quadro fu dunque dipinto nel 1705. Partendo da questo dato si ha la possibilità di scorgere uno spaccato del rapporto tra mecenate-pittore e tra artista-pubblico nella Bologna di inizio XVIII secolo nonché capire appieno il senso di quanto raccontato per esperienza diretta da Zanotti. Poiché l'accesso al gonfalonierato del senatore Paolo Magnani avvenne nel quinto bimestre di quell'anno (Dodi 2002, p. 131), è lecito pensare che il marchese abbia richiesto tutti i dipinti da esporre in quell'occasione per la fine dell'estate 1705. Si comprenderà, allora, la ragione che portò il nobiluomo a pretendere fermamente che il quadro fosse consegnato entro la data prestabilita, non concedendo all'insicuro Creti “più lungo tempo a compir l'opera”. L'artista dal canto suo temendo “il valore degli altri” – come Viani la “concorrenza di molti valenti Maestri” e il giudizio della “moltitudine de' riguardanti” (Guidalotti 1716, p. 21) – dedicò alla realizzazione della tela “molta assiduità, molta fatica, ed infiniti sospiri”, riuscendo così a consegnare l'opera “al tempo prescritto”. A questa alquanto travagliata fase preparatoria si possono riferire il disegno n. 4046 degli Uffizi e quello della Pinacoteca di Bologna

(inv. 179-1769) (Roli 1963, p. 249). Nonostante i timori, Creti riuscì comunque a creare un'opera "sommamente bella, e universalmente applaudita", la quale segna uno dei momenti apicali della sua prima maturità artistica, essendo stata dipinta per Zanotti in quell'età "in cui l'uom suol giungere a quel segno, a cui le forze sue possono arrivare" (1739, p. 108). Lo storico sottolinea che il dipinto venne applaudito "così dal volgo, come dagl'intendenti". Ciò dimostra quanto nella Bologna del Settecento fosse ormai diffusa l'attenzione, oltre che capacità critica, per il fare artistico e si fosse formato un sempre più sviluppato 'gusto collettivo', tale da giustificare le ansie degli artisti. Inoltre, come sostiene Bonfait (2000, p. 190), per i pittori realizzare un'opera che fosse in grado di sostenere il confronto con i dipinti delle glorie riconosciute significava la consacrazione definitiva. Gli ampi consensi e il generale apprezzamento si possono poi spiegare riflettendo sul soggetto abbastanza insolito dipinto da Creti, che Roli (1963, p. 249) considera "assai singolare e sconcertante" una "singolare contaminazione di ideale e di aneddótico, di classicità e di verismo minuto" che "oscilla tra lo 'stile grande', squisitamente elaborato e un modo di pittura più frugale e piano" (p. 250).

La storia collezionistica della *Favola* di Creti è comune a quella di tutta la ricca quadreria Magnani. Nel 1753 il senatore Paolo moriva senza figli e per questo l'intero patrimonio familiare, compresi i dipinti della collezione, fu lasciato a Sigismondo III Malvezzi, figlio della sorella Artemisia. Questi fece redigere il catalogo della raccolta avuta in eredità proprio a Zanotti e a Mazzoni, rispettivamente decano e vice decano dell'Accademia Clementina, i quali lo portarono a termine nell'agosto 1760. Nella perizia "la Favola di Psiche" viene valutata insieme all'altro dipinto "del Sig:r Donato Creti" rappresentante "la Favola di Europa" 950 £, mentre le cornici intagliate e dorate ben 50 £.

Sebbene la raccolta Magnani sia stata portata tra le mura di palazzo Malvezzi nel 1760, Oretti (Ms. B 104, II, f. 128) menziona il quadro raffigurante "Una Vecchia che racconta ad una Giovinetta la novella di Psiche, di Donato Creti" tra le opere nel "Pallazzo rincontro la Chiesa di S. Giacomo".

L'erudito è, però, anche il primo a registrare la presenza presso la Ca' Grande di "un quadrone grande con la vecchia che ad una giovane racconta la Favola di Psiche, e ambe sedenti", precisando che "è bella opera di Donato Creti della prima maniera" (Ms. B 104, I, ff. 100-101).

La più antica fonte di casa Malvezzi a registrare il dipinto tra le opere della collezione familiare è l'inventario legale di Sigismondo III del 1793, ove è descritto da Pedrini come un quadro raffigurante "una Vecchia con una Giovine Favola di Psiche di Donato Creti" e stimato 500 £.

Entro poco più di un decennio la tela cambierà di nuovo collocazione e proprietari. Come è noto, nel 1806 alla morte del senatore Piriteo IV l'intero patrimonio Malvezzi, del quale faceva parte anche la ormai celeberrima quadreria, fu lasciato in successione alle figlie Maria e Teresa. Stando alla divisione delle pitture appartenenti all'eredità dell'ultimo marchese di Castel Guelfo "La Vecchia che racconta la novella di Psiche ad una Giovinetta, opera delle più belle di Donato Creti" fu assegnata con una stima di 200 £ a Teresa, entrando a far parte dei beni del marito Francesco Ranuzzi. Il conte della Porretta, nonostante avesse incamerato molte ricchezze appartenute ai Malvezzi e avesse altresì ereditato ingenti sostanze dal conte Prospero Francesco Ranuzzi Cospi, in pochi anni contrasse pesanti debiti. Per farvi fronte, con sempre maggior frequenza dovette prima ipotecare e poi alienare parti crescenti dei beni familiari. La *Favola* di Creti, però, non rientrò tra i quadri che pure il Ranuzzi fu costretto a sacrificare nel volgere degli anni. Rispetto a molte altre opere avute dai Malvezzi, il dipinto rimase più a lungo tra le opere presenti nel palazzo di S. Stefano forse perché prima che il conte dilapidasse l'intero patrimonio, nel 1830 i figli, nominati a suo tempo coeredi dalla madre Teresa, riuscirono a togliere al padre Francesco l'amministrazione dei beni e a costringerlo a risarcirli delle quote spettanti loro. Verosimilmente, fu in seguito a quell'atto che i figli entrarono in possesso del dipinto di Creti insieme a ciò che rimaneva del lascito materno. Il passaggio di proprietà è dimostrato dal fatto che la "Vecchia che racconta la novella di Psiche ad una giovinetta" venne esposta come opera dei "fratelli Ranuzzi" nell'apparato allestito nella parrocchia di S. Giuliano per la processione decennale del Ss. Sacramento tenutasi il 19 giugno 1836 (Emiliani 1972, p. 58). Bisognosi di denaro, i fratelli potrebbero aver sfruttato le possibilità commerciali offerte dagli Addobbi per vendere le opere messe in mostra, tra cui la tela di Creti, che da allora non è documentata. Dopo oltre un secolo di oblio, nel 1963 la *Favola* è stata ritrovata in una collezione privata bolognese

da Renato Roli, il quale l'ha subito resa nota agli studi identificandola con l'opera realizzata per il senatore Magnani (pp. 249-250, fig. 107b) (1967, p. 93 cat. 60). Gandolfi (2005, p. 87) non concorda con Roli, sostenendo che le dimensioni del dipinto non corrisponderebbero "ai criteri di "mezzana grandezza" espressi dallo Zanotti". Secondo la studiosa la tela bolognese coinciderebbe solo con il "gran quadrone" descritto da Oretti in casa Malvezzi, che in via ipotetica sarebbe stato allogato da Prospero Malvezzi Lombardi. La supposizione fatta da Gandolfi non è però sostenibile. Per quanto la discrepanza sulle dimensioni dell'opera passa apparire significativa, le misure del dipinto, seppur importanti, non sono certo quelle di un quadro di grande formato. Inoltre, Oretti potrebbe aver visto il dipinto per pochi attimi fugaci e averne poi serbato un ricordo distorto. Inoltre, i dati documentari sembrano dimostrare in modo abbastanza inconfutabile che il dipinto passò dalla collezione Magnani a quella della Ca' Grande. Non v'è, quindi, ragione per immaginare l'esistenza di due opere con il medesimo soggetto e tantomeno pensare a una commissione Malvezzi, soprattutto di Prospero.

Bibliografia

G. Guidalotti Franchini, op. cit., Bologna 1716; G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; R. Roli, *Dipinti inediti di Donato Creti*, in *Arte antica e moderna*, 6.1963, pp. 247-253; R. Roli, op. cit., Milano 1967; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; O. Bonfait, op. cit., Roma 2000; R. Dodi, *Paolo Magnani*, in *Magnani: storia, genealogia e iconografia*, a cura di G. Malvezzi Campeggi, Bologna 2002; G. Gandolfi, *Teoria e prassi a Bologna tra Seicento e Settecento: Donato Creti, Alessandro Fava e Ludovico Antonio Muratori*, in *Proporzioni*, N.S. 6.2005(2007), pp. 81-96.



Aureliano Milani,

Missione,

1718,

olio su tavola, 122 x 91 cm,

Marano di Castenaso, Collezione Molinari Pradelli

La genesi del dipinto, insieme a quella del pendant raffigurante *Il mercato*, è ampiamente documentata dalle fonti. Nella *Storia dell'Accademia Clementina Zanotti* (1739, II, pp. 164-165) racconta che nel 1718 quando l'artista si trasferì a Roma il senatore Paolo Magnani si trovava nell'Urbe “nell'ufficio di nostro ambasciatore, e non avendo mai il Milani terminato il quadro di Cristo, che porta la croce, commessogli già dal senatore in Bologna, volle questi, che Aureliano invece di quello gli facesse due piccoli quadri, e gli fece una missione, e un mercato molto belli, e pieni di belle fantasie”. A quanto pare si trattava di temi piuttosto congegnali al Milani per il quale, come aggiunge Zanotti in un altro passo della *Storia* (1739, II, p. 163), i soggetti “vulgari, come missioni, e mercati, e cose simili” erano “il piacere e la delizia”. La commissione di questi dipinti è ricordata anche nella *Felsina* da Luigi Crespi (1769, p. 150), il quale riporta “Ritrovandosi in Roma ambasciatore di Bologna il conte Paolo Magnani fecegli fare due quadri compagni; in uno una Missione, e nell'altro un mercato di Roma” e, quasi chiosando Zanotti, sottolinea che si trattava di “soggetti per i quali aveva il nostro Milani un genio grandissimo”. La “Missione” e il “Mercato pieno di belle fantasie” impressionarono anche Oretti che nelle *Notizie de' professori* (Ms. B 130, f. 196) dice essere “molto belli”.

A commissionare le opere fu, quindi, il senatore Magnani che, stando a Guidicini (1869, II, p. 48), “fu ambasciatore ordinario a Roma dal 1715 al 1724”. Una volta tornato a Bologna il marchese aggiunse i dipinti di Milani alla ricca quadreria familiare, che intanto grazie a lui era divenuta una delle più celebrate della città. Tra i capolavori della quadreria senatoria “il quadretto con una Missione d'Aureliano Milani” è di nuovo ricordato da Oretti nelle *Pitture* (Ms. B 104, II, f. 127).

Dopo la morte del marchese Paolo, occorsa il 20 aprile 1753, la collezione del casato passò in successione al nipote Sigismondo III Malvezzi. Presto, il marchese di Castel Guelfo richiese ai periti clementini Zanotti e Mazzoni di stimare la raccolta avuta in eredità dallo zio, impresa che fu portata a termine nell'agosto 1760. Nella descrizione delle pitture Magnani i “Due Quadri per l'impiedi, del Sig:r Aureliano Milani, rappresentanti, uno la Missione, e l'altro un Mercato fatti in Roma dal medemo” vengono valutati relativamente poco, 150 £, mentre le “Cornici alla Romana, Golletta mezz'ovolo, e profilo intagliato, e il tutto dorato” hanno per Pavia un valore piuttosto elevato, 50 £.

In particolare, dopo essere confluita nella collezione Malvezzi la “Missione di un Gesuita, altro che confessa un Villano in bel paese, di Aureliano Milani” fu inclusa dai signori di Castel Guelfo tra le opere esposte durante la processione del Corpus Domini del 1770 tenutasi in S. Sigismondo (Oretti Ms. B 105, I, f. 99). Dieci anni dopo sempre in occasione degli Addobbi la “Missione” di Milani secondo Oretti (Ms. B 105, II, f. 3) venne, invece, insolitamente posta “Dalle Stalle del Malvezzi”.

Nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 il “Quadro rappresentante una Missione di Aureliano Milano” viene stimato da Pedrini 340 £, ossia più del doppio del valore riconosciuto al pendant nel 1760, e risulta separato dal *Mercato*, che è registrato in un'altra “camera”.

Nella divisione delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806 i “Due Quadri compagni, nell'uno de' quali è un mercato dipinto in tela, nell'altro ch'è in tavola si esprime una Missione opere tutte e due di Aureliano Milani” tornano a essere censiti in un unico ‘lotto’, venendo stimati 240 £. Assegnati entrambi a Maria, passeranno con lei in casa del marito Astorre Hercolani in Strada Maggiore. Petronio Bassani (1816, p. 214) ricorda i “Due Quadri un Mercato nell'uno, e nell'altro una Missione figure intere, d'Aureliano Milani” tra le opere esposte nella camera del palazzo con la volta “dipinta d'ornato, da Flaminio Minozzi”. La “Missione” data per errore a “Cittadini Pier Francesco il Milanese” fu esposta sotto il portico di casa Hercolani in occasione della processione del Ss.

Sacramento nel giugno 1822 (Marescalchi 1822, p. 40). La nota delle opere di ragione della principessa Maria del 1824 censisce i “Due quadri compagni un mercato, una Missione” tra i dipinti della “seconda Camera dopo la Sala Grande” di palazzo Hercolani. Il *Mercato* e la *Missione* sono inventariati anche nel breve elenco coevo di quadri appartenenti a Donna Mari, in cui sono stimati 200 luigi. Questi sono gli ultimi documenti a registrare insieme la coppia di opere, che cento anni prima Milani dipinse per Paolo Magnani. Entrambi i cataloghi, infatti, riportano che la *Missione* è stata “Venduta”.

Dopo oltre un secolo di oblio, nel 1958 il dipinto è stato reso noto agli studi da Hermann Voss (1958, pp. 55-56, tav. 31), quando ancora si trovava sul mercato antiquario americano con un’improbabile attribuzione a Giuseppe Maria Crespi. La tavola fu poi acquisita dal maestro Francesco Molinari Pradelli nel 1966 presso la Newhouse Gallery di New York.

Nella *Missione*, titolo abbastanza ambiguo, Milani raffigurò una vivace scena di genere, in cui davanti a uno sfondo agreste ricco di suggestioni della campagna romana un padre, forse dell’Ordine della Missione, predica in maniera animata. Per Voss (p. 56) la *Missione* rispetto al *Mercato* è “fra i due dipinti il meglio composto e più unitariamente realizzato” e anche secondo Roli (1977, p. 189) l’opera “non manca di naturalezza”. Entrambi i dipinti eseguiti dal Milani per il marchese Magnani sono comunque “invenzioni indubbiamente gustose, con notevoli riporti persino a Ludovico Carracci”, caratterizzate da una certa “inclinazione crespiana della loro sostanza pittorica” (*Ibidem*).

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; L. Crespi, op. cit., Roma 1769; P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; C. Marescalchi, op. cit., Bologna 1822; G. Guidicini, op. cit., Bologna 1869; H. Voss, *Alcuni inediti di Aureliano Milani*, in “Paragone”, IX, 97, 1958, pp. 53–58; R. Roli, op. cit., Bologna 1977; D. Biagi, in *La raccolta Molinari Pradelli: dipinti del Sei e Settecento*, a cura di C. Volpe, Firenze 1984, p. 106, cat. 64; D. Biagi, in *Barocco italiano: due secoli di pittura nella collezione Molinari Pradelli*, mostra a cura di Centro Internazionale d’Arte e di Cultura di Palazzo Te, Mantova, Milano 1995, p. 154, cat. 72.



Gaetano Gandolfi,

La Madonna col Bambino e i santi Giovannino, Anna e Giacomo Maggiore,

1775 c.,

olio su tela, 100 x 117 cm,

Firenze, Galleria degli Uffizi

Tra le opere esposte dai Malvezzi in occasione della processione decennale del Ss. Sacramento del 1780 secondo Oretti (Ms. B 105, II, f. 3) figurava anche una tavola del Gandolfi. Pur non potendo avere la certezza, è possibile ipotizzare che il dipinto citato dall'erudito coincida con la "B. Vergine col Bambino, S. Giacomo, e S. Anna mezze figure di Gaetano Gandolfi", che Domenico Pedrini stima 80 £ nell'inventario del 1793.

La *Sacra conversazione* viene ricordata da Grilli (1802) nel breve elenco di opere di Gandolfi posto a complemento del suo elogio funebre. Nella perizia redatta per dividere le pitture lasciate alle eredi da Piriteo IV nel 1806 la "B. V. col Figlio, S. Giannino, S. Anna, e S. Giacomo Apostolo, di Gaetano Gandolfi" viene assegnata alla figlia Teresa, confluendo pertanto tra i beni del marito e mandatario Francesco Ranuzzi. Dopo il passaggio tra le proprietà del conte della Porretta, del dipinto gandolfiano si perdono le tracce finché nel 1916 passò, come opera di scuola veneta del Settecento, dalla raccolta Fairfax Murray alle collezioni pubbliche fiorentine (Biagi Maino 1995, p. 369). Solo in occasione della Mostra del Settecento bolognese fu, però, restituito al Gandolfi da Longhi (1935, p. 66). La tela fu allogata dal marchese Sigismondo III Malvezzi e, come già ipotizzava Lidia Bianchi (1936, pp. 80, 162), dovrebbe risalire a metà circa dell'ottavo decennio del Settecento. La datazione proposta dalla studiosa è stata accolta in tempi più recenti anche da Biagi Maino (1995, p. 369 cat. 95), secondo la quale l'opera è "animata dalla medesima attenzione per i fatti del lume e condotta secondo la stessa smaltata finezza di stesura" della grande pala di Porto San Giorgio, che fu realizzata proprio nel 1775.

Bibliografia

G. B. Grilli, *Orazione nelle solenni esequie di Gaetano Gandolfi pittore*, Bologna 1802; R. Longhi, G. Zucchini, a cura di, *Mostra del Settecento bolognese*, Bologna 1935; L. Bianchi, *I Gandolfi*, Roma 1936; M. Chiarini, *Tre quadri dei Gandolfi nelle collezioni fiorentine*, in *Paragone*, 29.1978, 343, pp. 61-62; D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995.



Giuseppe Marchesi detto Sansone,

Giuditta nel padiglione di Oloferne,

1740 c.,

olio su tela, 149 x 116,5 cm,

Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 7066

L'inventario del 1793 è il primo documento a registrare la presenza in casa Malvezzi di "Due quadri grandi per l'impiedi rappresentanti Giuditta con Oloferne, la Morte dello stesso di Giuseppe Marchesi detto Sansone", che Domenico Pedrini valuta 500 £. Per tale ragione, è molto probabile che le pitture siano entrate a far parte quadreria della Ca' Grande per volere di Sigismondo III. Più arduo è, invece, stabilire se tali dipinti siano frutto di una commissione diretta o se piuttosto furono comprati dal nobiluomo. Tuttavia, dal momento nelle *Pitture Oretti* (Ms. B 104, II, f. 100) ricorda tra i dipinti visti in "casa Guidotti del Senatore" "Quattro gran quadri compagni; in uno è la Giuditta con la testa di Oloferne, nelli altri tre storie, sono tutte opere lodevoli di Giuseppe Marchesi detto Sansone", è possibile ipotizzare che il marchese di Castel Guelfo possa aver comprato le opere direttamente da Annibale Carlo Guidotti nel corso del nono decennio del Settecento. Comunque sia, le tele dovettero essere particolarmente apprezzate dal signore di Castel Guelfo, in quanto sono tra le poche opere della quadreria a risultare essere esposte entro una "Cornice dorata e Cima".

Passate in successione con il vincolo della primogenitura al figlio Piriteo IV, dopo la sua morte nel 1806 la "Giuditta quando fu condotta avanti a Oloferne" fu destinata alla parte assegnata a Maria, dal 1798 maritata con Astorre Hercolani. Come è noto, il patrimonio ereditato dalla marchesa fu portato nella residenza del consorte in Strada Maggiore, dove godette a lungo di una certa autonomia, venendo censito da cataloghi indipendenti dalla collezione principesca. Tuttavia, nessuna nota dei quadri appartenenti a Donna Mari né la *Guida* del Bassani menzionano mai il pendant del Sansone. Ciò farebbe supporre che la coppia di tele possa essere stata venduta subito dopo il 1806. In realtà, è possibile che questi non siano mai usciti dal patrimonio familiare. Infatti, quando nel 1969 la Pinacoteca Nazionale di Bologna acquisì dall'antiquario veneziano Ettore Viancini la *Giuditta nella tenda di Oloferne* e la *Giuditta con la testa di Oloferne*, i quadri del Sansone erano da poco usciti dalla collezione del marchese Camillo Malvezzi Campeggi (1896-1967) (Mampieri 2011, p. 257). Questi era il primogenito di Francesco (1851-1922) e soprattutto di Rosa Hercolani (1854-1923), a sua volta figlia del principe Alfonso Astorre II (1826-1869) e di Olimpia Bevilacqua Vincenzi, quindi nipote di Maria Malvezzi. Alla luce di questi rapporti di parentela e dando per certo che le tele della Pinacoteca Nazionale siano le medesime un tempo possedute dai marchesi di Castel Guelfo, è lecito pensare che i quadri possano essere stati lasciati da Donna Mari al primogenito o addirittura alla nipote Rosa, attraverso la quale sarebbero quindi passati al figlio Camillo. Nel 1935 le *Storie di Giuditta* erano state intanto esposte alla Mostra del Settecento bolognese come opere di Graziani (Longhi 1935, pp. 49-50, nn. 2-4). Fu Roli (1971, p. 22) a restituire i due dipinti al Sansone, proponendone una datazione tra il terzo e il quarto decennio del Settecento, in ragione soprattutto di confronti con dipinti coevi di Crosato e Diziani e col contesto pittorico bolognese contemporaneo.

Bibliografia

R. Longhi, G. Zucchini, a cura di, op. cit., Bologna 1935; R. Roli, *Per la pittura del Settecento a Bologna: Giuseppe Marchesi*, Paragone. Arte, 22.1971, 261, pp. 15-30; A. Mampieri, scheda in *Catalogo generale della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Seicento e Settecento*, Venezia 2011.



Giuseppe Marchesi detto Sansone,

Giuditta con la testa di Oloferne,

1740 c.,

olio su tela, 149 x 116,5 cm,

Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 7067

Il dipinto in origine faceva verosimilmente parte della quadreria della famiglia Guidotti. Come visto, d'altra parte, tra le "opere lodevoli" del Sansone ricordate dall'Oretti (Ms. B 104, II, f. 100) nella residenza nobiliare figurava proprio "la Giuditta con la testa di Oloferne". Ad acquisire la tela fu di certo il marchese Sigismondo e, dato che Oretti non la ricorda tra le opere della Ca' Grande, il suo ingresso nella quadreria senatoria deve risalire alla metà del nono decennio del Settecento.

Stando alla perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806 anche la "Giuditta che ha tagliata la testa, ad Oloferne" passò in successione alla figlia Maria, venendo da lei portata in palazzo Hercolani, residenza del marito Astorre. Come detto, nessun documento ottocentesco testimonia la presenza delle tele di Marchesi tra le mura del palazzo dei principi del Sacro Romano Impero. Tuttavia, sembra ragionevole ipotizzare che queste siano passate per via ereditaria alla nipote di Donna Mari, Rosa Hercolani, e da lei al figlio Camillo Malvezzi Campeggi. Fu, infatti, il marchese a prestare le *Storie di Giuditta* alla Mostra del Settecento bolognese del 1935, ove vennero esposte come lavori di Ercole Graziani (Longhi 1935, pp. 49-50, nn. 2-4). Vendute come tali dall'antiquario veneziano Ettore Viancini alla Pinacoteca Nazionale di Bologna nel 1969 (Mampieri 2011, p. 257), solo nel 1971 furono ridate da Renato Roli al Sansone (p. 22). Lo studioso datava il pendant tra il terzo e il quarto decennio del XVIII secolo, ipotesi che può essere suffragata dal 'silenzio' di Zanotti, che nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, p. 167) ricorda del Sansone poche opere e il "modo di dipingere così bello, e così forte, che tutti diletta". La *Giuditta con la testa di Oloferne* è considerata dalla critica uno degli apici della produzione del Marchesi, che qui vede fondersi la maniera bolognese a quella veneta. Nel dipinto tutto è declinato in un tono da melodramma, i gesti sono teatrali e volti a smorzare con grazia l'atto cruento di Giuditta che, riccamente abbigliata, è il vero fulcro della scena.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; R. Longhi, G. Zucchini, a cura di, op. cit., Bologna 1935; R. Roli, op. cit., 1971; A. Mampieri, op. cit., Venezia 2011.



Donato Creti,

Cleopatra,

olio su tela, 87,5 x 68,5 cm,

collezione privata

Nella *Storia dell'Accademia Clementina* Zanotti (1739, II, p. 104) ricorda che “infinite sono le cose, che Donato allora dipinse, e buona parte se ne vede in casa Fava”. Come è noto, Creti approfittò a lungo della generosa ospitalità dei conti Fava e in cambio donò loro numerose opere, molte delle quali sono elencate nell’inventario legale dell’eredità di Pietro Ercole del 1745. La particolarità di questo elenco, trascritto da Campori nella *Raccolta di cataloghi* del 1870, è che fu lo stesso Creti a stimarne i dipinti. Ebbene, tra le opere esposte nell’“appartamento da basso” del palazzo comitale il cremonese registra un pendant di suoi quadri “uno con Marcantonio, l’altro con Cleopatra, mezze figure dal vero” e li stima 60 £ (p. 615). Dal momento sembra che Sigismondo III abbia intrattenuto diversi rapporti commerciali con i Fava, è ragionevole ipotizzare che i dipinti stimati dal pittore coincidano con le “Due mezze figure Cleopatra, e Marc’Antonio di Donato Creti abbozzati” che con un valore di 60 £ – ovvero pari a quello riconosciuto dall’artista alla coppia creata per i Fava – Pedrini censisce tra le opere della quadreria Malvezzi nell’inventario del 1793. Le due mezze figure furono con ogni probabilità acquisite dal marchese Sigismondo e poiché non sono menzionate dall’Oretti è possibile che siano entrate nella collezione della Ca’ Grande nel corso del nono decennio del secolo. Nella perizia del 1806 le tele con “Cleopatra, e Marc’Antonio” di Creti non sono citate in modo esplicito. Tuttavia, potrebbero essere identificate con le “Due Teste di Giovani, di Donato Creti, in due quadri compagni” che l’anonimo estensore valuta 30 £ e assegna alla parte spettante alla secondogenita Teresa. Dopo il loro passaggio tra i beni del marito Francesco Ranuzzi dei dipinti si perdono le tracce per oltre un secolo. Nella monografia dedicata a Creti Roli (1967, pp. 27, 91-92, cat. 51-52) ha reso noti agli studi i dipinti già Fava, segnalandoli tra le opere della bolognese collezione Hercolani Fava Simonetti. Secondo lo studioso (1967, p. 92) per ragioni stilistiche le due tele furono create in momenti separati e poi omologate per formare un pendant. In particolare, la *Cleopatra* “una delle indimenticabili creature della pittura del secolo” (p. 27) dovrebbe essere stata realizzata un decennio dopo il *Marcantonio*, “in prossimità del quadro Filippo che minaccia Alessandro”. Nell’autunno 2017 il dipinto è stato presentato da Moretti al TEFAF di New York passando poi in collezione privata.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; G. Campori, op. cit., Modena 1870; R. Roli, op. cit., Milano 1967.



Donato Creti,

Marcantonio,

olio su tela, 87,5 x 68,5 cm,

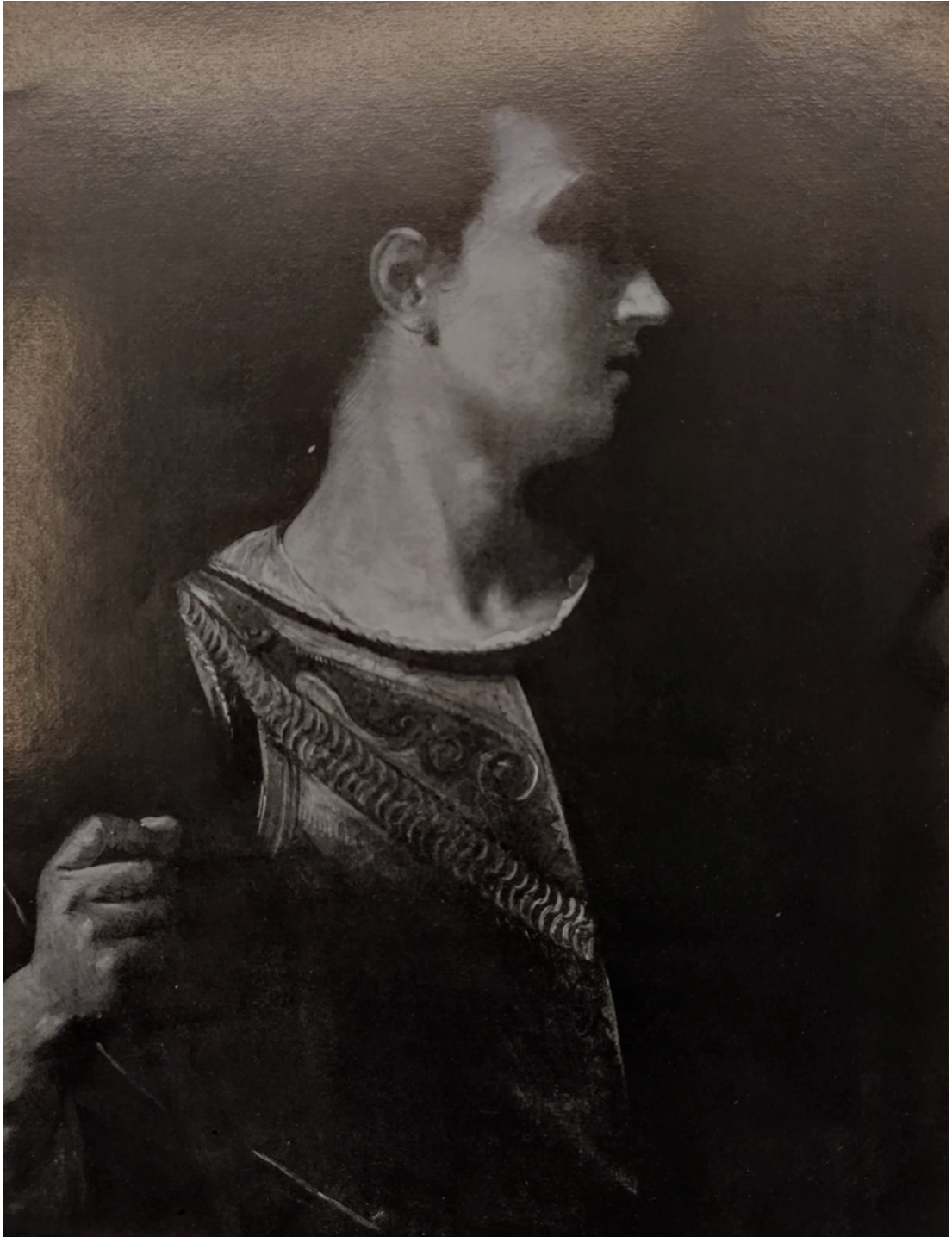
Bologna, collezione Hercolani Fava Simonetti

Le “Due mezze figure Cleopatra, e Marc’Antonio di Donato Creti abbozzati”, che Domenico Pedrini registra nell’inventario dell’eredità di Sigismondo III Malvezzi del 1793, come visto dovrebbero corrispondere al pendant che Creti censisce tra le opere dell’inventario legale di Pietro Ercole Fava del 1745 (Campori 1870, p. 615).

Nella perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806, il *Marcantonio* e la *Cleopatra* acquistate da Sigismondo dovrebbero corrispondere alle “Due Teste di Giovani, di Donato Creti, in due quadri compagni” in maniera laconica descritte dall’anonimo perito. Destinati a Teresa Malvezzi Ranuzzi, passarono con tutti i beni della marchesa nel patrimonio del marito Francesco, venendo poi dispersi. Oggi il *Marcantonio* dovrebbe trovarsi nella collezione Hercolani Fava Simonetti di Bologna, dove lo ha segnalato per primo Roli nel 1967 (pp. 17, 91-92, cat. 51-52), il quale sostiene che per ragioni stilistiche sia antecedente di un decennio alla *Cleopatra*. Per lo studioso il *Marcantonio* era “forse in origine semplicemente un Ritratto di Imperatore” ispirato in modo abbastanza fedele a un’incisione di Sadeler tratta da un ‘ritratto’ della celebre serie tizianesca (1967, p. 92) che fu adattato per lo scopo.

Bibliografia

G. Campori, op. cit., Modena 1870; R. Roli, op. cit., Milano 1967.



Pietro Desani,

Rebecca ed Eleazar,

olio su tela, 93x124 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 3921

Nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 è elencato un "Quadro mezze figure il Servo di Abramo che presenta doni a Rebecca", che Domenico Pedrini attribuisce in maniera generica alla "maniera del Tiarini" e stima 200 £. Poiché nessuno documento precedente di casa Malvezzi menziona il dipinto tra le opere della quadreria della Ca' Grande, è ragionevole pensare che a acquistare la tela sul mercato antiquario sia stato ancora una volta il marchese Sigismondo.

Nella perizia redatta nel 1806 per dividere le pitture appartenute a Piriteo IV, l'opera viene descritta laconicamente come "Due mezze figure che contrattano delle gioje d'uno stile che somiglia il Tiarini". Stimato dall'anonimo estensore appena 60 £, il quadro risulta incluso tra i dipinti assegnati a Maria, convergendo così nel palazzo del consorte Astorre Hercolani. Nella residenza senatoria il patrimonio pittorico ereditato dalla marchesa Malvezzi godette a lungo di una relativa autonomia, venendo censito in cataloghi a parte. Il primo di questi, la nota delle pitture appartenenti alla principessa Maria del giugno 1824, registra la tela nello stesso modo in cui era stata peritata nel 1806. Il successivo inventario del 1843 ne indica, invece, con esattezza il soggetto "Eleazar servo d'Abramo che offre un pendente di perle a Rebecca per parte del figlio di Isacco di lei promesso sposo", per quanto poi lo assegna a "Lionello Spada". L'attribuzione muta di nuovo nella perizia redatta entro il settimo decennio dell'Ottocento e la "Rebecca al pozzo, che riceve dono da Eleazar" torna a essere opera di Tiarini, venendo stimata 75 marenghi. Con la medesima descrizione e valutazione la tela è elencata, altresì, nella nota dei Quadri presi via dalla Galleria Hercolani il 13 Aprile 1867, documento che cataloga i dipinti che la famiglia fece trasportare a Parigi per metterli in vendita all'Hotel Drouôt, cercando così di sanare in maniera disperata i pesanti debiti contratti da Alfonso Astorre. Il dipinto non fu, però, alienato alle aste parigine, in quanto nell'aprile 1868 fu ipotecato insieme a altre trentasette opere e a un busto dal principe Hercolani per estinguere l'ingente prestito che quasi vent'anni prima Gioacchino Rossini aveva lui accordato durante il suo soggiorno bolognese. Alla morte del maestro, avvenuta il 13 novembre successivo, il pegno fu lasciato in eredità dal musicista alla città di Pesaro, la quale ne entrò in possesso solo nel 1883. In quell'anno una commissione appositamente costituita valutò le opere ipotecate dagli Hercolani e la "Rebecca che riceve doni da Eleazaro" fu data ancora a "Alessandro Tiarini", venendo stimata 2000 £ (Giardini 1992, pp. 127-129). Con tale paternità il dipinto è stato, quindi, censito da Serra (1920 p. 7) nel catalogo della Pinacoteca pesarese e per lungo tempo la sua paternità è rimasta immutata. Solo nel 1992 Benati (2002, p. 88) ha restituito la *Rebecca al pozzo* a Pietro Desani, opinione poi accolta da Pirondini nel 1993 (p. 86), il quale vi riconosceva elementi di forte guercinismo. Per Benati (2002, p. 88), tuttavia, "non deve essere sottovalutato il ruolo tenuto dal concomitante esempio di Bononi e di Tiarini". A quest'ultimo secondo lo studioso guardò Desani per la ricercata capigliatura di Rebecca, "un palese omaggio alle Sibille da lui affrescate nei pennacchi della cappella del Monte di Pietà della Madonna della Ghiara".

Se per Pirondini (1993, p. 86) l'opera è da ascrivere agli anni Quaranta del XVII secolo, per Benati (2002, p. 88) invece "il cromatismo ancora lucente e l'accentuata espressività" delle figure porterebbero a datare la tela al decennio precedente in concomitanza con il *Miracolo di Laura da Correggio*, opera d'esordio del Desani alla Ghiara.

Bibliografia

L. Serra, op. cit., Pesaro 1920; C. Giardini, op. cit., Bologna 1992; M. Pirondini, scheda in op. cit., a cura di C. Giardini, E. Negro, Modena 1993; D. Benati, scheda in op. cit., a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.



Aureliano Milani,

Mercato,

1719,

olio su tela, 127 x 95 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 3929

Come racconta Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, pp. 164-165), il dipinto fu eseguito da Milani tra il 1718 e il 1719, ovvero poco dopo il suo trasferimento a Roma, poiché “dimorando colà il senatore Paolo Magnani nell'ufficio di nostro ambasciatore, e non avendo mai il Milani terminato il quadro di Cristo, che porta la croce, commessogli già dal senatore in Bologna, volle questi, che Aureliano invece di quello gli facesse due piccoli quadri, e gli fece una missione, e un mercato molto belli, e pieni di belle fantasie”. Il marchese, che era dotato di una certa sensibilità artistica, con questo incarico volle probabilmente assecondare la propensione di Milani per i soggetti “vulgari, come missioni, e mercati, e cose simili” suo “piacere e delizia” (Zanotti 1739, II, p. 163).

Anche Luigi Crespi nella *Vita di Milani della Felsina* (1769, p. 150) ricorda che “Ritrovandosi in Roma ambasciatore di Bologna il conte Paolo Magnani fecegli fare due quadri compagni; in uno una Missione, e nell'altro un mercato di Roma: soggetti per i quali aveva il nostro Milani un genio grandissimo”, sottolineatura quest'ultima che testimonia ancora la preferenza del pittore per le scene di genere, ricche di spunti aneddotici e modellate seguendo un recupero dell'osservazione del dato naturale di chiara ispirazione carracesca. D'altro canto, la piacevolezza di tali soggetti e la loro leggerezza rispondevano perfettamente all'identità che il marchese aveva imposto alla sua quadreria. Il “Mercato pieno di belle fantasie” insieme alle “Missioni” sono ricordati anche dall'Oretti nelle *Notizie de' professori* (Ms. B 130, f. 196) ove li definisce “molto belli”. Le due tele fanno, inoltre, parte del ristretto nucleo di dipinti di “Casa Magnani del Senatore” che l'erudito cita nelle *Pitture* (Ms. B 104, II, f. 127).

Dopo la morte del senatore Paolo, avvenuta nel 1753, la sua quadreria passò in eredità al nipote Sigismondo III Malvezzi, il quale ne richiese la stima ai periti Zanotti e Mazzoni. Nel catalogo, datato 6 agosto 1760, gli accademici registrano i “Due Quadri per l'impiedi, del Sig:r Aureliano Milani, rappresentanti, uno la Missione, e l'altro un Mercato fatti in Roma dal medemo”, stimandoli 150 £. Se il valore riconosciuto alle tele è relativamente contenuto, per Pavia le “Cornici alla Romana, Golletta mezz'ovolo, e profilo intagliato, e il tutto dorato” valgono invece ben 50 £, dimostrando così quanto i dipinti di Milani, al contrario dei periti, fossero stati apprezzati dal marchese.

Dopo essere entrato tra i beni Malvezzi il “Mercato e veduta di una Chiesa di Villa è del Milani” fu esposto col pendant fuori dalla Ca' Grande durante la processione decennale del Ss. Sacramento tenutasi nella parrocchia di S. Sigismondo nel 1770 (Oretti Ms. B 105, I, f. 99), mentre nel 1780 secondo Oretti (Ms. B 105, II, f. 3) i dipinti vennero allestiti nell'apparato “Dalle Stalle del Malvezzi”. Forse una volta confluite tra le opere dei signori di Castel Guelfo le tele vennero esposte in due sale differenti. Stando all'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793 il “Quadro figure intere rappresentanti un Mercato di Aureliano Milani” faceva parte dell'allestimento della “camera seguente” a quella “degl'Antichi”, mentre la *Missione* si trovava nell'ambiente che la precedeva. È interessante notare che Pedrini, effettuando la stima della quadreria, deve aver riscontrato una qualche disparità qualitativa tra le due tele romane di Milani. Una disuguaglianza che potrebbe giustificare la discrepanza tra la stima di 300 £ data al *Mercato* e il valore di 340 attribuito alla *Missione*.

Un giudizio in generale più severo è a sua volta dato dall'anonimo estensore della perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806, in cui i “Due Quadri compagni, nell'uno de' quali è un mercato dipinto in tela, nell'altro ch'è in tavola si esprime una Missione opere tutte e due di Aureliano Milani” sono stimati nel complesso 240 £. Confluiti entrambi nella parte di patrimonio Malvezzi passato in successione a Maria, i dipinti furono portati dalla marchesa in palazzo Hercolani, residenza del marito Astorre. Nella casa senatoria di Strada Maggiore i “Due Quadri un Mercato nell'uno, e nell'altro una

Missione figure intere, d'Aureliano Milani" sono ricordati da Petronio Bassani (1816, p. 214) tra le opere presenti nella camera con la volta "dipinta d'ornato, da Flaminio Minozzi". Come la *Missione*, anche "La Fiera" con confusione attribuita a "Cittadini Pier Francesco il Milanese" fu esposta sotto il portico di casa Hercolani durante la processione del Ss. Sacramento del giugno 1822 (Marescalchi 1822, p. 41). I "Due quadri compagni un Mercato, una Missione" sono quindi censiti nella "seconda camera dopo la Sala Grande degli Antichi" del palazzo dalla nota delle opere di Maria del giugno 1824. È poi il breve elenco di trentaquattro dipinti databile alla fine del secondo decennio del secolo a registrare con una stima di 200 luigi il pendant tra i beni della principessa. In entrambi i documenti è annotato che il quadro della *Missione* è stato "venduto". Il *Mercato*, invece, pur cambiando di nuovo la propria sede rimarrà ancora a lungo nella residenza Hercolani. Nel catalogo dei quadri appratenti a Donna Mari del luglio 1843 il "Mercato o fiera" risulta, infatti, conservato nella "Galleria Vecchia" del "Quartiere al piano superiore". In seguito, il dipinto di Milani viene descritto come "Un mercato, molte figure e animali, prospettive e paesaggio" dall'inventario risalente agli anni Sessanta del XIX secolo, ove è stimato 30 marenghi. Con la medesima valutazione la tela è catalogata anche nella nota dei Quadri presi via dalla Galleria Hercolani il 13 Aprile 1867, inventario che elenca i dipinti spediti dalla famiglia a Parigi per essere messi all'asta presso l'Hotel Drouôt. L'opera di Milani non venne alienata in quella sede, in quanto rientrò fra i quadri che la famiglia Hercolani fu costretta a ipotecare per rimborsare l'ingente prestito concesso da Gioacchino Rossini a Alfonso Astorre nel 1850. Il maestro non entrò mai fisicamente in possesso delle opere impegnate dai patrizi bolognesi, ma nel suo testamento dispose che alla sua morte sarebbero dovute passare in eredità al natio Comune di Pesaro. La città marchigiana ne diverrà proprietaria solo dopo un lungo contenzioso legale negli anni Ottanta. Fu per tale ragione che nel 1883 il municipio dispose una perizia sui quadri avuti in successione e nominò come esperti il restauratore Filippo Fiscali e i pittori Giovanni Pierpaoli ed Anacleto Guadagnini. Questi, terminati i lavori, redassero una relazione, datata 13 luglio 1883, in cui il "Mercato o Fiera" di Aureliano Milani veniva stimato 2000 £ (Giardini 1992, pp. 20, 128). La critica (Voss 1958, pp. 55-56) (Giardini 1992, p. 108) (Ambrosini Massari 1993, p. 93) (Benati 2002, p. 104), seguendo Zanotti, è da sempre concorde nel datare il dipinto tra la fine del 1718 e l'inizio del 1719, in virtù anche del fatto che la facciata della chiesa di S. Maria in Cosmedin raffigurata sullo sfondo corrisponde al prospetto tardo barocco portato a termine proprio nel 1718 da Giuseppe Sardi su commissione di papa Clemente XI Albani.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; L. Crespi, op. cit., Roma 1769; P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; C. Marescalchi, op. cit., Bologna 1822; H. Voss, op. cit., 1958, pp. 53-58; C. Giardini, op. cit., Bologna 1992; A. M. Ambrosini Massari, scheda in op. cit., a cura di C. Giardini, E. Negro, Modena 1993; D. Benati, scheda in scheda in op. cit., a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.



Ercole Graziani,

Miracolo del pane del Beato Niccolò Albergati,

1746-50,

olio su tela, 127,5 x 77 cm,

collezione privata

Il dipinto dovrebbe essere uno dei bozzetti della pala omonima conservata nella Basilica di Santa Maria degli Angeli a Roma, la cui commissione segna uno degli apici della carriera artistica di Graziani. In base alle lettere inviate a Paolo Magnani da Benedetto XIV il 13 luglio 1746 e il 21 settembre 1748 (Prodi 2011, pp. 511, 610) è possibile stabilire con certezza che fu il papa bolognese a imporre “pretendendo” “al procuratore generale” dei certosini che il conterraneo Ercole Graziani eseguisse la pala per l’altare della cappella Albergati, che andava allora “facendosi”, e che il lavoro fosse “terminato e trasmesso prima dell’anno santo”. Il quadro avrebbe dovuto raffigurare il miracolo compiuto ad Arras dal Beato Niccolò davanti a Filippo il Buono duca di Borgogna al fine di spingerlo a concludere in maniera rapida una pace duratura con Carlo VII di Francia e porre fine alla Guerra dei Cent’anni. Secondo le fonti, in seguito a un infruttuoso colloquio con Filippo, il beato avrebbe preso un pane bianco e, dopo averlo mostrato al duca, lo avrebbe benedetto facendolo divenire nero come il carbone. A questo punto il certosino avrebbe ammonito il duca che tale sarebbe diventata la sua anima qualora non si fosse predisposto positivamente alla pace. Di fronte a ciò Filippo, impressionatosi, si sarebbe genuflesso promettendo di raggiungere al più presto un accordo. Solo allora l’Albergati, con una nuova, benedizione avrebbe fatto ritornare il pane al suo originario candore (Cifani-Monetti 2001, p. 318). Pur essendo stato rifiutato dai padri Bollandisti, il ‘miracolo’ è comunque menzionato nel “Singolare divinae providentiae”, decreto emanato da papa Lambertini nel 1744 col quale beatificava l’Albergati e ne specificava i termini del culto delle sue immagini (2001, p. 318). Fu forse questa disposizione a spingere il pontefice a scegliere l’episodio quale soggetto della pala di Santa Maria degli Angeli. Di questa esistono diversi modelli e studi preparatori. Il bozzetto vero e proprio, però, è stato riconosciuto da Arabella Cifani e Franco Monetti (2001, pp. 317-321) nella tela battuta all’asta da Sotheby’s a New York il 17 luglio 1991 (lot. 102). Il dipinto, oggi in collezione privata, si discosta dalla pala romana per alcuni particolari come il volto imberbe e sorridente del duca Filippo, che nella versione finale è irsuto e crucciato, la disposizione del gruppo di astanti a destra, la definizione del trono ligneo del duca e l’atteggiamento meno composto degli angioletti in cielo. Ma soprattutto ciò che distingue le due opere è l’esecuzione, per cui il bozzetto appare “dotato di una freschezza di tocco e di disegno veramente encomiabili, che nell’opera finale mancano” (Cifani-Monetti 2001, p. 320). Il dipinto in anni recenti è transitato più volte sul mercato antiquario. L’11 giugno 2002 (lot. 99) è stato battuto da Sotheby’s a Milano (Giannini 2007, p. 283, cat. 91) ed è stato poi venduto da Farsetti a Prato prima il 30 ottobre 2010 (lot. 473) quindi il 20 aprile 2012 (lot. 477).

Il bozzetto passato in asta potrebbe in apparenza corrispondere al “pensiere del gran Quadro del B. Albergati, fatto fare ad Ercole Graziani da Benedetto XIV per collocarlo nella certosa di Roma”, che secondo le guide settecentesche (1776, p. 346) (1782, p. 413) (1792, p. 452) (Crespi 1793, p. 44) era conservato “sopra il Camino” nella “Seconda camera” della “Forasteria” di S. Girolamo della Certosa a Bologna. Tuttavia, come risulta dall’elenco di opere pervenute in età napoleonica alla cittadina Pinacoteca dell’Accademia di Belle Arti – databile secondo Emiliani (1967, p. 56) intorno al 1804-1808 – il “B. Niccolò Albergati” proveniente dalla “Certosa”, giudicato “Passabile”, misurava “Metri 1,25 x 0,76”, mentre quello passato sul mercato antiquario è di poco più grande (127,5 x 77 cm).

Inoltre, stando al catalogo della Pinacoteca bolognese pubblicato da Giordani nel 1853 (p. 52), rispetto al dipinto presentato da Farsetti il “miracolo del B. Niccolò Albergati, Vescovo di Bologna, quando in Arras un pane bianco fa divenire nero alla presenza di Filippo Duca di Borgogna” era composto da “piccole figure”. Brogi (1998, p. 71, nota 69) per primo si è interrogato se questo

“pensiere” fosse in effetti il modello per la pala romana. Probabilmente lo era, ma si trattava comunque di un altro degli studi eseguiti da Graziani. A ogni modo, oggi non è possibile fare confronti, dal momento che il bozzetto fu “ceduto in deposito all’Arciprete di Cento nel 1882” e da allora non si hanno più notizie (Brogi, 1998, p. 71, nota 69). Nondimeno, la tela venduta a Prato può essere identificata con il “Quadro grande dipinto à Oglio del Sig:r Graziani, rappresentante il B. Nicolò Albergati, allora che fece il Miracolo del Pane avvanti il Duca di Borgogna” elencato nella descrizione delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani del 1760, in quanto sul retro del dipinto, sul telaio originale, è ancora apposto un poco leggibile sigillo in ceramica rossa, in cui è riconoscibile un’aquila bicipite sormontata da una corona (Cifani-Monetti 2001, p. 321, nota 9), stemma che corrisponde a quello araldico Magnani (Dolfi 1670, p. 475). Stimato da Zanotti e Mazzoni 120 £, il dipinto era mostrato nella quadreria del palazzo di S. Donato entro una preziosa “Cornice alla Romana, et intagliata in Luce”, che il perito Pavia valuta ben 35 £. Secondo Bonfait (2000, pp. 122 s., n. 41) si tratterebbe di una replica piuttosto che di un bozzetto, ma viste le numerose varianti iconografiche è un’ipotesi da scartare.

Non è possibile dire con certezza, ma è probabile, che il “pensiere del quadro del B.° Nicolò Albergati che fece Ercole Graziani per la Certosa di Roma” esposto secondo Oretti (Ms. B 105, I, f. 27) fuori dalla “Casa nelli Vinazzi” durante la processione del Corpus Domini tenutasi nel 1763 nella parrocchia di S. Vitale possa essere il dipinto ereditato dal marchese di Castel Guelfo. Ciò è credibile soprattutto in ragione del fatto che l’antica via dei Vinazzi andava da Strada S. Vitale a via Belmeloro e la parrocchia di S. Vitale era contigua a quella di S. Sigismondo. Come molte altre famiglie nobili, anche i Malvezzi potrebbero aver contribuito con un loro dipinto all’apparato allestito nella finitima prepositura. “Il B.° Nicolò Albergati che fa vedere il miracolo del pane venuto nero in virtù della scomunica, e che lo fa ritornare nello stato primiero mediante l’Assoluzione, e ciò à un Ré d’Inghilterra, è di mano di Ercole Graziani”, avuto dai Magnani, fu invece di certo esposto dai Malvezzi in occasione della processione decennale del Ss. Sacramento tenutasi presso la loro parrocchia di S. Sigismondo nel 1770 (Oretti Ms. B 105, I, f. 99). Male interpretando il soggetto del quadro come “San Brunone”, Oretti (Ms. B 104, I, f. 91) registra la tela nella descrizione delle opere presenti nel palazzo della Ca’ Grande. Poiché, però, l’erudito precisa che fu “dipinto dal Graziani per modello della tavola che fece per la Certosa di Roma” è certo che si tratti della stessa opera.

L’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793 è, per ovvie ragioni, il primo documento di casa Malvezzi a censire tra i dipinti presenti nella casa senatoria il “Quadro per l’impiedi il B. Nicolò Albergati con molte figure del Graziani”, che Domenico Pedrini valuta 350 £.

Il *Miracolo* non è rubricato nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806, che di fatto effettua solo una parziale divisione dello stato patrimoniale. L’“Istoria del B. Niccolò Albergati” compare, invece, nella breve aggiunta alla “Raccolta delle Pitture Antiche spettanti a Piriteo Malvezzi”, che insieme alle opere più antiche della Ca’ Grande enumera i quadri passati tra i beni della figlia Maria e poi confluiti in palazzo Hercolani. Tuttavia, presso la residenza senatoria nessuna nota dei quadri appartenenti alla principessa censisce il dipinto; è dunque lecito supporre che il *Miracolo* possa essere stato venduto da Donna Marì molto presto, forse poco dopo il 1806.

Bibliografia

P. S. Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, 1670; C.C. Malvasia, op. cit., Bologna 1776; 1782; 1792; L. Crespi, *La Certosa di Bologna descritta nelle sue pitture*, corretta da G. Lucchesini e J. A. Calvi, Bologna 1793; G. Giordani, *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti in Bologna*, Bologna 1853; A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1967; A. Brogi, *Dall’età dei Carracci all’arrivo dei Francesi*, in *La certosa di Bologna*, Bologna 1998; O. Bonfait, op. cit., Roma 2000; A. Cifani, F. Monetti, *La pala del "Miracolo del beato Niccolò Albergati" di Ercole Graziani in Santa Maria degli Angeli a Roma: nuove scoperte*, in *Arte cristiana*, 89.2001, pp. 317-321; F. Giannini, *Ercole Graziani il Giovane (1688 - 1765): la "Regolata Devozione" nella pittura bolognese del Settecento*, Chieti 2007; P. Prodi, M. T. Fattori, *Le lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani*, Roma 2011.



Ercole Graziani,

Liberazione di S. Pietro dal carcere,

1730 c.,

olio su tela, 191,5 x 146, 5 cm,

Avignone, Fondation Calvet

Nella descrizione delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani fatta redigere dal nipote ed erede Sigismondo III Malvezzi nel 1760 gli accademici clementini Giampietro Zanotti e Giuseppe Mazzoni peritano un quadro raffigurante “S. Pietro in Carcere del Sig:r Ercole Graziani”, stimandolo 120 £. Il dipinto, pur non venendo considerato tra le opere più importanti della raccolta, risulta inquadrato da una preziosa “Cornice tutta dorata”, che Pietro Pavia valuta ben 50 £, segno evidente di come il marchese Paolo vi avesse riconosciuto invece un grande merito artistico.

Nella breve *Vita di Graziani* Zanotti, pur elencando “alcune mezze figure [dipinte] per il senatore Magnani” (1739, II, p. 278), non menziona alcun “S. Pietro in Carcere”, ma ciò si deve al fatto che come riporta Oretti (Ms. B 104, I, f. 91) il “S. Pietro in carcere visitato dall’angelo, di Ercole Graziani, figure quanto il vero” presente in casa Malvezzi fu “fatto da vecchio”, quindi in teoria dopo la stesura della *Storia dell’Accademia Clementina*. Viceversa, è possibile che il *S. Pietro in carcere* possa essere una delle “molte mezze figure” che Luigi Crespi (1769, p. 277) in modo alquanto generico riporta essere state dipinte da Ercole Graziani per il “marchese Paolo Magnani”.

Nell’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793 Domenico Pedrini stima il “Quadro per l’inpiedi con S. Pietro in Carcere del Graziani figure intere” 250 £. Anche quest’opera non è presente nella perizia redatta per dividere una parte delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806. Tuttavia, il “S. Pietro in carcere” viene rubricato nel catalogo coevo, che elenca i dipinti meno preziosi ereditati dalla figlia maggiore Maria Malvezzi Hercolani. Il “S. Pietro con l’Angelo del Graziani” compare ancora una volta tra le opere spettanti alla principessa nella nota del 14 giugno 1824, ove però è annotato che il dipinto è stato “venduto”. Oggi il quadro posseduto dai Malvezzi dovrebbe essere identificato con la *Liberazione di San Pietro* donata da Marcel Puech nel 2000 alla Fondation Calvet di Avignone (Giannini 2007, p. 260 cat. 42). La tela viene datata da Benati (2004, p. 102) al terzo decennio del Settecento, mentre Giannini (2007, p. 84) propende a inserire il dipinto “nel novero dei capolavori dei primi anni ‘30” del secolo.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739.

L. Crespi, op. cit., Roma 1769.

D. Benati, a cura di, *Espressioni d’arte: dipinti emiliani dal XVI al XVIII secolo*, Bologna 2004.

F. Giannini, op. cit., Chieti 2007.



Anonimo,

San Rocco,

olio su tela, cm 249 x 172,

Castel Guelfo, chiesa Madonna della Pioppa

Nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 Pedrini registra un "S. Rocco Copia da Carazzi figura intiera" e lo stima 50 £. Il catalogo redatto dal pittore clementino è la prima e unica fonte settecentesca a menzionare tale dipinto tra le opere della collezione Malvezzi. Il quadro non compare, invece, nella perizia delle pitture di Piriteo IV del 1806 che, effettuando solo una parziale divisione dello stato patrimoniale, non elenca tutti i dipinti appartenuti alla quadreria di famiglia, ma figura in un elenco coevo che enumera le opere 'meno preziose' ereditate dalla figlia Maria. Nel documento si precisa, dato fondamentale per identificare il modello, che del "S. Rocco copia del Caracci, l'originale è a Castel Guelfo". Il quadro rubricato da Pedrini era dunque una replica della pala attribuita a Ludovico Carracci, che da due secoli era esposta alla devozione popolare nella chiesetta della Pioppa a Castel Guelfo, luogo di culto da tempo immemore posto sotto il giuspatronato Malvezzi. Il dipinto ludovichiano è menzionato indirettamente da Piriteo IV in una lettera inviata il 7 aprile 1779 a Domenico Riumo, in cui il marchese sollecitava affinché un nuovo quadro raffigurante *S. Giuseppe* – allogato in occasione dell'imminente Novena per la "Festa del Patrocinio di S. Giuseppe" "da farsi a Castel Guelfo" – "colla maggior sollecitudine fosse messo in opera" proprio "nel luogo dov'è presentemente S. Rocco" (ApHBo Scaf. 36, pos. B, b. IX).

Con ogni evidenza, di questa preziosa pala conservata nella loro chiesa di campagna i patrizi bolognesi avevano richiesto a uno sconosciuto maestro di eseguirne una copia, impossibile dire se per devozione personale o perché fosse esposta nel palazzo cittadino per ostentare con orgoglio il possesso di un'opera attribuita a Ludovico Carracci. Comunque sia, la copia del *San Rocco* non compare nelle successive note dei quadri spettanti alla principessa Maria in palazzo Hercolani. La ragione di questa mancanza si deve al fatto che dopo la morte dell'ultimo senatore del casato il dipinto di Castel Guelfo non restò a lungo nella sua antica sede. Secondo, infatti, una nota all'edizione della *Felsina* del 1841 (I, p. 354, nota 3) la pala raffigurante "S. Rocco di Ludovico" dalla "chiesa della Madonna della Pioppa fu portata a Bologna nel 1806 e posta nella particolare galleria della N.D. Maria Principessa Hercolani, proprietaria". Il trasferimento dell'opera carraccesca è testimoniato in modo puntuale anche da una memoria dell'erudito locale Pietro Fiorentini, a lungo amministratore degli Hercolani, il quale ricorda che proprio nel 1806 "È levato il quadro di S. Rocco dalla chiesa della Pioppa" (Brogi 2016, p. 123, nota 197). In quell'occasione la copia fu portata a Castel Guelfo verosimilmente al fine di sostituire l'originale. La ricollocazione della pala tra le opere della residenza senatoria di Strada Maggiore è confermata un decennio dopo da Petronio Bassani nella *Guida agli amatori delle belle arti* (1816, p. 215), in cui menziona il "S. Rocco con Angelo, di Lodovico Carracci" nella "Camera con la Volta dipinta d'ornato, da David Zanotti". Il dipinto è poi inventariato tra i beni appartenenti alla principessa Maria dalla nota dei quadri a lei appartenenti del giugno 1824 e dal coevo elenco non datato, ove il dipinto misurante 7,7 x 5,3 piedi parigini è stimato 100 luigi. L'anno successivo è Ferdinando Belvisi nell'*Elogio storico del Pittore Lodovico Caracci* (1825, p. 53) a riportare che presso la "Galleria del Sig. Principe Astorre Hercolani" era esposto il "S. Rocco" di Ludovico. La pala carraccesca viene, quindi, elencata un'ultima volta tra i quadri appartenenti a Donna Mari dal catalogo del primo luglio 1843, mentre non compare nelle liste successive, per cui è ragionevole pensare che possa essere stata alienata poco dopo per tentare di sanare la disastrosa situazione finanziaria della famiglia. In tempi recenti la tela è riemersa sul mercato antiquario ed è stata attribuita da Brogi (2019, p. 211-213) a Lucio Massari.

Tornando alla copia, secondo Brogi (2016, p. 123, nota 198) l'opera "appare molto asciutta, liscia e un po' semplificata ma di qualità decorosa, e tuttavia di non facilissima datazione". Lo studioso ipotizza che possa essere stata realizzata nel 1806, ovvero "al momento del trasferimento dell'originale a Bologna, in casa Hercolani". Invero, come prova l'inventario del 1793, la tela faceva

parte della quadreria familiare da almeno qualche decennio. Volendo, però, accostarsi quanto più possibile all'autorevole opinione espressa da Brogi, la si potrebbe far risalire al nono decennio del Settecento. Oggi il dipinto non è più collocato sull'altare dove era esposto l'originale, ma si trova nei locali della canonica della Madonna della Pioppa, in quanto nel 1908 la cappella fu intitolata alla Madonna di Lourdes (Brogi 2016, p. 123, nota 197).

Bibliografia

P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; F. Belvisi, *Elogio storico del Pittore Lodovico Caracci*, Bologna 1825; C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1841; A. Brogi, *Ludovico Carracci – Addenda*, Bologna 2016; A. Brogi, *Lucio Massari, Ludovico Carracci, Annibale Carracci. Spigolature*, in *Studi di storia dell'arte*, 30, 2019, pp. 211-224.



Sebastiano Ricci,

Nettuno e Anfitrite,

1691-94,

olio su tela, 94 x 75 cm,

Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, N° INV. 340 (1982.33)

Nella descrizione e stima delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani del 1760 Zanotti e Mazzoni registrano “Due Quadri grandi compagni, rappresentano: uno li Trionfi delli Dei Marini, e l’altro Arianna del Ricci”. Il pendant è valutato dai periti clementini ben 750 £ e anche le “Cornici dorate” risultano alquanto preziose, 90 £, segno questo dell’alta considerazione in cui il nobiluomo teneva le opere del bellunese all’interno della propria quadreria. Nel 1753, alla morte del marchese Paolo, i dipinti con tutto il suo patrimonio erano passati in eredità al nipote Sigismondo III Malvezzi. Nell’inventario legale dei beni lasciati da quest’ultimo al figlio Piriteo IV del 1793 i “Due Quadri Bacco, e Arianna, Galatea sopra un Delfino in mezzo al Mare con Tritoni” vengono riferiti da Pedrini alla “maniera di Sebastiano Rizzi” e forse per tale ragione la loro valutazione scende a 400 £. I dubbi del pittore clementino sembrano essere condivisi in qualche modo anche da Scarpa Sonnino (2006, p. 236) la quale, “pur non volendo ricusare l’autografia” delle tele, evidenzia come la “gamma cromatica quasi metallica” sia “alquanto inusuale per l’artista” e sottolinea che “talune sdolcinature, soprattutto nei volti delle due protagoniste” complicherebbero la loro “generale definizione stilistica”. I dipinti non sono citati nella perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 né vengono elencati nelle note ottocentesche delle opere appartenenti alla figlia Maria in palazzo Hercolani. Non è dato, perciò, sapere se entrarono sul mercato quando era ancora in vita l’ultimo marchese di Castel Guelfo o se passarono all’altra figlia Teresa. Comunque sia, per oltre un secolo il pendant scompare. Le due tele mitologiche sono riemerse nella seconda metà del XX secolo a New York nella collezione Suida Manning e da questa sono passate al mercante Silvano Lodi di Campione d’Italia, il quale nel 1982 le ha quindi vendute al museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, loro sede attuale. A suffragare l’identificazione concorre il fatto che i dipinti, proprio come “due quadri compagni” concepiti per formare un ‘dittico’, hanno misure identiche nonché una chiara consonanza tematica, proprio come i quadri allestiti in un tempo in casa Magnani.

Attualmente è ancora oggetto di dibattito il momento della loro esecuzione, che in genere viene fatto risalire tra il 1691 e il 1694. Per Scarpa Sonino (2006, p. 236), però, le due opere mostrano “notevoli segni di contatto con la pittura barocca romana, ma anche indubbi ricordi della pittura emiliana all’artista contemporanea” e in virtù di tale influsso la loro realizzazione andrebbe anticipata “al momento in cui Sebastiano lasciò Parma per Roma”. Secondo la studiosa, inoltre, (2006, p. 236) tali dipinti sarebbero “legati al tema nuziale”, soprattutto il soggetto del *Bacco e Arianna*, e ciò farebbe “pensare a una commissione legata a un evento di questo tipo”. Qualora si volesse accogliere l’ipotesi suggerita da Scarpa Sonino, bisognerebbe immaginare che i dipinti siano stati allogati da un non identificabile committente, forse romano, ma di certo non dal marchese Paolo Magnani, il quale si sposò con Elisabetta Bentivoglio Paleotti Coltelli solo nel 1716. Se così fosse, il nobile bolognese potrebbe averli acquistati durante il lungo soggiorno nell’Urbe in qualità di ambasciatore felsineo tra il 1715 e il 1724. Tuttavia, è anche possibile che a richiedere il pendant al Ricci possa essere stato il Magnani stesso che, da membro dell’arcadica Colonia Renia, tra la fine del Seicento e l’inizio del Settecento commissionò e raccolse opere con temi legati al mito classico. Non è, infine, da escludere la possibilità che il pendant sia stato richiesto o acquistato dal marchese per il suo trionfale ingresso al gonfalonierato del 1705, occasione per cui fece dipingere diversi quadri di soggetto mitologico.

Bibliografia

A. Scarpa Sonino, *Sebastiano Ricci: catalogue raisonné*, Milano 2006.



Sebastiano Ricci,

Bacco e Ariana,

1691-94,

olio su tela, 94 x 75 cm,

Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, N° INV. 341 (1982.34)

Nella stima della quadreria del senatore Paolo Magnani del 1760 Zanotti e Mazzoni descrivono in maniera laconica la tela come una “Arianna del Ricci”. La tela insieme al pendant non è citata dalle fonti e dalla guidistica settecentesca. Un tale silenzio si deve forse alla loro carica sensuale e alla presenza dei nudi, soprattutto femminili, i quali sembrano essere per certi aspetti i veri protagonisti della tela. Questo fa presupporre una loro collocazione in ambienti più riservati e meno accessibili, verosimilmente nella camera da letto. Anche in casa Malvezzi, la coppia sembra essere stata destinata ad ambienti più privati. Stando, infatti, all’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793 le opere di Ricci erano collocate in un non specificato ambiente dell’“Appartamento d’Abbasso” del marchese. Dopo il catalogo pedriniano, nessun altro documento registra i dipinti, né la perizia dei quadri appartenuti a Piriteo IV del 1806 né le note delle pitture in possesso della figlia Maria in casa Herculani. Forse il *Bacco e Arianna* con l’altra tela di soggetto mitologico passarono in successione a Teresa Malvezzi Ranuzzi. Sembra, comunque, che non siano mai state divise come prova il fatto che quando lasciarono la collezione Suida Manning di New York, pervenendo al mercante Silvano Lodi di Campione d’Italia le due opere erano ancora conservate insieme.

Bibliografia

A. Scarpa Sonino, op. cit., Milano 2006.



Aureliano Milani,

Noè esce dall'arca dopo il diluvio,

olio su tela, 108 x 150,5 cm,

collezione privata

Zanotti nella pur dettagliata *Vita* dedicata a Milani all'interno della *Storia dell'Accademia Clementina* non menziona mai alcun dipinto avente per soggetto il patriarca biblico. Tace a riguardo anche Luigi Crespi nella *Felsina*. Oretti, invece, nelle *Notizie de' professori* (Ms. B 130, f. 196) elencando le opere dipinte da Aureliano ricorda che "In Casa Magnani del Senatore" si trovava un suo quadro raffigurante "Mosè uscito dell'Arca che è bellissimo". Anche nella descrizione delle *Pitture dei palazzi* (Ms. B 104, II, f. 128) l'erudito riporta che in casa Magnani "Del Senatore rincontro la Chiesa di S. Giacomo" si conservava un "Noè uscito dall'Arca è quadro mezzano del Aureliano Milani".

Verosimilmente il dipinto potrebbe essere stato allogato dal senatore Paolo Magnani durante il quinto decennio del Settecento, ovvero dopo la pubblicazione della *Storia* (1739). Perciò, Zanotti potrebbe essere venuto a conoscenza dell'esistenza della tela solo nel 1760, quando per volere del marchese Malvezzi redasse, coadiuvato da Giuseppe Mazzoni, il catalogo delle opere appartenute al senatore Magnani. Nella perizia il "Quadro per traverso rappresenta Noè, e tutta la sua Famiglia, quando si ritirò nell'Arca per il Diluvio, di Aurelio Milani" viene stimato dagli accademici 120 £ e risulta contornato "Cornice intagliata, e dorata" del valore di sole 2,1 £.

Dopo essere confluito insieme all'intera quadreria Magnani tra i beni dei signori di Castel Guelfo, in data imprecisata il dipinto fu portato nel Casino degli Apostoli al Porto Naviglio. È presso tale palazzina di diporto, d'altro canto, che Pedrini censisce con un valore di 150 £ il "quadro grande per traverso rapresentante l'Arca di Noè d'Aureliano Milani con Cornice intagliata, e dorata".

La tela non rientra nell'elenco delle opere divise dalle figlie di Piriteo IV nel 1806 e non risulta nemmeno tra quelle registrate dalle note dei quadri appartenenti alla figlia maggiore Maria in palazzo Herculani. Bisognerà, quindi, supporre che il dipinto sia rientrato nel novero dei dipinti ereditati dalla sorella Teresa e poi andati al marito Francesco Ranuzzi.

Per quasi due secoli del "bellissimo" quadro di Milani non si ha alcun'altra traccia. Poi nel 2001 la tela è ricomparsa sul mercato antiquario venendo battuta a Londra da Sotheby's in due occasioni ravvicinate: il 12 luglio (lot. 72) e il 1° novembre (lot. 43).

Diversi elementi contribuiscono a riconoscere in questo dipinto il quadro presente nella raccolta Magnani e poi Malvezzi: le misure rispondenti a quelle di un "quadro mezzano", il formato "per traverso" e soprattutto le palesi correlazioni con le descrizioni iconografiche fornite dalle fonti. Da un punto di vista stilistico, inoltre, è un'opera matura che risente di evidenti suggestioni guercinesche mediate però da elementi neo carracceschi, soprattutto ludovichiani.



Giovanni Antonio Burrini,

Lot e le figlie,

1686,

olio su tela, 194 x 148,5 cm,

collezione privata

Prima del documento che sancisce la divisione parziale della quadreria Malvezzi lasciata nel 1806 da Piriteo IV alle figlie, nessuna fonte storica, manoscritta o a stampa, registra tra le opere conservate presso la Ca' Grande "Due quadri compagni, nell'uno Loth con le figlie, nell'altro Susanna con li due vecchi, delle migliori cose d'Antonio Burrini", che l'anonimo estensore valuta in tutto 120 £. I documenti, i biografici e la guida non aiutano a tracciarne la storia. Tuttavia, è probabile che le tele possano rientrare nel nucleo di opere acquisite dall'ultimo senatore del casato. Piriteo IV potrebbe aver comprato la "Susanna tentata da Vecchi, figure come il naturale" e il "Loth tentato dalle figlie per compagno del sud" "tutti di mano di Antonio Burrini" dalla famiglia Barabazza (Oretti Ms. B 104, II, f. 47). La transazione dovrebbe essere avvenuta tra la fine degli anni Ottanta, cioè dopo la morte di Sigismondo III, e l'inizio degli anni Novanta del Settecento. Tali date sono confermate in maniera indiretta dall'Oretti (Ms. B 105, I, f. 180), secondo il quale i "Barbazzi" in occasione degli Addobbi celebrati nel 1773 presso la parrocchia di "Sant'Andrea delle Scuole" avevano esposto proprio la "Susanna sedotta da Vecchi" e il "Loth tentato dalle Figlie" entrambe opere con "figure grandi al naturale" di Antonio Burrini. Dieci anni dopo la famiglia era senza dubbio ancora in possesso della "Susanna co' vecchi" e del "quadro grande con Lot e le Figlie figure quasi come il vero" del Burrini perché, come testimonia sempre Oretti (Ms. B 105, II, f. 77), furono inglobate nell'apparato allestito nella parrocchia di "S. Andrea degl'Ansaldi".

Assegnati alla parte di eredità destinata alla marchesa Teresa, per suo tramite i dipinti confluirono tra i beni del marito Francesco Ranuzzi nel palazzo in via S. Stefano. Come opera appartenente al conte della Porretta il "Lot colle figlie" fu quindi esposto nell'apparato allestito lungo il portico del Conservatorio delle Zitelle di Santa Maria del Barraccano in occasione della processione decennale del Ss. Sacramento tenutasi nella parrocchia di S. Giuliano il 25 giugno 1826 (Emiliani 1972, p. 58). Della tela, in seguito, non si hanno altri riscontri. Come è noto, in quegli anni Francesco, nonostante avesse ricevuto in dote bene 60000 £ dalla moglie e nel 1815 altre 26863,15 £ dal conte Prospero Francesco Ranuzzi Cospi, aveva già sperperato gran parte del patrimonio familiare e si trovava ormai in gravi condizioni finanziarie. Schiacciato dai debiti aveva allora iniziato a svendere molti dei suoi beni, ma soprattutto le proprietà avute da Teresa. Perciò, è verosimile che il conte possa aver sfruttato le opportunità commerciali offerte dagli Addobbi per favorire la vendita dei quadri messi in mostra. Oggi sono note agli studi due versioni del tema biblico. La prima si trova in collezione privata romana ed è stata resa nota da Lattuada nel 2013 (pp. 139-140, fig. 7), il quale ha riconosciuto nella tela il dipinto appartenuto al conte Ranuzzi. Secondo Riccomini (2015, p. 78, n. 22), invece, la tela esposta nel 1826 sarebbe da identificare nel *Lot e le figlie* presentato dalla bolognese Galleria Fondantico nel 2015. Per lo studioso, a suffragare tale attribuzione starebbe il fatto che il dipinto costituisce il pendant perfetto alla *Susanna e i vecchioni* della Pinacoteca di Bologna (Riccomini 1999, p. 189 cat. 27, fig. 42) anch'essa già in casa del conte Ranuzzi (vd. scheda successiva). La tela per Riccomini, oltre a condividere il formato e le misure col dipinto bolognese, è anche stilisticamente affine per la "senile severità di cipiglio del padre e la scherzosa e azzardata femminilità delle due scapestrate ragazze" (2015, p. 78). Inoltre, "l'acconciatura vezzosa delle fanciulle è identica proprio a quella della Susanna, protagonista del suo compagno dipinto di Bologna" (2015, p. 80).

Va, infine, precisato che il pendant non fu dipinto, come sostenuto da Riccomini (1999, p.189) e poi dalla critica successiva, per Annibale Ranuzzi. Del resto, la presenza dei dipinti tra i beni di Francesco non si deve a un passaggio ereditario, ma – s'è visto – alla dote portata dalla moglie Teresa Malvezzi.

Bibliografia

A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; E. Riccomini, *Giovanni Antonio Burrini*, Ozzano Emilia 1999; R. Lattuada, *Due coppie rare e inedite, una di Ginevra Cantofoli e una di Giovanni Antonio Burrini*, in *Valori tattili*, 2, 2013 (2014), pp.128-145; E. Riccomini, in *Antichi maestri italiani: dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*; Fondantico arte e antiquariato ... 7 novembre - 23 dicembre 2015, a cura di D. Benati, Bologna 2015.



Giovanni Antonio Burrini,

Susanna e i vecchioni,

1686 c.,

olio su tela, 196 x 147 cm,

Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 6504

Dopo la morte di Piriteo IV, ultimo membro maschile del ramo senatorio del casato, con atto del notaio Francesco Giuseppe Masini del 28 febbraio 1806, le figlie ed eredi Maria e Teresa effettuarono una parziale divisione dello stato paterno in due parti, che furono poi assegnate per estrazione.

Nella parte toccata alla sorella minore Teresa, dal 1800 maritata col conte Francesco Ranuzzi, furono inclusi anche “Due quadri compagni, nell’uno Loth con le figlie, nell’altro Susanna con li due vecchi, delle migliori cose d’Antonio Burrini” aventi un valore di 120 £. A favorire l’ingresso nella raccolta della Ca’ Grande dei quadri era stato quasi di certo il marchese Piriteo IV. Data la scarsità di notizie ricavabili dalle fonti, non è possibile stabilire con certezza da dove provenissero i dipinti, anche se è probabile che l’ultimo marchese di Castel Guelfo possa aver acquistato le due tele dalla famiglia Barbazza. Come riporta Oretti (Ms. B 104, II, f. 47), questi possedevano una “Susanna tentata dà Vecchi, figure come il naturale” e un “Loth tentato dalle figlie per compagno del sud^o” “tutti di mano di Antonio Burrini”. Stando sempre all’erudito Ms. B 105, I, f. 180), la “Susanna sedotta dà Vecchi figure come il vero” fu esposta insieme “Loth tentato dalle Figlie” fuori da casa Barbazza in occasione della processione del Corpus Domini del 1773 svoltasi nella parrocchia di “Sant’Andrea delle Scuole”. È interessante notare che secondo l’erudito la “Susanna co’ vecchi figure quasi come il vero di Antonio Burrini fu levato per ordine del S. O.”. Nonostante la censura, dieci anni dopo i Barbazza, sempre in occasione della festa del Ss. Sacramento della parrocchia di “S. Andrea degl’Ansaldo”, presentarono di nuovo – stavolta senza condanne – la “Susanna co’ vecchi” col “quadro grande con Lot e le Figlie figure quasi come il vero” del Burrini (Oretti Ms. B 105, II, f. 77). Per tale ragione sembra ragionevole ipotizzare che i dipinti siano entrati nella quadreria della Ca’ Grande almeno dalla fine del nono decennio del Settecento. Sono invece da escludere la “Susanna nel Bagno co’ due vecchi di mano di Antonio Burrini”, che Oretti (Ms. B 104, II, f. 112) elenca tra le opere presenti in “Palazzo Albergati del Senatore” e la “Susanna tentata dà vecchi piccolo quadro del Burrini” registrato sempre da Oretti (Ms. B 109, I, f. 173) in “Casa del sartore Cappelli nella Via Urbana”.

Nel 1811, alla scomparsa di Teresa, i beni da lei ereditati passarono definitivamente tra le proprietà del consorte. È per tale ragione che la “Susanna coi vecchi” di Burrini viene registrata al numero “118” come appartenente al conte Francesco Ranuzzi nell’elenco dei “Quadri esposti lungo il portico del Conservatorio delle zitelle di S. Maria del Baraccano...li 25 giugno 1826” (Emiliani 1972, p. 58). Poiché si tratta dell’ultimo documento a menzionare il dipinto in casa Ranuzzi, è plausibile che il conte della Porretta possa aver sfruttato le celebrazioni per favorirne la vendita.

Attualmente sono note due trasposizioni dedicate da Burrini all’episodio narrato nel Libro di Daniele. Una fu segnalata la prima volta nel 1959 da Roberto Longhi e venne esposta in quell’anno alla mostra sul Seicento Emiliano come opera appartenente alla Galerie Pardo di Parigi (Calvesi 1959, p. 196, cat. 98). Nel catalogo Calvesi collocava la tela “qualche tempo prima del ’90, forse subito dopo l’*Erminia fra i pastori* della Pinacoteca di Bologna” e la accostava a quella esposta dal Ranuzzi nel 1826. Dalla galleria francese la *Susanna* passò all’antiquario modenese Gavioli Vico, dal quale entrò poi nelle collezioni della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Seguendo lo spunto di Calvesi, anche Riccomini sostiene che (1999, p. 189, cat. 27, fig. 42) (2011, p. 112) “questa tela di vigorosa e brillante fattura è forse da identificare con la *Susanna e i vecchi* che figura nell’elenco a stampa” delle opere esposte nel 1826 dal conte Ranuzzi sotto il portico del Baraccano e per ragioni stilistiche il dipinto dovrebbe essere datato all’incirca al 1686. Inoltre, Riccomini (2011, p. 112, cat. 67) è altresì dell’avviso che il dipinto appartenuto a Francesco Ranuzzi sia da riconosce nella “Susanna sedotta dà Vecchi figure come il vero” ricordata da Oretti in casa Barbazza. Lattuada (2013, p. 133-139, fig.

4), viceversa, propone di riconoscere il dipinto appartenuto al signore della Porretta nell'atra versione oggi nota del soggetto, ovvero la tela raffigurante *Susanna e i vecchioni* da lui ritrovata con un *Lot e le figlie* in una collezione privata romana, "dipinti di vasto formato, da galleria". Il primo, in particolare, allo studioso "sembra una versione in orizzontale, e perciò più sontuosa e impegnativa, del noto dipinto alla Pinacoteca Nazionale" (p. 133). L'argomentazione di Lattuada non è comunque del tutto credibile, per cui si preferisce dar seguito al giudizio di Calvesi (1959, p. 196) e Riccomini (1999, p. 189) (2015, p. 78), che riconoscono nella *Susanna* della Pinacoteca di Bologna il quadro già Ranuzzi. In aggiunta, si consideri che l'identificazione del dipinto appartenuto ai Malvezzi con la tela oggi in Pinacoteca è suffragata dal fatto che la perizia del 1806 non parla di un quadro traverso, come è invece il dipinto romano pubblicato da Lattuada. Inoltre, costituisce un pendant perfetto con il *Lot e le figlie* venduto da Fondantico, che tutte le fonti definiscono suo "quadro compagno".

Bibliografia

M. Calvesi, *G. A. Burrini*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano: catalogo critico*, catalogo della mostra a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G. C. Cavalli, A. Emiliani, C. Volpe, Bologna 1959; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; E. Riccomini, op. cit., Ozzano Emilia 1999; E. Riccomini, scheda in *La Pinacoteca Nazionale di Bologna: Catalogo generale, 4. Seicento e Settecento*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti, A. Stanzani, Venezia 2011; R. Lattuada, op. cit., 2013; E. Riccomini, op. cit., Bologna 2015.



Francesco Albani (maniera di),

Liberazione di S. Pietro,

olio su tela, 65 x 49 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 3945

Senza dubbio è al marchese Piriteo IV che si deve ascrivere l'acquisizione del "San Pietro in prigione della scuola dell'Albani", che nella perizia del 1806 viene registrato con una stima di 100 £ come "quadro compagno" della "Assunta" data all'Orbetto. Accorpato alla parte destinata alla primogenita Maria, passò con tutto il resto dei beni ereditati dalla nobildonna nel palazzo del consorte Astorre Hercolani. Presso la residenza comitale di Strada Maggiore la tela con il "S. Pietro in Carcere Scuola d'Albani" è rubricata per la prima volta dalla nota dei quadri di ragione della principessa Maria del giugno 1824, ove accanto è annotato "Regalata a Tuono". Il dipinto è censito anche nel coevo catalogo di opere spettanti alla marchesa, ove viene stimato 10 luigi e descritto come alto 2,2 e largo 1,7 piedi parigini. Con la medesima paternità la tela è elencata tra i dipinti conservati nella "Terza camera" della "Galleria nel quartiere nobile" di palazzo Hercolani dalla nota del 1843. Nell'ultimo inventario dei quadri appartenenti a Donna Mari redatto negli anni Sessanta il "S. Pietro in carcere liberato dall'angelo" viene, invece, attribuito per la prima volta a "Albani Francesco" e stimato 40 marengi. Come opera autografa è anche catalogato tra le opere che nell'aprile del 1867 gli Hercolani inviarono a Parigi per essere battuti all'asta presso l'Hotel Drouôt. Il *San Pietro* però non fu venduto in quell'occasione, perché l'anno successivo, allorché Rossini reclamò la restituzione del favoloso prestito che aveva accordato ad Alfonso Astorre nel 1850, fu accorpato alla garanzia ipotecaria costituita per rimborsare il maestro. Come noto, dopo la morte del compositore, avvenuta il 13 novembre 1868, il pegno passò per sua volontà testamentaria al comune di Pesaro, che ne prese possesso solo dopo una lunga vertenza giudiziaria con gli Hercolani. Nel 1883 fu disposta una perizia sulle opere della collezione. Nella relazione finale i periti Filippo Fiscali, Giovanni Pierpaoli ed Anacleto Guadagnini (Giardini 1992, p. 128) stimarono anch'essi il "S. Pietro in carcere" opera dell'Albani, valutandolo per questo ben 2000 £. Il riferimento al maestro venne poi confermato anche da Serra nel catalogo della Pinacoteca del 1920 (p. 9), mentre fu Pacchioni nella schedatura dei dipinti del fondo Rossini del 1935/36 il primo a riportarlo alla "maniera dell'Albani" (Brogi 2002, p. 86, n. 21). In tempi più recenti, basandosi su confronti non del tutto convincenti, Giardini (1992, p. 90, n. 26) ha voluto riassegnare il *San Pietro liberato* alla mano del maestro. L'anno successivo, tuttavia, Milantoni (1993, p. 260, n. 345) ricusava ancora l'autografia della tela ritenendola una copia settecentesca da un perduto modello dell'Albani. Di tale avviso è poi anche Puglisi (1999, p. 139, n. 52 V.b.), che ne rifiuta l'attribuzione. Anche per Brogi (2002, p. 86) la tela non può essere ascritta al pittore bolognese, soprattutto in ragione di "una certa goffaggine affastellata dell'invenzione, insolita per l'Albani". Inoltre, non si tratterebbe neppure di una copia quanto di un'opera "autonoma di un più tardo imitatore o di un seguace".

Bibliografia

L. Serra, op. cit., Pesaro 1920; C. Giardini, op. cit., Bologna 1992; G. Milantoni, scheda in C. Giardini, E. Negro, op. cit., Modena 1993; C. R. Puglisi, op. cit., New Haven 1999; A. Brogi, scheda in scheda in op. cit., a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.



Vincenzo Spisanelli,

Adorazione dei pastori,

olio su tela, 84 x 89 cm,

Bologna, Museo Davia-Bargellini, inv. 136

La perizia redatta per dividere parte della quadreria lasciata dal marchese Piriteo IV nel 1806 è il primo documento Malvezzi a registrare tra le collezioni familiari la presenza di “un Presepio in forma ottangola, di Vincenzo Spisanello” con una valutazione di 100 £. Poiché nell’elenco alla voce è anteposta la lettera R, è certo che il dipinto sia passato in successione alla figlia minore Teresa, venendo poi da lei portato nella residenza del marito Francesco Ranuzzi.

Secondo Battistini (2016, p. 387) il “Presepio” appartenuto ai signori di Castel Guelfo potrebbe essere identificato con l’*Adorazione dei pastori* oggi al Museo Davia Bargellini. L’opera per la studiosa dovrebbe a sua volta corrispondere a uno dei quadri descritti in modo generico come “presepio” nell’elenco delle opere acquistate da Davia Bargellini nel 1861 dai padri di S. Maria dei Servi. Non è chiaro come e quando la tela sia pervenuta ai religiosi, tuttavia è probabile che possa essere entrata in loro possesso in seguito a una delle numerose alienazioni operate dal conte Francesco per cercare di sanare la disastrosa situazione finanziaria in cui versavano le casse Ranuzzi tra il 1820 e il 1830. A suffragare tale attribuzione concorre di certo il particolare, quanto raro, formato ottagonale della tela.

Bibliografia

S. Battistini, *Appunti sulla formazione della quadreria Davia Bargellini a Bologna*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di A. Bacchi, L. Barbero, Bologna 2016, pp. 383-389.



Daniele Crespi,

Testa di filosofo o Eraclio,

olio su tela, 63 x 43 cm,

Pesaro, Pinacoteca Civica, inv. 4008

Nell'elenco "de Mobili proprij comprati" da Piriteo III del 1715, il perito calcolatore Carlantonio Tondelli fa risalire al 1704 la spesa di 30 £ per l'acquisto di "Un Eraclio piangente del Spagnoletto" e di altre 9 £ per "Cornice, e doratura". In seguito, è Oretti (Ms. B 104, I, f. 92) a registrare la presenza del dipinto in casa Malvezzi descrivendolo come un "Santo mezza figura di vecchio al naturale dello Spagnoletto di Napoli".

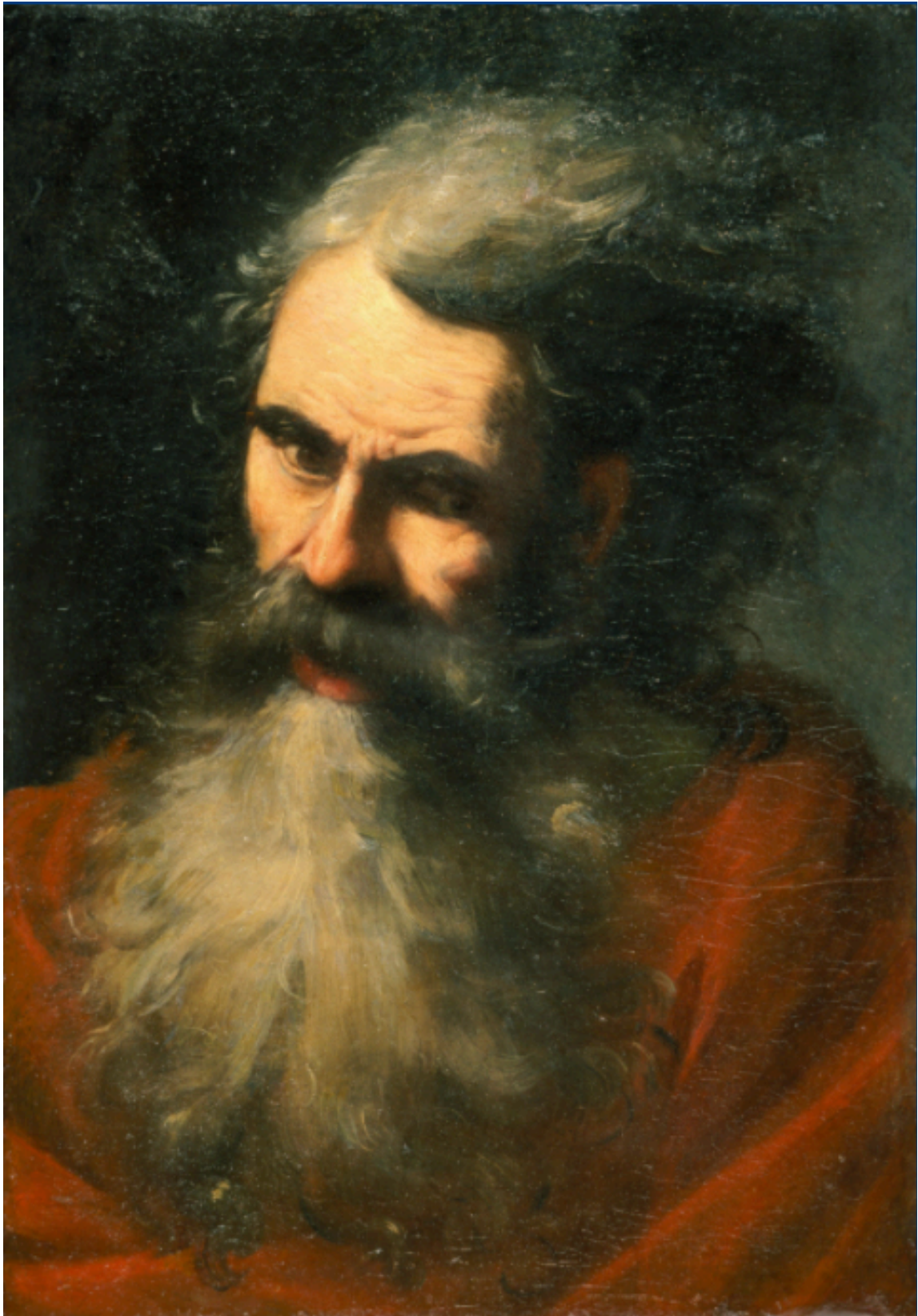
La tela non sembra comparire nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793, a meno che non la si voglia identificare con la "Testa di Vecchio del Calabrese", che Pedrini stima 100 £.

L'*Eraclio*, comunque, non viene menzionato in maniera esplicita neanche nella perizia redatta per dividere le pitture lasciate dal marchese Piriteo IV del 1806. Tuttavia, in questo caso è quasi certo che il dipinto 'di Ribera' possa riconoscersi in uno dei "Due quadri compagni, con teste d'uomo, maggiori del vero, dipinte con fierezza, di scuola Napolitana" destinate alla parte assegnata alla figlia maggiore Maria.

Confluito insieme a tutto il patrimonio ereditato dalla marchesa nella residenza del marito Astorre Hercolani, il dipinto è da identificarsi con uno dei "Due quadri compagni, con Teste d'uomo, maggior del vero dipinte con finezza, di Scuola Napoletana" rubricate nella nota delle opere appartenenti alla principessa Malvezzi del 1824. Nel successivo inventario del primo luglio 1843 il quadro torna a essere censito singolarmente come un "Ritratto d'uomo, mezza figura, Ribera". È, però, solo nel catalogo databile al settimo decennio dell'Ottocento che, per la prima volta dopo un secolo e mezzo, il quadro torna a essere descritto come "Un filosofo, mezza figura di Ribera alto m 0.60 largo m 0.45" venendo stimato "marenghi 50". Sommersi dai debiti, il 13 aprile 1867 gli Hercolani inviarono a Parigi all'Hotel Drouôt per essere messe all'asta le opere ereditate dalla ormai defunta Maria e dai loro avi. Nel catalogo di spedizione il "Ritratto di un filosofo, in tela, m.0.60; m. 0.45" di "Giuseppe Ribera" viene registrato con un valore di 500 marenghi. Il dipinto non fu venduto, anzi, rientrò nel pegno includente un marmo e trentotto dipinti che nel nell'aprile 1868 Alfonso Astorre fu costretto a costituire per estinguere un ingente prestito accordatogli dall'amico Gioacchino Rossini nel 1850. Come è noto, dopo la morte del musicista avvenuta il 13 novembre di quell'anno i beni ipotecati passarono per suo volere testamentario al natio Comune di Pesaro, che però ne entrò in possesso a seguito di alcune cause giudiziarie solo nel 1883. Nella relazione redatta lo stesso anno dalla commissione peritale incaricata dal comune marchigiano di valutare il lascito il "Ritratto di un filosofo mezzo busto" viene attribuito a "Giuseppe Ribera" ed è valutato 2000 £ (Giardini 1992, p.128). Nel catalogo della pinacoteca del 1920 (p. 9) Serra assegna il dipinto a un anonimo maestro del XVII secolo. Giardini (1992, pp. 102-103, cat. 31), invece, torna a riconoscere nella *Testa di filosofo* la mano di Ribera, mentre Morselli (1993, pp. 78-79, cat. 57) preferisce attribuirlo a un anonimo pittore napoletano del XVII secolo operante "sulla scia di Ribera". Brogi (2002, p. 90, cat. 23), infine, riferisce la *Testa di uomo barbuto* a Daniele Crespi, soprattutto in ragione del fatto che nella tela traspaiono evidenti elementi milanesi quali la "luce potentemente naturale e moderna", l'"elegante struttura disegnativa" e l'"emotività sofferta". Tutte caratteristiche tipiche della stagione pittorica "fiorita al tempo di Federico Borromeo".

Bibliografia

L. Serra, op. cit., Pesaro 1920; C. Giardini, op. cit., Bologna 1992; R. Morselli, scheda in scheda in op. cit., a cura di C. Giardini, E. Negro, Modena 1993; A. Brogi, scheda in scheda in op. cit., a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.



Ercole Graziani,

Sibilla,

olio su tela, 76 x 71 cm,

collezione privata

Il manoscritto di Marcello Oretti dedicato al patrimonio artistico presente nei palazzi nobiliari bolognesi (Ms. B 104, I, f. 91) è l'unico documento settecentesco a testimoniare la presenza in collezione Malvezzi di "Una S.a M.a Maddalena mezza figura come il vero di Ercole Graziani" e di "Una Sibilla forma simile dello stesso Graziani". Nessun inventario del casato fa mai menzione dei due dipinti e altrettanto fanno le fonti a stampa. Per giustificare tale lacuna è lecito ipotizzare che le due tele possano essere state acquisite entro metà secolo dal marchese Sigismondo III e sempre dallo stesso siano state poi vendute negli anni appena precedenti alla sua morte, avvenuta nel 1787.

Della Maddalena, a oggi, non se ne conosce il destino (Giannini, 2007, p. 367 n. 39). La *Sibilla*, invece, è stata identificata da Benati (1998, p. 102) nel dipinto venduto a Bologna dalla Galleria Fondantico nel dicembre 1998 (cat. 26), che per lo studioso è "connotato da un risalto qualitativo elevato". Anche Giannini (2007, p. 293 cat. 114) nella monografia dedicata al pittore concorda con Benati nel riconoscere nel quadro venduto da Tiziana Sassoli la "Sibilla" ricordata da Oretti.

Bibliografia

D. Benati, op. cit., Bologna 1998; F. Giannini, op. cit., Chieti 2007.



Opere incerte

Carlo Bononi, *Compianto su Cristo morto*

Marcello Oretti (Ms. B 105, II, f. 3) riporta che durante la processione del Ss. Sacramento tenutasi nel 1780 presso la parrocchia di S. Sigismondo i Malvezzi esposero nella “Loggia del Cortile grande al piccolo a destra” “La Pietà figure quanto il vero in poco spacio di Carlo Bonone Ferrarese”. Poiché il dipinto non compare in alcun documento precedente, è probabile che sia entrato nelle raccolte della Ca’ Grande tra il sesto e il settimo decennio del Settecento, ovvero negli anni in cui il marchese Sigismondo III sembra aver dato un maggiore impulso alla crescita della collezione familiare.

Nell’inventario del 1793 la tela del “Bonone” è genericamente registrata dal Pedrini come una “Pietà” e stimata 350 £. Nella perizia delle opere appartenute a Piriteo IV del 1806 viene, invece, descritta come un “Cristo morto, con le Marie” ed è uno dei pochi dipinti passati all’ultimo marchese di Castel Guelfo a godere di una valutazione superiore, 500 £. Essendo anteposta una “R” alla voce inventariale è possibile stabilire con certezza che il dipinto passò in eredità alla figlia Teresa, entrando di conseguenza tra i beni del marito Francesco Ranuzzi. Come quadro Ranuzzi il “Cristo morto colle Marie” fu esposto in occasione della festa del Ss. Sacramento nella Parrocchia di S. Giuliano il 25 giugno 1826 (Emiliani 1972, p. 58), forse già con intenti commerciali. Del resto, il conte Francesco proprio in quegli anni aveva iniziato a svendere le proprietà, sue e quelle avute dalla moglie, per tentare di saldare i sempre più ingenti debiti. Dopo quell’esposizione del dipinto si perdono le tracce. Oggi il quadro già Malvezzi potrebbe essere identificato con il *Compianto su Cristo morto* conservato presso il bolognese Ritiro San Pellegrino, che nel 2010 Angelo Mazza (pp.166, 174-175 nota 63) ha ricondotto per via stilistica al Bononi. Come si apprende da un cartellino apposto sul telaio, il dipinto apparteneva ai Breventani, ovvero la famiglia del sacerdote bolognese Camillo (1810-1898), il fondatore del Ritiro di San Pellegrino, che per lascito testamentario lasciò tutti i propri beni all’opera pia (Danieli 2017, p. 268, cat. 37). Non si hanno informazioni sulla provenienza della tela, tuttavia Mazza ricollega il dipinto a quello citato nella descrizione delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806. Il quadro in effetti potrebbe essere stato acquistato dai Breventani direttamente dal conte Ranuzzi nei primi decenni del XIX ed essere poi passato tra i beni del religioso.

Inoltre, Mazza evidenzia che la composizione è “scorciata dal basso come se il dipinto fosse destinato ad assolvere la funzione di sovrapporta”, dato che sembra corrispondere con la precisazione orettiana sull’opera Malvezzi, che vedeva concentrate le figure “in poco spacio”.

Bibliografia

A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; A. Mazza, *La raccolta "moderna" del cavalier Stefano Scaruffi e i cantieri artistici di Reggio, in Palazzo Scaruffi: storia, arte, restauri*, Parma 2010; M. Danieli, in *Carlo Bononi - l’ultimo sognatore dell’Officina ferrarese*, Ferrara 2017.



Bernardo Strozzi, *San Francesco con il crocifisso*

L'ingresso del dipinto nella raccolta, come la maggior parte delle opere attribuite a maestri non bolognesi, si deve al gusto collezionistico di Sigismondo III. Stimato da Pedrini 400 £ nel catalogo del 1793, nell'inventario di Piriteo del 1806 il "S. Francesco che abbraccia il crocifisso" è valutato la metà, risultando tra le opere lasciate in eredità dal marchese alla figlia Maria, andata in sposa il 19 marzo 1798 al principe Astorre Hercolani. Come quadro appartenente a questa casata fu quindi esposto sia il 14 giugno 1812 sia il 9 giugno 1822 in occasione delle solenni feste del Corpus Domini tenutesi nella Parrocchia di S. Maria dei Servi (Emiliani 1972, p. 56).

La tela è registrata tra i beni Hercolani anche dal Bassani (1816, p. 214). Compare, inoltre, nella "Nota delli quadri di ragione" di Maria del 1824, ma non in quella del 1843. Questo perché, stando a un altro elenco dei quadri appartenenti alla principessa, non datato ma ascrivibile alla fine del secondo inizio terzo decennio del secolo, il quadro risulta essere stato venduto. Nella lista sono indicate anche le dimensioni del dipinto in piedi parigini: 4,66 x 3,5 che dovrebbero corrispondere agli attuali 151,3 x 113,6 cm. Ora, nonostante le misure risultino inattendibili – come accertato confrontandone altre con quelle di opere sicure – queste permettono di avere comunque una grandezza con la quale è possibile orientarsi in casi in cui siano numerose le versioni di un medesimo soggetto.

Tra tutte le trasposizioni dipinte dallo Strozzi, numerose e non sempre ascrivibili con sicurezza al maestro, le opere che meglio si attagliano alle descrizioni inventariali sono tre. La prima, nonché il prototipo di questa tipologia, è il *San Francesco abbracciato al Crocefisso* (1625-30, olio su tela, 138 x 101 cm) conservato a Cardiff presso il National Museum of Wales. Il dipinto arrivò al museo gallese nel 1882 in seguito alla donazione del collezionista William Menelaus, il quale ne era venuto in possesso nel 1876 (Mortari 1966, p. 97 fig. 72). Prima di questa data non ne è nota la collocazione. La seconda è una replica del quadro di Cardiff (olio su tela 152 x 101 cm), dal quale si distingue per una resa più drammatica del cielo sullo sfondo (Mortari 1966, p. 159) (Mortari 1995, p. 113, cat. 138). Un tempo parte della Raccolta Baroni a Parigi (Manzitti 2013, p. 172, cat. 221), è stata prima battuta da Sotheby's a Londra (lot. 51) il 6 dicembre 1962 ed è poi ripassa sul mercato londinese nel 1972, finendo quindi in collezione privata sconosciuta.

Di notevole qualità, soprattutto per quanto concerne la resa plastica del Crocefisso, è la terza versione del fortunato soggetto (148 x 99,7 cm) – transitata sul mercato di New York nel 2005 – che è stata resa nota da Anna Orlando nel recente catalogo della mostra dedicata al Cappuccino (2019, pp. 122 fig. 36, 123, 168 nota 50).

Bibliografia

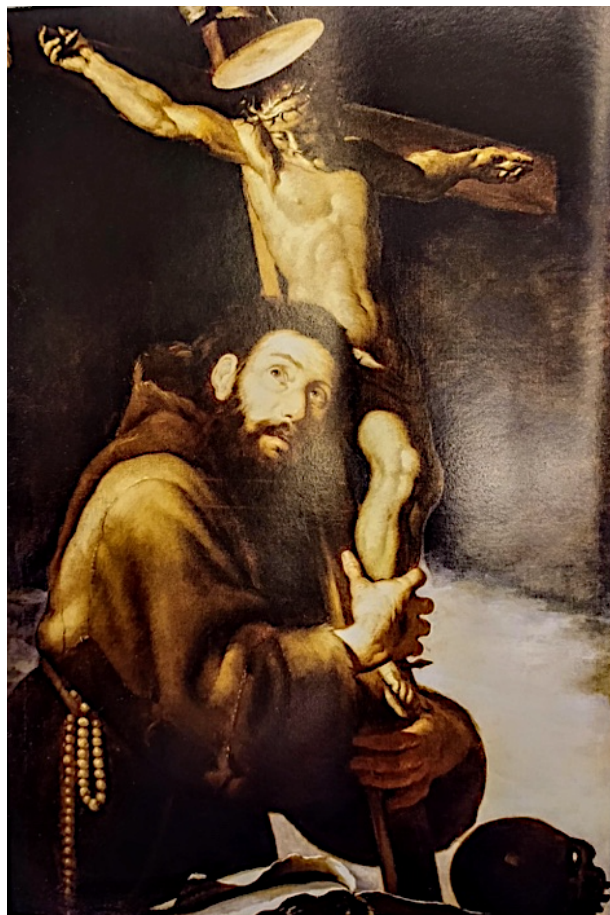
P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; M. L. Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma 1966; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; M. L. Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma 1995; C. Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Torino 2013; A. Orlando, *Genio ed estro: quadri "da stanza", nature morte e ritratti di Bernardo Strozzi per la committenza privata*, in *Bernardo Strozzi (1582-1644): la conquista del colore*, catalogo della mostra a cura di A. Orlando, D. Sanguineti, Genova 2019.



Versione del National Museum of Wales



Versione già nella Raccolta Baroni



Versione passata sul mercato americano

Guercino, *Ruben mostra a Giacobbe la veste di Giuseppe*

Nel *Libro dei conti* Guercino annota che nel 1665 “Il dì 9 Giugno. Dal Sig. Giacomo Zanoni Speciale si è ricevuto lir. 340. avendo scontato per la lettiera indorata lir. 210 e questo per pagamento del quadro di Giacobbe co' Figliuoli, che in tutto fanno ducatonì N. 110. sono = scudi 137. lir. 2” (Ghelfi 1997, p. 168, n. 495). Del dipinto non parla Malvasia, mentre Félibien (1685, IV; p. 231), trattando del centese, ci informa che nel 1685 nella collezione dell'Abbé Mey de Lyon si trovavano due sue opere: “dans l'un sont les enfants de Jacob, qui montrent à leur pere la robe ensanglantée de Joseph; & dans l'autre Judith & Abra qui tiennent la teste d'Holopherne” e poco dopo aggiunge che “il fit ce tableau en 1651 pour le Sr Giacomo Zanone”. Dal Ratti (1780 p. 281) apprendiamo, invece, che nel 1768 un quadro del Guercino con tale soggetto unito ad una *Giuditta* si conservavano a Genova in Palazzo Carrega. Tuttavia, come sostenuto sia da Salerno (1988, p. 379, n. 313) che da Turner (2017, p.723, n. 437) non si può essere certi che si trattasse degli originali realizzati per Zanoni o di copie. Del resto, del quadro esistono due repliche di buona fattura. Una è conservata presso il Portland Art Museum in Oregon (Inv. 51.17.), l'altra al Ringling Museum of Art a Sarasota (Inv. 123) (Fredericksen, Zeri 1972, p. 99). Quest'ultima, invero, fu comprata a Bologna da Richard Dalton per l'Earl Richard Grosvenor già nel 1758 (Tomory, 1976, cat. 191), per cui non può essere la tela citata dalle fonti.

Oretti (Ms. B 105, II, f. 1) descrivendo gli apparati allestiti a Bologna in occasione dei decennali eucaristici ricorda che durante la processione del Corpus Domini tenutasi nella parrocchia di S. Sigismondo nel 1780 tra le opere esposte dai Malvezzi figurava anche un quadro raffigurante “Li fratelli di Giuseppe giusto le recano le vesti insanguinate dal padre; mezze figure come vero del Guercino dà Cento”. L'annotazione dell'erudito è la prima fonte settecentesca a testimoniare la presenza del dipinto tra i beni del nobile casato. La tela, infatti, non è citata dall'Oretti negli altri suoi manoscritti, non compare neppure negli inventari Malvezzi di inizio secolo né tantomeno fa parte dell'eredità Magnani. Pertanto, è lecito ipotizzare che l'opera possa essere stata acquisita da Sigismondo III entro la fine dell'ottavo decennio del secolo. Non è possibile stabilire con certezza se il dipinto posseduto dai signori di Castel Guelfo fosse il “Giacobbe co' Figliuoli” citato nel *Libro dei conti* o se piuttosto non si trattasse di una replica della bottega. Nella descrizione del patrimonio pittorico lasciato dal marchese del 1793 Pedrini, stimando il “Quadro Giacobbe afflitto al vedere la veste insanguinata di Begnamino del Guercino” l'iperbolica cifra di 3600 £ e riconoscendolo così come uno dei pezzi più pregiati della raccolta senatoria, sembra suffragare l'idea che si trattasse di un originale del centese. Al contrario, nella perizia dell'eredità del figlio Piriteo IV del 1806 “Li Fratelli di Giuseppe che mostrano a Giacobbe la sua veste insanguinata” viene considerato un quadro “di Cesare Genari, attribuito al Guercino” e per questa ragione il suo valore viene sensibilmente ribassato a 180 £. Dalla nota documentaria si apprende che il dipinto toccò alla parte spettante a Teresa, passando quindi nella raccolta Ranuzzi. La tela poi scompare.

Dopo un oblio secolare, il dipinto già Zanoni è riaffiorato in una collezione privata di Parigi insieme alla *Giuditta e Oloferne*, venendo messo all'asta da Sotheby's a Montecarlo il 25 giugno 1984 (lot. 3338). Tornato di nuovo sul mercato, è stato venduto negli ultimi decenni prima da Richard L. Feigen & Co. a New York, e poi sempre nella stessa città da Otto Naumann. Questi, come riporta Turner (2017, p. 723, n. 437), segnala che un dipinto con tale soggetto attribuito al Guercino, un tempo di proprietà di John Mytton II di Halston Hall, fu battuto all'asta presso R. D. Minshull a Oswestry il 19 aprile 1831 (lot. 760), venendo acquistato da un certo Rev. N. Roberts of Trevedrid, Montgomeryshire, and of Cae Glas di Oswestry.

Allo stato attuale non è possibile stabilire con certezza quale versione appartenne ai marchesi di Castel Guelfo. Dando fede alla nota dell'inventario del 1806, si potrebbe identificare il dipinto già Malvezzi con la copia di Portland. Tuttavia, in tale sede seguendo la testimonianza di Oretti e la stima di Pedrini si preferisce ipotizzare che il dipinto acquistato da Sigismondo III possa corrispondere a quello realizzato da Guercino per lo speciale “Zanoni”, che si Félibien vide in Francia, ma un secolo prima di quando dovrebbe averlo incamerato Sigismondo, e che non c'è ragione di credere sia rimasto sempre oltralpe.

Bibliografia

A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Amsterdam 1685; C. G. Ratti, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture etc., che trovansi in alcune città, borghi, e castelli delle due riviere dello stato Ligure*, Genova 1780; B. B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge 1972; P. A. Tomory, *Catalogue of the Italian paintings before 1800*, Sarasota, Fla. 1976; L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988; B. Ghelfi, a cura di, *Il libro dei conti del Guercino: 1629-1666*, Bologna 1997; N. Turner, op. cit., Roma 2017.



Marcantonio Franceschini, *Carità*

Il dipinto in origine faceva parte della quadreria del marchese Paolo Magnani, alla morte del quale fu ereditata dal nipote Sigismondo III Malvezzi. Nella descrizione delle pitture appartenute al senatore del 1760 il “Quadro grande per traverso” rappresentante “una Carità, di Marc’Ant^o: Franceschini” è stimato da Zanotti e Mazzoni ben 750 £, una delle cifre più alte dell’intero inventario. Il suo passaggio in casa Malvezzi è testimoniato pochi anni dopo dall’Oretti (Ms. B 105, II, f. 2), il quale ricorda che “La Carità con putti del Franceschini”, che a lui “sembra del Cignani suo maestro”, fu esposta dai marchesi di Castel Guelfo durante la processione del Ss. Sacramento tenutasi nella loro parrocchia nella tarda primavera del 1780. Nelle *Pitture l’erudito* (Ms. B 104, ff. 91,100) registra per ben due volte la presenza della tela di Franceschini presso la Ca’ Grande, precisando che il dipinto è modellato “sul fare del Cignani”.

La *Carità* è poi elencata nell’inventario legale di Sigismondo del 1793 con una valutazione di 1500 £. Nella stima delle pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806 il suo valore è ridotto in maniera sensibile a 140 £, ma ciò che conta è la lettura iconografica data dall’anonimo estensore del documento, secondo il quale il soggetto del dipinto sarebbe stato una “Carità romana”. Con la medesima interpretazione è menzionato da Petronio Bassani (1816, p. 213) tra i dipinti di palazzo Hercolani, ove confluì per tramite della principessa Maria. L’opera di Franceschini è quindi citata da Marescalchi (1822, p. 40) solo come una “Carità” nell’elenco delle opere esposte sotto il portico di casa Hercolani durante la processione del Ss. Sacramento del 1822. La tela è rubricata con tale definizione anche nella breve nota dei quadri di ragione di Donna Mari databile alla fine del secondo decennio del secolo e in quella del giugno 1824, nelle quali è segnalata a margine la sua alienazione. Forse il prezioso manufatto fu tra i primi ad essere sacrificato per sanare la situazione economica sempre meno florida della famiglia, gravata soprattutto dalle pesanti perdite al gioco di Astorre. Da allora non si hanno più notizie. Per tentare di ritrovare il dipinto è necessario allora orientarsi seguendo le scarse informazioni fornite dai documenti, in primis l’Oretti. Il periegeta, da vero conoscitore, sottolinea giustamente la dipendenza della composizione dalla maniera del Cignani. Come è noto, la rappresentazione della *Carità* fu dipinta dal maestro di Franceschini a più riprese, tanto da divenirne peculiare (Miller 2001, p. 210, ne riconosce sette versioni). Se il debito stilistico verso le opere del Cignani è un dato certo, meno chiaro è il reale modello iconografico a cui Marcantonio attinse. Volendo dar fede al redattore dell’inventario del 1806 e al Bassani si dovrebbe credere che il dipinto raffigurasse una “Carità romana”, ovvero Pero che allatta l’anziano padre Cimone in carcere, exemplum di pietas filiale tratto dal IX libro dei *Factorum et ditorum memorabilium* di Valerio Massimo. Allo stato attuale non è, però, noto agli studi nessun dipinto di Franceschini con tale soggetto. L’unica ipotesi, a dire il vero poco plausibile, rimarrebbe pertanto quella di supporre l’esistenza di una perduta o non ancora identificata versione dell’episodio dipinta da Marcantonio basandosi sulla trasposizione del Cignani oggi conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna (Inv. GG 226). Ma è più probabile che l’autore dell’inventario del 1806, forse poi ripreso da Bassani, abbia dato una lettura superficiale e quindi in apparenza erronea del dipinto. Bisogna ricordare che in passato non era infrequente definire come “romana” l’allegoria della Carità. Basti pensare che la versione del dipinto di Franceschini oggi conservata al Kunst di Vienna e proveniente dal Belvedere (inv. 272), nel catalogo del 1783 di von Mechel *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien* (p. 54 n. 13) è definita proprio “Charitas romana”. È quindi ragionevole pensare che il dipinto già Malvezzi in realtà rappresentasse una sua più ‘canonica’ *Carità materna*, ossia una giovane madre semidistesa circondata dai figli. Del resto, la maggior parte delle fonti – l’Oretti, gli accademici clementini e i compilatori delle note ottocentesche – descrive sempre la tela solo come la “Carità”. In tal caso, bisognerà saper discernere tra le numerose redazioni dipinte da Franceschini, che si ispirano tutte alla *Carità* del Cignani della raccolta Pallavicini di Roma. Di queste la versione che più verosimilmente potrebbe essere riconosciuta come il dipinto già Malvezzi, anche perché l’unica a non avere una provenienza certa (Ghelfi 2017, p. 67) o una collocazione storica comprovata (Miller 2001, p. 225, n. 123), parrebbe essere la precoce *Carità* (1680 c.) della collezione del Banco di San Geminiano e San Prospero di Modena (inv. BSG-490). A

lungo attribuita a Cignani, la tela è stata restituita all'allievo da Roli (1977, fig. 121a). Miller (2001, p. 225) la fa risalire ai primi anni di autonomia dell'artista, quando è ancora molto vicino alla maniera del Cignani, tant'è che colloca il dipinto “nella più sottile linea di confine tra i due maestri”. Lo studioso, comunque, propende per Franceschini perché questi, pur dimostrando la più piena assimilazione dell'idioma del maestro, farebbe trasparire elementi stilistici propri quali il trattamento dei volti, la resa dei panneggi e l'ambientazione paesistica.

Bibliografia

C. Von Mechel, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Vienna 1783; P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; C. Marescalchi, op. cit., Bologna 1822; R. Roli, op. cit., Bologna 1977; D. C. Miller, *Marcantonio Franceschini*, Torino 2001; B. Ghelfi, *Una nuova fonte per l'attività giovanile di Marcantonio Franceschini*, in *Paragone*, Anno 68, III serie, n. 135-136, 2017, pp. 56-79.



Lavinia Fontana, *Cristo con i simboli della Passione*

Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 100) è il primo a testimoniare la presenza in casa Malvezzi di una “Deposizione dalla Croce piccolo quadretto della Lavinia Fontana”. L’erudito per via indiretta ci informa poi del fatto che il dipinto era firmato, in quanto aggiunge alla nota, senza completarla, “e vi si legge sotto”. La tavoletta con ogni probabilità fu acquistata tra il sesto e il settimo decennio del Settecento dal marchese Sigismondo III, sempre sensibile alle suggestioni delle opere della scuola locale e soprattutto desideroso di assicurare alla collezione di famiglia opere dei grandi maestri del passato. Nell’inventario legale della sua eredità del 1793 anche Pedrini specifica che “il quadretto Nostro Signore morto sostenuto da Angioli di Lavinia Fontana” era “con suo nome”, ma purtroppo neppure l’accademico ne trascrive l’iscrizione. L’estensore della stima del 1806, invece, non riporta della presenza della firma. Nel medesimo documento il “Cristo morto, con Angeli” è preceduto dalla R, questo certifica che fu incluso tra le opere ereditate dalla figlia Teresa, dal 1800 sposata con Francesco Ranuzzi. Dopo essere entrato tra i beni del marito, del dipinto si perdono le tracce per oltre un secolo. Oggi agli studi sono note due versioni autografe del *Cristo con i simboli della Passione*.

La più antica, firmata e datata sulla targa in basso a sinistra “LAVINIA FONTANA VIRGO FACIEBAT 1576”, dal 1961 si conserva presso il Museum of Art di El Paso (Inv. 1961.1.36). In precedenza, era appartenuta prima alla raccolta di Julius Weitzner di New York e poi dal 1945 alla Kress Collection (Cantaro 1989, pp. 70-71, n. 4a 11). La tavola di El Paso è di grande importanza, poiché si tratta di una delle prime opere certe di Lavinia, ove rielabora il linguaggio formale del padre mediandolo con echi della maniera romana e di Taddeo Zuccari (Murphy 2003, p. 30).

La seconda redazione, dal 1936 al Cornell Fine Arts Museum del Rollins College di Winter Park in Florida (Inv. 1936.30.), è una replica dipinta dalla Fontana nel 1581. Anch’essa reca nella targa la firma e la data: “LAVINIA FONTANA VIRGO FACIEBAT MDLXXXI”, ma per Fortunati (1986, p. 728) e Cantaro (1989, p. 71) sono apocrife, in quanto il modo di siglare l’opera corrisponde a quello usato dalla pittrice prima del matrimonio, ma la data è posteriore allo stesso (1577).

Purtroppo, con i dati forniti dalle fonti risulta evidente che non è possibile determinare con certezza quale delle due tavole sia appartenuta ai Malvezzi. Pertanto, si riportano per completezza entrambe le versioni.

Bibliografia

V. Fortunati, *Lavinia Fontana*, in *Pittura bolognese del ‘500*, Bologna 1986; M. T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese: "pittora singolare", 1552 – 1614*, Milano 1989; C. Murphy, *Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*, New Haven 2003.



Versione del Museum of Art di El Paso, olio su tavola 40 x 30, 16 cm



Versione del Cornell Fine Arts Museum, Winter Park, tempera e olio su tavola 36,1 x 26,9 cm

Francesco Solimena, *Riposo durante la fuga in Egitto*

Un dipinto attribuito a “Solimene” è registrato nella quadreria Malvezzi solo a partire dall’inventario legale di Sigismondo III del 1793. Nessuna fonte manoscritta precedente, né l’Oretti e neppure la letteratura artistica o odepórica riportano della presenza nella casa senatoria di un quadro del pittore. Pertanto, considerando la qualità davvero alta dei nomi e delle opere che contraddistingue l’attività collezionistica del marchese, sembra ragionevole pensare che anche il dipinto del celebre maestro napoletano abbia fatto il suo ingresso nelle stanze della Ca’ Grande per suo personale interessamento. Nell’elenco voluto dall’erede Piriteo IV, Pedrini descrive il “quadro in Rame” come una “Maria Vergine in Egitto con diversi Angeli in Adorazione” e lo stima ben 800 £, una somma non di poco conto se si considera l’estraneità del Solimena ai gusti del clementino. Anche nella perizia delle pitture appartenute all’ultimo marchese del casato il “Riposo della B. V. in Egitto” gode di una buona valutazione, 150 £. Destinato in sorte a Maria, il dipinto segue la principessa, venendo portato con i suoi beni nella residenza del marito Astorre Hercolani. Nel palazzo di Strada Maggiore il rame è quindi censito nella “prima camera dopo la sala grande” dalla nota del giugno 1824, la quale ne attesta però anche l’alienazione. Probabilmente, l’opera fu una tra le prime a essere sacrificate per sanare una situazione finanziaria familiare che in quegli anni andava sempre peggiorando, soprattutto a causa delle perdite al gioco di Astorre. Del dipinto dopo la vendita non si hanno più riscontri archivistici.

Il tema iconografico del *Riposo durante la fuga in Egitto* fu particolarmente sfruttato dal Solimena e ebbe una vasta diffusione (Carotenuto 2015, p. 168). Tra le numerose versioni note agli studi (Finaldi, Kitson 1997, p. 160, nota 11), attualmente la critica ne riconosce come autografe quattro, due su tela e due su rame (Spinosa 2018, pp. 246-247). Queste ultime sono di fatto identiche e si differenziano solo per qualche particolare e per le misure (Carotenuto 2015, pp. 168-170). Una trasposizione, ora in collezione privata inglese, è passata in asta da Christie’s a Londra il 31 ottobre 2001 (lot. 236), mentre l’altra dal 2013 si conserva al Fitzwilliam Museum di Cambridge. Appartenuta in passato al Duca di Norfolk, venne acquistata da Sir Denis Mahon l’11 febbraio 1938 a un’asta londinese di Christie’s (lot. 72) come opera di “Carracci”.

Pertanto, anche ammettendo che il rametto posseduto dai Malvezzi fosse un originale del Solimena, oggi non si dispone di sufficienti elementi per poter individuare in modo risolutivo quale tra le due versioni appartenne alla famiglia senatoria bolognese.

Bibliografia

G. Finaldi, M. Kitson, *Discovering the Italian baroque: the Denis Mahon collection*, London 1997; S. Carotenuto, *Francesco Solimena: dall’attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Roma 2015; N. Spinosa, *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, Roma 2018.



Versione del Fitzwilliam Museum di Cambridge



Versione battuta all'asta da Christie's

Johan Carl Loth, *S. Sebastiano curato dalle pie donne*

Stando all'Oretti (Ms. B 105, II, f. 1), tra i dipinti esposti dai Malvezzi durante le celebrazioni del decennale eucaristico del 1780 vi era anche un "S. Sebastiano saettato, e S.a Irene dà Lotto Bergamasco". Nella suntiva "Nota per ordine delle Pitture di Casa Malvezzi entrando à mano destra per la porta maggiore" (Ms. B 105, II, f. 4) il periegeta si corregge, precisando che si trattava di un "S. Sebastiano" di "Carlo Loth". Poiché nessun dipinto attribuito al pittore di origine tedesca è menzionato da fonti precedenti tra le opere del casato, è ragionevole ipotizzare che la sua acquisizione debba essere ricondotta alla personale iniziativa del marchese Sigismondo III, il quale fu con costanza mosso dal desiderio erudito e sentitamente illuminista di possedere una raccolta dal valore enciclopedico, che travalicasse il comune criterio di selezione meramente estetico o artistico.

Nell'inventario stilato da Pedrini dopo la morte del marchese il "S. Sebastiano che le pietose Donne levano le frecce di Carlo Lotti" è stimato 300 £, mentre nella perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 viene valutato 100 £. Dal documento si apprende che il "S. Sebastiano a cui la B.a Irene leva le frecce al lume di lucerna" fu incluso nella metà della quadreria destinata alla figlia Teresa, confluendo così tra i beni del consorte Francesco Ranuzzi. Il "S. Sebastiano con la Beata Irene" di "Lotto Lotti" figura quindi tra i dipinti che il 25 giugno 1826 furono esposti dal conte sotto il portico del Conservatorio delle Zitelle di S. Maria del Barraccano durante la processione del Ss. Sacramento (Emiliani 1972, p. 58). Già schiacciato dai debiti, è probabile che il Ranuzzi abbia sfruttato l'occasione per trovare un acquirente a cui vendere il quadro, che poi non è più documentato. Considerato l'impegno profuso dal marchese Sigismondo nell'accrescimento della collezione con opere quasi esclusivamente autentiche, si potrebbe supporre che il quadro appartenuto ai Malvezzi fosse un originale del pittore tedesco. In tal caso, in via ipotetica il dipinto potrebbe essere identificato con il *San Sebastiano curato dalle pie donne* che Pallucchini (p. 816 cat. 857) ha reso noto agli studi nel 1981. Il dipinto di Loth allora si trovava nella collezione Bignetti di Brescia; venduto da Neumeister a Monaco di Baviera il 18 settembre 1991 (lot. 424), è poi riapparso sul mercato nel novembre 1995. Oggi è in una non precisata collezione privata. Qualora, invece, si volesse credere che la tela fosse una replica o opera di bottega, si potrebbe allora accostare l'opera già Malvezzi con il *San Sebastiano curato da S. Irene* battuto da Bolland & Marotz il 30 novembre 2002 a Brema (lot. 657) come dipinto attribuito a Loth.

Bibliografia

A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Vol. II, Milano 1981; G. Fusari, *Johann Carl Loth (1632-1698)*, Soncino 2017.



Versione già in collezione Bignetti



Versione battuta da Bolland & Marotz

Pier Francesco Cittadini, *Adorazione dei Magi*

Le fonti citano solo una versione dell'*Adorazione dei Magi* del Milanese. Luigi Crespi nella *Felsina* (1769, p. 127) è il primo, infatti, a riportare che il Cittadini “dipinse nella cappella maggiore del Buon Gesù il quadro laterale coll’adorazione de’ Magi”. La notizia è poi ripresa dall’Oretti (Ms. B 127, f. 277) (Riccomini 1961, p. 372 nota 8) e dalle versioni delle *Pitture, sculture ed architetture* del 1776 (p. 162), del 1782 (p. 177) e del 1792 (p.177) in cui si apprende che la tela faceva da pendant alla *Natività* del fratello Carlo nella cappella “Zacconi”.

Dal momento che la chiesa del Buon Gesù fu demolita “nel luglio 1809 o 1812” (Guidicini 1869, II p. 93) non è possibile stabilire con certezza l’aspetto dei dipinti che la decoravano, compresa l’*Adorazione dei Magi* del Milanese. Allo stesso modo non è possibile dire se il dipinto menzionato dagli storici e dalla guida al Buon Gesù potesse essere una prima versione dell’“Addorazione de maggi del Milanese”, che l’inventario dell’eredità di Sigismondo III del 1793 registrata per la prima volta in casa Malvezzi. Stimata 250 £, ovvero quanto la *Conversione di San Paolo* attribuita al Veronese, la tela faceva di certo parte del nucleo di opere acquistate dal marchese Sigismondo tra il settimo e l’ottavo decennio del Settecento.

Nella perizia delle pitture lasciate dal figlio Piriteo IV nel 1806 la “Visita de’ Re Magi” risulta elencata tra le opere assegnate a Maria Malvezzi, confluendo così nella residenza del marito Astorre Hercolani in Strada Maggiore. È in virtù di tale trasferimento che l’“Adorazione dei Re Magi” del Cittadini venne poi esposta quale opera Hercolani il 14 giugno 1812 in occasione della processione del Ss. Sacramento svoltasi nella parrocchia di S. Maria dei Servi (Emiliani 1972, p. 56).

Il dipinto, descritto in modo generico come un “Presepio quadro per il traverso in tela del Milanese”, è poi elencato nella nota delle pitture appartenenti alla principessa Malvezzi in palazzo Hercolani del 1824, ove ne è segnata a margine la vendita. Da allora non si hanno altri riscontri documentari.

Negli ultimi anni Pulini ha reso note due versioni del soggetto. Nel 2008 (p. 13) ha riconosciuto la mano del Cittadini in un dipinto raffigurante l’*Adorazione dei Magi* (90 x 121 cm), che l’11 giugno 1980 era stato battuto all’asta da Sotheby’s a Londra come opera di un maestro francese del Settecento. Secondo lo studioso questo dipinto “dovrebbe” coincidere con il quadro che le fonti settecentesche attestano sull’altar maggiore del Buon Gesù. La seconda trasposizione, invece, pubblicata nel 2020 (s.p., fig. 28), è stata venduta da Finarte a Milano il 17 dicembre 2009 (lot. 1299). Tale dipinto per Pulini presenterebbe delle “tenerezze di contesto domestico” che forse sono da ricondurre a un tipo di committenza privata. Questo potrebbe suffragare l’idea che la tela venduta a Milano possa essere identificata con il quadro appartenuto ai Malvezzi. Tuttavia, dal momento che lo stesso Pulini (2020, fig. 29) cataloga anche l’*Adorazione* battuta a Londra tra il nucleo di dipinti che definisce “riunioni più domestiche”, non bisognerà escludere che possa essere la tela passata da Sotheby’s il dipinto posseduto dai signori di Castel Guelfo. Del resto, le misure del quadro appaiono alquanto contenute per la parete di un altar maggiore, mentre sembrano più consone agli spazi di una quadreria. Tanto è vero che Pulini stesso (2008, p. 13) ritiene la tela venduta a Londra “una variante ridotta per misure e per tono aulico, che Cittadini compì sul modello dell’omologa opera del Pesarese ora conservata a Bologna, nella raccolta del Credito Romagnolo”. Per tali ragioni, a oggi, non è possibile dire con certezza quale versione si trovasse in origine tra le opere di palazzo Malvezzi.

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1776; 1782; 1792; G. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna: ossia, Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, vol. II, Bologna 1869; E. Riccomini, *Pier Francesco Cittadini*, in *Arte Antica e Moderna*, 4.1961, pp. 362-373; M. Pulini, *Pier Francesco Cittadini, Sant’Orsola: Palazzo Chigi in Ariccia*, Ariccia 2008; M. Pulini, *Pierfrancesco Cittadini paesaggista: le novità e gli errori da chiarire nel secondo saggio di Massimo Pulini*, in *About art online*, 31 Maggio 2020.



Versione battuta all'asta da Sotheby's



Versione battuta all'asta da Finarte

Innocenzo da Imola (Scuola di), *Madonna col Bambino e i Santi Giuseppe, Francesco e Caterina*

Il dipinto fa parte del nucleo più antico della raccolta Malvezzi. Infatti, tra le poche opere con un'attribuzione certa elencate nella divisione dei beni operata tra il marchese Gaspare Malvezzi e i nipoti Piriteo III, Fabrizio e Lucio dell'agosto 1712 risulta un quadro con "una B: Vergine con S. Francesco, e S. Giuseppe, et un Puttino in braccio" che i pubblici zavagli Domenico Maria Baratta e Lorenzo Capponi descrivono come "Originale d'Innocenzo d'Imola". Verosimilmente, per tale ragione i periti stimano il dipinto 250 £, cifra considerevole per l'epoca e una delle più importanti del catalogo. Nel documento si precisa che il dipinto si trovava all'epoca presso il palazzo familiare a Bologna e veniva destinato alla parte indivisa del lascito. Nel successivo inventario legale dell'Eredità del marchese Gaspare Malvezzi fatto stilare in più versioni sempre dai sunnominati nipoti e rogato dal notaio Alberto Pilla nel luglio 1716 – ovvero appena dopo la morte dello zio – e nel maggio 1718 si specifica che la "B. V. con Francesco, S. Gioseffo, et un Puttino in Braccio con cornice nera, et Oro, Originale d'Innocenzo da Imola" si trovava nella "Quinta camera" dell'"Appartamento sopra il Scallone à mano destra andare alla Sala grande" della Ca' Grande.

Dopo essere entrata nei beni fidecommissari della famiglia l'opera del Ferrucci passò quindi tra le proprietà del capo del lignaggio, cioè il marchese e senatore Piriteo III. Alla sua morte nel 1728, come specificato nel suo testamento, "tutte le Pitture preziose" incluso il dipinto di Innocenzo furono sottoposte alla "perpetua Primogenitura all'uso d'Italia" e per tale ragione passarono al figlio ed erede Sigismondo III Maria. Il dipinto fu apprezzato anche da Benjamin Hobhouse (1796, p. 315), il quale in una lettera datata 23 marzo 1785 (XLVI) ricorda di aver apprezzato in palazzo Malvezzi "a good picture by Innocentius de Imola. The subject sacred, as usual".

Nell'inventario legale dell'eredità del penultimo marchese di Castel Guelfo del 1793 Pedrini si scosta dalla lettura fornita in precedenza, in quanto specifica che il "Quadro in Rame" raffigura "S. Francesco, S. Caterina con la B. Vergine in gloria d'Angioli", è opera della "Scuola d'Innocenzo da Imola" e per questo lo stima solo 80 £. Gatti, invece, nella *Descrizione delle più rare cose di Bologna* (1803, p. 37) riferisce di nuovo la "Santa Famiglia" a "Innocenzo da Imola". Dello stesso avviso è anche l'anonimo redattore della perizia delle pitture lasciate alle figlie da Piriteo IV nel 1806, che ritiene il quadro con la "B. V. col Figlio, S. Giuseppe, S. Francesco, ed una Santa" essere "dipinto in tavola", ma soprattutto lo assegna pienamente a "Innocenzo da Imola", stimandolo anche se "patito" 120 £. Stando al catalogo la "tavola" fu inclusa nel nucleo di opere destinate a Maria Malvezzi e per tale ragione dovrebbe essere stata portata dalla principessa nei suoi appartamenti nel palazzo del marito Astorre Hercolani. Tuttavia, il dipinto non compare in nessuna nota ottocentesca e non viene neppure censita da Bassani nella *Guida agli amatori* del 1816. Perciò, è lecito supporre che sia stato alienato in date precocissime, forse addirittura poco dopo il 1806.

L'opera apparteneva quasi di certo alla vasta produzione di tavole per la devozione privata che furono prodotte nella bottega di Innocenzo. Tra le molte versioni note del gruppo Madonna col Bambino e Santi presenti nei musei e transitate sul mercato antiquario una composizione che pare rispondere alle descrizioni fornite dalle fonti – meno a quella pedriniana, che comunque si discosta da tutte le altre – potrebbe essere il *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria con San Francesco d'Assisi e San Giuseppe* che nel Catalogo della Fondazione Zeri viene segnalato prima del 1958 presso Baroni a Parigi.

Bibliografia

B. Hobhouse, op. cit., Bath 1796.



Denijs Calvaert, *Sacra Famiglia con S. Gerolamo e S. Giovannino*

Come è noto, nel 1753 Sigismondo III Malvezzi divenne l'erede universale dello zio materno marchese Paolo Magnani, morto senza discendenti, succedendogli nei beni fidecommissari e nel legato Lupari. La cospicua eredità comprendeva anche la celebrata quadreria di famiglia, che da allora fu integrata a quella Malvezzi. Presto il giovane marchese di Castel Guelfo ne commissionò l'inventario a Giampiero Zanotti e a Giuseppe Mazzoni, i quali lo portarono a termine nell'agosto del 1760, anno in cui la collezione fu portata tra le mura della Ca' Grande. Tra le quasi duecentocinquanta opere censite, mediamente di autori della più stretta cerchia bolognese, figura anche "un Quadro per il Lungo dipintovi un Presepio, che hà patito, di Dionigio Fiamenghi", che i periti stimano 100 £. È probabile che questo dipinto possa essere identificato con la "Natività di Gesù, del Calvari", che Charles de Brosses nella lettera XXII inviata "Al signor de Quintin" intitolata "Memoria sui principali quadri di Bologna" (1739/1973, p. 173) ricorda di aver ammirato in "Casa Magnani".

Tre decenni dopo il dipinto è catalogato come parte integrante della raccolta Malvezzi nell'inventario legale di Sigismondo III. Pedrini lo descrive come un "quadretto in Rame Presepio di Dionigio" e lo valuta 120 £. Tra le mura della Ca' Grande il rame non rimase comunque ancora a lungo, in quanto nel 1806 dopo la morte di Piriteo IV, ultimo rappresentante maschile del ramo senatorio del casato, si procedette alla divisione del patrimonio familiare tra le figlie Maria e Teresa. Con una stima di sole 15 £ il "Piccol Presepio dipinto in rame di Dionisio Calvart" fu incluso tra i poco più di ottanta dipinti destinati a Maria, entrando così tra le opere della galleria del marito Astorre Hercolani. Nella residenza dei principi del Sacro Romano Impero il "Presepio con diverse figure, in Rame di Dionigio Calvero" è registrato nella "Prima Camera dopo la Sala grande" dalla nota delle pitture spettanti alla principessa Maria del giugno 1824. Non compare, invece, in nessuno dei cataloghi successivi, per cui è verosimile che sia stato venduto entro breve per fronteggiare le crescenti uscite finanziarie causate dalle perdite al gioco del figlio Alfonso Astorre. Da allora se ne perdono le tracce.

Negli ultimi anni sono state presentate da Sotheby's due opere su rame attribuite a Calvaert che potrebbero corrispondere al dipinto già Malvezzi. La prima raffigurante la *Sacra Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovannino* è stata battuta a Milano il 30 maggio 2006 (lot. 5); insieme a altre versioni ricorda la *Sacra Famiglia con S. Giovannino* conservata al Museo di Arte e di Storia di Ginevra. La seconda è passata sul mercato londinese il 3 dicembre 2014 (lot. 18), rappresenta la *Sacra Famiglia con S. Gerolamo e S. Giovannino* e, come specifica il catalogo, è inquadrata da una cornice a cassetta bolognese del XVII. Pietro Pavia nella perizia del 1760 precisava che il dipinto di "Dionigio" era incorniciato proprio da una "Cornice antica dorata". Una mera coincidenza? Questo dipinto, firmato e parzialmente datato "158(?)", potrebbe essere identificato con quello appartenuto ai Malvezzi anche in virtù del fatto che ha misure corrispondenti a quelle di un "quadretto". Stando al catalogo di vendita il rame fu messo all'asta dalla nobile e antica casata svizzera dei von Planta e si trovava nella loro residenza di Semanden. Per tradizione familiare dovrebbe essere stato acquistato durante gli anni Venti del Novecento, tuttavia nella scheda si precisa che forse fu comprato anche in date antecedenti.

Bibliografia

C. De Brosses, op. cit., a cura di C. Levi, Roma 1973.



Donato Creti, *Due quadri con Puttini*

L'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III è la prima fonte settecentesca a testimoniare la presenza presso la quadreria di casa Malvezzi di "Due Quadri Puttini di Donato Creti" del valore di 300 £. Ad acquisire le tele fu senza dubbio il marchese Sigismondo, forse in date successive alla stesura del manoscritto orettiano che non ne segnala la presenza. I due quadri, come tutto il patrimonio familiare, passarono in successione a Piriteo IV, ultimo esponente del ramo senatorio del casato. Nella perizia della divisione dei 180 dipinti lasciati alle figlie del 1806 i "Due quadri di Puttini" vengono assegnati alla sorella minore Teresa e confluiscono, quindi, tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Uno dei quadri posseduti dai Malvezzi potrebbe forse essere oggi identificato con il dipinto di Creti raffigurante *Due putti scherzosi* (inv. A. 2906) oggi conservato presso le Collezioni comunali d'arte di Bologna, che fu donato al Comune felsineo dal Conte Turrini Rossi a metà Ottocento (Zucchini 1938, p. 64, n. 6). Come precisato da Roli (1967, p. 87, cat. 14), si tratta di una replica autografa dell'analogo motivo presente nella parte centrale della *Memoria* dedicata al medico Girolamo Sbaraglia, dipinta da Creti sotto il loggiato dell'Archiginnasio nel 1713; pittura murale con la quale secondo Zanotti (1739, II, p. 110) Donato "mostrò l'estremo del suo sapere". Lo storico parla in modo diffuso di quest'opera "pinta sul muro ad olio" e descrive i putti come "due fanciulli, uno in piede, e l'altro sedente, sono i genj delle due matrone, intesi a scherzare con una corona d'alloro" (1739, II, p. 110). Secondo Roli (1967, p. 87) la tela delle Collezioni comunali potrebbe riconoscersi nel quadro con "due putti nudi dal vero che si abbracciano" elencato dall'inventario dell'eredità del conte Pietro Ercole Fava del 1745 (Campori 1870, p. 609). Il dipinto citato nel catalogo dovrebbe, a sua volta, coincidere con i "Due Puttini al naturale bellissimi del Creti" che Oretti (Ms. B 104, II, f. 63) ricorda tra le opere del "Palazzo Fava rincontro la Chiesa de PP. Filippini nella Strada di Galliera".

È possibile che questa tela sia stata acquistata dal marchese Sigismondo direttamente da Carlo Fava, l'erede del conte Pietro rimanendo poi nella raccolta familiare sino alla morte del figlio Piriteo IV. In seguito, potrebbe essere stata venduta da Francesco Ranuzzi al conte Turrini Rossi in date precoci, magari subito dopo la morte di Teresa avvenuta nel marzo 1811.

Più arduo è, invece, intuire l'origine e l'aspetto dell'altro dipinto elencato nei cataloghi Malvezzi. In linea teorica anche quest'opera potrebbe essere stata prelevata dalla collezione Fava. Nell'inventario dei quadri lasciati dal conte Pietro Ercole, infatti, sono registrati almeno un paio di dipinti con tali soggetti. Il primo raffigura "Due putti dal vero intorno a un vaso di garofali del Creti" (Campori 1870, p. 605), il secondo più semplicemente "Due putti, mezza figura dal vero, con cornice dorata, del Creti" (p. 606).

Non è tuttavia da escludere la possibilità marchese di Castel Guelfo possa aver acquisito i "Due Quadri Puttini" anche dal ramo della famiglia Fava residente nella "Casa rimpetto le Suore della Maddalena". Secondo Oretti (Ms. B 104, II, f. 40), infatti, tra le opere appartenenti al conte v'erano proprio "Due Quadri, con un Putto per ciascheduno, mezze figure, come il vero, del Creti".

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; G. Campori, op. cit., Modena 1870; G. Zucchini, *Catalogo delle collezioni comunali d'arte di Bologna*, Bologna 1938; R. Roli, *Donato Creti*, Bologna 1967.



Pier Francesco Cittadini, *Sant'Antonio col Bambino e angeli*, olio su rame

Nessuna fonte, manoscritta o a stampa, ricorda prima dell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793 "un Quadretto S. Antonio col Bambino del Milanese". L'ingresso di questo dipinto del Cittadini nella collezione dei marchesi di Castel Guelfo si deve, quindi, ancora una volta al penultimo senatore del casato, che potrebbe averlo acquistato tra l'ottavo e il nono decennio del Settecento.

Grazie alla perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV alle figlie nel 1806 si apprende che il "S. Antonio di Padova del Milanese" era "dipinto in rame". Incluso nella parte di quadreria assegnata a Maria, il rame fu portato dalla nobildonna nel palazzo del marito Astorre Hercolani in Strada Maggiore, ove il nucleo di opere Malvezzi godette per alcuni decenni di una relativa integrità e autonomia.

La nota dei quadri di ragione della principessa Maria del 1824 registra il "Sant'Antonio da Padova con Angeli, in Rame del Milanese" tra i quadri esposti nella "Prima Camera dopo la Sala grande" del palazzo senatorio, mentre l'elenco del primo luglio 1843 censisce il "Santo Antonio del Milanese" tra le pitture presenti nella "Galleria Vecchia" del "Quartiere al piano superiore". Questo è l'ultimo documento a testimoniare la presenza del rame tra le opere di casa Hercolani. Il dipinto probabilmente fu alienato poco dopo per fronteggiare i pesanti debiti che gravavano sulle casse familiari.

Fino a tempi recentissimi il catalogo del Milanese era molto contenuto, per cui sembrava impossibile poter ritrovare l'opera appartenuta ai Malvezzi. Tuttavia, l'importante lavoro monografico svolto da Pulini ha fatto riemergere un suo nuovo e consistente corpus di opere. Tra queste figurano anche due quadretti rappresentanti *Sant'Antonio di Padova col Bambino e angeli*, che Pulini (2020, s. p., figg. 25-26,) ritiene siano stati concepiti "per la devozione più intima". In particolare, stando a quanto scrive lo studioso (2020, s. p., nota 18), il quadro battuto all'asta a Monaco di Baviera da Hampel il 10 dicembre 2015 (lot. 325) potrebbe essere l'opera appartenuta ai Malvezzi: perché, oltre a corrispondere in modo perfetto alle descrizioni iconografiche fornite dalle fonti e ad avere misure realmente da quadretto (32 x 24,5 cm), dovrebbe essere dipinto su rame. Il condizionale, tuttavia, resta d'obbligo dal momento che nel catalogo di vendita della casa d'aste tedesca l'opera è presentata come un "olio su tela, raddoppiato".

Bibliografia

M. Pulini, *Pier Francesco Cittadini, opere sacre e disegni: novità, inediti e nuove attribuzioni*, in About art online, Giugno 2020.



Felice Torelli, *S. Girolamo*

Nelle pur ricche e dettagliate biografie che Zanotti e Luigi Crespi scrissero su Felice Torelli non viene in alcun modo menzionato un dipinto raffigurante *S. Girolamo*. Tacciono poi anche l'Oretti, le Guide settecentesche e i cataloghi più antichi di casa Malvezzi. Pertanto, l'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 è la prima fonte in assoluto a documentare l'esistenza di un quadretto con "S. Girolamo del Torelli". Come tutte le opere acquisite dal marchese, il dipinto fu incluso nella successione fidecommissaria legata alla primogenitura, passando così al figlio Piriteo IV, ultimo senatore del casato. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1806, stando alla divisione parziale della quadreria familiare il "S. Girolamo in atto di servire, Bozzetto di Felice Torelli" rientrò tra i beni lasciati alla figlia maggiore Maria, dal 1798 maritata con Astorre Herculani. Presso la residenza comitale in Strada Maggiore il "S. Girolamo in atto di Scrivere, buzetto di Felice Torelli" è ricordato dalla nota dei quadri di ragione della principessa Malvezzi del 1824 e dal catalogo del 1843, mentre non è presente negli elenchi più tardi. Ciò lascia supporre che anche questo "buzetto" sia stato alienato nel corso del quinto decennio dell'Ottocento, negli anni in cui la situazione finanziaria degli Herculani si fece sempre più drammatica, tanto da costringere Donna Mari a sacrificare anche una parte consistente del patrimonio pittorico ereditato dal padre.

Il dipinto posseduto dai Malvezzi potrebbe essere identificato con il *San Girolamo* oggi conservato a Bologna presso il Museo Davia Bargellini (inv. 123), che corrisponde nell'iconografia alle descrizioni inventariali Malvezzi e Herculani. Ritenuto inizialmente opera di Simone Cantarini da Adriana Arfelli (1933, scheda di inventario in Graziani 2005, p. 191), fu attribuito a Felice Torelli da Renzo Grandi (1983-84; scheda di inventario in Graziani 2005, p. 191), il quale sottolineandone la "condotta sicura" trovava un raffronto certo con il *San Matteo* pubblicato da Roli (1977, fig. 188b). L'ascrizione al veronese è accolta poi da Graziani (2005, p. 191, cat. 21), la quale riconduce il, sino ad allora inedito, *San Girolamo* del Museo Davia Bargellini al disegno col medesimo soggetto della Fondazione Cini di Venezia (inv. 31.411). Per la studiosa, in particolare "ricorrono simili la fisionomia del vecchio studioso, in parte la pose e il forte gioco di contrasto luministico che sprofonda nell'ombra le orbite degli occhi". Per quanto riguarda la datazione, la pennellata densa e pastosa fa propendere Graziani per il secondo decennio del Settecento.

Bibliografia

I. Graziani, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna 2005.



Donato Creti, *Ratto d'Europa*

Nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, p. 107) Zanotti racconta che Creti dopo aver eseguito magistralmente l'*Alessandro minacciato dal padre Filippo* per il conte Fava “dipinse poscia in un quadro di mezzana grandezza una Europa con le sue servitrici, scherzante intorno al toro, secondo la favola, e con somma pulitezza, e diligenza, e questo quadro fu comperato dal senator Magnani”. Il dipinto piacque a tal punto al marchese che allogò a Donato anche la “Favola di Psiche”, per esporla insieme a altre opere mitologiche il giorno della sua nomina a gonfaloniere di giustizia. Riprendendo Zanotti, nelle *Notizie de' professori del disegno* Oretti (Ms. B 130, f. 168) riferisce che in “Casa del Senatore Magnani” si trovava “una Europa con le sue servitrici scherzante intorno al Toro”. L'erudito (Ms. B 104, II, f. 128) cita poi l’“Europa con le sue Vergini, del Creti” anche nella descrizione della quadreria del “Reggio Pallazzo” “giojello di inestimabile preggio per la rarità delle Pitture che vi sono”. Nel 1753 alla morte del senatore Paolo l'intero patrimonio Magnani, compresi i dipinti della quadreria, passò in successione al nipote Sigismondo III Malvezzi. Le quasi 250 opere che il marchese di Castel Guelfo ebbe in eredità dallo zio materno furono stimate per suo ordine dal decano e vice decano dell'Accademia Zanotti e Mazzoni. Nella descrizione datata 6 agosto 1760 “la Favola di Europa” viene registrata e valutata dai periti con “la Favola di Psiche del Sig:r Donato Creti” 950 £, per cui le due tele risultano essere tra i quadri più preziosi dell'intera collezione. Tra le mura della Ca' Grande la *Favola* di Creti fu quasi di certo vista da Oretti (Ms. B 104, I, f. 91), il quale elencando il patrimonio pittorico dei signori di Castel Guelfo annota “Un quadro grande per traverso con Europa”, senza però specificarne l'autore. Nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 il quadro grande “d'Europa rapita del Creti” viene stimato da Pedrini 450 £. Contrariamente al pittore clementino, nella successiva perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 l'anonimo estensore cataloga la tela di Creti con una certa dovizia di particolari descrivendola come “Europa in lontananza rapita dal Toro, e in prima veduta la sua Damigella in atto di raccogliere fiori”. Stimata 100 £, l'opera fu inclusa negli ottantacinque dipinti ereditati da Maria, che furono poi portati dalla marchesa nella residenza del marito Astorre Hercolani. Nel palazzo senatorio il dipinto viene censito tra le opere spettanti alla principessa Malvezzi da una nota del giugno 1824, ove l’“Europa in lontananza rapita dal Toro e in prima veduta le sue Donzelle in atto di raccogliere fiori di Donato Creti” è elencata tra gli “scarti” e risulta “venduta”. Roli (1967, p. 93 cat. 60) nella monografia su Creti considera il *Ratto d'Europa* come perduto. Tuttavia, il dipinto comprato dal senatore Magnani e poi posseduto dai Malvezzi potrebbe forse corrispondere alla tela attribuita a Creti apparsa sul mercato antiquario il 25 novembre 1994. Il dipinto coincide con le descrizioni inventariali, soprattutto con quelle del 1806 e del 1824, e presenta i caratteri tipici della maniera del Creti ‘neoveneto’, gusto che sembra dominare nelle opere dell'artista dopo il suo viaggio nei territori della Serenissima svoltosi nel 1690.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739.

R. Roli, op. cit., Bologna 1967.



Donato Creti, *Due figure, Sibille* (?)

Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 101) è la prima fonte settecentesca a menzionare tra le opere della quadreria di casa Malvezzi “Una Sibilla colla testa in profilo mezza figura quanto il vero del Creti”. Sebbene nell’inventario dell’eredità di Sigismondo III del 1793 Pedrini non elenchi alcun dipinto del pittore con tale soggetto, è possibile che l’opera ricordata dall’erudito possa corrispondere a una delle “Due mezza figure di Donato Creti”, pendant di “abozzi” che il perito clementino elenca con una stima di 100 £ tra i quadri esposti nella “camera seguente a quella dipinta dal Colonna”. A sua volta, queste “due mezza figure” in maniera sbrigativa descritte da Pedrini potrebbero far parte della serie di “Tre Sibille mezza figure, del Creti, e ci deve esser la quarta”, che nella perizia dei quadri lasciati da Piriteo IV nel 1806 risultano assegnate alla figlia Teresa con un valore di 200 £.

Tali “Sibille” potrebbero essere state acquistate dal marchese Sigismondo III al conte Carlo, dal quale sembra del resto aver comprato diverse opere. Infatti, nell’inventario postumo delle opere appartenute al conte Pietro Ercole Fava, redatto nel 1745 dal Creti stesso, sono elencati diversi dipinti con soggetti che potrebbero corrispondere alla descrizione iconografica di una sibilla. È il caso, in primis, della “Donna con turbante che legge, in mezza figura, con cornice dorata, del Creti” presente tra le opere della “Camera dipinta dall’Albani” (Campori 1870, p. 603), che è stata identificata con la *Sibilla* battuta all’asta da Sotheby’s a New York il primo febbraio 2018 (lot. 26). Il dipinto ritrae la ‘mezza figura’ di una incantevole giovane donna con turbante in testa, colta di profilo mentre legge un grosso volume; tutti elementi che trovano un chiaro riscontro nell’inventario del 1745 e nella descrizione orettiana del dipinto Malvezzi. Inoltre, nel catalogo di vendita per suffragare l’attribuzione sono riprodotti anche un’iscrizione e un marchio inciso sul retro della cornice, che legano in modo inequivocabile l’origine della tela alla collezione Fava. Secondo la scheda storica, la *Sibilla* sembrerebbe essere un’opera relativamente precoce di Creti e si potrebbe datare ai primi anni del XVIII secolo, in contemporanea con l’*Alessandro Magno* della National Gallery di Washington D.C. (inv. 1961.9.6).

La seconda mezza figura “di Donato Creti” registrata da Pedrini nell’inventario del 1793 potrebbe in via ipotetica essere identificata con la *Figura allegorica con libro* (114,9 x 94,6) battuta a Londra da Christie’s il 5 dicembre 2012 (lot. 245) come opera di Creti e bottega. La tela, sebbene sia qualitativamente inferiore, presenta delle innegabili consonanze iconografiche con la *Sibilla* venduta a New York e la raffigurazione quasi speculare la rende un pendant ideale.

Bibliografia

G. Campori, op. cit., Modena 1870.



Versione battuta all'asta da Sotheby's



Versione venduta all'asta da Christie's

Prospero Fontana (maniera di), *Sette ritratti di Casa Malvezzi*; Lavinia Fontana (maniera di), *Ritratto di un marchese da bambino*

Già nei cataloghi più antichi delle opere presenti nel palazzo avito della Ca' Grande, come l'inventario del 1695, sono registrati con costanza ritratti di non specificati membri della famiglia. Spesso la genericità delle note non permette di riconoscere l'identità degli effigiati così come gli autori dei quadri, che restano sempre anonimi. Nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793, però, Domenico Pedrini attribuisce "Sette Ritratti della Casa Malvezzi fra quali vi è un Puttino" alla "maniera del Fontana". Quanto riportato dal perito clementino, seppur molto vago, aiuta almeno a datare queste opere alla fine del XVI secolo e a circoscrivere l'area di produzione alla prolifica bottega dei Fontana. Per esempio, come riporta il marchese Bolognini Amorini nelle *Vite dei pittori ed artefici Bolognesi* (1843, III, p. 91), Paolo Zappi, discepolo di Prospero e marito della figlia Lavinia, aiutava la moglie nella realizzazione dei ritratti "che ella assai bene portava a compimento, e de' quali sono piene le gallerie di Roma, e di Bologna", tra cui spiccano proprio i "singolari" ritratti di "cinque Dame Malvezzi". Uno di questi dovrebbe corrispondere alla "Donna di quel Casato è dipinta da Lavinia Fontana in Casa Senatoria Malvezzi" che Oretti cita nel suo *Indice delli ritratti* (Ms. B 109, II, f. 32). Allo stato attuale è impossibile riconoscere fra le numerose opere attribuite a Lavinia e alla sua cerchia le effigi citate da Bolognini.

Invece, il "Puttino" menzionato da Pedrini potrebbe forse essere identificato con il *Ritratto di un marchese Malvezzi bambino* attribuito alla cerchia di Lavinia, che è stato venduto da Piguet a Ginevra il 14 marzo 2018 (lot. 706).

Bibliografia

A. Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici Bolognesi*, vol. III, Bologna 1843.



Ubaldo Gandolfi, *Ritratto di padre Ercole Isolani*

Solo la perizia dei dipinti lasciati in eredità da Sigismondo III del 1793 registra tra le opere di casa Malvezzi “Un ritratto del Padre Ercole Isolani”. Valutata da Pedrini 10 £, la tela non è elencata nella divisione delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806. Il “Ritratto del Prd Isolani Filippino” è, invece, catalogato nel coevo inventario delle opere poco preziose passate in successione alla figlia Maria, ove è stimato 3 £; dopo di che non si hanno più menzioni.

Le note archivistiche non attribuiscono il dipinto, che dovrebbe considerarsi perduto. Tuttavia, tra i beni della diocesi di Bologna oggi si conserva un ritratto dell’Isolani riferito a Ubaldo Gandolfi. Pur non potendo avere la certezza che la tela sia la stessa posseduta dai signori di Castel Guelfo, bisognerà comunque considerare il fatto che il pittore lavorò a lungo per la casata senatoria ed ebbe rapporti familiari con Sigismondo III. Inoltre, le misure contenute (34 x 25,5 cm) e la sbrigativa esecuzione pittorica sembrano suffragare le stime contenute riconosciute dai periti negli inventari. Poiché l’opera raffigura il padre oratoriano in età avanzata e questi morì in odore di santità nel 1756, è verosimile che il ritratto sia stato dipinto tra il quinto e il sesto decennio del secolo.



Antonio Rossi, 21 *Storie di Bertoldo e Bertoldino*

Nella descrizione delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani del 1760 Zanotti e Mazzoni rilevano con una stima di 735 £ “Ventuno Quadri, parte per il lungo e parte per il traverso, rapresentano la Storia di Bertoldo, dipinti dal Rossi, e dal Gherardini”; i dipinti risultano tutti inquadrati da “Cornici dorate alla Romana”, che per Pavia hanno un valore complessivo di 126 £. Stando alla perizia redatta dagli accademici, le tele si conservavano nel palazzo familiare di S. Donato. Dopo essere stati ereditati dal marchese Sigismondo III insieme all’intero patrimonio Magnani, i piccoli quadretti rappresentanti le avventure di Bertoldo e Bertoldino furono invece dislocati dal signore di Castel Guelfo nell’“Appartamento a Pian Terreno” del Casino degli Apostoli al Porto Naviglio. La notizia si ricava dall’inventario del 1793, ove il nucleo di “Ventuno Quadretti” raffiguranti la “Storia di Bertoldino del Rossi” è qui registrato da Pedrini con una stima di 420 £.

La perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 non elenca nessuno di questi dipinti, che non sono rubricati neppure tra le opere passate in successione alla figlia Maria Malvezzi Hercolani. Pur non potendolo affermare con certezza, è comunque verosimile che le telette siano state assegnate alla parte spettante alla sorella Teresa, confluendo così tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Ma qual è l’origine di questa serie di opere dedicate ai personaggi di Giulio Cesare Croce?

Poche e piuttosto scarse sono le notizie che si possono ricavare dai biografici circa il loro autore, Antonio Rossi (1700-1753), al quale nessuno di essi attribuisce le *Storie di Bertoldino*.

Solo Oretti (Ms. B 109, I p. 80) ricorda che in “casa Tondelli, dal Guasto Bentivogli” si trovavano “Tre quadretti che rappresentano vaij fatti di Bertoldino sono di Antonio Rossi”. La notizia è ripresa dall’erudito anche nelle *Notizie dei Professori* (Ms. B 129, f. 610), in cui è ribadito che “In Casa Tondelli, [v’erano] tre sotto quadri con storie di Bertoldino” del Rossi. Nondimeno, dal momento che il periegeta ricorda per due volte questo gruppo di tele in scritti posteriori alla metà del XVIII secolo, è certo che i dipinti posseduti dal marchese Paolo non possano coincidere con quelli di casa Tondelli. È più probabile che l’intera serie elencata negli inventari possa essere stata commissionata al Rossi direttamente dal senatore Magnani, forse nel corso del quinto decennio del Settecento.

Per realizzare la serie, Rossi, coadiuvato secondo Zanotti e Mazzoni da Stefano Gherardini (1696-1756), trasse di certo ispirazione da Giuseppe Maria Crespi. Lo Spagnolo, infatti, secondo Zanotti (1739, II, p. 55) intagliò “alcuni rami all’acqua forte, e per ciò fece venti disegni de’ fatti buffonoschi di Bertoldo, di Bertoldino, e di Cacasenno, conforme scrive il Croce, e lo Scaligero, e gl’intagliò, e belli tanto, e così graziosi riuscirono sì fatti intagli, che ne furono da tutti ricercate le stampe. Vedendo questo si pose anche a dipingerli in altrettanti rami della stessa misura, e con pari grazia, e più ancora, e furono comperati dal Pricipe Panfili”. Zanotti (p. 56) aggiunge che “poi furono quei rami ricopiati, e intagliati dal Mattioli, con qualche giunta, e quelli sono, che hanno dato argomento al libro in ottava rima, che dianzi si pubblicò dall’onorato, e diligente stampatore Lelio dalla Volpe”. La notizia è ripresa anche da Luigi Crespi (1769, p. 211), il quale ricorda che il padre “avendo contratta una cordiale amicizia con un tale Lodovico Mattioli intagliatore in rame, volle egli pure, come hanno fatti quasi tutti i grandi uomini, intagliare alcuni rami all’acqua forte, e fece venti disegni de’ fatti buffoneschi di Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno”. Il canonico sottolinea (p. 212), inoltre, che “gl’intagliò così bene, e così graziosamente sul gusto di Salvator Rosa, che furono da tutti applauditi, e ricercati”.

Sino a tempi recentissimi nessun dipinto di Antonio Rossi dedicato ai personaggi di Croce era noto alla critica. Solo nel 2014 Angelo Mazza (p. 266 nota 16) ha riconosciuto la mano del pittore bolognese nelle opere battute quell’anno, prima (il 17 agosto) presso la casa d’aste Du Mouchelles Art Gallery a Detroit (lott. 2057-2058) – che però le presentava come dipinti di scuola italiana del tardo XIX secolo, con vaga indicazione dei soggetti – e poi da Wannenes a Genova il 26 novembre (lot. 163), venendo acquistate dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna. Nel catalogo di vendita italiano il pendant veniva attribuito a un maestro “inequivocabilmente di Scuola emiliana” influenzato dalla “produzione di Giuseppe Maria Crespi”. Nella scheda si riportava, inoltre, che i dipinti “per caratteri di stile e scrittura, trovano interessanti affinità con lo stile di Giuseppe Gambarini e Stefano Gherardini”. Rispetto al catalogo statunitense, veniva infine interpretato in modo corretto

anche il soggetto delle tele tratto da *Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino* di Giulio Cesare Croce: *Bertoldino getta cofanetto e monete nella peschiera* e *Bertoldino cova le uova*.

Come sostiene Mazza (2016, pp. 118-119), le versioni di Antonio Rossi sono in controparte rispetto alle primitive incisioni crespiane e ai dipinti su rame Pamphilij, presentano in generale poche varianti e sono “in sintonia con gli accurati disegni a sanguigna, preparatori delle incisioni e soprattutto con la serie incisa da Mattioli per l’edizione del 1736 cui con tutta probabilità Rossi si ispirò” (si tratta della serie incisa dall’allievo di Crespi per Lelio dalla Volpe citata da Zanotti).

Secondo Mazza (2016, p. 119) le due tele della Cassa di Risparmio di Bologna sarebbero da legare a un “terzo esemplare del medesimo formato” catalogato nel fondo Fiocco della Fondazione Cini di Venezia come opera di Creti, che “denuncia la mano di Antonio Rossi esibendo la medesima manipolazione edulcorata dell’invenzione crespiana” (Mazza 1994, pp. 126, 134 nota 64 e fig. 84 a). Per lo studioso il gruppo “così omogeneo” dei tre dipinti dovrebbe corrispondere a quello citato da Oretti in casa Tondelli. A suffragare la supposizione starebbe il fatto che la piccola raccolta si caratterizzava per la presenza massiva di opere con “soggetti di genere, dalla natura morta al paesaggio e alle prospettive architettoniche” (Mazza 2016, p. 120). Tuttavia, non pare sufficiente pensare che un “contesto collezionistico”, per quanto omogeneo e ben caratterizzato, possa costituire un elemento dirimente per riconoscere nelle opere emerse sul mercato antiquario i dipinti ricordati dall’Oretti. Tanto più che lo stesso Mazza (2016, p. 120) riporta che “queste non erano le uniche prove dedicate da Antonio Rossi alla buffonesca narrazione di Bertoldo e Bertoldino”. Al pittore, infatti, riferisce anche il dipinto raffigurante *Cacasenno incontra la madre Menghina*, che in precedenza era attribuito a Stefano Gherardini (Cera 1994, fig. 3).

Pertanto, non c’è ragione per escludere la possibilità che questi dipinti facessero parte del nucleo appartenuto al marchese Magnani. Inoltre, è probabile che anche la tela data da Cera a Gherardini, menzionato come coautore della serie da Zanotti e Mazzoni, fosse parte della collezione senatoria.

Bibliografia

A. Mazza, *Il libro dei Panduri di Domenico Maria Fratta per S. Michele in Bosco*, Palermo 1994; A. Mazza, *"Bologna protettrice delle arti": un disegno di Domenico Maria Fratta per Lelio dalla Volpe nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna*, in *Strenna storica bolognese*, 64.2014, pp. 259-270; A. Mazza, *Felsina sempre pittrice - Acquisizioni d'arte e donazioni per la storia di Bologna (2014-2016)*, Bologna 2016.



Giuseppe Carlo Pedretti, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*

Nella descrizione delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani del 1760 Zanotti e Mazzoni registrano con una stima di 100 £ un “Quadro per l'impiedi senza Cornice, che Rappresenta Mosè, che fa scaturir l'Acqua dal Monte fatto dal Sig:r Giuseppe Pedretti”.

Le scarse notizie ricavabili sulla produzione di Pedretti nella *Storia dell'Accademia Clementina* e nel terzo volume della *Felsina* non aiutano a risalire all'origine del dipinto allogato dal marchese Paolo. Neanche nell'autobiografia che il pittore consegnò a Marcello Oretti nel febbraio 1766 si fa mai riferimento al dipinto appartenente alla collezione senatoria. Tuttavia, dopo la conclusione del breve testo è riportato che al Pedretti “Li vene un capriccio di fare un gran quadrone per traverso lungo 19 Piedi, e alto 16, che rappresentava il fatto di Mosè quando fece scaturire l'acqua dal sasso” (Ms. B 95, c. 181 r). Stando alla nota, Pedretti “lo espose nella Facciata della Mercanzia l'anno 1762 in occasione della Processione Generale, che tochò a S. M.a del Carobio”. Comunque sia, l'opera citata nel memoriale non può coincidere con quella ricordata in casa Magnani, in quanto nel testo è riportato che dappriocipio “Li Priori di S. Domenico lo esortavano a Porlo nella facciata del suo Refetorio dando speranza di farne l'acquisto quando il convento ne avesse il comodo, la qual cosa non seguì. Ove poi li Priori Domenicani di Cesena avendo fatto un nuovo Refetorio ne fecero l'acquisto, e il Pedretti ce lo pose a suo locho”. Il dipinto acquisito dai padri cesenati è menzionato dall'Oretti nelle *Notizie de' professori del disegno* (Ms. B 129, f. 622), ove è descritto come “un gran quadro con figure al naturale rappresentanti il Miracolo di Mosè quando trasse l'Acqua dalla Selce”. L'erudito non specifica a chi appartenesse il dipinto all'epoca, ma riporta che “fù esposto sotto il Portico delle Mercanzia per là solennità del Corpus Domini dell'Anno 1760, e D. Gio: B.a Monti le fece un sonetto”. È probabile che il quadro realizzato da Pedretti per la processione decennale del 1760 – non del 1762, in quell'anno gli Addobbi non furono celebrati nella parrocchia di S. Maria del Carrobbio, ma due anni prima; purtroppo non possediamo la descrizione completa degli apparati allestiti perché Oretti (Ms. B 105, I f. 10) descrive solo quello di Casa Malvezzi, mentre tralascia “le altre Parocchie dove si sono fatte le Funzioni del Corpus Domini perché non potei andarvi perché ero impedito dà malattia” – fosse la replica di un soggetto a lui particolarmente congeniale. Lo dimostra in via indiretta anche il Bianconi nella *Guida del forestiere* (1826, p. 102), in cui segnala che nella piccola cappella di strada dedicata alla Beata Vergine della Concezione su una delle pareti laterali all'altare v'era “il Mosè che fa scaturire l'acqua dal sasso di Giuseppe Pedretti”. Considerando, però, che di sovente mecenati e collezionisti come il senatore Magnani ricercavano opere originali e ‘inedite’ e non gradivano di certo che i dipinti da loro allogati venissero ripresi più volte dai pittori, è probabile che la versione citata nel catalogo del 1760 sia la prima a essere stata realizzata dal Pedretti, il quale solo dopo la morte del marchese nel 1753 potrebbe averla replicata per esporla con fini promozionali/commerciali nell'apparato allestito per la processione del Ss. Sacramento.

Dopo essere entrato a far parte dei beni di Sigismondo III Malvezzi, il “Quadro Mosè che fà scaturir l'Acqua dal Sasso alla presenza del Popolo Ebreo, del Pedretti” fu portato dal marchese di Castel Guelfo al Casino degli Apostoli, tra le opere del quale è rubricato da Pedrini nell'inventario del 1793 con un valore di 60 £. La tela non è enumerata nella perizia delle opere appartenute a Piriteo IV del 1806 né risulta tra le pitture ereditate dalla figlia maggiore Maria Malvezzi Hercolani. Probabilmente passò alla sorella Teresa, confluendo poi nel patrimonio del marito Francesco Ranuzzi.

In tempi recenti a Pisa sul mercanto antiquario è riemersa una tela attribuita a Pedretti raffigurante *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, che in via ipotetica potrebbe essere identificata con quella appartenuta a Paolo Magnani e poi alla collezione Malvezzi. L'opera è permeata da un classicismo accademico di gusto franceschiniano e da suggestioni coloristiche riprese da Milani, elementi tipici della produzione matura di Giuseppe Carlo.

Bibliografia

G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna 1826.



Orazio Samacchini (Scuola di), *Flagellazione*

Secondo la descrizione delle pitture appartenute a Paolo Magnani del 1760 tra le opere esposte al “Casino agl’Apostoli” si trovavano nella “Camera grande à mano Sinistra” “Un Quadro per traverso, dipinto à mezzo Ovato, che rappresenta la Flagellazione, con Cornice dorata, Scuola del Samacchini” del valore di 40 £, mentre nella “Camera grande à mano Destra” “Due Quadri per traverso dipinti à mezz’Ovato, uno Rappresenta l’Orazione nell’Orto, e l’altro l’Incoronazione di Spini”. I periti accademici Zanotti e Mazzoni non specificano l’autore di questi due dipinti né l’ambito di produzione, ma li valutano comunque 80 £, mentre Pavia stima le “Cornici dorate” 6 £.

Oretti (Ms. B 104, I, f. 93) elencando le opere presenti presso la Ca’ Grande Malvezzi censisce “l’Orazione nell’Orto” insieme a una “Flagellazione di N. S.” e le descrive come “due piccole lunette” appartenenti alla “scuola del Sammachino”, mentre non menziona la *Coronazione di spine*.

Nell’inventario del 1793 Pedrini, a sua volta, registra i due dipinti citati dall’erudito separatamente. Una è censita tra le opere esposte in palazzo Malvezzi e l’altra tra quelle allestite nella palazzina al Porto Naviglio. Forse ciò si deve al fatto che il “Quadro mezzo tondo Nostro Signore nell’Orto” viene considerato dal pittore clementino opera di Bartolomeo Cesi. La “Flagellazione alla Colonna”, invece, insieme alla “Coronazione di Nostro Signore”, “Due Quadri in Tavola”, vengono riferiti alla “Scuola del Samachini”.

Il pendant non è menzionato nella parziale divisione della quadreria lasciata da Piriteo IV nel 1806. Tuttavia, le “Due piccole mezze lune con la Flagellazione, e la Coronazione di spine” sono elencate nel coevo catalogo delle opere spettanti alla figlia maggiore Maria, ormai principessa Hercolani, e secondo l’anonimo estensore “vengono dal Cesi”. Stimate 80 £, le due “mezza lune” risultano essere tra i pochi dipinti censiti nel documento a conservare il valore riconosciuto loro da Pedrini. Nessun’altra nota di pitture appartenenti a Donna Mari in casa Hercolani cita la coppia di tavolette. Si potrebbe, pertanto, supporre che siano state alienate nel corso del XIX secolo. In realtà, è probabile che sino a tempi recentissimi i dipinti, o almeno uno, siano rimasti tra i beni del casato.

Nell’asta tenutasi a Vienna il 13 aprile 2011, infatti, Dorotheum ha battuto una *Flagellazione di Cristo* (lot. 415) specificando che faceva parte dei beni della famiglia Hercolani. L’opera veniva attribuita a Orazio Samacchini in base al confronto con la versione autografa oggi in Galleria Borghese (Winkelman 1986, pp. 635, 654) e con un disegno conservato presso il Kupferstichkabinett del Rijksmuseum ad Amsterdam (Inv. A 1402). Nel catalogo è riportato che anche Andrea Emiliani aveva confermato l’autenticità della tela (comunicazione scritta del 28 luglio 2010). Rispetto a quanto riportato dalle fonti la tela non è centinata, ma è possibile che sia stata tagliata per renderne la forma più regolare. La stessa *Flagellazione di Cristo* è stata poi venduta a Monaco di Baviera da Hampel il 12 aprile 2018 (lot. 1345), venendo però presentata come opera “attribuita a Samacchini”.

Nonostante Dorotheum, sostenuta da Emiliani, riferisse la tela al Samacchini, sembra più opportuno seguire la linea più cauta adottata da Hampel e considerare il dipinto come opera di bottega o ispirata al Samacchini; il che sarebbe, di fatto, perfettamente in linea con quanto riportato da Zanotti e Mazzoni, da Oretti e da Pedrini. A oggi l’*Incoronazione di spine* risulta, invece, ancora irreperibile.

Bibliografia

J. Winkelman, in op. cit., 2, Bologna 1986, pp. 635, 654.



Giuseppe Maria Crespi, *Il sacrificio di Abramo*

Nell'inventario redatto nel 1715 per elencare i "mobili comprati nel tempo dell'amministrazione" del marchese Piriteo III, all'anno 'finanziario' 1704 è fatto risalire l'esborso di 300 £ per "Due quadri un Caino, et Abelle, e l'altro il Sacrificio di Abramo". L'anonimo estensore della nota non specifica l'autore dei dipinti, ma riporta che furono spese anche ben 51 £ per "Cornici intagliate, e doratura". Evidentemente si trattava di opere importanti, degne di essere inquadrare da cornici con valori superiori anche a quelli riconosciuti a quadri di Bononi o Mastelletta. I successivi cataloghi di Casa Malvezzi non citano, comunque, le due tele acquistate dal senatore Piriteo III a inizio secolo.

Solo Oretti (Ms. B 105, II, f. 1), descrivendo le "Pitture esposte [dai Malvezzi] nell'Apparato della Festa del corpus Domini" svoltasi nella parrocchia di S. Sigismondo nella tarda primavera del 1780, riporta che il "Sagrifizio d'Abramo" era opera del "Crespi, cioè lo Spagnoletto di Bologna".

Si tratta della prima fonte a testimoniare la presenza del dipinto tra le opere della Ca' Grande. Nelle pur numerose pagine dedicate al pittore, tanto Zanotti quanto il figlio Luigi non menzionano il *Sacrificio*, che del resto non è ricordato neanche dallo stesso Oretti prima della pubblica esposizione durante le celebrazioni del Ss. Sacramento del 1780. Il dipinto non viene registrato neppure nel catalogo delle opere appartenute al marchese Sigismondo III del 1793.

Il Sacrificio d'Abramo "di Giuseppe Crespi detto lo Spagnuolo" viene, invece, censito nella divisione del patrimonio pittorico appartenente all'eredità dell'ultimo senatore del casato Piriteo IV del 1806, in cui risulta tra i 95 quadri assegnati alla figlia minore Teresa, dal 1800 sposa del conte Francesco Ranuzzi. Da allora della tela di soggetto biblico si perdono le tracce. Oggi il dipinto già Malvezzi potrebbe essere identificato con la tela acquisita nel 1987 sul mercato antiquario dal Nasjonalmuseet di Oslo (inv. NG.M.03738).



Giuseppe Maria Crespi, *Caino uccide Abele*

Nell'elenco dei "mobili" comprati dal marchese Piriteo III "Carlantonio Tondelli perito Calcolatore" riferisce che nel 1704 il capofamiglia spese 300 £ per "Due quadri un Caino, et Abelle, e l'altro il Sacrificio di Abramo". Come visto, entrambi i dipinti non sono citati nei successivi documenti di casa Malvezzi. Invero, ancora una volta è la descrizione fornita da Marcello Oretti (Ms. B 105, II, f. 2) dell'apparato allestito dalla Ca' Grande nel 1780 per la processione del Ss. Sacramento la prima fonte a riportare in via indiretta che anche il "Caino uccide Abelle" era opera "dello Spagnuolo".

Anche questa tela non è ricordata dai biografi né viene registrata dall'Oretti nelle *Notizie de' professori* o nelle *Pitture*. Inoltre, è allo stesso modo assente dall'inventario pedriniano della collezione pittorica lasciata da Sigismondo III del 1793. Al contrario, nella perizia delle pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV del 1806 l'anonimo estensore rubrica "Il Sacrificio d'Abramo, e Caino che uccide Abele" come "due quadri compagni di Giuseppe Crespi detto lo Spagnuolo" e li stima 120 £.

Essendo anteposta alla voce inventariale una lettera "R", è certo che il pendant passò in successione alla figlia minore Teresa, confluendo in tal modo tra i beni del marito Francesco Ranuzzi. Il conte della Porretta, come visto, dilapidò presto il patrimonio familiare contraendo poi numerosi debiti, per far fronte ai quali alienò con crescente frequenza anche le sostanze avute dalla moglie. Verosimilmente, fu in occasione di una di queste vendite che la tela crespiana entrò sul mercato.

Il dipinto Malvezzi dovrebbe corrispondere alla tela passata sul mercato antiquario il 18 ottobre 1995 che è andata a un collezionista privato. Da allora la sua ubicazione è ignota.



Francesco Albani, *Madonna col Bambino, S. Giovannino e S. Elisabetta*

La perizia delle pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV del 1806 è il primo documento di casa Malvezzi a censire un dipinto raffigurante “La B. V. col Figlio, S. Giovannino, e S. Anna mezzefigure del vero, in un tondo, di Francesco Albani”. Per tale ragione, è lecito supporre che ad acquisire il tondo possa essere stato l'ultimo senatore del casato.

Stimato 100 £, il quadro rientra nella porzione di quadreria passata in successione a Teresa, dal 1800 maritata con Francesco Ranuzzi. Dopo l'ingresso tra i beni del conte della Porretta nel suo palazzo di S. Stefano della tela di Albani non si hanno altri riscontri. Come è noto, a partire dal secondo decennio dell'Ottocento Francesco contrasse ingenti debiti che fu poi costretto a saldare svendendo gran parte del proprio patrimonio e di quello avuto dalla moglie, morta nel 1811.

Volendo supporre che il dipinto appartenuto alla collezione Malvezzi fosse un'opera originale dell'Albani, lo si potrebbe in via teorica riconoscere con il tondo rappresentante la *Madonna col Bambino, Santa Elisabetta e San Giovannino* che Puglisi (1999, p. 149, cat. 64) riporta essere stato comprato a Bologna nel 1826 da Sir James Carneige e oggi conservato a Kinnaird Castle, Brechin, Angus, Earl of Southesk. Anche Van Schaack (1969, n. 93), come Puglisi, considerava il dipinto ‘scozzese’ autografo e lo datava attorno alla metà degli anni Trenta del Seicento.

Bibliografia

E. Van Schaack, *Francesco Albani*, New York 1969; C. Puglisi, op. cit., New Haven 1999.



Denijs Calvaert, *Conversione di S. Paolo*

Nella perizia redatta nel 1806 per spartire parte della quadreria lasciata da Piriteo IV l'anonimo estensore registra con una stima di 300 £ "La caduta di S. Paolo quadro grande istoriato di Dionisio Calvart". Poiché si tratta del primo documento di casa Malvezzi a riportare la presenza del dipinto nella quadreria familiare, è verosimile che ad acquistarlo sia stato l'ultimo senatore del casato.

Rientrata nel nucleo di dipinti destinati alla figlia minore Teresa, alla sua morte nel 1811 l'opera del fiammingo confluì tra i beni del marito Francesco Ranuzzi. "La caduta di S. Paolo di Dionigio Calvart" per tale ragione fu esposta come opera appartenente al conte della Porretta in occasione della processione decennale del Ss. Sacramento svoltasi nella parrocchia di S. Giovanni in Monte nel 1824 (Emiliani 1972, p. 58). Ricorda che "La Caduta di San Paolo" fece parte dell'apparato di quell'anno anche la versione della *Felsina* del 1841 (I, p. 203, nota 2). Nel 1826 il conte Francesco contribuì con i propri quadri agli addobbi allestiti "lungo il portico del Conservatorio delle Zitelle di Santa Maria del Barraccano" e anche in quel caso presentò la "Caduta di S. Paolo di Dionigio Calvart" (Emiliani 1972, p. 58). Essendo questa l'ultima fonte a menzionare il dipinto come di proprietà Ranuzzi, è lecito supporre che il nobiluomo, indebitato, possa aver sfruttato la festività religiosa per favorirne la vendita.

Il dipinto posseduto dai marchesi di Castel Guelfo oggi potrebbe forse essere identificato con la *Conversione di San Paolo* battuta all'asta da Sotheby's a New York il 26 maggio 2016 (lot. 56). Come riportato nel catalogo, nel 1922 il dipinto comparve sul mercato antiquario uscendo dalla Sonnenmoser Collection di Vienna (Stephenson, Frimmel 1922, pp. 100-104); dopo di che fu battuto a Berlino dall'Internationales Kunst und Auktionshaus il 9-10 dicembre 1929 (lot. 180). Passato al Dr. Felix Koenigsberger di Berlino, fu da questi perso nel 1933 circa. Il dipinto ricomparve alla vendita effettuata sempre nella capitale tedesca da Hans W. Lange il 5-6 ottobre 1943 (lot. 8). Dopo cinquant'anni, è transitato sul mercato italiano venendo venduto a Venezia da Semenzato il 14 novembre 1999 (lot. 62). Nel gennaio 2015 è riemerso a Roma, ove è stato acquisito dal proprietario che l'ha poi ceduto nel 2016.

Firmata in basso a destra "DIONISI / CALVART / ANTVER", la tela presentata da Sotheby's risponde alle poche indicazioni iconografiche fornite dalle fonti, che descrivono "La caduta di S. Paolo" come un "quadro grande istoriato". Nel dipinto, del resto, non viene rappresentato solo il momento della caduta e conversione del Santo, ma è illustrata anche una dinamica turba di soldati che reagisce sbalordita all'epifania divina. Le figure di San Paolo e del compagno alle spalle presentano notevoli somiglianze con un bozzetto di Calvaert risalente al 1579, che oggi si conserva al Cabinet des dessins del Louvre (Inv. 19837). Il disegno si ispira alla *Conversione di Saul* realizzata nel 1573 da Ercole Procaccini per la cappella Cartari nella Chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna (Benati 1986, pp. 449-450) e di certo fu eseguito da Calvaert dopo il suo viaggio a Roma (Rinaldi 2016, p. 182).

Bibliografia

C.C. Malvasia, op. cit., Bologna 1841; C. Stephenson, T. Frimmel, *Neue Blätter für Gemäldekunde*, Vienna, 1922; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; D. Benati, *Ercole Procaccini: (Bologna, 1520 - Milano, 1595)*, in *Pittura bolognese del '500*, 2, Bologna 1986, pp. 449-450; C. Loisel, a cura di, *Le dessin à Bologne: 1580 - 1620; la réforme des trois Carracci*, Paris 1994; F. Rinaldi, *Denys Calvaert in Rome*, in *The Burlington magazine*, Vol. 158, N. 1356, 2016, pp. 182-188.



Giovanni Antonio Burrini, *Autoritratto*

Tra le opere entrate in collezione Malvezzi per volere di Piriteo IV figura anche questo dipinto. Nella descrizione delle opere lasciate dal marchese alle figlie nel 1806 è infatti registrato un “Ritratto d’Antonio Burrini da giovine dipinto da lui stesso” avente un valore di 40 £. Rientrato nel novero di opere assegnate a Teresa e al marito Francesco Ranuzzi, del quadro si perdono poi le tracce.

Sino ad anni recenti l’unico autoritratto del Burrini noto agli studi era la tela conservata a Firenze nelle collezioni degli Uffizi (inv. 1890:2046). L’opera, però, non può in alcun modo corrispondere al dipinto posseduto dai Malvezzi dal momento che, come riporta Riccomini (1999, p. 209 cat. 38, fig. 87), proviene dalla collezione del pistoiese Tommaso Puccini, che all’incirca nel 1768 confluì in quella dell’abate Antonio Pazzi e di lì pervenne alle raccolte fiorentine.

Pur non potendone avere la piena certezza, il dipinto acquisito dal marchese di Castel Guelfo potrebbe, invece, essere identificato con l’*Autoritratto* di Burrini battuto da Finarte a Milano il 10 novembre 2015 (lot. 37), ove il pittore effigia sé stesso, maturo più che “da giovane”, mostrare fiero la sua figura recante la tavolozza e i pennelli. Per quanto riguarda l’età del pittore, si consideri che anche Riccomini (1999, p. 209) “a vedere questo bel viso senza traccia di rughe” confessava di aver a lungo ritenuto l’autoritratto di Firenze come opera eseguita da Burrini “non tanto più in là dei suoi trent’anni o anche prima”. Lo studioso, però, riporta che le ricerche condotte da Leoncini sembrerebbero appurare che il maestro avesse già quarant’anni. Il soggetto effigiato nel dipinto presentato da Finarte è comunque tutt’altro che senile e può rientrare con ragione nella definizione ampia di “giovane”. Come nel dipinto fiorentino, anche qui Burrini “vuole dare di sé un’immagine assieme sicura e pimpante, col sorriso che appena affiora sulle labbra piene, e il ghiribizzo dello jabot buttato giù con noncuranza in quattro tocchi di biacca, come fosse una firma” (Riccomini 1999, p. 209). Tipico del fare ritrattistico di Giovanni Antonio è il posizionamento della figura leggermente ruotata e lo sguardo distaccato, che trovano un riscontro sia con il dipinto degli Uffizi sia con il *Ritratto di Giuseppe Mazza* del Museo Davia Bargellini di Bologna.

Bibliografia

E. Riccomini, *Giovanni Antonio Burrini*, Ozzano Emilia 1999.



Benedetto Gennari il Giovane, *Porzia*

Nell'elenco delle opere acquistate dal senatore Piriteo III del 1715 è riportato che nel 1700 il marchese di Castel Guelfo acquistò per 105 £ “Una Porzia del Gennari”. Dal momento che questa è la prima nonché ultima voce inventariale di casa Malvezzi a registrare il dipinto tra i beni del casato, è lecito supporre che possa essere stato alienato dal figlio Sigismondo III nel corso del XVIII secolo.

Avendo a disposizione solo i pochi dati forniti dal catalogo di inizio Settecento non è possibile riconoscere con certezza il quadro posseduto dai Malvezzi. Tuttavia, è molto probabile che il dipinto registrato nella nota di spese possa essere identificato con la *Porzia* riferita al Gennari (attribuzione confermata secondo la voce di catalogo da Nicholas Turner), che è stata battuta all'asta da Dorotheum a Vienna il 19 aprile 2016 (lot. 199). D'altro canto, stilisticamente il dipinto è modellato nella maniera matura e “oltremontana”, tipica della produzione posteriore al rientro in Italia di Benedetto, avvenuta all'inizio degli anni Novanta del Seicento. Le accresciute capacità mimetiche del pittore sono sottolineate anche dallo Zanotti (1739, I, p. 174) che ricorda come “maraviglia facea sì era il vedere con qual verità, e studio fossero espressi i ricchi ornamenti” che sostiene “non li avrebbe uguagliati qualunque diligente olandese”.

Anche l'iconografia del quadro sembra suffragare l'identificazione. La tela, infatti, raffigura una nobildonna dell'epoca riccamente abbigliata e con una acconciatura ricercata mentre con una pinza sta cogliendo un tizzone ardente. Come è noto, Porzia figlia di Catone Uticense si distinse per la moralità ineccepibile e la dedizione alla causa cesaricida del cugino e poi consorte Marco Giunio Bruto, dopo la morte del quale scelse la via del suicidio ingoiando appunto carboni roventi.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739.



Gian Gioseffo Dal Sole, *Santa Caterina*, 1702

Nell'inventario delle pitture comprate da Piriteo III entro il 1715 è riportato che nel 1702 il senatore alloggiò "Una S. Catta Mezzafigura del Sig. Dal Sole" pagandola 97,6 £. Non è da escludere che il dipinto sia stato ordinato dal nobiluomo in onore della madre Caterina Roverelli. Comunque sia, la commissione del dipinto è ricordata anche dall'Oretti nelle *Notizie de' professori del disegno* (Ms. B 131, f. 12), in cui riferisce che il Dal Sole per la "Casa Malvezzi del Senatore" dipinse "una S.a Catterina VM." ed "Ebbe in pagamento in contanti £ 97.,6". L'erudito menziona altresì la "S. Catterina mezza figura al naturale" (Ms. B 104, I, f. 46) nella descrizione delle opere presenti nella collezione della Ca' Grande. Poiché l'effigie della santa non viene citata da Pedrini nella descrizione della quadreria lasciata Sigismondo III del 1793 né compare nella perizia del 1806, è possibile che il dipinto sia stato alienato dal penultimo marchese di Castel Guelfo entro il 1787.

Thiem (1990, p. 136) elenca la *S. Caterina* già Malvezzi fra le opere perdute del pittore. Tuttavia, la "Mezzafigura" commissionata da Piriteo III a inizio Settecento a Gian Gioseffo potrebbe oggi riconoscersi, mantenendo un certo margine di cautela, nella *S. Caterina* venduta dalla Galleria Arcimboldo a Praga il 14 settembre 2019 (lot. 47), che per iconografia e dimensioni pare rispondere alle descrizioni fornite dalle fonti.

Bibliografia

C. Thiem, op. cit., Bologna 1990.



Mattia Preti, *Tobia guarisce il padre dalla cecità*

Come riporta una breve “Dichiarazione” (ASBo, fondo Malvezzi-Lupari, Serie I Num° 35, Lib: 34. N°67), il 21 dicembre 1804 il senatore Piriteo IV acquistò dal canonico Pio Fabri un “Quadro in tela del Cav. Calabrese alto Piedi 2. d 3 ¾, e largo Piedi 1. d 11 ¼ misura di Bologna, rappresentante l’Arcangelo Raffaele che assiste al Giovane Tobia allorché apre il Pesce per estrarre le interiora per l’uso noto all’Arcangelo”. Nel documento si specifica che “detto Quadro ha la Cornice di sagoma antica col piano scuro fiorato d’oro, e lateralmente intagliata, e dorata con cima essa pure dorata”. Il marchese riporta che fu il “tutto comperato da me per convenuto, ed accordato prezzo di Lire trecento cinquanta di Milano corrispondenti a di Bologna duecento cinquanta”. La vendita sembra essere stata effettuata dall’ormai anziano canonico Pio Fabri (1722-1806) per garantirsi una sorta di pensione. Nell’atto, infatti, si precisa che l’importo pattuito di 250 £ sarebbe stato pagato “al suddetto Sig:r Canonico in Frumento, Uva, Fasci, o altri consimili Generi sulle richieste del medesimo a quei mercantili prezzi, che rispettivamente farannosi di detti Generi, e tali somministrazione di generi sino all’ammontare di detta somma, e non più oltre, dentro però il tempo di anni due oggi decorrenti”.

Come testimonia Oretti nella *Descrizione delle pitture che ornano le Case di Bologna* (Ms. B 109, I, f. 76), il canonico e letterato “Segretario dell’Emo. Borromei” nella sua casa “rincontro la Porta del Convento di S. Francesco” aveva una piccola raccolta di dipinti. Stando all’erudito il presbitero era in possesso di “una testa di Ecce Homo grande al naturale, creduta di mano di Annibale Carracci”, di “una Santa Catterina V. M: mezza figura, creduta di mano di Domenico Zampieri detto il Domenichino, è bellissima, e sembra più tosto del Sementi”, di “Due Quadretti con Animali e Paesi superbissimi di mano del Rosa di Dresda” e di “altri due quadretti, con Paesi anche questi sono di ottimo Pennello Oltramontano”. Ma soprattutto, Oretti riporta che gli apparteneva anche un “Altra Pittura con Tobia che leva il fiele al Pesce, mezze figure minori del naturale”, che specifica essere “di Iacopo Vignali Fiorentino” anche se “sembra del Cav. Calabrese”. Quanto scritto dal periegeta potrebbe instillare il dubbio che il dipinto venisse spacciato come opera di Preti. Se fosse stata opera del pittore toscano, il *Tobia e l’angelo* avrebbe dovuto essere una replica del dipinto, eseguito da Vignali nel 1622 per la Spezieria del Convento di S. Marco di Firenze, che oggi si conserva presso il Museo Nazionale di Palazzo Mansi a Lucca (inv. Ist. d'arte 172, 1931).

Tuttavia, sembra improbabile che il signore di Castel Guelfo possa essere stato ‘truffato’ dallo stimato canonico o da eventuali intermediari che ne curavano le compravendite. Considerata la cifra sborsata, che comunque sarebbe stata congrua anche per un quadro del fiorentino, non è pensabile che il senatore abbia dato corso all’acquisto senza prima valutare il dipinto o prendere precauzioni.

È possibile, invece, che Fabri talvolta mercanteggiasse anche opere d’arte. Una prova è fornita in maniera indiretta da Oretti (Ms. B 105, I, f. 210), secondo il quale durante la processione del Ss. Sacramento tenutasi il 29 Giugno 1775 nella parrocchia di S. Maria Maddalena in Strada S. Donato, fuori dalla “Casa del fù Segretario Fabri” furono esposti “un Riposo in Egitto quadro mezzano di Donato Creti” e “La Samaritana al pozzo, quadro grande per traverso del Bibiena”. Le due opere non sono citate dall’erudito nella *Descrizione delle pitture nelle case*, manoscritto probabilmente redatto dopo il 1775, per cui si può credere che anche il canonico sfruttasse la celebrazione degli Addobbi quale occasione per favorire la vendita di dipinti. La tela non è registrata nella perizia redatta per dividere le pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806. Tuttavia, è certo che rientrò nel novero di opere passate in successione alla figlia Maria, come provato dalla nota delle opere appartenenti alla principessa in palazzo Hercolani datata 14 giugno 1824. Nel breve elenco il “S. Raffaele con Tobbia, del Calabrese” è registrato tra gli “scarti” e forse per tale ragione a quella data risulta già “venduto”. Il dipinto un tempo in collezione Malvezzi potrebbe essere identificato con il *Tobia guarisce il padre dalla cecità* conservato oggi a Houston presso la Sarah Campbell Blaffer Foundation (inv. 1984.25), che Spike (1999, p. 149 cat. 52) data alla seconda metà degli anni Settanta del Seicento.

Bibliografia

J. T. Spike, op. cit., Firenze 1999.



Guido Cagnacci, *Davide con la testa di Golia*

Nelle *Notizie de' professori del disegno* Oretti (Ms. B 127, f. 24 in f. 483) elencando le opere di Cagnacci ricorda che in "Casa Magnani Cittadini in via Larga dà S. Domenico" si conservava un suo "Davidde che tiene la testa di Golia mezza figura al naturale". Il dipinto, considerato "opera rarissima", è poi citato dall'erudito (Ms. B 104, II, f. 127) nella descrizione delle "Pitture mobili" di "Casa Magnani Del Senatore incontro la Chiesa di S. Giacomo". Il periegeta menziona il "Davidde che tiene la Testa di Golia" "opera famosa di Guido Cagnacci" anche nella *Descrizione delle pitture delle case di Bologna* (Ms. B 109, I, f. 53).

Il dipinto non è, invece, registrato da Zanotti e Mazzonei nella descrizione e stima delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani del 1760, che per suo volere testamentario nel 1753 erano passate in successione al nipote Sigismondo III Malvezzi. Ciononostante, il "Davidde colla testa d'Oloferne [sic], mezza figura quanto il vero di Guido Canlassi, e non Cagnacci dà S: Arcangelo poco distante dà Rimino" è puntualmente rubricato dall'Oretti (Ms. B 104, I, f. 101) tra le opere appartenenti al patrimonio pittorico di casa Malvezzi. Pertanto, è lecito supporre che il quadro, pur non comparando tra le 244 opere catalogate nella perizia del 1760, sia comunque stato ereditato da Sigismondo III insieme al resto della quadreria Magnani.

La tela di Cagnacci, tuttavia, sembra essere rimasta in qualche modo vincolata alla vecchia proprietà. Oretti, infatti, nelle *Pitture esposte negli apparati per le processioni* (Ms. B 105, I, f. 45) riporta che in occasione degli Addobbi allestiti nella parrocchia di S. Procolo nel 1766, 1776 e 1786 la "Casa Magnani" contribuì sempre offrendo il "Davidde colla testa di Golia mezza figura come il vero è opera di Guido Cagnacci". Non è chiara la ragione che spinse Sigismondo III a prestare anche in anni estremi il dipinto del santarcangiolese quale opera appartenente alla famiglia del defunto zio. Forse si trattò di un gesto volto a preservare il prestigio della casata o a omaggiare la memoria del senatore. Nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793 Pedrini non perita alcun *Davide con la testa di Golia* del Cagnacci. In primis, si potrebbe supporre che il quadro del santarcangiolese sia stato venduto in date di poco antecedenti al 1793 da Piriteo IV, forse addirittura subito dopo la morte del padre nel 1787, e per tale ragione non comparirebbe nell'inventario pedriniano. Nondimeno, quest'evenienza sembra poco probabile. Anzi, è da escludere la possibilità che il dipinto sia stato alienato prima del 1793. A tal proposito, si ricordi che nel catalogo opere come la *Maddalena* del Guercino, sebbene fossero state vendute prima della fine dell'inventariazione dell'immenso patrimonio lasciato da Sigismondo a Piriteo IV, vennero comunque registrate e stimate. In tal caso, si potrebbe congetturare che il pittore clementino possa non aver riconosciuto nel "Divide" la maniera di Cagnacci, ma quella di un altro pittore 'guercinesco'. Se così fosse, il dipinto segnalato da Oretti potrebbe essere identificato con il Davide che Pedrini attribuisce a un non specificato Gennari. A ogni modo, anche questo dipinto non è rubricato nella parziale descrizione della quadreria senatoria del 1806, né risulta tra le opere passate in eredità a Maria Malvezzi Hercolani. Impossibile dire se andò alla sorella Teresa, dal 1800 maritata col conte Francesco Ranuzzi.

Nonostante questa particolare lacuna archivistica, non c'è ragione per non dar credito a quanto riporta Oretti, che in più occasioni testimonia la presenza del *Davide con la testa di Golia* nelle collezioni senatorie. Bisognerà allora chiedersi quale versione del soggetto oggi nota alla critica possa essere quella appartenuta alle due casate bolognesi. L'indagine a questo punto si complica.

Tralasciando "il grandioso Davide, che si tiene per uno de' più bei pezzi de' Principi Colonna" di Roma (Lanzi 1795-1796, II, p. 116) attualmente al Columbia Museum of Art, restano solo altre due trasposizioni autografe. In entrambe il giovane eroe biblico è figurato come un elegante valletto mentre altero e malinconico tiene nella mano sinistra la testa recisa di Golia. La prima versione, ora in collezione privata milanese, è stata resa nota agli studi come opera di Forabosco da Fiocco nel 1929 (p. 33, tav. 35), quando si trovava nella collezione Cremonini Tamburi. In seguito, Baroncini (1958, p. 188, tav. 69b) l'ha, invece, riferita a Lorenzo Pasinelli. Paternità con la quale fu esposta alla mostra sulla pittura emiliana del Seicento del 1959, in occasione della quale però Volpe (1959, pp. 169-170, cat. 79) sollevava già alcuni dubbi, preferendo attribuire l'opera al Creti. Negli anni successivi Miller (1959, p. 211) e Manning (1962, n. 18) con crescente convinzione hanno accostato

il dipinto al Cagnacci, fino a che Pasini (1967, p. 85) non l'ha in via definitiva assegnato al santarcangiolese.

La seconda trasposizione ha una storia meno tribolata. Riemersa in anni recenti, è stata acquistata nel 2008 sul mercato londinese dal Getty Museum di Los Angeles (inv. 2008.43).

Secondo Benati (2008, p. 46) entrambe le redazioni risalgono al soggiorno veneziano del Cagnacci e “parrebbero rielaborazioni di un’invenzione già sperimentata a Bologna”. La tela del Getty, però, “ricca di varianti” sarebbe “un prototipo a sé stante”, che fa emergere un “carattere sperimentale che non ha luogo in nessuna delle versioni note” e che sarebbe da collocare “all’inizio della sequenza lungo gli anni Quaranta” (Benati 2008, p. 46). Il dipinto, inoltre, si caratterizzerebbe per “un’evidenza materica ancora più spinta” tale “da suggerire una collocazione a ridosso della fase forlivese del pittore” (Benati 2008, p. 308), ovvero tra il 1648 e il 1650. De Sarno (2009, p. 373, n. 48), invece, confuta come “impossibile” la datazione proposta dallo studioso, in quanto “l’articolazione del manto rosso indossato da questo David” farebbe parte delle “modalità linguistiche poste in essere durante il soggiorno veneziano, in un tempo assai vicino all’esecuzione dell’altra redazione”. Inoltre, “la traduzione linguistica e poetica di questo dipinto” dichiarerebbero “con chiarezza il superamento delle modalità esemplificate a Forlì” (2009, p. 375) e perciò andrebbe datato tra il 1652 e il 1653.

Nel *Davide* di collezione privata milanese recupero neoveronesiano, elementi di “lusso esteriore” (Brogi 1993, pp. 156-157, cat. 37) e suggestioni provenienti dalla pala del *Salvataggio miracoloso* del Forabosco (Benati 2008, p. 308, cat. 79) portano a collocarne l’esecuzione attorno al 1655. Cronologia, del resto, già proposta a suo tempo da Pasini (1986, p. 268, cat. 62), il quale considerava il dipinto come “uno dei capolavori tipici della sua maturità”. Muti (2009, p. 376), invece, preferisce circoscrivere la realizzazione del dipinto tra il 1653 e il 1654. Comunque sia, la data di esecuzione di entrambe le versioni è molto vicina e si colloca nel periodo centrale del soggiorno del pittore presso la Serenissima. Non sarà forse un caso che Oretti riferisca il “Davidde”, come la *Vita umana* , a “Canlassi”, cognome col quale si fece chiamare durante gli anni in laguna (Costa 1752, V, p. 146).

Appurata, dunque, l’appartenenza delle due versioni a questa prolifica stagione, è lecito supporre che il *Davide* – quale esso sia – possa essere stato inviato dal Cagnacci al marchese Magnani da Venezia. Ovvero, potrebbe essersi ripetuta la situazione verificatasi con la *Vita Humana* , opera che fu allogata dal marchese Vincenzo al santarcangiolese quando questi si trovava già in Veneto (Morselli 1998, p. 304) e che verosimilmente da lì fu spedita in Emilia una volta terminata.

Resta ora da chiarire a quale versione possa corrispondere la tela appartenuta al senatore bolognese. Secondo Pasini (1986, pp. 268-270, cat. 62) il *Davide* oggi in collezione milanese “non è certo, ma è molto probabile che si tratti del dipinto che, sempre stando all’Oretti, tanto in casa Magnani che in casa Malvezzi era accompagnato da un altro quadro del Cagnacci raffigurante *La Vita umana* .”

Dello stesso avviso è anche Salomon (2016, p. 74), per il quale il quadro citato dall’erudito dovrebbe essere il *Davide* della raccolta lombarda, forse perché lo considera la redazione più rifinita. Del resto, elementi di una più articolata ricercatezza, di “lusso esteriore” e di “opulenza costumiera” (Brogi 1993, p. 157) sembrano caratterizzare tale dipinto e trovare una propria ragion d’essere nella commissione operata da uno degli esponenti di maggior spicco della nobiltà felsinea del XVII secolo, quale fu il marchese Vincenzo Magnani. Inoltre, come sostiene Benati (2008, p. 308) Cagnacci in quest’opera “raggiunge un risultato di fortissima originalità”, che ben si accorda con le richieste che potevano venire da un esigente senatore bolognese, di certo desideroso di possedere un’opera unica e non un prodotto seriale destinato alla “upper- and middle-class market” (Salomon 2016, p. 78) veneziana. Non sarà forse un caso che la pur splendida versione del Getty, non essendo forse protetta da una sorta di ‘esclusiva’, sia stata oggetto di numerose repliche che ancora oggi circolano sul mercato antiquario come quelle vendute da Semenzato a Venezia il 15 dicembre 2000 (lot. 145) e il 19 maggio 2001 (lot. 1128), la copia battuta da Sotheby’s a Milano il 5 marzo 2003 (lot. 224) e quella passata da Bonhams a Londra il 14 giugno 2006 (lot. 114).

Bibliografia

G. B. Costa, op. cit., Venezia 1752; L. Lanzi, op. cit., Bassano 1795-1796; G. Fiocco, *La pittura veneziana del Seicento e del Settecento*, Verona, Apollo, 1929; L. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli*, in *Arte antica e moderna*, 2, 1958, pp. 180-190; C. Volpe, in op. cit., Bologna 1959; D.C. Miller, *Seventeenth-century Emilian paintings at Bologna*, in *The Burlington magazine*, 101.1959, pp. 206-212; R. Manning, *Baroque painters of Bologna and neighboring cities: a loan exhibition*, New York 1962; P. Pasini, *Note ed aggiunte a Guido Cagnacci*, in *Bollettino d'Arte*, LII, 2, 1967, pp. 78-89; P. Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna 1986; P. Pasini, *Guido Cagnacci: pittore (1601 - 1663); catalogo generale*, Rimini 1986; A. Brogi, in *Guido Cagnacci*, a cura di D. Benati, M. Bona Castellotti, Milano 1993; R. Morselli, op. cit., Los Angeles 1998; D. Benati, op. cit., Cinisello Balsamo 2008; L. Muti, D. De Sarno, a cura di, *Guido Cagnacci: Hypóstasis*, Faenza 2009; X.F. Salomon, *The Art of Guido Cagnacci*, New York 2016.



Opere non identificate, non rintracciate o perdute

Scuola Fiorentina, *Salomone che riceve la Regina di Saba*, quadro grande dipinto a tempera

Il “quadro grande rappresentante la Regina di Sabba davanti a Salomone” è l’unico dipinto ad essere citato in modo esplicito nel testamento di Sigismondo III Maria del 1778. Nello specifico, alla voce 27 del documento il marchese richiede che l’opera venga assoggetta alla Primogenitura insieme a tutte le “pitture” ereditate e a quelle da lui acquisite o fatte dipingere. “Una vasta pittura a tempera rappresentante *Salomone visitato dalla Regina di Saba*, di Scuola Fiorentina, ristorato da Vittorio Bigari” è anche una tra le poche opere mobili della Ca’ Grande Malvezzi ad essere nominate insieme alle decorazioni ad affresco nella versione del 1792 delle *Pitture Scolture Ed Architetture* (p. 62). L’anno successivo, quasi con le stesse parole, la grande tempera è registrata da Domenico Pedrini nell’inventario legale di Sigismondo III con la considerevole stima, per un anonimo, di 2000 £. Nel 1803 è poi Giacomo Gatti nella *Descrizione delle più rare cose di Bologna* (p. 37) a ricordare tra la “copiosa serie di Quadri pregievolissimi” della residenza senatoria una “vasta pittura a tempera rappresentante Salomone visitato dalla Regina di Saba, di Scuola Fiorentina, ristorato da Vittorio Bigari”. Il dipinto non viene invece menzionato nella perizia dell’eredità di Piriteo IV del 1806, che divide in maniera equa il patrimonio pittorico Malvezzi, o almeno una sua parte consistente, tra le figlie Maria e Teresa. Tale assenza si potrebbe spiegare supponendo che la tempera sia stata alienata negli ultimi tre anni di vita del marchese. Tuttavia, Petronio Bassani nella *Guida agli amatori delle belle arti* del 1816 (p. 56) descrivendo in breve le pitture che decorano la “Casa Malvezzi Lupari” segnala la presenza proprio della “vasta pittura a tempera, che rappresenta Salomone visitato dalla Regina di Saba”, che precisa essere “della Scuola fiorentina, ma tutto ritoccato, da Vittorio Bigari”. Pertanto, è ragionevole ipotizzare che l’opera sia rimasta in qualche modo vincolata al palazzo e non sia rientrata nella ripartizione ereditaria del 1806 o in successive. Non compare, del resto, in nessuna delle note che descrivono nel corso dell’Ottocento i dipinti portati da Maria Malvezzi nel palazzo del marito Astorre Hercolani, né negli scarsi documenti riguardanti il patrimonio Ranuzzi, ove confluì la parte toccata a Teresa.

Nel suo testamento Sigismondo precisa che il quadro è stato “asportato da Cesena” a Bologna, il che dovrebbe essere accaduto entro il settembre 1778, ma più verisimilmente entro e non oltre il 1776. Le fonti, infatti, riportano con insistenza la notizia che già nel corso Settecento la tempera, forse antica, fu oggetto di un restauro da parte dell’accademico clementino Vittorio Maria Bigari, uno dei pittori più aspramente criticati da Marcello Oretti (Ms. B 30 (b) c. 8, (b) cc. 9-10, (b) c. 56) per diversi interventi di pulitura e di reintegrazione da lui giudicati troppo radicali (Giordani 1999, pp. 21 e seg.). Dal momento che Bigari morì nel giugno 1776 è ragionevole pensare che l’opera sia confluita nel palazzo petroniano almeno nel 1774-75. Il fatto che le versioni delle *Pitture Scolture Ed Architetture* del 1776 e del 1782 non la menzionino si spiega ipotizzando che fino agli anni ’90 la tempera fosse collocata in un ambiente di non facile accesso e fosse visibile a un pubblico molto selezionato. Per cui, solo in una fase tarda sarebbe stata poi esposta nella “Sala grande dell’Appartamento Nobile”, ove appunto lo registrano l’inventario del 1793 e le guide, le quali peraltro sembrano citare quasi esclusivamente i dipinti di questa stanza.

Bibliografia

APHBo, Scaffale 36, posizione B, busta I, faldone 10, numerato Lib: 30 n. 5, “1778. 11. Settembre” “Testamento del Sig. March. e Sigismondo Malvezzi”, voce 27; C. C. Malvasia, *Pitture Scolture Ed Architetture Delle Chiese Luoghi Pubblici, Palazzi, E Case Della Città di Bologna, e suoi Subborghi*, Bologna 1792; G. Gatti, *Descrizione delle più rare cose di Bologna e suoi subborghi in Pitture, Scolture, Architetture delle Chiese, Luoghi Pubblici, Palazzi, e Case*, Bologna 1803; P. Bassani, *Guida agli amatori delle belle arti, architettura, pittura, e scultura*, Bologna 1816; N. Giordani, *Il restauro dei dipinti a Bologna nella seconda metà del ’700: problemi, metodi, idee al tempo dell’Accademia Clementina*, Ferrara 1999.

Angelo Michele Cavazzoni, copie degli affreschi dei Carracci di palazzo Magnani

Ad oggi, nessuna delle copie delle *Storie di Romolo e Remo* affrescate dai Carracci nel salone di palazzo Magnani, così come nessun'altra opera di Cavazzoni, è mai stata rintracciata. Questo nonostante il pittore fosse riuscito nel corso della sua vita a ricoprire numerose cariche all'interno dell'Accademia Clementina. Zanotti riporta che Cavazzoni fu provveditore nel 1710, direttore negli anni 1718, 1720-22, 1725 e 1727, viceprincipe nel 1726, giudice di pittura nel concorso del 1727 e persino principe nel 1730 (Roli, Ottani Cavina 1977, *ad indicem*). Secondo Luigi Crespi (1769, p. 260) “la sua perizia maggiore veramente si era nel ricopiare le opere de' grandi maestri, con un'esattezza, diligenza, ed imitazione inarrivabile”. Proprio queste sue doti, sempre stando al Crespi, avrebbero convinto “il marchese Paolo Magnani di fargli copiare tutte le pitture della sua sala, fatte da' tre Carracci”. Tale incarico, “che ha durato per tutto il tempo di vita sua”, fu di certo l'impresa più importante della sua carriera. Ciò è confermato anche da Pellegrino Orlandi, il quale nell'*Abecedario pittorico* del 1719 (p. 62) scrive che a quella data Cavazzoni “stà ora copiando le belle opere de i Carracci, dipinte nel Salone del Palagio del Senatore Magnani Ambasciatore in Roma”. L'impresa, seppur intervallata da altre “pressanti occasioni”, deve aver occupato a lungo Cavazzoni dal momento che, Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, p. 131) testimonia che ancora nel 1739 il pittore “tornò quindi nella sala Magnani e vi sta ora compiendo le tralasciate pitture. Tutte le storie ha però compiute, ed ora sta i termini copiando, e quei fanciulli, e satiretti, che le storie dividono”. Una volta terminati, i “Molti quadri copie bellissime del freggio de' Carracci nella sala, e de' Camini, fatte dal bravissimo copista Angelo Michele Cavazzoni” furono visti in Casa Magnani dall'Oretti (Ms. B 104, II, f. 128). Le tele rimasero nella residenza senatoria sino alla morte del marchese Paolo, avvenuta nel 1753, quando attraverso il lascito testamentario dello stesso passarono in successione al nipote Sigismondo III Malvezzi. Prima che la quadreria Magnani confluisse tra i beni della Ca' Grande, il marchese di Castel Guelfo richiese, però, a Giampiero Zanotti e a Giuseppe Mazzoni, decano e vice decano dell'Accademia Clementina, di eseguirne la perizia. Nella descrizione della collezione appartenuta al senatore, datata 6 agosto 1760, i “Professori di Pittura” stimano i “Dodici Quadri per il traverso, e altri due per il Lungo, tutti rappresentanti la Storia di Romolo, e Remo, Opera di trè famosissimi Carazzi, copia fatta dal valente Sig:r Michele Angelo Cavazzoni” la notevole cifra di 5500 £, mentre il “Sig. Pietro Pavia Stimatore” valuta le “Cornici gialle, et Oro” ben 188 £. In aggiunta, i periti registrano anche altri due quadri “rappresentanti due Termini dell'Opera sudetta, Copia dello stesso” Cavazzoni “compagni agli altri termini”, stimandoli 90 £. Sono da attribuire al pittore anche i “Sei Quadri per il lungo, Copie delli termini della Sala”, stimati 300 £, e l’“Altro detto per il Lungo più stretto compagno”, stimato 45 £. Considerato il loro forte potere simbolico, le repliche furono collocate dal marchese Sigismondo in un ambiente di alta rappresentanza della Ca' Grande, ovvero la “Sala Grande dell'Appartamento Nobile”, dove avevano un più facile accesso anche gli ‘intendenti’ e i biografi. È forse per tale ragione che i dipinti sono registrati in con continuità da tutte le guide tardo settecentesche; a partire dall'Oretti (Ms. B 104, I, f. 93) che parla di “molti Quadri fatti dà Angelo Michele Cavazzoni e sono le copie dalli dipinti delli Carracci nella Sala Magnani”. Come riporta il periegeta (Ms. B 105, II, f. 3) “Alcuni quadri copie dalli freggi della Sala Magnani fatti dal Cavazzoni” furono anche esposti dai Malvezzi nella “Loggia del Cortile grande al piccolo à destra” in occasione della processione del Ss. Sacramento tenutasi nella parrocchia di S. Sigismondo nella tarda primavera del 1780. Le “Copie del fregio della Sala Magnani de' Caracci” sono poi menzionate nelle edizioni delle *Pitture Scolture* del 1782 (pp. 57, 60) e del 1792 (p. 62). Nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 Pedrini valuta i “Dodici Quadri per traverso, ed altri due per il lungo tutti rapresentanti la Storia di Romolo, Copie della Sala Magnani de Carazzi, fatte dal Cavazzoni” 5688 £, cioè il valore delle tele stimate dagli accademici sommato a quello delle cornici. Nel catalogo, il pittore clementino rubrica anche i “Sei Quadri per il lungo Copie de Termini della suddetta Sala del detto Cavazzoni”, i “Tre detti più stretti Copie de termini sud. ti del Cavazzoni” e i “Tre Sopraporti Mascheroni, e Ornamenti della detta Sala Copie”. Come testimonia Giacomo Gatti (p. 37) nel 1803 le “copie del fregio, e Camini della Sala Magnani de' Carracci fatte dal Cavazzoni” figurano ancora tra i capolavori di

“Palazzo Malvezzi”. Tuttavia, nella perizia redatta nel 1806 per dividere le pitture appartenute a Piriteo IV nessuna delle repliche dipinte dal Cavazzoni viene elencata dall’anonimo estensore. Le copie non compaiono neppure nelle ottocentesche note dei quadri in possesso della figlia Maria in palazzo Herculani. Poiché risulta poco plausibile che le tele siano state alienate negli ultimi tre anni di vita di Piriteo IV, è lecito supporre che siano passate in successione a Teresa Malvezzi e siano con lei entrate tra i beni del marito Francesco Ranuzzi, di cui purtroppo si ha una scarsa documentazione. Forse, basandosi su quanto riferisce Zanotti nelle postille (Ottani Cavina, Roli, p. 147, 1739, II, p. 131, r 17) queste copie, come le prime che dipinse, potrebbero essere “diventate oscure, e che più poco si veggono”, ragione per cui secondo l’accademico il pittore fu costretto a rifarle.

Bibliografia

P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1719;
G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* [1739], a cura di R. Roli-A. Cavina, Bologna 1977; L. Crespi, *Felsina Pittrice*, Vol. III, Bologna 1769; C. C. Malvasia, *Pitture Scolture Ed Architetture Delle Chiese Luoghi Pubblici, Palazzi, E Case Della Città di Bologna, e suoi Subborghi*, Bologna 1782; C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1792; G. Gatti, op. cit., Bologna 1803; A. Ottani Cavina, R. Roli, *Commentario alla "Storia dell'Accademia Clementina" di G. Zanotti (1739)*, in *Atti e memorie / Accademia Clementina*, 12.1977, Bologna 1977.

Francesco Albani, *Paesaggio con la Fuga in Egitto*

Nella descrizione e stima delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani, redatta nel 1760 per volere dell’erede e nipote Sigismondo III Malvezzi dal decano dell’Accademia Clementina Giampiero Zanotti e dal vice decano Giuseppe Mazzoni, è registrato “un Quadro per traverso rappresenta Paese, si dice del Albani, con macchiette, che rappresentano la Fuga in Egitto”. Evidentemente, gli accademici non essendo convinti della paternità del dipinto, che valutano solo 20 £, preferiscono usare nell’attribuzione la formula “si dice”, forse anche per non scontentare una vecchia tradizione familiare. La “Fuga in Egitto” appartenuta al marchese Magnani dovrebbe coincidere con uno dei “Due Paesi con sue Macchiette dell’Albani, uno in cattivo stato”, che Pedrini censisce in modo generico nell’inventario legale di Sigismondo del 1793, stimandoli in tutto 80 £.

La nota pedriniana è l’ultima a attestare la presenza della tela presso la quadreria del palazzo senatorio. Nessun “Paese” dell’Albani compare nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV alle figlie nel 1806 né viene rubricato dai cataloghi delle opere ereditati dalla figlia Maria. Non è possibile dire se il dipinto sia stato alienato dall’ultimo marchese di Castel Guelfo o se sia andato all’altra figlia.

Il *Riposo durante la fuga in Egitto* è un soggetto che ricorre con grande frequenza nella produzione dell’Albani, tant’è che oggi sono davvero numerose le repliche note agli studi e quelle circolanti sul mercato antiquario. Pertanto, la ripetitività quasi seriale del tema rende impossibile stabilire con certezza quale versione fosse un tempo in collezione Malvezzi.

Bibliografia

C. R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven 1999.

Giulio Romano (copia da), *Madonna della gatta*

Nel manoscritto sul patrimonio privato bolognese (B 104, I, f. 93) Marcello Oretti è il primo a menzionare tra le opere di “Casa Malvezzi” un quadro raffigurante la “Madonna Ss.ma col Bambino che accarezza S. Giovannino, S. Anna, credo vi sia San Gioseffo figure quanto il vero del Bagnacavallo”, che specifica esser “copiato dà un originale di Raffaello dà Urbino”. Nella descrizione dell’apparato esposto dai marchesi di Castel Guelfo in occasione della processione decennale del Ss. Sacramento svoltasi nella parrocchia di S. Sigismondo nella tarda primavera del 1780 l’erudito (Ms. B 105, II, f. 3) riporta, invece, che “La Madonna Bambino S. Giovannino S. Anna S. Gioseffo con la Gatta, è bella copia dall’originale di Giulio Romano”. In una lettera datata 23 marzo 1785 (XLVI) il viaggiatore inglese Benjamin Hobhouse (1796, p. 315), a sua volta, citando alcuni dipinti visti in casa Malvezzi scriveva “a Madonna, St. Anna, the child Jesus and St. John. The countenance of the Madonna is beautiful. Jesus has his foot upon a cushion, which, in consequence of the pressure, rifes round it. The folds are beautiful. My mind recurred to a picture, nearly, if not exactly the same, of Mr. Okovers’, at Okover, in Derbyshire. Both are ascribed to RAPHAEL”.

Tale dipinto dovrebbe corrispondere alla “Sacra Famiglia in Tavola Copia da Raffaello”, che Domenico Pedrini registra nell’inventario legale di Sigismondo III nel 1793. Nonostante l’accademico non ne identifichi l’autore, la tavola viene comunque valutata ben 400 £, ovvero il quadruplo rispetto al valore medio riconosciuto per opere anonime, ma in linea con le stime talvolta accordate alle copie dei grandi maestri del ‘canone classico’. Una stima così considerevole per una copia si deve al fatto che Pedrini valuta non l’opera in sé e chi la realizzò, ma l’inventore e l’idea. Conviene, inoltre, ricordare che i Malvezzi, così come gli altri grandi collezionisti felsinei del XVIII secolo, seguendo principi illuministici miravano fondamentalmente a creare raccolte caratterizzate da una completezza quasi enciclopedica. Perciò, nelle loro quadrerie esponevano spesso anche numerose riproduzioni o opere di scuola, giacché l’importante era possedere almeno l’idea della maniera, soprattutto dei grandi maestri.

Anche l’ignoto autore della perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806 rubrica la “Sacra Famiglia” come una “copia dipinta nella scuola di Raffaello”, ma aggiunge che viene addirittura “attribuita a Giulio Romano” e diffidando evidentemente da tale assegnazione il perito comunque chiosa “il che non posso credere”. Eppure, anche lui stima il dipinto 400 £, una delle cifre più alte dell’intero inventario, che dimostra la qualità assoluta di questa “Sacra Famiglia”. Toccata in sorte alla parte destinata a Teresa, confluì tra i beni del marito Francesco Ranuzzi nel suo palazzo in via Santo Stefano, dove rimase per almeno tre decenni. Come opera di proprietà del conte Francesco “La B.V., S. Anna e S. Giovanni (tavola)” attribuita ancora – per tradizione, ma soprattutto per convenienza – a “Giulio Romano” fu esposta durante la solennità degli Addobbi della parrocchia di S. Giovanni in Monte nel 1824 (Emiliani 1972, p. 58). In occasione della processione del Ss. Sacramento tenutasi il 19 giugno 1836 nella parrocchia di S. Giuliano la “Sacra Famiglia di Giulio Romano” (Emiliani 1972, p. 58) venne, invece, allestita come opera appartenente ai fratelli Ranuzzi, ossia i figli di Francesco e Teresa: Girolamo, Angelo e Piriteo. Questi, dopo aver preso coscienza che il padre aveva dilapidato quasi l’intero patrimonio familiare, nel 1830 lo avevano spogliato dell’amministrazione patrimoniale e l’avevano obbligato a saldare i debiti, cedendo loro tutti i suoi beni, compresi i dipinti ottenuti dalla moglie. Gli eredi poi avevano iniziato l’alienazione delle opere rimaste, attività che durò per circa un decennio (Dodi 2000, p.135). Pertanto, l’occasione offerta dalla mostra d’arte legata al decennale eucaristico forse fu sfruttata dai Ranuzzi per favorire la vendita della preziosa tavola, che da allora non è più documentata.

Oretti è l’unico ad assegnare la copia della cosiddetta *Madonna della Gatta* di Giulio Romano al Bagnacavallo, mentre il resto delle fonti sembra non riconoscerne la mano o scambia l’opera con l’originale del Pippi. Comunque sia, anche volendo dare credito al periegeta a oggi ritrovare la tavola appartenuta ai Malvezzi risulta impossibile. Bernardini (1990, p. 137, n. 3.10), infatti, nella monografia sul Ramenghi senior elenca la “copia da Raffaello” citata dall’Oretti tra le opere perdute.

Bibliografia

B. Hobhouse, *Remarks on Several Parts of France, Italy, &c. in the Years 1783, 1784, and 1785*, Bath 1796; A. Emiliani, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna*, Bologna 1972; C. Bernardini, *Il Bagnacavallo senior: Bartolomeo Ramenghi, pittore (1484? - 1542?)*; catalogo generale, Rimini 1990; R. Dodi, *Note biografiche e tavole genealogiche della famiglia Ranuzzi*, in *Ranuzzi: storia genealogia e iconografia*, Bologna 2000.

Pieter Mulier detto il Tempesta (maniera di), *Due Paesi*

Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 93) è la prima fonte a registrare la presenza in casa Malvezzi di “Due Paesi mezzani del Tempesta bellissimi”. Questi dipinti di Pieter Mulier tanto ammirati dal periegeta furono probabilmente acquistati dal marchese Sigismondo III a metà Settecento. Nell’inventario dell’eredità del senatore del 1793 Pedrini li elenca più in modo laconico come “Due Paesi” della “maniera del Tempesta” e li stima 80 £.

Le due tele non vengono menzionate nella perizia del 1806 e non compaiono in alcuno inventario elencante le opere passate in successione a Maria Malvezzi Hercolani. Per tale ragione, è possibile che siano state ereditate dalla sorella Teresa confluendo nello scarsamente documentato patrimonio del marito Francesco Ranuzzi.

Guercino, *Paese*

Nessuna fonte documentaria prima dell’inventario legale del 1793 testimonia la presenza in casa Malvezzi di un “Paese del Guercino”. Per tale ragione, si potrà presumere che il dipinto sia entrato nella quadreria della Ca’ Grande per volere del marchese Sigismondo III. Passato in eredità a Piriteo IV, dopo la sua morte nel 1806 il “Paese dipinto dal Guercino” viene registrato nella perizia delle pitture lasciate alle figlie con una stima di 150 £, ovvero quasi il doppio rispetto alla valutazione fatta in precedenza da Pedrini (80 £). Destinato alla parte spettante a Maria, confluì con tutti i suoi beni nel palazzo del marito Astorre Hercolani. Nella casa senatoria il “Paese, di Gio. Francesco, detto il Guercino da Cento” è menzionato da Petronio Bassani nella *Guida agli amatori delle belle arti* del 1816 (p. 215). Compare quindi in un breve elenco dei quadri di ragione della principessa Maria Malvezzi databile tra la fine del secondo e l’inizio del terzo decennio dell’Ottocento, dove il “Paese” guercinesco – alto 1,2 e largo 1,8 piedi parigini – è stimato 15 luigi. Nonostante a margine vi sia annotato che il dipinto è stato venduto, risulta allo stesso modo tra le opere censite nella nota delle opere spettanti a Donna Mari del 1824, in cui ne è comunque ribadita l’alienazione.

Bibliografia

P. Bassani, op. cit., Bologna 1816.

Paolo Veronese, *Circoncisione*

Il manoscritto dedicato al patrimonio artistico dei palazzi felsinei di Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 99) è il primo documento settecentesco ad attestare la presenza in casa del senatore Malvezzi di “Un quadro grande con la Circoncisione di N. S., S. Domenico, ed un ritratto figure minori del vero di Paolo Caliari Veronese”. Stando sempre all’erudito (Ms. B 105, II, f. 2) “La Circoncisione di N. Signore, e vi è San Domenico, e un ritratto, figure poco meno del naturale di Paolo Caliari Veronese” fu esposta dai signori di Castel Guelfo in occasione della processione decennale del Ss. Sacramento tenutasi nella parrocchia di S. Sigismondo nel 1780. Verisimilmente, il telero deve essere stato acquistato entro questa data dal senatore Sigismondo III, il quale ambiva a raccogliere per la propria collezione non solo i capolavori o le testimonianze della pur gloriosa produzione locale, ma altresì i grandi modelli delle scuole straniere, compreso il Cinquecento veneto.

Nell’inventario legale redatto dopo la morte del marchese nel 1793 Pedrini stima il “Quadro grande rappresentante la Circoncisione di Nostro Signore di Paolo Veronese” ben 3300 £, il quarto valore in assoluto dell’intero catalogo e il più alto accordato a un pittore non bolognese, il che dimostra che il dipinto era considerato come uno dei capolavori della quadreria della Ca’ Grande.

Anche nella perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 la “Circoncisione del Signore quadro grande istoriato di Paolo Veronese, col pensiero in picciolo disegnato dallo stesso” è grandemente apprezzata venendo valutata 800 £, la seconda stima per importanza di tutto l’elenco.

Dal documento si apprende che l’opera fu assegnata a Teresa, confluendo in tal modo tra i beni del marito Francesco Ranuzzi. Con ogni probabilità, la *Circoncisione* ebbe un destino comune con gli altri dipinti portati in dote al conte, venendo presto alienata per far fronte ai pesanti debiti familiari.

Campori nella *Raccolta di cataloghi ed inventarii* (1870, p. 427) trascrive un seicentesco *Catalogo di quadri e disegni vendibili in Venezia*, che elenca una “Circoncisione di Paolo Veronese doble 25”. Poiché non esistono altre fonti che documentano una tela del Caliari con tale soggetto, è plausibile che il dipinto citato da Campori e il quadro già Malvezzi coincidano. Comunque, a oggi la *Circoncisione* risulta tra le opere “perdute” del maestro (Pignatti 1976, p. 236).

Bibliografia

G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870; T. Pignatti, *Veronese*, Vol. I, Venezia 1976.

Giorgio Vasari, *Figure antiche*

L'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793 è il primo documento di casa Malvezzi a registrare la presenza tra le opere della collezione di un "Quadro grande in Assa con figure in piedi del Vasari" con una stima di 820 £. Il dipinto, che non è mai citato dalla guidistica e dalla letteratura artistica, probabilmente fu acquisito dal penultimo marchese di Castel Guelfo dalla quadreria Isolani. Infatti, nonostante le opere del maestro aretino risultino pressoché assenti nelle gallerie dei palazzi nobiliari bolognesi, nell'inventario legale del conte Alamanno Isolani Lupari del 1733 compare proprio un quadro con "Quattro figure in piedi in forma bislunga per dritto vestite nobilmente di Giorgio Vasari in una tavola" del valore di 200 £ (Chiadini 2002, p. 138). Potrebbe apparire solo come una singolare coincidenza. Invero, considerata la rarità di tavole vasariane nella città petroniana, ma soprattutto riflettendo sul fatto che alcune opere appartenute agli Isolani, e nello specifico al conte Alamanno, sono confluite nella quadreria della Ca' Grande per tramite di Sigismondo III – si ricordi che il senatore sposa nel 1731 Laura Pepoli figlia di Alessandro e Ginevra Isolani Lupari –, non è illogico ipotizzare che i dipinti coincidano e che anche questa tavola sia transitata dal palazzo di S. Stefano a quello di S. Sigismondo per volere del marchese.

Il soggetto del quadro vasariano rimane comunque piuttosto sfumato. La descrizione alquanto laconica fornita dal Pedrini è arricchita solo in maniera parziale dalla perizia del 1806, in cui l'anonimo redattore specifica che l'opera rappresentava "Varie figure antiche, maggiori del vero".

Inclusa nel novero delle pitture lasciate in eredità dal marchese Piriteo IV alla figlia Teresa, la tavola entrò a far parte del patrimonio del marito Francesco Ranuzzi. Come opera appartenente al conte, l'opera del Vasari raffigurante "Varie figure antiche" fu esposta il 25 giugno 1826 in occasione della processione decennale del Ss. Sacramento tenutasi nella parrocchia ed Abbazia di S. Giuliano (Emiliani 1972, p. 58). Scampate alla dispersione dei beni familiari dovuta agli ingenti debiti accumulati da Francesco, un decennio dopo il 19 giugno 1836, le "Varie figure antiche colossali" di Giorgio Vasari sono di nuovo esposte durante gli Addobbi celebrati nella parrocchia di S. Giuliano (Emiliani 1972, p. 58), ma come opera appartenente ai fratelli Ranuzzi, Girolamo, Angelo e Piriteo. Purtroppo, a ora, non esiste nessun fondamento attributivo sicuro per la tavola vasariana.

Bibliografia

A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; F. Chiadini, *Contributo alla conoscenza della Quadreria Isolani: l'inventario del 1733*, in *Il Carrobbio: rivista di studi bolognesi*, XXVIII, 2002, pp. 131-144.

Giacomo Cavedone, *La Carità*

Oretti (Ms. B 104, I, f. 101) è la prima fonte a ricordare la presenza in casa Malvezzi di una “Carità con due putti, mezza figura quanto il vero del Cavedoni, di prima maniera”.

Poiché tra le carte dei marchesi di Castel Guelfo non esistono altre tracce documentare è probabile che il dipinto appartenga alla serie di opere acquistate da Sigismondo III per arricchire la collezione familiare e per tale ragione compare per la prima volta solo nel lascito dei suoi beni del 1793.

Nell’inventario *post mortem* del marchese Piriteo IV del 1806 rientra nel novero dei dipinti lasciati in eredità alla figlia Teresa e di conseguenza passati in casa del Ranuzzi. Come appartenente al conte Francesco, il quadro fu esposto durante la Processione decennale del Ss. Sacramento nella parrocchia e Abbazia di S. Giuliano il 25 giugno 1826 (Emiliani 1972, p. 58).

Questa è l’ultima occasione in cui l’opera viene menzionata con certezza. Poco tempo dopo, il conte Francesco, avendo contratto molti debiti, fu costretto a saldarne una parte svendendo quasi tutte le opere di sua proprietà, tra le quali verosimilmente figurava anche la *Carità* del Cavedone.

A oggi il dipinto risulta tra le opere perdute del maestro (Roio, 2001, p. 178), tuttavia un’idea di quale potesse essere la composizione può forse fornirla un foglio cavedoniano con il medesimo soggetto conservato presso il Kupferstichkabinett di Berlino (inv. 15491 v).

Bibliografia

A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; N. Roio, in *Giacomo Cavedone, pittore 1577 - 1660*, a cura di E. Negro, N. Roio, Modena 2001.

Guercino, *Una Testa di Nostro Signore*

Quasi certamente il dipinto entrò a far parte della raccolta nei primi anni della maturità del marchese Sigismondo III. Oretti (Ms. B 104, I, ff. 91 e 100), infatti, è il primo a registrare in Casa Malvezzi del senatore una “Testa di un Ecce Homo al naturale del Guercino da Cento della prima maniera”.

L’opera compare in seguito in entrambi gli inventari legali degli ultimi due marchesi di Castel Guelfo. In particolare, da quello di Piriteo IV si apprende che l’opera passò alla figlia Maria, entrando poi con lei in palazzo Hercolani, ove la ricorda anche Petronio Bassani nel 1816 (p. 215).

Il “Sudario di N. Signore” del Guercino venne esposto come quadro Hercolani in occasione della processione del Ss. Sacramento tenutasi nella Parrocchia di Santa Maria de’ Servi il 9 giugno 1822 (Emiliani 1972, p. 56). In seguito, viene rubricata dalla nota delle opere spettanti a Maria in palazzo Hercolani del 1824, ove si precisa essere collocata nella “Prima Camera dopo la Sala grande”. La “Testa di un volto Santo impresso nel Sudario” compare ancora nell’elenco del 1843, mentre risulta assente in quelli estremi degli anni Sessanta, il che lascia supporre che sia stata venduta pochi anni prima.

Il Sudario di Cristo, un olio su tela battuto all’asta da Dorotheum a Vienna il 7 aprile nel 2006 (lot. 48), è il dipinto che si avvicina di più alle descrizioni fornite dagli inventari storici. Tuttavia, come precisato da Turner (2017, p. 388, n121), l’opera appartenne alla collezione Barberini sino al 1960, per cui non può essere quella posseduta dai Malvezzi.

Bibliografia

P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; N. Turner, *The paintings of Guercino: a revised and expanded catalogue raisonné*, Roma 2017.

Lodovico Carracci, *Una testa di Ecce Homo*

Con una stima di 600 £ il dipinto è citato per la prima volta tra le collezioni familiari nell'inventario legale di Sigismondo III. Probabilmente fu quest'ultimo ad acquistarlo, dal momento che viene ricordato dall'Oretti in casa del Signor Lucio Malvezzi al Portico Buio (Ms. B 104, I, f. 143), ma non compare negli elenchi precedenti. Come provato nella perizia delle pitture di Piriteo IV, l'*Ecce Homo* passò per via ereditaria alla figlia Maria, confluendo nella residenza del marito Astorre Hercolani.

La "Testa dell'Ecce Homo, di Lodovico Carracci" è ricordata tra le opere del palazzo senatorio dal Bassani nella sua *Guida* (1816, p. 215). Come quadro Hercolani l'"Ecce Homo" fu poi esposto dalla famiglia la seconda domenica di giugno 1822 durante le celebrazioni del Ss. Sacramento (Emiliani 1972, p. 56) tenutesi nella parrocchia di S. Maria dei Servi. La "Testa con mani un Ecce Homo, di Lodovico Carracci" è poi presente in tutti i successivi elenchi delle opere di pertinenza di Maria a partire dalla nota del 1824 sino a quella estrema del settimo decennio del secolo. Due anni dopo la scomparsa della principessa, avvenuta nel 1867, la tela fu imballata nella terza cassa di dipinti Malvezzi-Hercolani spediti in Francia per essere messi all'asta dalla famiglia nel tentativo disperato di risollevarne la grave situazione finanziaria. Destino volle che il quadro non venisse venduto in quell'occasione, così nel 1868 fu prescelto, insieme ad altri trentasette, dagli Hercolani per saldare il grosso prestito accordato da Rossi a Alfonso Astorre nel 1850. L'opera passò così tra i beni del musicista e dopo la sua morte per via ereditaria andò alla città di Pesaro e alla sua Pinacoteca civica. Il dipinto è andato disperso durante la Seconda Guerra Mondiale (Giardini 1992, p. 31, n. 3) (Brogi 2001, p. 282, cat. P23) (Giardini 2002, p. 31).

Bibliografia

P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; C. Giardini, op. cit., Bologna 1992; C. Giardini, E. Negro, a cura di, op. cit., Modena 1993; C. Giardini, in D. Benati, M. Medica, a cura di, op. cit., Cinisello Balsamo 2002; A. Brogi, *Ludovico Carracci (1555 - 1619)*, vol. I, Ozzano Emilia 2001.

Benedetto Gennari, *Sibilla Delfica*

Nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793 Pedrini elenca "Un Quadro Sibilla del Genari mezza figura", senza specificare quale profetessa fosse effigiata né a quale membro della famiglia centese fosse da ascrivere il dipinto. Dal momento che nessuna fonte precedente al catalogo pedriniano cita l'opera del Gennari, è lecito supporre che sia entrata in collezione Malvezzi grazie a Sigismondo III. Maggiori informazioni sulla tela si ottengono consultando la perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806, in cui l'anonimo estensore la attribuisce a "Benedetto" e ne precisa il soggetto, la "Sibilla Delfica". Essendo anteposta una "R" alla voce inventariale è certo che il dipinto fu destinato alla parte spettante alla figlia Teresa, passando di conseguenza tra le proprietà Ranuzzi.

Giusto Sustermans, *Ritratto di generale con Colaro antico*

Ascritto dal Pedrini a Sustermans con una stima di 30 £, questo ritratto dovrebbe far parte del nucleo di opere acquisite dal marchese Sigismondo tra il settimo e l'ottavo decennio del Settecento. A suffragare tale supposizione concorre l'annotazione di Oretti (Ms. B 105, II, f. 2), il quale riporta che i Malvezzi durante la processione del Ss. Sacramento del 1780 esposero fuori dalla Ca' Grande un "Ritratto d'uomo con colaro, mezza figura quanto il vero di Monsieur Giusto Sustermans".

Nell'inventario per la suddivisione dei beni di Piriteo IV l'opera pur venendo descritta in modo più sommario gode di una stima maggiore, 100 £, e viene assegnata alla parte spettante a Teresa Malvezzi Ranuzzi. Dopo questa nota del dipinto si perdono fino ad oggi le tracce.

Bronzino, *Ritratto di Donna con Velo in Testa*

Un "Ritratto di femmina con beretto di velo bianco dell'Allori detto il Bronzino fiorentino" fu esposto secondo Oretti (ms. B 105, II, ff. 2-3) fuori dalla Ca' Grande in occasione della solenne processione del Ss. Sacramento tenutasi nella parrocchia di S. Sigismondo nel 1780. Poiché il dipinto non viene citato da alcuna fonte precedente, è lecito supporre che anche questo dipinto sia entrato nella raccolta Malvezzi grazie all'iniziativa personale di Sigismondo III. Il ritratto del Bronzino si inserisce di sicuro nel nucleo di opere dei grandi maestri 'internazionali' raccolti dal colto patrizio bolognese, che contribuì a dare fama e prestigio alla collezione familiare. Nell'inventario dell'eredità del marchese del 1793 il "Ritratto di Donna con Velo in Testa mezza figura con le Mani del Bronzini in Assa" viene stimato da Pedrini 300 £. Dall'elenco patrimoniale di Piriteo IV si apprende che il "Ritratto di donna con velo in testa del Bronzino" passò con un valore di 100 £ alla figlia Teresa, confluendo così tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Scuola Veneziana antica, *Madonna col Bambino e i Ss. Giovannino e Girolamo*

Un non meglio identificabile "quadro B. Vergine in asse, e S. Girolamo Scuola Veneziana antica" compare nell'inventario legale del 1793 con una stima di 250 £. Anche in questo caso l'ingresso nella quadreria della Ca' Grande della tavola, che Pedrini sottolinea essere "antica", si deve verosimilmente alle raffinate inclinazioni estetiche del marchese Sigismondo III.

Passata con la primogenitura al figlio Piriteo IV, alla morte di questi nel 1806 la "B. V. col Bambino, S. Giovannino, e S. Girolamo, scuola antica Veneziana" fu destinata alla parte spettante a Maria. Al contrario di molti altri dipinti, la tavola non sembra essere confluita nel palazzo del marito. Risulta assente sia nella *Guida* del Bassani che in tutte le note ottocentesche riguardanti le pitture spettanti alla principessa in Casa Hercolani. Pertanto, si può ipotizzare che venne alienata in date molto precoci, forse ancora durante il primo decennio del XIX secolo.

Lorenzo Garbieri, *San Girolamo*

Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 99) nella sua descrizione della quadreria Malvezzi, compilata tra il settimo e l'ottavo decennio del Settecento, è il primo a registrare e apprezzare un "S. Girolamo mezza figura al naturale bellissimo di Lorenzo Garbieri". Probabilmente, ad acquistare l'opera fu pochi anni prima il marchese Sigismondo III, nell'eredità del quale viene stimata 150 £. Trasmessa per primogenitura al figlio Piriteo IV, l'opera dopo la morte dell'ultimo marchese di Castel Guelfo toccò in sorte a Maria. Nonostante confluisse tra i beni Hercolani, il *San Girolamo* non viene citato dal Bassani nella *Guida agli amatori delle belle arti*, la quale non intendeva né pretendeva essere una catalogazione sistematica delle opere presenti nei palazzi della città. Al contrario, viene elencato nella Nota dei quadri di Maria del 1824, ma non è più presente in alcuno degli inventari successivi di sua pertinenza. Questo fa supporre che la principessa già in date precoci possa aver iniziato a liquidare talune opere del suo patrimonio personale.

Benedetto Gennari, *Profeta Isaia*

Nella descrizione dell'eredità di Sigismondo III del 1793 Pedrini rubrica un "Profeta mezza figura" di un non specificato membro della famiglia Gennari e lo stima 200 £. Dato che nessuna opera di tal genere viene citata dalle fonti precedenti, sia a stampa che manoscritte, tra i dipinti della Ca' Grande, è verosimile che sia stata inglobata nella quadreria Malvezzi da Sigismondo tra il settimo e l'ottavo decennio del Settecento. Di certo nel 1780 si trovava già nella residenza di via Belmeloro, in quanto in occasione della processione decennale del Ss. Sacramento celebrata nella parrocchia di S. Sigismondo secondo Oretti (Ms. B 105, II, f. 2) i Malvezzi esposero fuori dal loro palazzo anche un "S.° Appostolo legge mezza figura delli Gennari". Il dipinto menzionato dall'erudito potrebbe essere identificato con il "S. Girolamo in atto di leggere si sostiene il capo mezza figura al naturale del Guercino" che sempre Oretti (Ms. B 109, I, f. 143) registra in "Casa Gennari". Se così fosse, si potrebbe supporre che il marchese di Castel Guelfo possa aver acquistato il dipinto direttamente dai Gennari. Se l'Oretti e Pedrini non indicano mai in modo chiaro l'autore del dipinto, l'anonimo compilatore della perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 riconosce, invece, nel quadro la mano di Benedetto e ne precisa il soggetto: "Isaia Profeta". Stando al documento il quadro passò in successione alla figlia minore Teresa, confluendo così tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Guercino, *San Francesco in estasi*

Anche l'ingresso di questo "San Francesco mezza figura in Estasi del Guercino" nella collezione senatoria si deve con ogni probabilità a Sigismondo III, nell'inventario dell'eredità del quale viene per la prima volta registrato con una stima di 300 £. Nella perizia delle opere appartenute al figlio Piriteo IV del 1806 l'anonimo estensore cambia la definizione del soggetto e descrive la tela come un "S. Francesco che riceve le stimmate mezza figura" e, forse perché lo considera opera "probabilmente di Leonello Spada", ne dimezza il valore. Passato in successione alla figlia minore Teresa, il quadro confluì insieme a tutti i suoi beni tra le proprietà del marito Francesco Ranuzzi. Non essendo reperibili altre informazioni ed essendo troppo generici i dati ricavabili dagli elenchi del 1793 e del 1806 non è possibile riconoscere con certezza quale raffigurazione del santo, decisamente frequente nel repertorio del centese, potesse essere quella presente nella quadreria della Ca' Grande.

Bibliografia

B. Ghelfi, op. cit., Bologna 1997; N. Turner, op. cit., Roma 2017.

Giovan Battista del Moro(?), Tiziano(?), *Ritratto di architetto/matematico*

Un “ritratto di un Matematico vestito color nero mezza figura quanto il vero, di mano di Tiziano” è ricordato da Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 99) tra le pitture del palazzo del senatore Sigismondo Malvezzi. A questi si deve con ogni probabilità l’acquisizione del dipinto che, insieme a altre opere di alcuni tra i più celebrati maestri ‘stranieri’, entrò nella collezione familiare tra il quinto e il nono decennio del secolo. In seguito a una visione più diretta e ponderata del dipinto l’erudito sembra però cambiare opinione. Descrivendo, infatti, l’apparato esposto dai signori di Castel Guelfo in occasione della processione del Ss. Sacramento nel 1780 Oretti (Ms. B 105, II, f. 2) riporta che il “Ritratto di un Geometra vestito colore nero, mezza figura quanto è il vero” che “dicono di Tiziano” a lui “sembra piuttosto di Giovanni Battista del Moro Veronese suo discepolo”. Dello stesso avviso pare essere anche Domenico Pedrini, il quale nell’inventario del 1793 cautamente riferisce il ritratto, per lui “d’un Architetto”, alla “Maniera di Tiziano”. Il perito stima comunque la “mezza figura in tavola” ben 560 £, somma di assoluto rilievo soprattutto per un ritratto e in aggiunta di non certa paternità.

Nella divisione dei dipinti lasciati da Piriteo del 1806 l’opera è ancora descritta come il “Ritratto di un Architetto”, ma l’attribuzione torna pienamente a Tiziano. Toccata in sorte a Teresa, viene incamerata insieme alla parte di eredità a lei spettante nel patrimonio del marito Francesco Ranuzzi. Forse il quadro appartenuto alla Ca’ Grande può essere riconosciuto nel “Ritratto del Tiziano (tavola)” di “Autore incerto” che il conte Ranuzzi espose in occasione della decennale solennità del Ss. Sacramento svoltasi nella parrocchia di S. Giovanni in Monte nel 1824 (Emiliani 1972, p. 58). Oberato dai debiti, Francesco potrebbe aver sfruttato le opportunità commerciali offerte dagli Addobbi per vendere il quadro, del quale in seguito non si ha più notizia.

Premesso che allo stato attuale non è possibile riconoscere in alcun modo il dipinto, nondimeno penso sia plausibile fare alcune considerazioni. In primo luogo, non si può essere certi che la tavola fosse opera del cadorino o che si trattasse di una delle molte copie o repliche di bottega e non.

Dal momento che gli estensori degli inventari storici interpretavano il soggetto del quadro in base agli attributi dipinti dall’artista per caratterizzare l’effigiato, è necessario cercare nel catalogo tizianesco un’opera che corrisponda, almeno in parte, alle descrizioni.

L’unico “matematico vestito color nero” che con certezza fu ritratto da Tiziano è Girolamo Fracastoro (National Gallery di Londra inv. NG3949), ma la sua immagine non presenta alcuno strumento scientifico, per cui bisogna di certo escludere l’originale e le eventuali copie. Si potrebbe allora prendere in considerazione il celebre ritratto di Giulio Romano di Mantova, dove il Pippi è immortalato nelle vesti scure di architetto mentre mostra il progetto di un edificio a pianta centrale. Qualora coincidessero, il quadro appartenuto ai Malvezzi dovette di certo essere una copia – ad ora non conosciuta – del dipinto di Palazzo Te, in quanto l’opera mantovana è in tela e non in tavola, ma soprattutto ha una storia ben documentata che l’ha sempre vista lontana da Bologna.

Se si volesse, invece, dar fede alla descrizione del 1824, si potrebbe pensare che il dipinto non ritraesse nessuno scienziato, ma il Vecellio stesso in uno dei suoi autoritratti, in cui il maestro compare con attributi tesi a dimostrare la dignità e l’alto valore intellettuale del suo lavoro.

Dando, infine, credito all’Oretti si dovrebbe ascrivere il dipinto al veronese Del Moro, il catalogo del quale è ancora oggi tutto da ricostruire e ripercorrerne l’opera presenta non poche questioni intricate.

Bibliografia

A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972.

Francesco Brizio, *Sposalizio di S. Caterina*

Nella vita di Francesco Brizio Malvasia, pur riconoscendo che nelle opere di piccolo formato il pittore “aveva un particolare genio e talento, riuscendo più in quelle proporzioni quella delicatezza e leggiadria, della quale era egli dotato” (1678, I, p. 539), decide di non elencare i “molti rami, e tavoline che si trovano entro Monache, delle quali fece quantità, per il buon prezzo che usava”. Fanno eccezione, forse perché di solito vengono scambiate per opere di Guido Reni, proprio uno “Sposalizio di S. Caterina hora non so presso di chi” e una “tavolina che trovasi entro le Suore di S. Margherita d’un simil Sposalizio, fatta per una Monaca di Casa Malvezzi”. I documenti testimoniano la presenza dal 1644 di due monache del casato nel complesso benedettino, ma non aiutano a rintracciare il dipinto (Sirocchi 2013, p. 62 nota 14).

Non è un caso che il canonico abbia deciso di citare tra le numerose opere della *petite manière* del Brizio proprio due *Matrimoni mistici*. Questa iconografia, infatti, ricorre spesso nella sua produzione. Solo l’Oretti nel suo manoscritto ne registra quattro versioni in altrettante raccolte felsinee: una in casa Aldrovandi, una in collezione Montici, una in palazzo Segni e una in collezione Zagnoni (Sirocchi 2013, p. 62 nota 14). Di nessuna delle opere citate si conosce il destino. Così come non è possibile stabilire se lo “Sposalizio di S. Caterina figure intiere” elencato nell’inventario stilato da Pedrini nel 1793 corrisponda a una di esse. Non venendo né citato in alcun documento precedente di casa Malvezzi né dalla letteratura artistica o dalla guidistica è lecito supporre che sia entrato nella raccolta senatoria per iniziativa di Sigismondo III, di certo dopo l’ottavo decennio del secolo. Passato per fidecommesso a Piriteo IV, nell’eredità di quest’ultimo fu destinato alla parte spettante alla figlia Teresa e di conseguenza venne incamerato tra i beni Ranuzzi, dopo di che non si hanno più notizie.

Bibliografia

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice, vite de pittori bolognesi*, Volume I, Bologna 1678; A. Brogi, *Brevi su Francesco Brizio*, in *Nuovi studi*, 11.2006 (2007), 12, pp.137-143; S. Sirocchi, *Una proposta per Francesco Brizio*, in *Il carrobbio*, 39.2013, pp. 59-62.

Leonello Spada, *Sacrificio di Abramo*

Oretti (Ms. B 104, I, f. 101) elencando le opere presenti in casa Malvezzi riporta che il “quadro mezzano col Sacrificio d’Abramo mezze figure quanto il vero opera meravigliosa di Leonello Spada” e il “quadro compagno colla Erodiade” dello stesso pittore “erano di Casa Zambeccari dà S. Barbaziano”. La notizia fornita dall’erudito trova una conferma indiretta nel suo stesso manoscritto, in quanto nel secondo volume dell’opera (Ms. B 104, II, f. 143) – di norma considerato di poco precedente – ricorda che in “Casa Zambeccari Del Sig.r Senatore dà S. Agostino” si trovavano l’“Erodiade colla testa di S. Gio: Battista” e il “quadro per compagno con il Sacrificio d’Abramo”.

È difficile dire con esattezza quando le due tele entrarono nel patrimonio della Ca’ Grande. Oretti (Ms. B 105, I, f. 37) riporta che il “Sacrificio d’Abramo mezze figure al naturale di Leonello Spada” fu esposto insieme al “quadro compago” fuori da “Casa Zambeccari” durante la processione del Corpus Domini tenutasi nella parrocchia di S. Barbaziano nel 1765, mentre in occasione del successivo decennale eucaristico del 1775 celebrato nella parrocchia i due dipinti non figurano tra i quadri Zambeccari. Per tale ragione, è lecito credere che le tele dello Spada siano state acquisite dal senatore Sigismondo III tra la fine del settimo e l’inizio dell’ottavo decennio del XVIII secolo. Comunque, il passaggio avvenne di certo entro il 1780, anno in cui sempre secondo l’Oretti (Ms. B 105, II, f. 2) i Malvezzi esposero “Il Sacrificio d’Abramo mezze figure quanto il vero dello Spada” fuori dal loro palazzo in occasione della processione del Corpus Domini svoltasi nella parrocchia di S. Sigismondo.

Nell’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793 “il Sacrificio di Abramo mezza figura di Leonello Spada” è stimato dal Pedrini ben 1600 £, ovvero più del doppio del ‘pendant’ con la *Decollazione del Battista*. Nella perizia redatta per dividere le pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 il “Sacrificio d’Abramo in mezze figure di Lionello Spada” risulta invece molto meno prezioso della “Erodiade”, venendo valutato 300 £ a fronte delle 500 riconosciute alla *Decollazione*. Il “Sacrificio” fu accorpato al nucleo di opere spettanti alla figlia Teresa, attraverso la quale passò tra i beni del marito Francesco Ranuzzi nel suo palazzo in via Santo Stefano. Come è noto, Francesco prima dilapidò quasi tutto il proprio patrimonio e poi contrasse sempre più debiti, che fu costretto a saldare svendendo molte delle proprietà sue e della moglie. Così, a fronte di una situazione debitoria ormai insostenibile, a partire dal 1830 fu costretto a mettere all’asta gran parte delle opere non ancora alienate. Senza dubbio fu in occasione di una di queste vendite che il *Sacrificio di Abramo* entrò sul mercato antiquario, facendo perdere sino a oggi le sue tracce.

Nell’ultima monografia dedicata al Leonello Spada Elio Monducci elenca il quadro Malvezzi tra i dipinti perduti o non rintracciati (2002, p. 196)

Bibliografia

E. Monducci, *Leonello Spada (1576-1622)*, Manerba (RE) 2002.

Paolo Veronese, *Santa Caterina*

L'Oretti, nelle sue memorie pittoriche (Ms. B 104, I, f. 101), è la prima fonte manoscritta a menzionare la presenza in casa Malvezzi di “una S.a Catterina dalla ruota mezza figura come il naturale” e, da erudito, precisa che si trattava di un'opera di “Scuola Veneta” nonostante fosse “creduta di mano di Palo Caliari Veronese”. Quasi di certo è al marchese Sigismondo III che si deve il suo ingresso nel palazzo della Ca' Grande. Questi, sempre alla ricerca di opere originali dei grandi maestri e non semplicemente un'idea della loro maniera, è probabile che avesse acquistato il dipinto credendolo davvero di mano del Caliari. Con tale paternità è del resto elencato nell'inventario del 1793, dove viene valutato da Pedrini 400 £. Anche Giacomo Gatti (1803, p. 37) riporta della presenza in collezione Malvezzi di un Paolo Veronese, ma non ne precisa il soggetto.

Nella perizia delle pitture lasciate in eredità da Piriteo IV nel 1806 alle figlie la “S.a Catterina V. M.” viene, invece, ritenuta opera della “scuola di Paolo Veronese”. In seguito alla divisione del patrimonio l'opera fu assegnata alla parte toccata in sorte a Teresa e quindi confluita tra i beni Ranuzzi. Come quadro di “Scuola di Paolo Veronese” fu esposto il 19 giugno 1836 durante la processione decennale del Ss. Sacramento presso la Parrocchia di San Giuliano (Emiliani 1972, p. 58) dai F.lli. Ranuzzi, ovvero Girolamo, Angelo e Piriteo, gli eredi di Teresa del conte Francesco. Forse i fratelli – che dal 1830 amministravano i beni del padre per saldarne i debiti – sfruttarono proprio quell'occasione per esporre il dipinto al fine di propiziarne la vendita.

Bibliografia

G. Gatti, op. cit., Bologna 1803; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972.

Domenichino, *Ritratto di donna*

Elencando le opere esposte dai Malvezzi in occasione della processione decennale del Ss. Sacramento tenutasi nel 1780 presso la parrocchia di S. Sigismondo, Oretti (Ms. B 105, II, f. 2) ricorda “Un ritratto di femmina in faccia mezza figura come il vero di Domenico Zampieri”.

Lo stesso dipinto è menzionato dall’erudito anche nella descrizione della collezione Malvezzi (Ms. B 104, I, f. 100), ove è descritto come “una mezza figura di Donna vestita di colore nero, come il vero di Domenico Zampieri d.º il Domenichino”. Dal momento che il ritratto non è citato nei cataloghi familiari precedenti, lo si può ascrivere al novero di opere acquistate dal marchese Sigismondo. Nell’inventario del 1793 il dipinto viene censito in modo secco dal Pedrini come “Ritratto di Donna”, ma con una stima di 650 £, cifra affatto rilevante per questa tipologia di pittura. Passato insieme a tutti i beni fidecommissari a Piriteo IV, nel 1806 risulta assegnato alla figlia Maria, confluendo nel palazzo del marito Astorre Hercolani in Strada Maggiore. Come riporta l’urbinate Antonio Antaldi (Ms. B 105, II, f. 126), che prosegue la descrizione orettiana degli apparati allestiti in occasione degli Addobbi, il “superbo ritratto di Donna” di “Zampieri Domenico” figurava già tra “le più belle pitture” esposte “Sotto Casa Hercolani” durante la processione del Corpus Domini tenutasi nella parrocchia di S. Maria dei Servi il 14 giugno 1812.

Il “Ritratto d’una Donna m. f., del Domenichino” è poi menzionato da Petronio Bassani (1816, p. 216) tra i dipinti presenti nella sala decorata da David Zanotti della residenza principesca. Probabilmente il “Ritratto” dello Zampieri fu esposto dagli Hercolani anche in occasione delle celebrazioni del Ss. Sacramento svoltesi nel giugno 1822 (Marescalchi 1822, p. 40).

Il dipinto compare quindi nella di poco posteriore nota dei quadri di ragione di Maria, in cui si specifica che il “Ritratto di donna” è solo “tenuto del Domenichino”. In questo breve documento, come nel seguente inventario dei beni della principessa Malvezzi del 1824, a margine si annota che l’opera è stata venduta. Da allora risulta irreperibile.

Bibliografia

P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; C. Marescalchi, *Descrizione della solenne decennal festa del Corpus Domini celebrata nella chiesa parrocchiale di Santa Maria dei Servi la domenica seconda di giugno dell’anno 1822*, Bologna 1822.

Correggio, *Testa di un Puttino*

Oretti (Ms. B 105, II, f. 2) descrivendo le pitture esposte nell'Apparato allestito per la processione del Corpus Domini del 1780 ricorda che tra le opere esibite dai Malvezzi figurava anche una "Testa di un putto dipinto su un muro, è di Antonio Allegri d° il Correggio". Ad aggiungere il prezioso manufatto alla raccolta della Ca' Grande fu verosimilmente Sigismondo III, il quale cercò con costanza di raccogliere per la sua galleria opere dei grandi maestri del passato, celebrati e ricercati sia dagli 'intendenti' che dagli amatori. Di certo, l'opera del Correggio dovette godere di un'alta considerazione ed essere stimata come uno dei capolavori della quadreria, una delle opere nodali. Nell'inventario dei beni lasciati dal marchese al figlio Piriteo IV del 1793 la "Testa di un Puttino dipinta in Muro del Correggio" viene infatti valutata da Pedrini ben 700 £, una cifra notevole per un frammento. Forse anche Giacomo Gatti vi fa riferimento nella sua *Descrizione delle più rare cose di Bologna* del 1803 (p. 37). Nella perizia delle pitture appartenenti all'eredità di Piriteo del 1806 si precisa che la "Testa d'un Putto" del Correggio è "ritoccata" e forse per tale ragione il suo valore scende a 100 £. Rientrato nel novero dei dipinti lasciati dall'ultimo marchese di Castel Guelfo alla figlia Teresa, il frammento correghesco confluì tra i beni del marito Francesco Ranuzzi. Come opera appartenete al conte la "Testa di angelo in muro" fu quindi esposta durante la processione decennale nella parrocchia di S. Giovanni in Monte nel 1824 (Emiliani 1972, p. 58). Dopo tale data del dipinto non si hanno più indicazioni. Probabilmente fu venduto entro breve da Francesco stesso, o dai figli, per saldare i pesanti debiti che attanagliavano la famiglia.

Bibliografia

G. Gatti, op. cit., Bologna 1803; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972.

Diego Velázquez, *Una Testa di Donna*

Secondo l'Oretti (Ms. B 105, II, f. 2) in occasione della processione decennale del Corpus Domini tenutasi nella parrocchia di S. Sigismondo nel 1780 fuori dalla Ca' Grande fu esposta "Una mezza figura quanto il vero con vestito bianco di Diego Velasquez Spagnuolo". Il dipinto fa senza dubbio parte di quel nucleo di opere straniere della collezione Malvezzi – rare nelle altre quadriere bolognesi dell'epoca – che Sigismondo III raccolse con assoluto gusto e cognizione critica nel corso degli anni. Nell'inventario del 1793 la "Testa di Donna del Velasques" è stimata da Pedrini 400 £, mentre nella perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806, dove risulta nella parte assegnata a Maria, il "Ritratto d'una Giovane" ha una valutazione di sole 100 £. Secondo Antonio Antaldi (Ms. B 105, II, f. 126) – che continua la descrizione degli apparati del Corpus Domini avviata dall'Oretti – tra "le più belle pitture" esposte "Sotto Casa Hercolani" in occasione della processione del Ss. Sacramento tenutasi il 14 giugno 1812 nella parrocchia di S. Maria dei Servi compariva anche "un ritratto bellissimo" di "Velasquez Diego". In seguito, è Petronio Bassani (1816, p. 216) ad attestare la presenza del "Ritratto d'una Giovine m. f., di Diego Velasco" quale una delle opere più "insigni" presenti nella residenza senatoria. Stando a Marescalchi (1822, p. 41), il "Ritratto, di Velasquez" fu esposto sotto il portico di palazzo Hercolani anche durante le celebrazioni eucaristiche del 1822. Il "Ritratto di una Giovine" viene poi registrato nella breve nota dei quadri della principessa Maria databile tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio dell'Ottocento e nell'elenco del 1824 ove il dipinto del Velázquez risulta "venduto".

Bibliografia

P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; C. Marescalchi, op. cit., Bologna 1822.

Parmigianino, *Testa d'angelo*

Anche questa “Testa del Parmegianino” entrò nella collezione Malvezzi per iniziativa del marchese Sigismondo III. Compare, infatti, per la prima volta tra i beni della Ca' Grande solo nel suo inventario legale del 1793, dove è una delle rarissime opere “in Carta” presenti e data la rarità è valutata 150 £. Nella perizia dell'eredità di Piriteo IV del 1806 il ‘quadro’ viene descritto con una maggiore dovizia di particolari, tanto che l'anonimo estensore giunge a riconoscere nella testa “l'Angelo del Parmigianino nel quadro di S. Margherita”, ovvero la *Madonna col Bambino e i Santi Margherita, Girolamo e Petronio* oggi conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Toccato in sorte alla parte spettante a Maria, fu portato dalla principessa tra i suoi beni in palazzo Hercolani, residenza del marito Astorre. L'urbinate Antonio Antaldi (Ms. B 105, II, f. 126) riportando le opere esposte fuori dalla residenza principesca in occasione della processione del Corpus Domini svoltasi il 14 giugno 1812 nella parrocchia di S. Maria dei Servi descrive l'opera di “Mazzola Francesco detto il Parmigianino” come “uno studio a pastello della testa di un Angelo che è nel celebrato quadro della S. Margherita”. Più laconicamente, invece, nella nota dei quadri di ragione di Donna Mari del 1824 lo ‘studio’ è rubricato come una “Testa in Carta del Parmeggianino”. Poiché l'ultimo documento di casa Hercolani a menzionare la “Testa di un angelo, Studio del Parmigiano” è il catalogo dei quadri appartenenti alla principessa del luglio 1843, è lecito supporre che il disegno sia stato venduto durante il quinto decennio, quando la situazione debitoria della famiglia, gravata dalle pesanti perdite al gioco di Alfonso Astorre, costrinse anche Maria a disperdere con sempre maggiore frequenza le opere appartenute ai suoi antenati. È possibile che si trattasse di un perduto disegno preparatorio, realizzato dello stesso Mazzola per la splendida figura dell'angelo alato presente al centro della tela bolognese. A supporto di tale supposizione, oltre a quanto afferma Antaldi, concorrono da un lato il fatto che un'opera grafica veniva ritenuta degna di essere esposta entro una “Cornice dorata, e vetro” sulla stessa parete accanto alle opere pittoriche di maestri come Velázquez, Veronese e Correggio, dall'altro le stime accordate nei due inventari (rispettivamente 150 e 60 £), valori pari a quelli di molti quadri considerati di media qualità e di sicuro eccezionali per un disegno. Inoltre, come scrive Béguin (2000, pp. 21, 26, nota 69) l'Angelo non compare nei disegni preparatori per la pala di *S. Margherita* (si confronti il disegno a matita rossa conservato a Firenze presso il Gabinetto degli Uffizi inv. 1517), tanto che “si ha l'impressione che sia stato aggiunto nell'ultima fase della composizione” su richiesta delle monache che avevano allogato il dipinto. Ciò porta a supporre che Parmigianino realizzò diversi studi autonomi della figura, a oggi purtroppo sconosciuti alla critica.

Bibliografia

S. Béguin, M. Di Giampaolo, M. Vaccaro, *Parmigianino: i disegni*, Torino 2000.

Leonello Spada, *Decollazione di S. Giovanni Battista*

Come informa l'Oretti (Ms. B 104, I, f. 101) l'"Erodiade à cui li viene recata dà un Manigoldo la testa di S. Gio. Battista, di Leonello Spada" prima di entrare nella quadreria Malvezzi si trovava insieme al "Sagrifizio d'Abramo" in casa Zambeccari in S. Barbaziano. Effettivamente consultando il secondo volume del manoscritto – che è considerato precedente al primo – il periegeta riporta che tra le opere presenti in "Casa Zambeccari del Sig.r Senatore" si conservavano l'"Erodiade colla testa di S. Gio: Battista, mezze figure come il naturale" e il "quadro per compagno, con il Sacrificio d'Abramo" (Ms. B 104, II, f. 143). Pur non essendo possibile datare *ad annum* il passaggio dei dipinti nella collezione della Ca' Grande, è comunque lecito supporre che sia avvenuto tra la fine del settimo e l'inizio dell'ottavo decennio del secolo. Secondo Oretti (Ms. B 105, I, f. 37), infatti, l'"Erodiade colla testa di S. Gio: Battista mezze figure al naturale di Leonello Spada" fu esposto insieme al "quadro compago" fuori da "Casa Zambeccari" in occasione della processione del Ss. Sacramento tenutasi nella parrocchia di S. Barbaziano nel 1765, mentre nel successivo decennale eucaristico del 1775 i due dipinti non figurano tra i quadri Zambeccari. Acquistata da Sigismondo III, l'"Erodiade con la testa di S. Gio: Battista, e il manigoldo, mezza figura quanto è il vero è di Leonello Spada" viene poi annotata dall'erudito (Ms. B 105, II, f. 2) tra le opere che i marchesi di Castel Guelfo esposero fuori dalla Ca' Grande in occasione della processione del Corpus Domini del 1780. Nell'inventario del 1793 "la Decollazione di S. Gio: Battista di Leonello Spada" è stimata dal Pedrini ben 700 £, cioè un valore pari a quello riconosciuto a opere di Correggio o Cignani. In palazzo Malvezzi il dipinto è visto durante il suo soggiorno bolognese dal Lanzi (1796, II, p. 136), il quale riporta che Lionello "Più che altro soggetto par che ripetesse il San Giovanni Battista Decollato, che in Bologna rivedesi in più gallerie, e il migliore fors'è nella Malvezzi".

Nella perizia delle pitture lasciate in eredità alle figlie da Piriteo IV nel 1806 l'"Erodiade con la testa di S. Giovanni, e il manigoldo" risulta accorpato alla parte destinata alla figlia Maria. Dopo il suo ingresso in casa Herculani, il quadro viene esposto durante le celebrazioni del Ss. Sacramento in Santa Maria dei Servi il 9 giugno 1822 (Emiliani 1972, p. 56). Più o meno in contemporanea con l'"Erodiade e Manigoldo, con testa di S. Giovanni" dello Spada è registrato nella breve nota di opere di ragione della principessa Malvezzi, dove a margine se ne segnala la vendita. Con la medesima indicazione il dipinto compare un'ultima volta anche nella nota del 1824.

Oggi del tema, evidentemente congeniale a Leonello Spada, si conoscono almeno tre versioni: *Il carnefice mostra a Salomè la testa del Battista*, conservato a Reggio Emilia presso la Collezione del Credito Emiliano; *Il carnefice con la testa del Battista* del Museo Borgogna di Vercelli; la *Decapitazione di S. Giovanni Battista*, a Parma presso la Pinacoteca nazionale (inv. GN 152). Tuttavia, nessuna sembra poter essere ricondotta a quella posseduta dai Malvezzi, per questo la critica la catalogata tra le opere perdute (Monducci 2002, p. 186, cat. 152) (Bonvicini 2010, p. 106).

Bibliografia

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Tomo II, parte II, Bassano 1796; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; E. Monducci, *Leonello Spada (1576 - 1622)*, Manerba (RE) 2002; F. Bonvicini, *Le collezioni artistiche del Credito Emiliano: storia del Palazzo Spalletti Trivelli di Reggio Emilia*, Cinisello Balsamo 2010.

Parmigianino (copia da), B. *Vergine il Bambino, S. Giuseppe, e Angeli*

Nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 Pedrini definisce il dipinto "proveniente dal Parmegianino", forse una copia della *Sacra Famiglia e Angeli* oggi al Prado, un "piccolo Quadretto in asse". Nella Perizia delle Pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV del 1806 la "Sacra Famiglia" viene, invece, catalogata come un "bozzetto in rame". Inoltre, è una delle rare opere a vedere un incremento del proprio valore; a fronte di una stima a fine Settecento di 60 £ si passa a inizio secolo a 80 £. Dal documento risulta poi che il dipinto fu inserito nella parte spettante a Maria, confluendo così in casa Hercolani. Un'identica descrizione si trova quindi nella nota del 1824 e nel breve catalogo di poco precedente, nei quali a margine ne viene segnalata l'alienazione. Dopo la vendita di questa copia o "bozzetto" non si hanno più notizie.

Carlo Cignani/Emilio Taruffi, S. *Luigi Re di Francia*

L'ingresso nella quadreria della casata di questa "mezza figura" attribuita al Cignani si deve quasi di certo all'iniziativa del marchese Sigismondo III. Il dipinto compare, difatti, per la prima volta tra i beni Malvezzi solo nell'inventario del 1793, con la ragguardevole stima di 700 £. Nel catalogo del 1806 il "S. Lodovico Re di Francia" subisce, però, un forte ridimensionamento, venendo riferito al meno ricercato e acclamato Emilio Taruffi. Rientrato nel novero dei dipinti lasciati in eredità dal marchese Piriteo alla figlia Teresa, passa con tutti i beni a lei spettanti in casa del marito Francesco Ranuzzi. Riattribuita al Cignani, la tela viene esposta come opera appartenente ai Ranuzzi negli apparati approntati nella Parrocchia di S. Giovanni in Monte per gli Addobbi del 1824 (Emiliani 1972, p. 58). Del dipinto in seguito non si ha più notizia.

Bibliografia

A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972.

Guercino, *Santa Maria Maddalena*

Per dipanare la storia intricata e non ancora del tutto risolta del dipinto bisogna partire dai dati certi. Nel Libro dei conti del Guercino è riportato che il 3 giugno 1653 il pittore ricevette da un non specificato “Sig:r Marchese, Magnani Vngari n:º uinticinqui per capara, di una Meza Figura, da farsi, cosa di diuotione”. Solo grazie alla nota del saldo, corrisposto il 30 agosto di quell’anno, si apprende però che “Dal Ill:mo Sig:r Marchese, Magnani” il Barbieri venne pagato “per compimento della Meza Figu:ra della S.a Maria Madalena” (Ghelfi 1997, pp. 161-162 n. 469 e 470). Malvasia a riguardo non ci aiuta perché nella *Felsina* non cita la *Maddalena*; l’opera compare nell’edizione del 1841 (II, pp. 270 e 334) solo perché vi è trascritto il Libro dei conti. Tuttavia, il committente della tela è da riconoscersi con ogni probabilità nel marchese Vincenzo Magnani (1615-1659). Il dipinto del Guercino è registrato per la prima volta tra le opere del palazzo di S. Donato solo nell’inventario legale stilato dopo la morte di Enea II nel 1686, ove è rubricato senza indicazioni circa l’autore come un “quadro di pittura di mezza figura rappresenta Santa Maria Madalena, con sua cornice dorata” (Morselli 1998, p. 306). Ne testimoniano poi la presenza in casa Magnani i diari di viaggio del Grand Tour. Nel palazzo senatorio l’opera fu apprezzata da James Russell nel 1745 (lettera L, in Cusatelli 1986, pp.107-118) e poco dopo da Cochin, che nel *Voyage d’Italie* (1758, II, p. 127) riporta di aver visto tra i capolavori ivi conservati anche “Une Magdeleine, du Guercino, de sa dernière manière, rougeâtre & fondue avec propreté”.

Il “Quadro per l’impiedi rappresentante, una S. Maria Maddalena, del Guercino” compare poi con una stima di 500 £ nella “descrizione e stima delle Pitture” appartenute al senatore Paolo Magnani, che fu compilata nel 1760 da Zanotti e Mazzoni. Come noto, l’inventario fu redatto dagli accademici per volere di Sigismondo III Malvezzi e della zia Giulia Albergati Magnani, che alla morte del marchese Paolo, avvenuta nel 1753, avevano ereditato tutti i beni del casato e il fedecommesso Lupari.

Oretti segnala la presenza della *Maddalena* sia nella collezione Magnani (Ms. B 104, II, f. 127), che in quella della Ca’ Grande (Ms. B 104, I, f. 92). Il fatto che l’erudito attesti il dipinto in due raccolte si deve al fatto che la stesura del suo manoscritto avvenne nel corso di almeno due se non tre decenni e che il secondo volume precede il primo. Del resto, “ciò che anima Oretti non è tanto la volontà di fornire un resoconto aggiornato sull’effettiva consistenza del patrimonio artistico privato, ma piuttosto la volontà di fornire un’ulteriore testimonianza dell’eccellenza della scuola bolognese, perpetuando la memoria delle sue insigni collezioni” (Calbi, Scaglietti 1984, p. 9).

Nella descrizione della quadreria Malvezzi il periegeta annota un dato molto interessante, in quanto scrive che alla “S.a M.a Maddalena mezza figura [come il vero] del Guercino dà Cento” “li anno aggiunti Capegli per coprire le mammelle” (Ms. B 104, I, f. 92). Non è chiaro quando questa ‘pudica’ superfetazione sia stata apposta alla figura. Comunque, è verosimile che sia stato il timorato marchese Sigismondo III a richiederla. A sostegno di tale supposizione concorre il citato “Biglietto” aggiunto al suo testamento il 5 luglio 1786 (ASBo, Notaio Gaspare Sacchetti, 5/15 1787, c. 2 v), in cui il nobiluomo, preoccupato della decenza di alcuni suoi dipinti e della sconvenienza di una loro pubblica esposizione, riporta “Rapporto poi alli Quadri sud:i, et agli altri, ò di mia casa; ò pervenutimi dalla Eredità Magnani; ò da me comprati, hò sempre avuto gilosia, di non tenere, et esporre cosa, che in alcun modo potesse offendere la decenza, e la modestia”. La cosa lo angosciava a tal punto che fece addirittura “esaminare, i dd:i Quadri ad homini, per pietà, e per esperienza; raguardevoli, e fra questi al Sig. Dott.re Bartoli, et al fù Sig. Priore Rusconi”. Come visto, i dotti rassicurarono il marchese “che, senza dubbio alcuno” tutti i dipinti – tranne “la Vita umana”, che gli consigliarono di “servarlo in occasione di Gonfalonierato, ò di altra pubblica funzione” – potevano essere esposti serenamente. Alla morte di Sigismondo, avvenuta nel 1787, per volontà testamentaria il dipinto insieme a “tutte le Pitture pervenute dallo Stato Magnani” fu assoggettato alla “Primogenitura” e lasciato a Piriteo IV. Tuttavia, nonostante il padre avesse proibito a tutti gli eredi, “tanto in detta Primogenitura, quanto in detto Fidecommesso universale, et a ciascuno di essi, ogni, e qualunque alienazione, e distrazione, anche per titolo di Trebellianica” “per decoro della mia Patria, e della mia Famiglia” (APHBo, testamento Sigismondo III, voce 57), già il 30 novembre 1788 nei quaderni di cassa risulta perfezionata l’alienazione del dipinto a favore dell’Assunteria dei Magistrati per la favolosa cifra di

5000 £ (ASBo, ML Serie XIV Num. 286, carta 14 v). Il valore assolutamente eccezionale dato all'opera del Guercino, soprattutto considerando la 'serialità' del soggetto, si comprende osservando alcuni dati economici. All'epoca, la rendita annua media delle famiglie patrizie si aggirava attorno alle 17.000 £, con un minimo di 2000, mentre quella delle casate senatorie era di circa 36.000 £, con minimi di 4000 (Guidicini 1869, pp. 36-37). Ora, la ragione della vendita non è chiara, ma di certo una cifra simile avrebbe fatto vacillare chiunque, anche i Malvezzi che nel Settecento potevano contare su una rendita media di 70.000 £, una tra le più alte della città.

Nel documento si specifica che il "vincolo imposto sulla Galleria" era stato sciolto attraverso un "Appostolico Rescritto", beneplacito forse facilitato dall'importanza dell'istituzione acquirente. D'altro canto, l'Assunteria dei Magistrati era uno dei massimi organi di governo della Bologna legatizia e spesso aveva avuto tra le proprie fila anche i senatori Malvezzi (De Benedictis 1980, pp. 16 e sg). La transazione, inoltre, in linea teorica non trasgrediva neanche le normative contenute nel bando del cardinal legato Giorgio Doria, pubblicato l'8 febbraio 1749, che vietava la vendita e soprattutto l'esportazione di "Quadri, Pitture, Disegni e Intagli di qualsivoglia genere [...] esposte al pubblico ornamento, e insegnamento", ma non il loro passaggio sul mercato interno. Sebbene i documenti provino che il dipinto fu venduto nel 1788, la "S. Maria Maddalena mezza figura del Guercino" viene allo stesso modo elencata da Pedrini nell'inventario legale di Sigismondo del 1793, proprio con una stima di 5000 £, la più alta in assoluto, mentre non compare nella perizia del 1806. Ciò si deve probabilmente al fatto che la stesura dell'inventario, che comprende più di 1000 dipinti, richiese un lungo tempo di elaborazione, portando Pedrini a redigerne le diverse parti anche a distanza di anni. Una prova indiretta di questa lunga gestazione viene fornita dal testamento di Piriteo IV, che fu consegnato al notaio Francesco Giuseppe Masini il 19 Giugno 1789. Al capitolo 47 il marchese riferendosi alla realizzazione degli "Inventarj che furono a me prescritti nel Testamento del detto mio Genitore" precisa "che tutt'ora si stanno mettendo all'ordine, e si vedono incaminati, e pende altresì il termine per la loro confezione" (ASBo, ML, Serie I N° 36, Lib: 35 N° 9 Cartella N° 96, voce n° 47). Questo significa che nella tarda primavera del 1789 i lavori di catalogazione e di stima erano già ben avviati ed anzi, come si legge, se ne prevedeva anche il termine entro breve tempo. Quindi, la tela del Guercino potrebbe essere stata registrata nell'elenco in una data precedente alla vendita e poi lasciata nel documento finale per descrivere in modo più completo in cosa constava l'eredità del marchese o forse per far passare sotto traccia la sua uscita.

Oggi il dipinto, così ampiamente documentato dalle fonti storiche, non risulta reperibile. Di recente sul mercato antiquario sono emerse alcune versioni della *Maddalena Penitente*, ma nessuna di esse è stata ricondotta dalla critica a quella commissionata al Barbieri da un marchese Magnani (Turner 2015, pp. 245-261) (Turner 2017, pp. 520 cat. 229, 655 cat. 365).

Bibliografia

C. N. Cochin, op. cit., Tom. II, Parigi 1758; APHBo, Scaffale 36, posizione B, busta I, faldone 10 numerato Lib: 30 n. 5, "1778. 11. Settembre", "Testamento del Sig. March.e Sigismondo Malvezzi", voce 57; ASBo, Fondo notarile, Serie *Gaspare Sacchetti 5/15 1787*; ASBo, Archivio Malvezzi-Lupari, Serie I N° 36, Lib: 35 N° 9 Cartella N° 96, voce n° 47; ASBo, Archivio Malvezzi-Lupari, *Registro del Dare e Avere*, Serie XIV Num.° 286, carta 14 v; C. C. Malvasia, op. cit., Vol. II, Bologna ed. 1841; G. Guidicini, *Miscellanea storico-patria bolognese*, Bologna 1869; A. De Benedictis, *Governo cittadino e riforme amministrative a Bologna nel '700*, in *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel Settecento*, Bologna 1980; E. Calbi, D. Scaglietti-Kelescian, *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese: Ms. B. 104*, Bologna 1984; J. Russel, *Letters from a Young Painter Abroad to his Friends in England*, Londra 1750, lettera L, in G. Cusatelli, a cura di, *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, Bologna 1986; B. Ghelfi, op. cit., Bologna 1997; R. Morselli, op. cit., Los Angeles 1998; N. Turner, *Variations on a theme: three newly discovered half-lengths of the Penitent Magdalen by Guercino from his mature period and some related drawings*, in *Rethinking Renaissance drawings*, Londra 2015; N. Turner, op. cit., Roma 2017.

Guercino, *Martirio di S. Bartolomeo*

Le *Pitture* di Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 99) sono la prima fonte a testimoniare la presenza in casa Malvezzi di “un S. Bartolomeo scorticato, figure come il naturale del Guercino dà Cento della prima maniera, che sembra una tavola d’Altare”. In precedenza, nessun testo manoscritto o a stampa ne aveva mai in alcun modo fatto cenno. Nel Libro dei Conti Guercino registra solo i pagamenti ricevuti tra il 1635 e il 1636 per il *Martirio di San Bartolomeo* dipinto per la chiesa di S. Martino di Siena (Ghelfi 1997, pp. 77, 83-84, n. 103, 132 e 138). Parimenti Malvasia (1678, II, p. 370) (1841, II, p. 263) parla in maniera diffusa solo di questo quadro, scrivendo che nel 1636 il Barbieri dipinse la pala “in casa del Procuratore Tamburini” e che l’arcivescovo di Bologna, mons. Colonna, fece realizzare un disegno da Bartolomeo Marescotti per inviarlo ai senesi “impazienti di veder l’effetto”. Pertanto, è con ragione che il “quadro grande rappresentante il Martirio di S. Bartolomeo”, catalogato nell’inventario di Sigismondo del 1793 come opera del “Guerzino”, viene declassato dall’anonimo estensore della perizia del 1806 a copia fatta nella scuola del Guercino della pala di Siena, che precisa di aver “colà veduto”. Tra le versioni note del *Martirio* il dipinto Malvezzi, poi Ranuzzi, non può certo essere la copia che Malvasia dice “ricavatane da Giacinto Campana, e dal maestro ritocca, fattasi fare dal sudetto eminentissimo principe [il Card. Colonna] trovar si dovrebbe fra l’altre superbe pitture del gran Museo Colonna” (1678, II, p. 370). La copia è fedele, ma la qualità non è tale da giustificare la pretesa del Malvasia che fosse stata ritoccata dal Guercino. Non può neanche essere la replica che Nasini dipinse per i de’ Medici, dato che come riporta Salerno (1988, p. 247 n. 158) il Cardinal Colonna mandò questa copia nella chiesa di San Barnaba a Marino Laziale che egli stesso aveva fatto costruire. Va esclusa anche la versione del Martirio di San Bartolomeo “originale del Guercino” che, come testimonia un’incisione trattata da G.B. Roncovassiglia nella seconda metà del Settecento, era in possesso del pittore bolognese Antonio Beccadelli, in quanto constava solo di tre figure e mezzo (E. Ghetti 2018, pp. 63-64 nota. 29). Più verosimilmente la tela già Malvezzi potrebbe riconoscersi nel “quadro grande con dentro figure intiere numero otto che rappresentano quando fu scorticato S. Bartolomeo [...] di mano del signor Zan Fran.co Barbieri detto il Guerzino”, in realtà una copia di bottega che compare nell’inventario dei beni di Sebastiano Fabri del 1667 (Ghetti 2018, pp. 63-64 nota. 29). Ghetti (*Ibidem*) ipotizza che forse il dipinto potrebbe coincidere col “quadrone di molte figure rappresentano lo scortico di S. Bartolomeo, è del Guercino” censito nel XVIII secolo nella collezione del marchese Pietro Bovio Silvestri da Oretti (Ms. B 104, I, f. 86).

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Vol. II, Bologna 1678; C. C. Malvasia, op. cit., Vol. II, Bologna ed. 1841; L. Salerno, op. cit., Roma 1988; B. Ghelfi, op. cit., Bologna 1997; E. Ghetti, *Da "Madonna della neve" ad "Assunzione della Vergine": un'altra pala del Guercino per Sebastiano Fabri*, in *Paragone*, 2018, terza serie, numero 141 (settembre 2018), pp. 51-67.

Vincenzo Spisanelli, *Giacobbe richiede Rachele*

Nessuna fonte archivistica o a stampa testimonia la presenza di questo “quadro a mezze figure” tra i beni Malvezzi prima dell’inventario di Sigismondo III del 1793, dove viene in modo generico definito come uno “Sposalizio” e stimato solo 80 £. Nell’eredità di Piriteo IV del 1806, invece, il suo redattore fornisce una lettura iconografica più dettagliata, descrivendolo come “Giacobbe che richiede Rachele al vecchio Labano”, e ne aumenta anche il valore a 100 £. Confluito nel blocco di opere destinate a Teresa, passò con lei in casa del marito Francesco Ranuzzi. Qui rimase di certo fino al 1826, in quanto il dipinto dello Spisanelli fu esposto insieme ad altri quadri Ranuzzi in occasione della processione del Ss. Sacramento della parrocchia di S. Giuliano il 25 giugno di quell’anno (Emiliani 1972, p. 58). Dopo quella data non si hanno più notizie. Non è improbabile che il nobile, schiacciato da pesanti debiti, abbia sfruttato l’occasione per favorirne la vendita.

Bibliografia

A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972.

Giacomo Cavedone, *S. Pietro*

Alla personale iniziativa di Sigismondo deve essere ricondotta anche l’acquisizione di questo dipinto. L’inventario legale dell’eredità del marchese è, infatti, il primo documento Malvezzi ad attestare la presenza nella quadreria del palazzo di “Una Testa di S. Pietro del Cavedone” con una stima di 80 £. Nella perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 viene invece catalogato come una mezza figura e forse per tale ragione il suo valore aumenta a 100 £. Toccato alla parte assegnata a Maria, confluì con lei in casa Hercolani. Qui il *S. Pietro* è registrato tra i quadri di ragione della principessa nelle note del 1824 e del 1843, mentre non compare in quelle successive, facendo supporre una sua probabile alienazione durante il quinto-sesto decennio dell’Ottocento.

Luca d’Olanda, *Una B. Vergine col Bambino fasciato*

La presenza in casa Malvezzi di “Una Madonna sull’assa sotto quadro, di Luca d’Olanda, e vi è il Bambino” è testimoniata da Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 99) già nel terzo quarto del XVIII secolo. La tavola fu di certo acquisita dal marchese Sigismondo Maria, desideroso di ampliare le raccolte familiari anche con opere originali dei grandi maestri stranieri. Nell’inventario del 1793 Pedrini la descrive come una “B. Vergine col Bambino fasciato”, ma sembra diffidente circa la sua paternità – puntualizza che è “detta di Luca d’Olanda” – e forse per tale ragione la stima solo 80 £. Passata tra i beni fidecommissari a Piriteo IV, alla sua morte nel 1806 viene ereditata dalla figlia Teresa come opera originale del pittore di Leida; tuttavia il suo valore rimane piuttosto contenuto, 40 £. Dopo il suo ingresso in casa Ranuzzi il dipinto non compare più in alcuna fonte e oggi risulta disperso.

Guido Reni (Scuola di), *Testa di donna che guarda al Cielo*

L'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III stilato nel 1793 è il primo documento a registrare la presenza in casa Malvezzi di un dipinto con tale soggetto. Dal momento che Pedrini lo stimò ben 150 £, pur non riconoscendovi né l'autore né il soggetto ma solo genericamente la scuola, è lecito supporre che l'opera potesse essere di buona qualità. Nella successiva perizia dei dipinti lasciati da Piriteo IV alle figlie nel 1806 la tela viene ancora attribuita alla scuola di Guido, ma si precisa che la testa è quella di una "Lucrezia". La fortunata invenzione reniana, come è noto, fu più volte replicata prima dal maestro stesso e poi dai numerosi seguaci, per cui allo stato attuale non è possibile riconoscere il dipinto già Malvezzi in una delle non poche varianti note.

Stando al documento del 1806, la "Testa" risulta tra i dipinti spettanti alla parte destinata a Maria. L'opera non compare, però, in nessuno degli inventari delle opere appartenenti alla principessa in palazzo Hercolani e non è neppure citata dal Bassani. Ciò fa supporre che il dipinto sia stato venduto in date molto precoci, facendo poi perdere le sue tracce.

Andrea Sacchi, *Due Puttini Nostro Signore, e Giovanni che abbracciano*

Come la maggior parte delle opere attribuite a maestri appartenenti a scuole diverse da quella felsinea, il dipinto fu acquisito dal senatore Sigismondo III, sempre bramoso di arricchire la galleria di famiglia con i lavori degli artisti più acclamati in ambito italiano ed europeo. Nonostante la paternità, la tela non sembra aver incontrato in pieno il gusto di Pedrini, che nell'inventario del 1793 la valuta 'solo' 250 £, relativamente poco se si considera l'importanza dell'autore. Passata tra i beni fidecommissari a Piriteo IV, alla sua morte nel 1806 rientrò nel nucleo di opere spettanti alla figlia Teresa, confluendo con lei in casa Ranuzzi. Oggi nessun "Cristo fanciullo, che abbraccia S. Giannino" è attribuito dalla critica a Sacchi, e non è neppure nota alcuna versione di bottega o replica.

Giovanni Bellini, *Circoncisione*

"La Circoncisione di N. S. quadretto mezzano dipinto da Gio Belino:" è registrata per la prima volta in Casa Malvezzi da Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 99), il quale ne trascrive altresì la firma "IOANIS BELLINI. P.". Anche in questo caso sembra ragionevole pensare che il dipinto sia stato acquistato da Sigismondo Maria all'incirca a metà del XVIII secolo. Nel catalogo della sua eredità del 1793 la tavola è attribuita a Bellini, ma è stimata solo 360 £. Passata con la primogenitura a Piriteo IV, alla morte di questi la Circoncisione toccò in sorte alla figlia Teresa. Dopo il suo ingresso in casa del marito, Francesco Ranuzzi, di essa non si ha più notizia.

Oggi tutta la critica concorda nel ritenere che la composizione originale di Bellini, dipinta intorno al 1490, sia perduta. Ciononostante, sono davvero numerose le repliche più o meno fedeli. Forse la più nota è la versione di bottega conservata alla National Gallery di Londra (Inv. NG 1455), che reca in bella mostra un cartellino col nome di Bellini. Con ogni probabilità, anche la tavola già Malvezzi era una copia o replica di bottega, ma dal momento che il marchese ricercava di norma quasi solo quadri originali di pittori affermati e non semplicemente un'idea della maniera di un maestro è quasi certo che la acquistò come opere autografa.

Bassano, *Mosé ed Aronne con pastori e bestiame*

Nell'“Inventario de Mobili proprij comprati nel tempo dell'amministrazione di S: Ecc:a il Sig:r Marchese Senatore Piriteo Malvezzi” all'anno 1700 è fatto risalire l'acquisto di “Due coppie del Bassani” per un ammontare totale di 75 £. È molto probabile che uno di questi dipinti acquistati ad inizio secolo possa corrispondere al “quadro con diversi Pastori e Mosè ed Aronne con Bestiammi”, attribuito a un non meglio precisato membro della famiglia Bassano da Pedrini nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793, ove è stimato di 350 £.

Informazioni più dettagliate sulla tela sono fornite dalla perizia delle pitture del 1806, ove si specifica che si trattava di un'opera di Francesco Bassano rappresentante l'episodio tratto dal *Libro dei Numeri* in cui “Mosè fa scaturir l'acqua del monte”, alla presenza di Aronne. Essendo stato assegnato alla parte destinata a Teresa, il dipinto entrò a far parte dei beni del marito Francesco Ranuzzi. Questi amministrò in modo pessimo il patrimonio familiare e in breve tempo fu costretto a ipotecare e poi svendere una parte importante del proprio patrimonio e di quello della moglie, destino che forse toccò anche al quadro di Bassano, di cui non si ha più nessun riscontro documentario.

Le più che numerose trasposizioni del passo biblico, di bottega e non, realizzate dai Bassano rendono impossibile determinare quale dipinto sia appartenuto alla famiglia patrizia bolognese.

Bibliografia

A. Ballarin, *Un nuovo dipinto biblico-pastorale: Jacopo Bassano 1562-1573*, Verona 2016.

Giovanni Antonio Fumiani, *Coronazione di spine*

Nelle *Notizie de' professori del disegno* (Ms. B 126, f. 44) Oretti elencando le opere di Fumiani a Bologna ricorda che in "Casa dell'Abbate Branchetti" si conservava "un gran quadro con la Coronazione di Spini figure come il naturale bellissima sua operazione". Anche nella *Descrizione delle pitture che ornano le case di Bologna* (Ms. B 109, f. 23) l'erudito riporta che il "quadro grande per traverso, ove è là incoronazione di N. S. mezze figure grandi del vero sino à mezza gamba, di Gio: Antonio Fumiani, è un bellissimo quadro" era tra le opere possedute dall'abate.

Poiché, però, il periegeta stesso (Ms. B 105, II, f. 1) ricorda che la "Coronazione di spine di Antonio Fumiani Veneziano discepolo dei Caracci" figurava tra le opere che i Malvezzi esposero fuori dalla Ca' Grande in occasione della festa del Corpus Domini svoltasi nella parrocchia di S. Sigismondo nel 1780, è certo che entro quella data Sigismondo III abbia aggiunto la tela alla propria quadreria.

È, perciò, probabile che il marchese di Castel Guelfo l'abbia acquistata dallo "scaltro ed assai influente" (Roversi 1965, p. 468) prelato nel corso dell'ottavo decennio del Settecento.

L'inventario legale del 1793 è il primo documento Malvezzi ad attestare la presenza della "Coronazione di Spine figure intere del Famiani [sic]" nel palazzo di via Belmeloro. Il dipinto deve aver impressionato Pedrini, che lo valuta la ragguardevole cifra di 1400 £, una delle stime più elevate per un'opera di autore non bolognese. Anche nella perizia del 1806 la "Coronazione di Spine", che si specifica essere un "quadro grande per traverso", è stimata dall'anonimo perito ben 500 £. Inclusa nel nucleo di dipinti lasciati dal marchese Piriteo alla figlia Maria, l'opera fu portata insieme ai beni da lei ereditati in casa Hercolani, residenza del marito Astorre. Come dipinto appartenente alla famiglia principesca la "Coronazione di Spine di Famiani" risulta elencata dall'Antaldi (Ms. B 105, II, c. 369 r) tra i "quadri collocati lungo il Portico di S. Maria de' Servi in occasione della processione del Ss. Sacramento nella parrocchia di detta Chiesa nel giorno 14 giugno 1812".

Nel palazzo di Strada Maggiore il quadro "grande per traverso. La coronazione di Spine nella passione di Gesù m. f., di Gio. Antonio Fumiani" è ricordato da Petronio Bassani nella sua *Guida* (1816 p. 231), ove lo segnala come una delle opere "più notabili" della collezione. La "Coronazione di spine di Nostro Signore con diverse figure" è poi attestata dalla breve nota dei quadri di ragione della principessa della fine del secondo decennio dell'Ottocento circa – nel documento sono indicate le dimensioni, 4,6 x 6,8 piedi parigini, ed è stimata 125 luigi – dall'elenco del 1824 e infine dal catalogo del 1843. Dal momento che non compare nei registri successivi, è plausibile che il dipinto sia stato venduto negli anni seguenti, quando la situazione debitoria della famiglia Hercolani costrinse anche Maria a vendere con crescente frequenza i pezzi della collezione avita.

Bibliografia

P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; G. Roversi, *Il commercio dei quadri a Bologna nel Settecento*, in *L'Archiginnasio bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna*, 60.1965, pp. 446-506.

Simone da Pesaro, *Un S. Giovannino che abbraccia l'Agnellino*

Oretti (Ms. B 104, I, f. 101) nel suo manoscritto sul patrimonio privato bolognese per primo ricorda tra i quadri di casa Malvezzi “Un putto sedente in terra, come il naturale di Simone da Pesaro”. Verosimilmente, il dipinto citato dall'erudito dovrebbe coincidere con il “S. Giovannino che abbraccia l'Agnellino” elencato nel 1793 nell'inventario di Sigismondo III. Nella stima del 1806 il “S. Giovanni con l'Agnello” risulta tra le opere lasciate in eredità dall'ultimo marchese di Castel Guelfo alla figlia Teresa, dal 1800 maritata con Francesco Ranuzzi. Questi in qualità di mandatario della moglie ne incamerò i beni, divenendone però proprietario solo dopo la morte avvenuta nel 1811. Per tale ragione, il “S. Giovannino” del Cantarini fu esposto come di sua proprietà in occasione degli addobbi allestiti nel 1824 presso la parrocchia di S. Giovanni in Monte (Emiliani 1972, p. 58). Dopo questo riferimento, del dipinto non si hanno più riscontri. È probabile che il nobiluomo, molto indebitato, abbia sfruttato la solennità religiosa per mettere in vendita il quadro.

Bibliografia

A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; A. M. Ambrosini Massari, in *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612 – 1648*, Milano 1997.

Francesco Brizio, *Sposalizio di S. Caterina*

L'inventario dell'eredità del marchese Sigismondo III è il primo documento Malvezzi a registrare la presenza nella quadreria di famiglia di questo “quadretto in rame” di Francesco Brizio raffigurante lo “Sposalizio di S. Caterina a figure intere”. Considerata dal Pedrini una “Copia da Lodovico Caracci”, l'opera viene stimata dal perito 160 £. Poiché non compare in documenti successivi al 1793, è possibile che sia stata venduta da Piriteo IV in date molto precoci, di certo prima del 1806 oppure che sia passata in successione alla figlia Teresa Malvezzi Ranuzzi, il cui patrimonio non è documentato. Nonostante Malvasia (1678, I, p. 539) dica che Brizio dipinse “molti rami, e tavoline”, spesso raffiguranti proprio lo “Sposalizio di S. Caterina”, fino a tempi recentissimi nessun suo dipinto di tal genere era noto agli studi. Soltanto nel 2013 Sirocchi (p. 59) ha restituito al pittore una piccola tavoletta in rame di collezione privata con un *Matrimonio mistico*. Lo studioso considera l'“opera del più fedele degli Incamminati” come un compendio ove è chiaramente visibile “l'adesione incondizionata al classicismo più sentimentale di Ludovico” e al suo vocabolario che, seppure risulti “smorzato nei toni”, “rimane tutto ludovichiano, qui parafrasato al punto che se ne coglie un'ossequiosa citazione”. A oggi non sussistono elementi che possano collegare con certezza il bellissimo rame pubblicato da Sirocchi con quello posseduto dalla famiglia senatoria.

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Volume I, Bologna 1678; S. Sirocchi, op. cit., 2013.

Lucio Massari, *Testa della Veronica*

Il catalogo dei dipinti lasciati in eredità da Sigismondo III al figlio Piriteo IV è il primo documento di casa Malvezzi a testimoniare la presenza di una “testa rappresentante la Veronica” di Massari tra le collezioni di famiglia. Stimato da Pedrini nel 1793 ‘solo’ 50 £, è uno dei pochi dipinti a vedere un aumento del proprio valore nell'inventario del 1806, passando a 60. Le tela tocca in sorte alla parte destinata a Maria e passa con lei in palazzo Hercolani, ove è registrata tra i dipinti a lei spettanti nelle note del 1824 e del luglio 1843. Non compare, invece, nelle liste successive, lasciando perciò supporre che sia stata venduta entro il quinto-sesto decennio del secolo, anni in cui i debiti accumulati dalla famiglia costrinsero anche Donna Mari a vendere i quadri ereditati dai propri avi.

Andrea Sirani, *Una Testa di Vecchio*; Mattia Preti, *Una Testa di Vecchio*

I due dipinti, pur essendo di maestri appartenenti a scuole ed epoche differenti erano probabilmente collocati uno accanto all'altro, come a formare una sorta di pendant. Entrambi compaiono per la prima volta tra i beni Malvezzi solo nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III, mentre risultano assenti nella stima del 1806. Per tale ragione non possibile ricostruire in alcun modo la loro storia collezionistica e tantomeno riconoscerli o rintracciarli.

Guido Reni, *Amorino*

Oretti (Ms. B 104, I, f. 96) è il primo a documentare la presenza in casa del senatore Malvezzi di un "Amorino con arco in mano, mezza figura" di Guido Reni. Il dipinto compare, quindi, nell'inventario legale di Sigismondo III del 1793, ove è registrato "un Amorino Bozzo di Guido" con una stima di ben 400 £. Nella perizia delle pitture lasciate nel 1806 da Piriteo IV il "Puttino appena abbozzato" risulta tra le opere toccate a Maria, entrando così in palazzo Hercolani. L'opera di Guido resta comunque solo per breve tempo tra i beni della principessa, in quanto già nella nota dei quadri di sua ragione della fine del secondo inizio terzo decennio dell'Ottocento il "Puttino" risulta tra le opere vendute. Compare anche nel coevo elenco del giugno 1824, ove a margine è ribadita la sua alienazione. Dopo il suo ingresso sul mercato non si hanno più notizie documentarie.

L'opera conservata nella quadreria della Ca' Grande era probabilmente una replica o una copia del dipinto oggi conservato al Prado (inv. P000150). Pepper (1988, p. 289, cat. 164) ne elenca tre trasposizioni: una si conserva a Roma presso l'Accademia di San Luca; la seconda a Berlino al Dahlem Museum e la terza si trova a Holkham Hall nella collezione del conte di Leicester.

Bibliografia

D. S. Pepper, op. cit., Novara 1988

Giovan Francesco Gessi, *Cristo e S. Giovanni Battista*

L'inventario legale di Sigismondo III, stilato da Domenico Pedrini nel 1793, documenta per la prima volta la presenza nella quadreria Malvezzi di "un Nostro Signore e S. Giovanni mezze figure" del Gessi. Ciò fa presupporre che anche questo dipinto rientri nell'ampio novero di opere acquistate dal marchese. L'opera viene citata in modo corsivo anche dal Gatti nella *Descrizione* (1803, p. 37), ove elencando i capolavori della galleria Malvezzi ricorda "Due Teste attaccate dal Gessi bellissime". Nella stima del 1806 il quadro, descritto come "Cristo, e S. Giambattista, due teste in un quadro" viene incluso nella parte spettante a Teresa, entrando così in casa Ranuzzi. Da allora risulta disperso.

Bibliografia

G. Gatti, op. cit., Bologna 1803.

Guercino, *San Giovanni che scherza con l'agnello*

Il catalogo delle opere lasciate da Sigismondo III al figlio Piriteo IV è il primo documento a registrare con una stima di 250 £ la presenza in casa Malvezzi di “Un S. Giovanni che scherza con l’Agnellino mezza figura del Guercino prima maniera”. Il dipinto, però, non è elencato nella perizia delle pitture appartenenti all’eredità dell’ultimo marchese di Castel Guelfo del 1806, il che potrebbe indurre a credere che fosse stato alienato negli anni precedenti. Tuttavia, scorrendo gli inventari delle pitture appartenenti alla principessa Maria Malvezzi in palazzo Hercolani il “S. Giovanni che scherza coll’agnello” ricompare nella nota del primo luglio 1843 tra le opere conservate nella “Galleria Vecchia” del palazzo. Tutti i documenti e le fonti precedenti, compresa la *Guida agli amatori delle belle arti* del Bassani, non menzionano il dipinto, che comunque con ogni evidenza deve essere toccato alla parte spettante a Donna Mari. A tal proposito, bisogna ricordare che a fronte di un patrimonio pittorico di quasi mille opere lasciate da Sigismondo a Piriteo, la perizia delle pitture del 1806 ne elenca solo 180, fornendo di fatto uno spaccato solo parziale della quadreria.

Tacciano poi le note successive degli anni Sessanta, facendo così ipotizzare una sua immissione sul mercato antiquario entro la fine del sesto decennio dell’Ottocento, quando la situazione debitoria della famiglia si aggrava in modo considerevole. Oggi il dipinto risulta disperso. Difficile dire se si trattasse di un’opera giovanile del Guercino o se piuttosto non fosse un lavoro di bottega.

Domenico Maria Canuti, *Profeta*

È l’inventario dell’eredità di Sigismondo III del 1793 a sancire ancora una volta l’ingresso nella raccolta della famiglia senatoria di questo dipinto del Canuti, che Pedrini descrive in modo generico come un “Profeta mezza figura” e valuta 100 £. Nella perizia delle pitture divise tra le figlie di Piriteo IV nel 1806, invece, il suo anonimo estensore ne precisa il soggetto un “Mosè” e, nutrendo forse qualche dubbio sulla paternità, preferisce specificare che il dipinto è “attribuito al Canuti” ed è pure “ritoccato”. Rientrato nel novero delle opere toccate in sorte a Maria, il Mosè torna ad essere rubricato come lavoro del Canuti nella nota dei quadri di ragione della principessa in palazzo Hercolani del 1824; mentre nell’elenco del 1843, l’ultima fonte documentaria a citare il dipinto, muta il soggetto e la “mezza figura” diviene un “Profeta Zaccaria”. Risulta evidente che una certa incertezza nell’interpretazione iconografica del soggetto ha accompagnato la storia collezionistica dell’opera. Forse, l’ambiguità degli attribuiti, se non proprio una loro totale assenza, deve avere ingenerato non poche difficoltà di lettura. Attualmente, l’unico dipinto attribuito con certezza a Canuti che potrebbe rispondere almeno in modo parziale alle descrizioni inventariali è il cosiddetto “Profeta” o ritratto di uomo in abiti orientali di collezione privata (Stagni 1988, pp. 173-174, fig. 35), ma sono comunque insufficienti gli elementi atti a permetterne una piena identificazione con il quadro appartenuto ai Malvezzi.

Bibliografia

S. Stagni, *Domenico Maria Canuti: pittore (1626 – 1684); catalogo generale*, Rimini 1988.

Guido Reni (copia da), *Bacco*

L'interesse per la pittura di Guido Reni e della sua scuola fu sempre alto tra i collezionisti bolognesi. Non fanno eccezione neanche i Malvezzi, che oltre a possedere diversi originali del maestro, raccolsero, soprattutto con Sigismondo III, numerose testimonianze dirette e indirette della sua produzione. È il caso, per esempio, del "Bacco mezza figura" registrato da Pedrini nell'inventario del 1793 come quadro "copiato da Guido". Forse proprio perché si trattava di una copia tratta da un lavoro del "divino" l'accademico la stimò ben 140 £, cifra non da poco se si considera che tra le tele che superano le 100 lire, sono rari gli anonimi. Dopo essere passato per via ereditaria a Piriteo IV, alla morte dell'ultimo marchese di Castel Guelfo, avvenuta nel 1806, il dipinto toccò in sorte alla parte spettante alla figlia Teresa, entrando così tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Tentare di ritrovare o anche solo riconoscere il soggetto di questa copia da Guido è impresa alquanto ardua. Le poche informazioni date dalle fonti non permettono neppure di capire a quale 'Bacco' abbia guardato l'anonimo artista. Per tale ragione il dipinto è oggi da considerarsi disperso.

Carlo Bononi, *Donna che pesta in Mortaro*

Il dipinto del maestro ferrarese non viene citato in nessuna nota archivistica precedente all'inventario del 1793, per cui è lecito immaginare che entrò in collezione Malvezzi per volontà di Sigismondo III. Pur essendo una scena di genere a "mezza figura", Pedrini stimò comunque l'opera 250 £. Con un valore più contenuto, ma ugualmente significativo (80 £), la "Fante, che pesta nel mortajo" del Bononi è registrata anche nella perizia del 1806, dove risulta destinata a Teresa. Dopo l'ingresso in casa del marito Francesco Ranuzzi della tela non si hanno più notizie. A meno che non la si voglia riconoscere nella "Mezza figura di donna con pistello" attribuita a "Lionello Spada", che fu esposta lungo il portico del Conservatorio delle Zitelle di Santa Maria del Barraccano durante la Processione decennale del Ss. Sacramento il 25 giugno 1826 (Emiliani 1972, p. 58). In tal caso, il conte sempre più gravato dai debiti potrebbe aver sfruttato la processione per propiziare la vendita del dipinto.

Purtroppo, non è stato possibile rintracciare un'opera del Bononi con tale soggetto, che ad ora è in ogni caso sconosciuta agli studi. Del resto, neanche Baruffaldi cita una "Donna che pesta in Mortaro" nella produzione del nostro, che come riportano tutti i biografisti fu in sostanza religiosa; tanto che il Cittadella nel *Catalogo storico de pittori e scultori ferraresi* (1782, p. 1681) arriva perfino a precisare che il pittore "non si sa, che abbia mai dipinta cosa alcuna immodesta, o profana".

Bibliografia

C. Cittadella, *Catalogo storico de pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, Vol. III, Ferrara 1782; G. Baruffaldi, *Vita di Carlo Bononi pittore ferrarese*, Ferrara 1843; G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi: con annotazioni*, Vol. II, Ferrara 1846; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972.

Sebastiano Ricci, *S. Giuda Taddeo*

Il dipinto non è citato in alcun documento o testo precedente all'inventario legale di Sigismondo III, per cui è ragionevole ipotizzare che sia confluito nella quadreria Malvezzi durante gli anni della maturità del marchese. Nell'inventario del 1793 Pedrini elenca un non specificato "Santo martire con Allabarda in mano di Sebastiano Rizzi", stimandolo 80 £. L'anonimo redattore della perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV alle figlie nel 1806 precisa, invece, che il soggetto del dipinto di Ricci è un "S. Taddeo Apostolo". Dal documento si apprende che la tela fu assegnata a Teresa Malvezzi Ranuzzi e prese pertanto la via verso il palazzo del marito Francesco. La critica non ha mai individuato, a oggi, alcuna opera di Ricci raffigurante un "Santo con alabarda" o un S. Giuda Taddeo.

Bibliografia

J. Daniels, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano 1976; A. Scarpa Sonino, *Sebastiano Ricci: catalogue raisonné*, Milano 2006.

Luca Giordano, *Pastore che suona la zampogna*

Domenico Pedrini nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793 registra tra i dipinti del piano nobile della Ca' Grande Malvezzi "Un Pastore che suona la Sampogna mezza figura" di Luca Giordano con una stima di 300 £. Si tratta della prima nota archivistica a registrare nel palazzo senatorio la tela del pittore napoletano, per cui ragionevolmente è ancora una volta al penultimo marchese di Castel Guelfo che si deve il suo ingresso nella quadreria familiare.

Tra la "copiosa serie di Quadri pregievolissimi" di palazzo Malvezzi, che Giacomo Gatti riporta nella sua *Descrizione delle più rare cose di Bologna* del 1803 (p. 37), il dipinto di Luca Giordano è definito come "Un Villano con piffero". Piuttosto scarna è anche la descrizione fornita nella perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806, in cui l'opera, destinata alla figlia Maria, è catalogata come "Un Giovine suonatore". In palazzo Hercolani il "Sonatore m. f., di Luca Giordano" è censito nel 1816 da Petronio Bassani (p. 209), ma non compare in alcuna nota delle pitture spettanti alla principessa. Il che fa supporre che sia stato venduto in date non troppo lontane.

Bibliografia

G. Gatti, op. cit., Bologna 1803; P. Bassani, op. cit., Bologna 1816.

Niccolò dell'Abate, *Emblema con putti*

Nell'inventario legale di Sigismondo III del 1793 Pedrini elenca "un Emblema con Ornamento, e figure dipinto a tempera di Niccolò dell'Abate" e lo stima 150 £. Alla breve nota dell'accademico segue la perizia dell'eredità di Piriteo IV del 1806, ove l'anonimo estensore sempre in modo conciso riferisce a Niccolò un "Emblema con Puttini, e Figurette", valutandolo ben 200 £.

Destinato a Teresa, il dipinto entrò in quell'anno nella quadreria del marito Francesco Ranuzzi. Come opera di sua proprietà fu quindi esposto lungo il portico del Conservatorio delle Zitelle di Santa Maria del Barraccano durante la processione decennale del SS. Sacramento nella Parrocchia ed Abbazia di S. Giuliano il 25 giugno 1826 (Emiliani 1972, p. 58). In seguito alla 'mostra d'arte' degli Addobbi non si hanno più notizie, per cui si può immaginare la sua alienazione in date non troppo lontane.

Le citazioni inventariali sono decisamente troppo scarse per tentare di formulare ipotesi credibili. Tuttavia, l'*Emblema* posseduto dai Malvezzi potrebbe somigliare a uno degli stemmi che Niccolò disegnò per papa Giulio III, come quello oggi alla Morgan Library di New York, che vede proprio come protagonisti accanto al blasone Del Monte due figure allegoriche e puttini (Fadda 2005, p. 119, fig. 2).

Bibliografia

A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; E. Fadda, *Geroglifico o emblema? Un affresco perduto di Niccolò a Bologna*, in *Niccolò Dell'Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 117-123.

Giovan Francesco Gessi, *Crocifisso*

La presenza nella quadreria Malvezzi di "Un Crocefisso del Gessi" del valore di 100 £ viene registrata solo nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III, al quale forse spetta il suo acquisto. L'alta rappresentatività della scuola reniana nella collezione sembra d'altro canto rispondere proprio al gusto erudito del marchese e al suo desiderio enciclopedico di testimoniare lo sviluppo della pittura felsinea e 'straniera'.

Dal momento che il dipinto non compare nella stima delle pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806, si potrebbe ipotizzare una sua precoce alienazione durante la vita dell'ultimo senatore del casato. Tuttavia, scorrendo l'elenco dei quadri esposti sotto le logge del Palazzo Bolognini Amorini durante gli Addobbi tenutisi nella Parrocchia di S. Giovanni in Monte nel 1824 si apprende che Francesco Ranuzzi presentò un "Gesù Cristo in Croce" del Gessi (Emiliani 1972, p. 58). È probabile che il *Crocifisso* sia confluito tra le opere destinate a Teresa Malvezzi, dal 1800 sposa del conte Ranuzzi, e per tale ragione era poi passato tra i beni del marito, facendo poi perdere le tracce.

Questo caso serve a ricordare, ancora una volta, come l'inventario del 1806 riporti solo una divisione parziale del patrimonio pittorico appartenuto ai Malvezzi, l'entità del quale è leggibile in modo comunque non esaustivo solo nella stima del 1793 fatta dal Pedrini.

Bibliografia

A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972.

Tintoretto, *Ritratto di senatore*

Nell'inventario dei beni mobili comprati da Piriteo III Malvezzi stilato nel 1715, all'anno 1704 si fa risalire l'acquisto di un "Dottore in sedia del Tentoretto" del valore di 50 £. Lo stesso capitolo finanziario riporta anche la spesa sostenuta per la "Cornice, e doratura", 13,10 £, una cifra non di poco conto, che indica in modo chiaro l'importanza conferita all'opera del maestro veneto e il precoce interesse per la pittura veneziana rispetto al gusto soprattutto municipalistico degli altri collezionisti. Il dipinto – che fa quindi parte del nucleo più antico della raccolta marchionale – può essere identificato con il "Ritratto testa di Senatore del Tintoretto", che Domenico Pedrini elenca con una stima di 60 £ tra le pitture dell'eredità del senatore Sigismondo Maria nel 1793. Dal momento che il ritratto viene registrato in entrambi i documenti solo come opera "del Tintoretto", senza specificare il nome, sarà lecito credere che i marchesi di Castel Guelfo fossero persuasi di possedere un quadro del celebrato e più ricercato Jacopo Robusti, piuttosto che del figlio Domenico.

Nella perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 l'anonimo estensore non menziona nessuna opera del pittore veneziano. Nondimeno, nella nota dei quadri di ragione di Maria Malvezzi del 1824 nella "Prima Camera dopo la Sala Grande" di casa Hercolani è censita una "Testa di Uomo del Tintoretto", il che fa supporre che il dipinto acquistato all'inizio del XVIII secolo da Piriteo III sia stato destinato alla parte spettante alla principessa, confluendo così nel palazzo senatorio. Accanto alla voce inventariale ne è segnalata la vendita, ciononostante nell'elenco del 1843 viene in ugual modo citato un "Ritratto mezza figura" del Robusti. L'opera è poi presente nell'inventario estremo dei quadri di Maria degli anni Sessanta, ove è descritta come "un ammiraglio figura al vero mezzo busto e con paesaggio, del Tintoretto", e nel catalogo dei quadri che nel 1867, due anni dopo la scomparsa della principessa, vennero traslocati a Parigi per essere messi all'asta all'Hotel Drouôt.

In apparenza questo "Ritratto di un Ammiraglio veneziano" potrebbe o dovrebbe coincidere col "Dottore in sedia" passato tramite Sigismondo III a Donna Mari. In realtà, si tratta di due opere differenti. La "Testa di Senatore", come postillato, fu alienata nel 1824 e da allora si sono perse le tracce, mentre l'*Ammiraglio* fu incluso per errore tra le opere di Maria. Quest'ultimo, oggi identificato con il *Ritratto di gentiluomo* della Pinacoteca Civica di Pesaro (inv. 3908), non è di provenienza Malvezzi (Sambo 2002, p. 74, n. 15), ma Hercolani. Tanto che già nella *Descrizione di molti quadri del Principe del Sacro Romano Impero Filippo Hercolani* scritta da Luigi Crespi nel 1774 (BCABo, Ms. B 384) compaiono due dipinti corrispondenti alla tela di Pesaro (Sambo 2002, p. 74, nota n. 2).

Bibliografia

L. Crespi, *Descrizione di molti quadri del Principe Filippo Hercolani...*, Bologna 1774; E. Sambo, in D. Benati, M. Medica, op. cit., Cinisello Balsamo 2002.

Guido Reni (Scuola di), *Angelo*

L'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 è il primo documento a riportare la presenza nella quadreria Malvezzi di un "Angelo mezza figura Scuola di Guido". Verosimilmente il dipinto fu acquisito dal marchese, il quale contribuì ad ampliare in larga parte la presenza di opere della scuola reniana nella collezione familiare. Sebbene Pedrini elenchi questo *Angelo* in modo sbrigativo, lo valuta comunque 140 £, ovvero più della media delle opere senza paternità, riconoscendone così in modo implicito il valore. Anche nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806 l'autore della tela resta anonimo, ma quantomeno si apprende che il "Quadretto" raffigurava "un Angelo annunciante". Entrato nel patrimonio di Teresa, confluì dopo la sua morte tra i beni del marito Francesco Ranuzzi e da allora non è più documentato.

Flaminio Torri, *San Sebastiano*

Stando al Malvasia, in particolare ai cosiddetti *Scritti originali* (Ms. B 16-17, c. 189 r), nel Seicento un “S. Sebastiano di Flaminio” si trovava “presso il Martini” – un oscuro tintore appassionato di pittura (Arfelli 1961, p. 116, nota 77) – quale compagno di una *Maddalena* del Sirani (Arfelli 1961, p. 119). Data la genericità della notizia, risulta davvero arduo stabilire se il dipinto menzionato nelle carte del conte possa corrispondere con il “S. Sebastiano” documentato nel 1662 tra le opere della collezione Delfini Dosi (Ambrosini Massari 1992, p. 396). Così come è difficile identificarlo con il “S. Sebastiano figura quanto il naturale con diversi Angiolini li levano le frecce è opera egreggia di Flaminio Torri”, che un secolo dopo Oretti (Ms. B 104, I, f. 82) registra tra le opere di “Casa Tubertini”. È però certo che il dipinto appartenuto ai Tubertini corrisponde al “gran quadro con S. Sebastiano saettato ed angiolini, figura quanto il vero di Flaminio Torri”, che Oretti (Ms. B 104, I, f. 100) censisce poi tra le opere della quadreria di casa Malvezzi. L’erudito, infatti, precisa che il dipinto che “sembra tavola d’altare” in precedenza era stato di proprietà di un non meglio precisato “Tubertini”; verosimilmente Ottavio, figlio di Guido Giuseppe Maria e di Livia di Antonio Pelloni, che nel 1710 aveva ereditato dallo zio materno Paolo Scipione l’intero patrimonio Pelloni (Guidicini 1872, vol. I, p. 374). Con ogni probabilità fu da questo patrizio che Sigismondo III acquistò il dipinto del Torri. Di certo il passaggio deve essere avvenuto non più tardi della fine dell’ottavo decennio del XVIII secolo. Questa affermazione è suffragata dall’Oretti (Ms. B 105, II, f. 1), il quale riporta che in occasione della processione del Ss. Sacramento tenutasi nella parrocchia di S. Sigismondo nel 1780 tra le opere esposte fuori da palazzo Malvezzi figurava anche il “S. Sebastiano flagellato o Saettato, e varij angiolini, figura come il naturale di mano di Flaminio Torri”.

Nell’inventario legale del marchese del 1793 Pedrini descrive la tela di Flaminio come “un quadro grande S. Sebastiano con tre Angioletti” e lo stima ben 800 £. Dopo esser passato a Piriteo IV il dipinto deve aver sofferto dei danni importanti. Tanto che l’anonimo redattore della perizia delle pitture lasciate dal marchese alle figlie nel 1806 si preoccupa di annotare che il “S. Sebastiano legato al tronco, con tre Angioletti” è “patito” e forse anche per tale ragione ne abbassa in modo sensibile il valore a 300 £. Essendo rientrato nel novero di opere destinate a Maria, il dipinto confluisce con tutti i beni della principessa nel palazzo del marito Astorre Hercolani in Strada Maggiore. Nella residenza senatoria “il martirio di S. Sebastiano con Angeli, ec. f. i., di Flaminio Torri” è quindi censito dal Bassani nel 1816 (p.214), il quale però non ne segnala il degrado. La nota delle pitture spettanti a Maria del giugno 1824, invece, oltre a riportare la della presenza del *San Sebastiano* tra le opere esposte nella “Prima Camera dopo la Sala grande” del palazzo, specifica di nuovo che è “patito”. Il “S. Bastiano” compare ancora tra i quadri della “Galleria Vecchia” di casa Hercolani nel breve catalogo del luglio 1843, mentre è assente in quelli estremi degli anni Sessanta. Ciò fa presupporre che la tela sia stata alienata insieme a molte altre entro pochi anni, quando i debiti della famiglia cominciarono a richiedere anche il sempre più costante sacrificio delle opere ereditate da Maria.

Il dipinto oggi risulta disperso, questo nonostante Roli ne *La pittura bolognese* del 1977 (p. 295) segnalasse presenza di un *S. Sebastiano* di Torri in una non specificata collezione privata genovese.

Bibliografia

P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; G. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna: ossia, Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, vol. I, Bologna 1872; A. Arfelli, a cura di, C. C. Malvasia, *Vite di pittori bolognesi: appunti inediti*, Bologna 1961; R. Roli, op. cit. Bologna 1977; A. Ambrosini Massari, in *La Scuola di Guido Reni*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1992.

Giovanni Maria Viani, *Giuseppe Ebreo con la Moglie di Putifar*

“Un Quadro grande per traverso rappresenta Giuseppe Ebreo, con la Moglie di Putifar del Sig:r Gio: Viani il vecchio” con una stima di 600 £ e di ben 30 per la cornice è presente nella descrizione delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani, che fu redatta nel 1760 da Zanotti e Mazzoni per volere del marchese Sigismondo III Malvezzi e della zia Elisabetta Bentivoglio. Come è noto, la perizia descrive il patrimonio pittorico Magnani che dopo la morte del senatore Paolo, avvenuta nel 1753, fu lasciato in eredità alla sorella e soprattutto al nipote Sigismondo. Oretti (Ms. B 104, I, f. 91) è il primo a registrare il dipinto raffigurante “Gioseffo giusto tentato dalla Padrona” presso la Ca’ Grande anche se, forse confondendosi, attribuisce questo quadro “stupendo” a Carlo Cignani.

“Il Casto Giuseppe Tentato dalla Moglie di Putifar” di nuovo “del Viani” compare quindi, ormai inglobato tra i beni Malvezzi, nell’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793, ove è valutato da Pedrini 400 £, valutazione che dimostra la stima dell’accademico per le opere del maestro. Dopo questa nota inventariale del dipinto si perdono le tracce. Non compare, infatti, nella stima delle pitture lasciate da Piriteo nel 1806 e non è presente né nelle note dei quadri appartenenti alla principessa Maria in palazzo Hercolani né nelle scarse note documentarie Ranuzzi. Tutto ciò sembra suffragare l’ipotesi che anche questa tela sia stata alienata quando era ancora in vita l’ultimo marchese di Castel Guelfo. La transazione, essendo vietata dal fidecommesso e dall’editto Doria del 1749, avvenne verosimilmente in segreto e per tale ragione non esistono prove scritte.

Oggi risulta davvero arduo tentare di ritrovare e poi riconoscere l’opera appartenuta al casato bolognese. Le fonti di per sé non sono chiare, dividendosi nell’attribuire l’opera a Giovanni Maria Viani, al Cignani e poi a un non precisato Viani. Comunque, considerando che a Domenico Maria Viani, ossia il figlio di Giovanni e allievo del Cignani, si attribuiscono molte versioni del *Giuseppe e la moglie di Putifar*, potrebbe essere ragionevole pensare a una sua autografia per il dipinto. Tuttavia, Zanotti nella *Storia dell’Accademia Clementina* non cita nella produzione di Domenico alcun dipinto con tale soggetto. Inoltre, dal momento che lo stesso Zanotti è uno degli estensori della perizia del 1760, credo sia improbabile che possa aver stimato un dipinto con l’attribuzione sbagliata, soprattutto per un’opera di un autore a lui ben noto. Converrà allora ricordare che, sebbene il padre Giuseppe non fosse allievo del Cignani era in ottimi rapporti col pittore, quasi un familiare, come dimostra il fatto che il figlio Domenico “fu tenuto al battesimo dal Cavalier Carlo Cignani” (Zanotti 1739, p. 355), per cui è possibile che realizzasse opere basate sui fortunati modelli del collega.

Nella *Vite di pittori Bolognesi* Malvasia ricorda che il 6 febbraio 1671 vide nello studio di Cignani “due mezze figure grandi del naturale”, di un “Gioseffo tentato dalla Regina”, destinato al “Conte di Novelara, Maestro di Camera del Serenissimo Granduca” di Toscana (Arfelli 1961, p. 44).

Nell’edizione del 1841 della *Felsina* scrive che “pinse il Cignani per il Contarini, procurator di San Marco, Gioseffo casto tentato dalla moglie di Putifarre; un altro ancora maggiore, e di somma bellezza, per il mercatante Stefano Piastra, da cui per alto prezzo l’ebbe poscia il marchese Palavicini. Altro Gioseffo casto pinse per il vittorioso Re di Polonia Giovanni Sobjeschi, e per quadro compagno un’Agarre con Ismaele” (p. 203). In sostanza, almeno per il Cignani si tratta di un tema iterato in più occasioni. Tant’è che anche Lanzi nella *Storia pittorica* ricorda “la fuga di Giuseppe, che hanno i Conti Bighini d’Imola” (1795, II, p. 167), oggi comunque dispersa. Nessuna di queste versioni, invero, è ricollegabile ai Magnani e poi ai Malvezzi. Per Buscaroli Fabbri (1991, pp. 132-134, cat. 21) sono addirittura tredici le composizioni ispirate alla vicenda biblica, “ma una sola, tra tutte, è sicuramente autografa: quella di Dresda (inv. 387), la cui forma ottagonale rende sicura l’identificazione con la tela dipinta per il Procuratore Contarini di San Marco, nominata dai biografi”. Pertanto, è ragionevole ipotizzare che una tra le numerose versioni note alla critica riprenda solo il fortunato modello cignanese, ma sia in realtà opera di Viani. Potrebbe, per esempio, essere il caso dell’esemplare conservato a Copenaghen presso lo Statens Museum (inv. KMSsp129), che è ritenuto essere una copia da Gerevich (1912, pp. 578, 580) e da Roli (1977, p. 97), ma che al tempo stesso per Buscaroli (1991, p. 134) mostrerebbe una notevole “fedeltà ai migliori esempi di Cignani” e “una qualità molto elevata che obbliga a riserbargli un posto ben distinto nella massa delle derivazioni”.

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678; L. Lanzi, op. cit., Tomo II, parte II, Bassano 1796; C. C. Malvasia, op. cit., Vol. II, Bologna ed. 1841; T. Gerevich, *Carlo Cignani*, in Thieme-Becker Künstlerlexicon, VI, Lipsia 1912; A. Arfelli, *Carlo Cesare Malvasia. Vite di pittori bolognesi (appunti inediti)*, Bologna 1961; R. Roli, op. cit., Bologna 1977; B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani: affreschi, dipinti, disegni*, Bologna 1991.

Anonimo fiammingo, *Due Bambocciate*

Anche questa coppia di “Bambocciate” proviene dalla collezione Magnani. Nella descrizione e stima delle pitture appartenute al senatore Paolo del 1760 Zanotti e Mazzoni elencano infatti “Due Quadretti di Bambocciate d’Oltromontani senza cornice” per il valore piuttosto contenuto di 5 £. In casa Malvezzi le “Due Bambocciate Fiaminghe” sono invece inquadrare entro cornici intagliate e dorate e il loro valore incrementa sensibilmente a 120 £ nell’inventario legale di Sigismondo III del 1793. Passati insieme a tutti i beni fidecommissari a Piriteo IV, alla sua morte nel 1806 i “due quadretti con Prospettive e Bambocciate Olandesi” vengono stimati 80 £ e risultano destinati alla parte toccata alla figlia Maria. La principessa, come è noto, portò tutti i dipinti a lei spettanti nel palazzo del marito Astorre Hercolani in Strada Maggiore, dove i “Due quadretti con prospettive, e bambocciate Olandesi” sono ricordati dalla nota dei quadri di sua ragione del 14 giugno 1824. Forse i dipinti rimasero nel palazzo per ancora due decenni, in quanto li si potrebbe riconoscere nei “Paesi” attribuiti a “Gio Michele Fiammingo” (Desubleo?) nell’elenco del 1843. Le tele, in seguito, non vengono più menzionate dai documenti successivi, perciò è lecito credere che siano state vendute nel corso del quinto decennio dell’Ottocento, quando la situazione economica del casato iniziò a incrinarsi pesantemente, rendendo necessario più di un sacrificio anche da parte di Maria.

Agostino Carracci, *Madonna col Bambino*

L’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793 è l’unico documento settecentesco a menzionare tra le opere della quadreria Malvezzi la presenza di una “B. Vergine con Nostro Signore in braccio” di “Agostino Carracci da Giovane”. Non essendo citata dalle fonti manoscritte o a stampa né comparando negli inventari precedenti, Magnani o Malvezzi, è probabile che la tela sia stata acquisita dal marchese Sigismondo negli anni della sua tarda maturità. Nella perizia Pedrini stima il dipinto solo 50 £, davvero poco per un Carracci, soprattutto se si considera il valore dato alle copie del Cavazzoni. Questo potrebbe indurre a pensare che l’attribuzione fornita dall’accademico sia dovuta a una ‘tradizione familiare’ piuttosto che a un reale riconoscimento. Si ricordi che il marchese in alcune transazioni fu truffato da mercanti e antiquari senza scrupoli, per cui la precisazione “da Giovane” potrebbe celare una certa insicurezza da parte di Pedrini nel riconoscervi la piena paternità di Agostino e al tempo stesso gli permetterebbe di giustificare una valutazione contenuta.

Comunque, in seguito la *Madonna col Bambino* non è elencata nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806 e non risulta neppure tra le opere ereditate dalla figlia Maria. Ciò fa supporre che possa essere passata in successione a Teresa confluendo tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Guido Cagnacci, *Tizio divorato dall'avvoltoio*

Nella descrizione delle pitture lasciate in eredità dal marchese Paolo Magnani al nipote Sigismondo III Malvezzi redatta nel 1760 da Zanotti e Mazzoni è registrato un quadro raffigurante “Tizio che l’Avoltoio le mangia il Cuore” di un non specificato autore. Il dipinto ha una stima abbastanza contenuta, 50 £, ma è comunque inquadrato da una “Cornice antica, tutta dorata”, che Pavia valuta 15 £. Considera la qualità della cornice, decisamente pregiata per una tela di ‘sole’ 50 £, si può supporre che la famiglia, nello specifico il marchese Paolo, avesse un’alta considerazione dell’opera. Proprio nel 1760 la ricca e celebrata quadreria Magnani veniva aggregata per volere di Sigismondo alla collezione conservata nel palazzo avito della Ca’ Grande. Marcello Oretti è il primo a registrare tale passaggio (Ms. B 104, I, f. 92), ma soprattutto a attribuire il “Tizio divorato dall’Avoltojo mezza figura quanto il vero” che giudica “bellissima” a Guido Cagnacci. Tale paternità è confermata da Domenico Pedrini nell’inventario legale di Sigismondo III del 1793, ove il “Tizio divorato dall’Avvoltoio di Guido Cagnacci” è stimato 600 £, ovvero più della celebre e lodata allegoria della *Vita umana* dello stesso santarcangiolo. Anche nella perizia delle pitture appartenenti all’eredità di Piriteo IV del 1806 il “Tizio con l’Avvoltojo” ha una valutazione rilevante, 500 £, tale da porlo tra le opere più preziose dell’intero catalogo. Dal documento si evince che la tela fu inglobata nella parte del patrimonio pittorico toccato a Maria, confluendo così nel palazzo del marito Astorre Hercolani. Presso la residenza senatoria in Strada Maggiore il dipinto di Cagnacci è descritto da Petronio Bassani come un “Prometeo, a cui l’Avoltojo divora il Cuore” (1816, p. 214), lettura iconografica diversa dalle precedenti, ma concepibile considerando l’affinità dei supplizi inflitti nei due miti classici. Il dipinto di Cagnacci torna quindi a essere interpretato come un “Tizio Col Avoltojo” nella nota delle pitture spettanti a Maria Malvezzi in palazzo Hercolani del 1824 e nel coevo elenco senza data, in cui sono fornite oltre alla stima di 15 luigi anche le misure in piedi parigini, 3,5 x 2,8. In entrambi i cataloghi a margine è riportata la vendita della tela, che difatti non è più presente nelle successive liste delle opere spettanti alla principessa. Dopo l’alienazione del *Tizio* si perdono le tracce. A oggi nessun dipinto con tale soggetto è stato attribuito dalla critica al Cagnacci. Eppure, sembra che nella produzione del romagnolo il tema sia stato eseguito, come altri, in almeno due versioni. Oltre a quella già Magnani, una seconda è menzionata nel *Viaggio fuori di Spagna [...] in cui si da notizia delle cose più riguardevoli specialmente intorno alle belle arti di Francia, d’Inghilterra, e d’Olanda* scritto da don Antonio Ponz segretario della reale accademia di S. Fernando nel 1785 e pubblicato in traduzione italiana a Ferrara nel 1794. Ponz mentre descrive le opere distribuite in modo sontuoso nelle sale del “Palazzo del duca d’Orleans” a Saint Cloud ricorda anche “il Prometeo divorato da un corvo” (II, p. 281) dipinto da Guido Cagnacci.

Bibliografia

A. Ponz, *Viaggio fuori di Spagna [...] in cui si da notizia delle cose più riguardevoli specialmente intorno alle belle arti di Francia, d’Inghilterra, e d’Olanda*, Ferrara 1794; P. Bassani, op. cit., Bologna 1816.

Mastelletta, *Padre Eterno*

Nell'“inventario de Mobili proprij comprati nel tempo dell'amministrazione” del marchese Piriteo III Malvezzi redatto nel 1715 si fa risalire all'anno 1700 la spesa di 65 £ per un non precisato quadro del Mastelletta. Il soggetto del dipinto citato dal catalogo di spesa lo si apprende grazie all'Oretti (Ms. B 105, II, f. 3), il quale elencando le opere esposte dai signori di Castel Guelfo in occasione della processione del Ss. Sacramento del 1780 menziona un “Padre Eterno figura sedente quanto il vero scuola de Carracci, mà dicono del Mastelletta”. Nell'inventario legale di Sigismondo III del 1793 anche Pedrini descrive il dipinto “del Mastelletta” come “un Padre Eterno figura intera” e lo stima 300 £. La perizia delle pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV del 1806 precisa che la tela attribuita al Donducci raffigurava “Il P. Eterno, con alcuni Puttini, e Serafini”. Mantenendo inalterato il proprio valore, 300 £, il dipinto del Mastelletta si attesta tra le opere più preziose della nota, che di norma presenta tutte stime inferiori rispetto a quelle date da Pedrini pochi anni prima. Rientrato nel novero dei dipinti passati in successione alla figlia Teresa, alla sua morte nel 1811 il *Padre Eterno* entrò a far parte dei beni del marito Francesco Ranuzzi. In seguito del dipinto non si hanno più riscontri documentari; è lecito supporre che il conte l'abbia alienato insieme a altre opere avute dalla moglie per far fronte ai pesanti debiti accumulati soprattutto durante il terzo decennio dell'Ottocento.

Veronese, *Caduta di San Paolo*

Prima dell'inventario legale del marchese Sigismondo III del 1793 nessuna fonte storica, manoscritta o a stampa, registra tra le opere conservate in palazzo Malvezzi “una Caduta di S. Paolo del Caliarì”. Quindi, è quasi certo che a volere il dipinto per la collezione familiare sia stato Sigismondo stesso, il quale raccolse la maggior parte delle opere di autori di scuole italiane diverse da quella bolognese, privilegiando qualitativamente i dipinti dei pittori ‘stranieri’ ormai affermati a livello internazionale. La tela di Veronese non risulta elencata nella perizia del 1806, in cui è diviso in modo equanime la maggior parte del patrimonio pittorico lasciato dall'ultimo marchese di Castel Guelfo alle figlie Maria e Teresa. Inoltre, non compare neppure nelle note ottocentesche che descrivono le opere portate da Maria nel palazzo del marito Astorre Herculani né nei pochi documenti Ranuzzi, ove confluì la parte toccata a Teresa. Ciò fa supporre una sua possibile alienazione durante gli anni estremi dell'esistenza di Piriteo IV. Forse si trattava di una replica o una copia della *Conversione di S. Paolo* del Veronese oggi conservata all'Hermitage di San Pietroburgo (Inv. N. 68).

Giovanni Maria Viani, *San Francesco Saverio*

Nel *Voyage d'Italie* (1758, II, p. 127) Charles-Nicolas Cochin elencando le opere di casa Magnani che più lo impressionarono ricorda anche “Un Saint François Xavier, vrai & fin de dessin”, senza però specificarne l'autore. Oretti nelle *Notizie de' Professori* (Ms. B 129, f. 142) e nelle *Pitture* (Ms. B 104, II, f. 128) attribuisce il “S. Francesco Saverio” presente in palazzo Magnani alla “mano di Domenico Maria Viani”. Nella descrizione delle pitture appartenute al senatore Paolo redatta nel 1760 da Giampietro Zanotti e Giuseppe Mazzoni si apprende, però, che il “Quadro rappresentante S. Francesco Saverio, fatto per il Lungo” era in realtà opera “del Sig:r Giovanni Viani”. Stimato dagli accademici 600 £, – ovvero il terzo valore in assoluto dell'intero catalogo – il dipinto probabilmente era considerato uno dei pezzi più prestigiosi ed interessanti della raccolta, come è altresì dimostrato dalla preziosità della “Cornice tutta intagliata, e dorata”, che Pavia valuta ben 30 £. All'inizio del settimo decennio, insieme all'intero patrimonio Magnani, la quadreria appartenuta al marchese venne quindi trasferita per volere dell'erede Sigismondo III Malvezzi nella residenza avita della Ca' Grande. Nel 1770 “Il S. Francesco Saverio moribondo figura al naturale quadro grande di Giovanni Viani” è tra le opere dell'apparato allestito fuori dal palazzo senatorio in occasione della processione del Ss. Sacramento svoltasi nella parrocchia di S. Sigismondo (Oretti Ms. B 105, I, f. 100). Secondo Oretti (Ms. B 105, II, f. 1) il “S. Francesco Saverio moribondo Tavola d'altare di Gio: Viani” viene poi esposto dalla famiglia Malvezzi anche negli Addobbi preparati per la processione del 1780.

L'elevato valore riconosciuto al dipinto da Zanotti e Mazzoni è confermato anche nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793, ove il “Quadro grande S. Francesco Saverio moribondo di Giovanni Viani” viene stimato da Pedrini addirittura 2000 £, rientrando così tra le opere di maggior pregio dell'intero lascito. Non deve, perciò, stupire se il “S. Francesco che dorme sopra una stuoja del Viani famoso” è una delle poche opere della “copiosa serie di Quadri pregievolissimi” di palazzo Malvezzi a essere menzionate da Giacomo Gatti nella *Descrizione* (1803, pp. 37-38).

Con una valutazione di 600 £ il “S. Francesco Saverio moribondo, di Giovanni Viani” risulta di nuovo tra i dipinti più rilevanti anche nella perizia delle pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV del 1806. Incluso tra le opere assegnate a Maria Malvezzi, verrà portato dalla principessa nei suoi appartamenti presso il palazzo del marito Astorre Hercolani in Strada Maggiore. Per tale ragione, il dipinto viene esposto come quadro appartenente al casato comitale in occasione della processione del Corpus Domini tenutasi nella parrocchia di S. Maria dei Servi nel giugno 1812 (Emiliani 1972, p. 56). Il primo a ricordarne la presenza in casa Hercolani è, invece, Petronio Bassani nella *Guida* del 1816 (p. 216), in cui riporta che nella camera con “la Volta dipinta d'ornato, da David Zanotti” “nella terza parete” si conservava il “S. Francesco Saverio moriente, di Giovanni Viani”, che considera tra le opere “insigni” della collezione. Il “S. Francesco Saverio” del Viani viene quindi esposto quale quadro Hercolani durante la processione del decennale eucaristico celebrato il 9 giugno 1822 nella parrocchia di S. Maria dei Servi (Emiliani 1972, p. 56). L'archivio di Donna Mari censisce il “S. Francesco Xaverio moribondo” nel palazzo senatorio nella nota dei quadri di sua ragione del giugno 1824 e nella breve lista coeva dei suoi quadri. Entrambi ne segnalano la vendita.

Bibliografia

C. N. Cochin, op. cit., Tom. II, Parigi 1758; G. Gatti, op. cit., Bologna 1803; P. Bassani, op. cit., Bologna 1816; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972.

Anton Van Dyck (maniera di), *Ritratto di donna*

Prima dell'inventario legale del 1793 nessuna fonte storica, manoscritta o a stampa, registra tra le opere conservate in palazzo Malvezzi un quadro attribuito a Van Dyck. Perciò, è quasi certo che si deve all'impegno profuso dal marchese il suo ingresso nella collezione della Ca' Grande.

Invero, Pedrini con una certa prudenza e verosimilmente per non scontrarsi con una 'tradizione familiare' preferisce attribuire il "Ritratto testa di Giovane" alla "maniera del Vandik" e forse per tale ragione lo valuta 'solo' 150 £. Si ricordi in tal senso che non erano rari i casi in cui acquirenti come il marchese Malvezzi venissero raggirati con operazioni truffaldine da mercanti privi di scrupoli o fossero ingannati dagli intermediari che ne curavano le compravendite.

Anche l'anonimo estensore della perizia delle pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV del 1806 riferisce con cautela il "Ritratto di donna" allo "stile del Wandick" e lo stima 80 £. Toccato in sorte alla parte spettante alla Teresa, dopo la sua morte confluì tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Anonimo veneziano, *San Gerolamo*

Nessuna fonte storica, manoscritta o a stampa, registra tra le opere conservate in palazzo Malvezzi un quadro dipinto "in Assa" raffigurante "S. Girolamo Scuola veneziana" prima dell'inventario legale del marchese Sigismondo III del 1793. Quindi, anche in questo caso si dovrà supporre che fu lo stesso nobiluomo a acquisire l'opera sul mercato antiquario. Nella divisione delle pitture lasciate nel 1806 da Piriteo IV il "picciolo S. Girolamo dipinto in tavola, scuola veneta, ritoccato" viene assegnato alla parte spettante alla figlia Teresa e pertanto confluisce insieme a tutti i suoi beni tra le proprietà del marito Francesco Ranuzzi.

Lionello Spada, *Ritratto*

L'inventario dell'eredità del marchese Sigismondo III completato nel 1793 da Domenico Pedrini è il primo documento a testimoniare la presenza nella quadreria Malvezzi di "una Testa d'Uomo di Leonello Spada". Il suo ingresso nella raccolta della Ca' Grande rientra nella incessante attività collezionistica del penultimo senatore del casato, di fatto il reale fondatore di quel protomuseo pittorico che impreziosiva le stanze della residenza avita in via Belmeloro.

Nell'elenco che suddivide il patrimonio pittorico lasciato in eredità da Piriteo IV alle figlie Maria e Teresa del 1806 la "Testa di un Giovane tenuto dello Spada" è assegnato alla parte spettante alla secondogenita e al marito mandatario Francesco Ranuzzi, poi se ne perdono le tracce.

Mattia Preti, *Tommaso Moro in carcere*

Secondo Oretti (Ms. B 105, II, f. 3) durante la processione decennale del Ss. Sacramento tenutasi nel 1780 presso la parrocchia di S. Sigismondo i Malvezzi esposero nella “Loggia del Cortile grande al piccolo à destra” della Ca’ Grande un “Tommaso Moro in Carcere visitato dalla moglie mezze figure come il naturale è dello Spagnoletto di Napoli, cioè Giuseppe de Ribera”. Nella successiva “Nota per ordine delle Pitture di Casa Malvezzi” (f. 5), però, l’erudito cambia opinione e attribuisce il “Tommaso Moro” al “Cav. Calabrese”. Anche Pedrini nell’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793 perita il dipinto raffigurante “Tomaso Moro in Carcere” come opera “del Calabrese”, precisando che è “proveniente da Guercino”; una puntualizzazione con la quale l’accademico clementino intendeva forse sottolineare oltre alla dipendenza da un eventuale modello pittorico, oggi sconosciuto, anche il debito formale che Preti aveva nei confronti della maniera del centese. Che il Cavalier Calabrese dipingesse “soggetti a mezze figure, nel genere di quelle del Guercino” è del resto concorde anche Lanzi, il quale nella *Storia pittorica* (1795-96, I, p. 629) descrivendo la produzione di Mattia Preti “Copiosa oltre Napoli n’è Roma e Firenze e forse più che altro luogo Bologna” menziona proprio il “Tommaso Moro in prigione” “de’ Malvezzi”.

Rientrato insieme a tutta la quadreria nel lascito fedecommissario, il dipinto fu ereditato dall’ultimo senatore del casato Piriteo IV. Dopo la sua morte nel 1806 il “Tommaso Moro in prigione, mezza figura del Cav.r Calabrese” fu incluso nel gruppo dei dipinti destinati alla figlia Teresa, entrando così tra i beni del marito, il conte Francesco Ranuzzi. A oggi nessun dipinto con tale soggetto è ancora stato attribuito dagli studi a Preti.

Bibliografia

L. Lanzi, op. cit., Tomo I, parte IV, Bassano 1795-1796; D. Benati, *Guercino e Mattia Preti a confronto: la nuova linea dell’arte barocca*, Argelato 2017.

Lorenzo Pasinelli, *Madonna col Bambino e Santi*

Nelle pur numerose pagine dedicate a Pasinelli dalla letteratura artistica bolognese sei-settecentesca – a partire dalla *Felsina pittrice*, passando per il volumetto di Giampiero Zanotti edito nel 1703 intitolato *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese* proseguendo con la *Storia dell'Accademia Clementina* dello stesso Zanotti e terminando con la *Felsina* di Luigi Crespi – si trovano solo di rado indicazioni precise circa le sue opere, soprattutto per quanto concerne quelle destinate al collezionismo privato. Scarse o nulle sono pure le informazioni ricavabili dalla guidistica e da Marcello Oretti. Anche se è proprio quest'ultimo a ricordare (Ms. B 105, II, f. 1) che in occasione della festa del Corpus Domini del 1780 la famiglia Malvezzi espose “La Madonna Bambino che legge San Giuseppe figure come il vero sono à mezza gamba e di Lorenzo Pasinelli”. Tale dipinto dovrebbe corrispondere col “Quadro grande la B. Vergine col Bambino ed altre figure del Pasinelli”, che Domenico Pedrini elenca nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 con una stima di 700 £.

Nella perizia delle pitture appartenenti a Piriteo IV del 1806 la “B. V. col Bambino, e vari Santi di Lorenzo Pasinelli” risulta destinata alla figlia Maria, entrando così in palazzo Hercolani, residenza del marito Astorre. Sebbene i documenti provino che il nucleo Malvezzi abbia goduto a lungo di una relativa autonomia rispetto al complesso della galleria principesca la “Sacra Famiglia” di Pasinelli fu esposta come dipinto Hercolani in occasione dei due decennali eucaristici celebrati nella parrocchia di Santa Maria dei Servi il 14 giugno 1812 e il 9 giugno 1822 (Emiliani 1972, p. 56). Parimenti, “La Sacra Famiglia m. f., di Lorenzo Pasinelli”, giudicata insigne, è registrata come opera integrante della quadreria Hercolani da Petronio Bassani nella sua *Guida* del 1816 (p. 209). In seguito, sono gli inventari dei quadri della principessa Maria a testimoniare la presenza nel palazzo senatorio. Nella nota del giugno 1824 si apprende che “La Vergine con diversi Santi” del Pasinelli si trovava nella “prima Camera dopo i Violacchi”. Il successivo elenco del luglio 1843 menziona, invece, per un'ultima volta la “B. V. col Bambino e diversi Santi”, che verosimilmente fu alienata pochi anni dopo, quando la situazione finanziaria della famiglia costrinse anche Donna Marì a sacrificare le opere ereditate dal padre.

Oggi gli studi riconoscono come opere autografe del Pasinelli quattro versioni con pressoché il medesimo soggetto. Una è in collezione privata bolognese e presenta solo la Madonna col Bambino e una santa (Baroncini 2010, p. 161, cat. 8). La seconda, una *Madonna con il Bambino e Santi*, è conservata presso il Museo Civico di Cremona (inv. 223), ove pervenne nel 1886 per legato di Giuseppe Bussani (Baroncini 2010, p. 164, cat. 10). La terza si trova dal 1810 a Nantes al Musée des Beaux-Arts, (inv. 37), proviene dall'acquisto della raccolta François Cacault (Baroncini 2010, p. 164) e raffigura la *Madonna col Bambino San Giuseppe, San Giovannino ed un angelo*. L'ultima trasposizione, invece, oggi è esposta nella chiesa di S. Paolo a Massa Lombarda. Secondo Baroncini (1993, p. 172, cat. 9) la *Madonna col Bambino e Santi* fu portata nel comune ravennate “dalla famiglia Foschini, un membro della quale, Emidio, fu arciprete della chiesa di San Paolo dal 1832 al 1854”. La studiosa segnala che la tela proveniva dall'altare della famiglia Foschini presente nel Santuario della Madonna della Consolazione del cimitero di Massa Lombarda, ove vi fu collocata in date imprecisate.

Bibliografia

C. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli: pittore (1629 - 1700); catalogo generale*, Rimini 1993. C. Baroncini, *Vita e opere di Lorenzo Pasinelli (1629 - 1700)*, Faenza 2010.

Domenichino, *S. Cecilia*

È verosimile che anche il quadro grande con “S. Cecilia del Domenichini” sia entrato nella raccolta Malvezzi per volere del senatore Sigismondo III, che fu con costanza alla ricerca di opere dei maestri più affermati. L’inventario legale della sua eredità del 1793 è, infatti, il primo documento settecentesco a testimoniare la presenza tra i dipinti della collezione. Nella perizia per la divisione delle pitture lasciate da Piriteo IV alle figlie del 1806 la “S:a Cecilia figura intera, con due Putti, del Domenichino” nonostante sia “ritoccata” è stimata comunque 400 £, uno dei valori più rilevanti dell’intero catalogo. Nel documento alla voce inventariale è anteposta una R, per cui è certo che il dipinto fu destinato alla parte spettante Teresa Malvezzi e al marito e mandatario Francesco Ranuzzi. Dopo la morte di Teresa nel 1811 i quadri da lei ereditati divennero a tutti gli effetti beni del conte, il quale spinto dai debiti iniziò presto a metterli sul mercato, disperdendone così in breve una gran parte. Oggi è estremamente difficoltoso tentare di individuare il dipinto appartenuto ai signori di Castel Guelfo e stabilire se si trattasse di un originale, di una replica del maestro o opera di bottega. Del resto, la *S. Cecilia*, dipinta nel 1623 per il cardinal Ludovisi e oggi al Louvre, è una delle opere più celebri e riprodotte dello Zampieri. Come riporta la versione del 1841 della *Felsina* (II, pp. 243-244, nota 1) già nel luglio 1625 il pittore veniva pagato da Camillo Gessi per “una replica di un quadro che rappresenta Santa Cecilia che suona la viola con gli occhi voltati al cielo, e con angiolino in piedi che porta sopra la testa un libro aperto”. Questa tela entrò poi nella raccolta del marchese Ferdinando Cospi, “ma poiché la sua ubicazione attuale è ignota, è impossibile determinare se si trattasse di una replica autografa o di bottega” (Strinati 1996, p. 426, cat. 27). Lo stesso vale per la replica che la nota della versione ottocentesca della *Felsina* segnala in “casa Albergati più non c’è, e sarà quella ch’è oggi in Roma forse portatavi da un Senatore Albergati” (II, p. 244, nota 1) o per la “Santa Cecilia che suona l’organo in armonia de gli Angeli” che Bellori (1672, p. 353) dice esser stata dipinta per il cardinal Sensi. L’elenco potrebbe continuare a lungo e invano ricordando ancora la *Santa Cecilia* ora a Palazzo Pallavicini Rospigliosi a Roma e alcune sue copie come quella al Fogg Art Museum di Cambridge o l’esemplare della collezione Costaguti di Roma (Spear 1982, p. 260).

Bibliografia

G. Bellori, *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672; C. C. Malvasia, op. cit., Vol. II, Bologna ed. 1841; R. E. Spear, *Domenichino*, New Haven 1982; C. Strinati, *Domenichino: 1581 – 1641*, Milano 1996.

Pieter Paul Rubens (maniera di), *Baccanale con Sileno e satiri*

Nessuna fonte settecentesca segnala prima dell'inventario legale del marchese Sigismondo III del 1793 la presenza in casa Malvezzi di "un Quadretto in tavola per traverso rapresentante Sileno con Sattiri e bacanti di maniera di Rubens". Vista la rarità di quadri stranieri nel contesto collezionistico felsineo dell'epoca e considerato soprattutto l'ambito di provenienza, il *Baccanale* rubensiano è uno dei soli tre dipinti dell'intera collezione a essere inquadrato da una "Cornice dorata, e Cristallo". Inoltre, nonostante Pedrini precisi che sia 'solo' un'opera della maniera del maestro fiammingo, la stima comunque 1000 £, valore ben al di sopra delle cifre di norma accordate ai quadri di questo genere. A acquisire il dipinto fu quasi di certo il senatore Sigismondo che, mosso dal desiderio di creare nella quadreria della Ca' Grande una sorta di percorso museale che testimoniassse il progresso dell'arte pittorica non solo bolognese ma europea, volle ampliare il panorama della collezione familiare estendendo i suoi interessi a artisti come Rubens o Velázquez.

La tavola non compare in nessun documento successivo alla perizia pedriniana. Risulta assente nella pur parziale divisione delle pitture lasciate nel 1806 da Piriteo IV alle figlie Maria e Teresa, così come non è ricordata in alcun inventario Hercolani o Ranuzzi. Pertanto, è ragionevole ipotizzare che sia stata alienata dall'ultimo signore di Castel Guelfo tra il 1794 e il 1806.

Il "quadretto" Malvezzi potrebbe aver avuto un aspetto simile al *Sileno ebbro sostenuto da satiri* della National Gallery di Londra che la critica ha variamente attribuito ai collaboratori o allievi di Rubens (Jaffé 1989, p. 251, cat. 546).

Bibliografia

M. Jaffé, *Catalogo completo: Rubens*, Milano 1989.

Garofalo, *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni e Elisabetta*

Anche questo dipinto sembra aver fatto il suo ingresso nella quadreria Malvezzi per volere del marchese Sigismondo III. Nessuna fonte archivistica o documento a stampa testimonia, infatti, prima dell'inventario legale del 1793 la presenza presso la collezione dei signori di Castel Guelfo di un quadretto "in Assa la B. Vergine col Bambino, S. Giovanni, e S. Elisabetta di Benvenuto da Garofalo". Pedrini considera la tavoletta come un originale, tuttavia la stima solo 300 £. Viceversa, nella successiva perizia delle pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV del 1806 l'anonimo compilatore giudica il "Quadretto, in tavola, con la B. V. il Figlio, S. Giannino, e S.a Elisabetta della maniera di Benvenuto Garofalo" e forse per tale ragione ne riduce in modo sensibile il valore a 80 £. Sebbene il catalogo provi che il dipinto sia stato incluso nella parte toccata a Maria Malvezzi, nessun documento ottocentesco di casa Hercolani, ove confluirono i beni ereditati dalla principessa, né il Bassani sembra registrarlo. Confrontando i documenti d'archivio, verrebbe la tentazione di riconoscere nel "Quadretto in tavola con la B. V., e S. Giuseppe, e il Puttino" riferito alla "maniera del Benvenuti" dalla nota del 1824 la tavoletta del Garofalo, anche in ragione del fatto che Giovanni Battista Benvenuti detto l'Ortolano veniva talvolta confuso col Tisi. Tuttavia, le descrizioni iconografiche non coincidono affatto. Pertanto, è ragionevole ipotizzare che il quadro del Garofalo sia stato venduto in anni non lontani dal 1806, mentre il "quadretto in tavola" del Benvenuti sia da riconoscersi o in una non identificata *Sacra Famiglia* della collezione Malvezzi oppure, più verosimilmente, in un acquisto fatto dalla marchesa stessa, che pure sembra fosse attiva sul mercato. La "B. V. e S. Giuseppe, e il Puttino", invece, è rubricata anche nel breve elenco di opere appartenenti a Donna Mari degli anni Venti dell'Ottocento, venendo attribuita con incertezza alla "maniera del Benvenuti o Luca Longhi". Ciò porta a identificare tale dipinto col quadro dato a Luca Longhi raffigurante la "Sacra Famiglia" che fu esposto dagli Hercolani durante gli Addoppi tenutisi nella parrocchia di S. Maria dei Servi nel giugno 1822 (Emiliani 1972, p. 56). A partire dal catalogo delle pitture appartenenti alla principessa Malvezzi del 1843 e in quelli successivi degli anni Sessanta la "B. V. e S. Giuseppe col puttino" viene poi data sempre a Luca Longhi. Con tale paternità il dipinto rientra nell'ipoteca rossiniana e così è periziato nel 1883 (Giardini 1992, p. 128) dalla commissione che stimò il lascito del compositore prima che entrasse alla Pinacoteca di Pesaro (inv. 3987). Dal 1920 Serra (p. 8) ha riconosciuto nella tavoletta la mano del Beccafumi, attribuzione che è stata poi accolta da tutta la critica successiva.

Piuttosto, volendo tentare di riconoscere il dipinto dato al Garofalo negli inventari Malvezzi è necessario operare una cernita tra le diverse trasposizioni del Tisi raffiguranti la *Sacra Famiglia con San Giovannino e Santa Elisabetta*. La maggior parte ha una storia ben documentata che le vede lontane da Bologna e dai Malvezzi: la versione che si trova a Padova presso il Museo Civico (inv. 458) nel Settecento era nella sacrestia della Basilica di Sant'Antonio; quella oggi in Galleria Corsini si trova alla Lungara dal 1750, quando entrò a far parte della collezione del cardinal Neri Maria Junior; la redazione conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 635) va esclusa in quanto proviene dalla raccolta Zambeccari, mentre la *Sacra Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovannino* della Galleria Doria Pamphilj (inv. FC 108) si trova a Roma dal Seicento (De Marchi 2002, p. 253, n. 7).

Inoltre, esistono due trasposizioni che non hanno una storia certa. La prima è la tavola battuta all'asta da Christie's a Londra il 10 luglio 1992 (lot. 44), che come riporta Fioravanti (1993, p. 107, cat. 32) a metà del XIX secolo apparteneva a Miss Sarah Rogers, alla morte della quale nel 1854 passò al fratello, il poeta Samuel Rogers. Questi la vendette tramite Christie's all'asta del 2 maggio 1856 (lot. 556). Acquistata da Campbell passò nella collezione di W. H. Grenfell a Taplow Court. Nel 1905 la tavola entrò nella raccolta del barone di Desborough nel Buckinghamshire e da questi fu lasciata in successione nel 1945 alla figlia Imogen, Viscountess Gage di Firle. Lady Gage nel 1954 la affidò quindi a Agnew a Londra, il quale nel novembre dell'anno successivo la vendette a Evelyn Joll. Waagen (1854, II, p. 270) attribuì per primo la tavoletta al Garofalo. Nel catalogo della mostra del 1894 *Burlington Fine Arts Club Works of the School of Ferrara-Bologna 1440-1540*, Venturi e Benson (1894, XXVI, pp. 15, 54) ritenevano, invece, il dipinto "di un pittore più grande del

convenzionale Garofalo” e riconoscevano la mano dell’Ortolano. In tempi più recenti anche Frabetti (1966, pp. 19, 52, nota 29) ha attribuito l’opera al Benvenuti. Solo nel 1968 Berenson (p. 156) l’ha restituita in via definitiva al Garofalo, paternità che è stata poi accolta da tutta la critica successiva (Sambo 1983, p. 26) (Ugolini 1984, p. 63) (Fioravanti 1993, p. 107).

La seconda trasposizione è la *Sacra Famiglia con San Giovannino e Santa Elisabetta* appartenente a una collezione privata di Parma, che è stata pubblicata per la prima volta da Danieli nel 2008 (p. 169, cat. 49). Come riporta lo studioso, l’attribuzione al Garofalo è stata confermata al collezionista da Briganti e Benati e in seguito ribadita e argomentata da Lucco (1993, pp. 77-81).

Bibliografia

G. F. Waagen, *Treasures of oart in Great Britain*, 3 vol., Londra 1854; A. Venturi, R. H. Benson, *Burlington Fine Arts Club Works of the School of Ferrara-Bologna 1440-1540*, catalogo della mostra, Londra 1894; G. Frabetti, *L’Ortolano*, Milano 1966; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North School*, Londra 1968; E. Sambo, *Sull’attività giovanile di Benvenuto Tisi da Garofalo*, in *Paragone*, XXXIV, n. 395, 1983, pp. 19-34; A. Ugolini, *Ancora sul Garofalo giovane*, in *Paragone*, XXXV, n. 417, novembre 1984, pp. 61-65; A. M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo: Benvenuto Tisi; pittore (c. 1476 - 1559); catalogo generale*, Ferrara 1993; M. Lucco, in *Opere d’arte da una collezione privata*, a cura di I. Consigli, Parma 1993, pp. 77-81; A. De Marchi, scheda in *Il museo senza confini: dipinti ferraresi del Rinascimento nelle raccolte romane*, a cura di J. Bentini, S. Guarino, Milano 2002; T. K. Kustodieva, *Garofalo: pittore della Ferrara estense*, Milano 2008.

Giuseppe Maria Crespi, *Ritratto*

La prima fonte documentaria a riferire della presenza nella collezione Malvezzi di un “Ritratto d’uomo mezza figura del Spagnuolo” è l’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793. Non v’è, però, ragione per escludere la possibilità che il dipinto si trovasse tra le opere della Ca’ Grande già *ab antiquo*. Soprattutto nei cataloghi dei quadri lasciati dal prozio Gaspare al padre Piriteo III e agli zii Fabrizio e Lucio figurano infatti numerosi ritratti, di famiglia o di personaggi illustri, senza attribuzioni e indicazioni circostanziate. Per cui, potrebbe per esempio trattarsi di uno dei “ritratti di casa”, stimati 55 £ l’uno – poco più delle 50 £ riconosciute da Pedrini per il dipinto dato a Crespi – che nella divisione dei beni del marchese Gaspare del 1715 erano stati destinati a Piriteo III o dell’effigie di quest’ultimo che nella stessa nota risulta tra i beni “indivisi” ed è stimata 30 £. Nella perizia redatta per dividere parte delle pitture appartenute all’ultimo senatore Malvezzi del 1806 il “Ritratto d’uomo dello Spagnuolo” non è più descritto come una mezza figura, ma mantiene il valore di 50 £. Incluso tra i 97 dipinti destinati alla figlia Teresa, che nel 1800 aveva sposato Francesco Ranuzzi, confluì con tutti i suoi beni tra le proprietà del marito. Nessuna fonte posteriore aiuta a tracciare i passaggi successivi dell’opera, che forse fu presto alienata insieme a molti dipinti ereditati da Teresa per sanare le finanze familiari gravate dai debiti contratti dal duca Francesco.

Bibliografia

M. P. Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980.

Pellegrino Tibaldi, *Sacra Famiglia con una Santa*

Il catalogo dei beni mobili lasciati indivisi tra il marchese Gaspare Malvezzi e i nipoti Piriteo III, Fabrizio e Lucio del 1712 è il primo documento a testimoniare la presenza nella raccolta della Ca' Grande di un "Quadro con S. Giuseppe et un Puttino con un'altra Santa con Cornice nera, et Oro Originale di Pellegrino Tibaldi". L'opera è stimata dagli zavagli Domenico Maria Baratta e Lorenzo Capponi 250 £, risultando così il quarto dipinto più prezioso dell'intero lascito. Nel successivo inventario legale dell'eredità del marchese Gaspare rogato dal notaio Alberto Pilla il 23 luglio 1716 il "Quadro la B. V., S. Gioseffo, un Puttino, et un'altra Santa con Cornice nera, et oro, Originale di Pelegrino Tibaldi" viene registrato, con una valutazione di 250 £, tra le opere della "Quinta Camera" dell'"Appartamento sopra il Scallone à mano destra andare alla Sala grande". Rientrato nel novero dei dipinti vincolati all'asse fedecommissario passò al senatore capo del lignaggio Piriteo III. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1728, per volere testamentario i beni del casato comprese "tutte le Pitture preziose" furono lasciati in successione al figlio Sigismondo III Maria. La "Madonna col Divino Bambino mezze figure come il naturale sostenuto dà una Santa, S. Gioseffo dipinto sull'assa dà Pellegrino Tibaldi" viene poi menzionata tra le circa cento opere ricordate da Marcello Oretti nella quadreria di Casa Malvezzi (Ms. B 104, I, f. 92). In seguito, è l'inventario dell'eredità del marchese Sigismondo del 1793 a rilevare tra le mura del palazzo senatorio il "Quadro in Assa la B. Vergine col Bambino del Tibaldi", che Pedrini valuta 260 £, in proporzione meno rispetto alle stime date ai dipinti del nucleo più antico della raccolta. Nella perizia e divisione delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 la "B. V. col Bambino San Giuseppe, ed una Santa di Pelegrino Tibaldi dipinta in tavola" è accorpata alle opere assegnate alla figlia Maria, che le fece poi confluire nel palazzo del marito Astorre Hercolani, ove godettero a lungo di una relativa autonomia. Presso la residenza senatoria la "Beata Vergine con S. Giuseppe, e un'altra Santa, di Pelegrino Tibaldi" è censita dalla nota delle pitture della principessa Maria del 1824 e dal coevo breve elenco non datato, che ne fornisce le misure in piedi parigini 2,10 x 2,3. La "B. V. S. Giuseppe, ed una Santa in tavola" compare ancora nell'inventario dei quadri appartenenti a Donna Mari del luglio 1843, mentre è assente in quelli estremi degli anni Sessanta. Per tale ragione, è lecito pensare che il dipinto del Tibaldi sia stato alienato nel corso di quel decennio, quando gli Hercolani ormai oppressi dai debiti sacrificarono in modo sempre più ingente anche i quadri di Maria.

Identificare la tavola attribuita al Tibaldi è operazione quanto mai delicata e a oggi impossibile. Da anni, infatti, la critica si divide sulla paternità di un gruppo di Sacre Famiglie, riconosciute alternativamente a Pellegrino o al Nosadella.

Guido Reni (copia da), *Puttini*

L'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 è la prima fonte a testimoniare la presenza nella collezione Malvezzi di un "Quadro con diversi Puttini Copia da Guido". Nel catalogo tendenzialmente, tranne rari casi, le repliche hanno stime ridotte in quanto l'originalità delle opere è un valore fondamentale ai fini della valutazione. In questo caso, invece, Pedrini stima il dipinto 100 £, ovvero più di alcune opere originali con una paternità certa. Ciò è forse dovuto da un lato alla qualità intrinseca del quadro dall'altro all'importanza del modello, per cui la copia assume un ruolo rilevante nel testimoniare con maggior completezza la maniera e la produzione del Divino Guido.

In apparenza, la tela di ispirazione reniana sembra non venire menzionata nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806. Tuttavia, il dipinto potrebbe essere identificato nel "quadro di sei Puttini che lottano insieme, del Gabbiani", la cui valutazione, 80 £, è in linea con il generale decremento del valore medio delle opere rispetto a quello del 1793. Inoltre, dal momento che nessun documento precedente censisce mai alcuna opera del Gabbiani tra le collezioni della Ca' Grande, è lecito supporre che l'estensore della perizia abbia riconosciuto nel pittore fiorentino l'autore dei "Puttini" copiati da Reni. Il dipinto fu assegnato alla parte destinata a Teresa e perciò entrò a far parte dei beni del marito Francesco Ranuzzi. Dopo questa data non è più possibile seguirne gli spostamenti. L'opera posseduta dai Malvezzi potrebbe essere una delle numerose copie del celebre *Combattimento di putti e amorini* esposto presso la Galleria Doria Pamphilij di Roma (FC 257). Alcune di queste sono elencate da Pepper (1988, p. 263, cat. 103), che in particolare ricorda la versione conservata presso Palazzo Madama a Roma, quella del Museo Civico di Torino, la trasposizione del Museo di Cracovia (inv. XII.228) e la copia battuta all'asta da Christie's il 17 aprile 1812.

Bibliografia

D. S. Pepper, op. cit., Novara 1988.

Giovan Francesco Bezzi detto Nosadella, *Sacra Famiglia*

"La Sacra Famiglia del Nociatella" non è censita tra le opere di casa Malvezzi da alcun documento precedente all'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793. Per cui, si può supporre che anche questo dipinto sia entrato nella collezione familiare per volere del penultimo marchese di Castel Guelfo. Stimato da Pedrini 120 £, il quadro è attribuito dall'accademico all'ancora poco noto Giovan Francesco Bezzi detto Nosadella, che è citato in breve da Malvasia (1678, I, pp. 203-204) tra gli allievi di Pellegrino Tibaldi, col quale è stato e viene spesso confuso. Nella perizia per la divisione delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806 la "Sacra Famiglia dipinta in tavola del Nosadella" è destinata alla figlia Teresa, divenendo quindi parte del patrimonio del marito Francesco Ranuzzi.

Allo stato attuale degli studi tentare di ritrovare la tavola posseduta dai Malvezzi è un'impresa alquanto ardua, se non quasi impossibile. Infatti, a oggi non esiste ancora un corpus di opere omogeneo del Nosadella e molte delle attribuzioni fatte da Voss nel 1932 sono ormai state messe in discussione o smentite. Tant'è che Dunkelmann (1981, p. 45) attribuiva al Bezzi con certezza solo poche opere. Oggi il catalogo si è ampliato, ma è allo stesso modo impossibile riconoscere il quadro appartenuto ai Malvezzi, in una delle versioni riconosciute da parte della critica al Bezzi come la *Sacra Famiglia* del Museo de Arte di Bucarest, quella di Capodimonte o quella passata sul mercato a Berlino e ora in collezione privata (Romani 1988, pp. 13, 30-32).

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678; H. Voss, *Giovanni Francesco Bezzi, genannt Nosadella*, Augsburg 1932; M. Dunkelmann, *The Holy Family with St. John in the Indianapolis Museum of Art: Nosadella or Tibaldi?*, in *Perceptions*, 1981, pp. 44-50; V. Romani, *Problemi di michelangiolismo padano: Tibaldi e Nosadella*, Padova 1988.

Pietro Faccini, *Baccanale di Putti*

Nella descrizione e stima delle pitture che Sigismondo III ereditò dallo zio Paolo Magnani del 1760 Zanotti e Mazzoni censiscono “un Quadro per traverso, rappresenta Puttini in Baccanale” e dal momento che lo ritengono una ‘semplice’ “copia” lo stimano solo 40 £.

Questo dipinto potrebbe in realtà riconoscersi nel “sotto quadro con baccanale di Puttini nudi di mano di Pietro Faccini”, che Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 100) testimonia tra le opere della galleria di Casa Malvezzi.

Il primo documento della famiglia a registrarne la presenza nella raccolta della Ca' Grande è l'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793, ove anche Domenico Pedrini attribuisce il “Quadro Baccanale di Puttini” al “Facini”, valutandolo 80 £. Pochi anni dopo Lanzi (1795-95, II, p. 143), scrivendo del Faccini, riporta altresì che “nella quadreria Malvezzi e in altre della città si stimano molto certe sue carole e scherzi di puttini sul far dell'Albani, ma in più grandi proporzioni”. Nella divisione della quadreria di Piriteo IV del 1806 il “Baccanale di Puttini” viene, invece, assegnato alla “Scuola di Tiziano”. L'attribuzione da parte dell'estensore della perizia all'ambito tizianesco di un'opera di un pittore bolognese, in aggiunta di formazione carraccesca, potrebbe sembrare un errore grossolano. In realtà, è ampiamente giustificabile dal vivo interesse palesato dal Faccini per il cromatismo veneto (Posner 1960, p. 51), tanto che pure Malvasia (1678, I, p. 567) sottolineava per esempio che “non vi è chi veda la tavolina della Presentazione della Beata Vergine al Tempio nella Chiesa de' Scalzi fuori di strà maggiore, che non la giuri delle migliori cose del Tentoretto”. L'adesione di Faccini alla maniera tizianesca, comunque, si fa palese in opere come il *Martirio di S. Stefano* della chiesa di Borgo a Budrio (Squellati Brizio 1984, p. 120) o nel disegno con la *Presentazione della Vergine* del Louvre, ispirato alla *Presentazione* tizianesca delle Gallerie dell'Accademia (Posner, 1960, p. 52, fig. 3).

Stando alla perizia del 1806 il *Baccanale* entrò nel nucleo di opere lasciate a Maria Malvezzi Hercolani. Tuttavia, il dipinto non è menzionato dalle note ottocentesche dei quadri appartenenti alla principessa nel palazzo del marito Astorre né dalle fonti a stampa come Bassani. Pertanto, è plausibile che l'opera sia stata alienata poco dopo il suo passaggio tra i beni di Donna Mari. Da allora non si hanno più riscontri documentari, tanto che Negro (1997, p. 124, cat. 61) elenca il *Baccanale* posseduto dai Malvezzi tra le opere perdute del Faccini.

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678; L. Lanzi, op. cit., Bassano 1795-1796; D. Posner, *Pietro Faccini and the Carracci: Notes on some drawings in the Louvre*, in *Paragone*, 11.1960, 131, pp. 51-57; P. Squellati Brizio, *Per Pietro Faccini 'irregolare' bolognese*, in *Annali Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi*, Firenze, 1.1984, pp. 115-137; E. Negro, *Pietro Faccini, 1575/76 – 1602*, Modena 1997.

Domenico Maria Viani, *La fucina di Vulcano*

Gioseffo Guidalotti Franchini nella *Vita di Domenico Maria Viani Pittor Bolognese* (1716, p. 21) scrive “quale diligenza, e quale studio non usò egli nella famosa fucina di Vulcano fatta per il Marchese e Senatore Paolo Magnani? Poiché dovendo questa in concorrenza di molti valenti Maestri farsi vedere non saziavasi mai di andare aggiungendo nuove perfezioni con nuovo studio, e stava particolarmente ne’ giorni festivi per ore continuava a contemplarla per prevenire opportunamente, e togliere quei difetti, che la moltitudine de’ riguardanti avesse potuto scoprirvi nel concorso di popolo, che in Casa di detto Cavaliere era per affollarsi nel primo giorno del supremo suo Magistrato in questa Patria”. Anche Zanotti nella *Storia dell’Accademia Clementina* (1739, I, p. 360) scrive che Domenico Maria “per il senator Paolo Magnani fece a concorrenza de’ primi maestri un quadro, e vi espresse Vulcano alla fucina co’ ciclopi, e con Venere, e tale il fece, che n’ebbe quell’onore, che potea desiderare, e per esso ancora crebbe molto d’estimazione”. In seguito, è Luigi Crespi (1769, p. 166) elencando alcune opere dipinte a Bologna dal Viani dopo la morte del padre a ricordare in modo più sbrigativo che “fece per il senator Magnani un Vulcano alla fucina con Venere, e co’ Ciclopi”.

Secondo le fonti, dunque, il dipinto conferì a Domenico una nuova e accresciuta fama. Eppure, nella descrizione e stima delle pitture lasciate in eredità dal senatore Magnani al nipote Sigismondo III Malvezzi del 1760 Zanotti, coadiuvato da Mazzoni, valuta il “Quadro grande per il traverso, rappresenta la Fucina di Vulcano, del Viani il Giovine” solo 300 £. Una cifra di certo considerevole, ma non così cospicua per una delle opere più “famosse” del Viani, soprattutto se rapportata ai valori accordati ai quadri più importanti del catalogo. La ragione sta forse nel giudizio severo che Zanotti emette sul dipinto nelle postille (Ottani Cavina, Roli 1977, p. 134, 1739, I, p. 360, r 8), ove chiosa “Oimè quella Venere! È brutta nell’esser suo più dei Ciclopi”.

Un segno, invece, di come la tela fosse tenuta in maggior considerazione dal senatore Paolo è la preziosità della “Cornice intagliata, e dorata”, che Pavia perita ben 25 £, cioè un valore maggiore rispetto a molti ritratti o opere di genere.

Seguendo i biografì, Oretti menziona in due occasioni (Ms. B 129, f. 142) (Ms. B 104, II, f. 128) la “Fucina con li Ciclopi, e Venere” di “Domenico M.a Viani” tra le opere di “Casa Magnani”. L’erudito (Ms. B 104, I, f. 93) è, però, anche la prima fonte in assoluto a testimoniare il passaggio della “Venere, Vulcano alla Fucina co’ Ciclopi, pittura di Domenico Maria Viani” nella quadreria di Casa Malvezzi. A far trasferire i quadri appartenuti a Paolo Magnani nella residenza senatoria della Ca’ Grande fu, come noto, il marchese Sigismondo III che aveva ereditato la quadreria dello zio nel 1753. Nell’inventario legale del 1793 il “Quadro grande la Fucina di Volcano del Viani figure intere” mantiene inalterato il proprio valore, venendo stimato anche da Pedrini 300 £.

Nella perizia delle pitture divise dalle figlie di Piriteo IV del 1806 “La fucina di Vulcano” è destinata alla primogenita Maria, confluendo insieme alla parte di patrimonio a lei assegnata nel palazzo del marito Astorre Hercolani. Nella dimora comitale di Strada Maggiore la “Fucina di Vulcano” è registrata solo dalla nota delle pitture appartenenti alla principessa Malvezzi del 1824, ove è catalogata tra gli “scarti” e se ne segnala la vendita. Da allora non se ne ha più notizia.

Bibliografia

G. Guidalotti Franchini, *Vita di Domenico Maria Viani Pittor Bolognese*, Bologna 1716; G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; L. Crespi, op. cit., Roma 1769; A. Ottani Cavina, R. Roli, op. cit., 1977.

Gian Gioseffo Dal Sole (Scuola di), *Arti liberali: Pittura, Scultura, Poesia, Musica*

Nella descrizione e stima delle pitture lasciate in eredità dal marchese Paolo Magnani al nipote Sigismondo III Malvezzi dell'agosto 1760 i periti accademici Zanotti e Mazzoni elencano “Quattro Ovati con mezze figure, rappresentano le quattro Arti Liberali, trè del Sig: Gio: Batta Grati, e l'altra del Sig:r dal Sole” e li stimano nel complesso 300 £. Purtroppo, nella *Storia dell'Accademia Clementina* Zanotti, nonostante dedichi diverse pagine al Grati, non cita mai questi “ovati” né alcun dipinto raffigurante “Arti Liberali”. Neanche Luigi Crespi ne fa poi menzione nella *Felsina*.

Entrate a far parte del patrimonio della Ca' Grande le “Quattro pitture di mezze figure la Pittura, quanto il naturale; la Scultura mezza f.a come d.a; Architettura; la Musica, come d.a” sono esposte dal marchese di Castel Guelfo nell'apparato allestito in occasione della processione del Ss. Sacramento tenutasi nella parrocchia di S. Sigismondo nel 1770 (Oretti Ms. B 105, I, f. 100). Nella descrizione delle opere della Ca' Grande Malvezzi Oretti (Ms. B 104, I, f. 93) cita solo “Due quadri” “la Pittura” e “la Scultura” “mezze figure quanto il vero”, attribuendoli però all'oscuro “Vincenzo Rutore”.

Nell'inventario legale di Sigismondo III del 1793 Pedrini non specifica invece a quali maestri appartenenti alla “Scuola di Gian Giuseppe Dal Sole” vadano attribuiti i “Quattro Ovati rapresentanti le Arti liberali”, che valuta 350 £. Lo stesso fa l'anonimo redattore della perizia redatta per la divisione dei dipinti appartenuti a Piriteo IV del 1806, il quale per lo meno indica che i “Quattro ovati di mezze figure”, rappresentavano “la Pittura, la Scoltura, la Poesia, e la Musica”. Stimati 120 £, i dipinti vengono assegnati alla figlia Teresa, passando con lei tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Stando alle fonti, si potrebbe quindi ipotizzare che gli ovati raffiguranti la *Pittura* e la *Scultura* fossero opera di Rutore, mentre la *Poesia* e la *Musica* di Grati.

Tuttavia, considerata l'impossibilità di indicarne con certezza la paternità, bisognerà aggiungere anche questi ovati tra le opere perdute.

Marcantonio Franceschini (Scuola di), *Madonna col Bambino*

Prima dell'inventario legale del marchese Sigismondo III del 1793 nessuna fonte storica, manoscritta o a stampa, registra tra le opere conservate in palazzo Malvezzi “Un Quadro la B. Vergine col Bambino di Scuola del Franceschi”, ove è stimato da Pedrini 120 £. Quindi, è ragionevole ipotizzare che anche questa *Madonna* entrò nella quadreria della Ca' Grande per volere di Sigismondo.

Il dipinto franceschiniano non compare, invece, nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806, che conviene ricordare attua solo una parziale divisione dello stato patrimoniale. Del resto, a fronte delle 431 opere censite nel palazzo della Ca' Grande nel 1793, l'elenco del 1806 ne riporta solo 180, per cui è ragionevole pensare che molti dipinti siano passati in successione a Maria e Teresa Malvezzi senza che ne rimanesse traccia. Ora, dal momento che né Bassani né alcuna nota ottocentesca delle opere appartenenti a Maria nel palazzo del marito Astorre Hercolani cita il dipinto è lecito supporre sia toccato alla parte assegnata alla sorella Teresa e al marito Francesco Ranuzzi.

Vittorio Maria Bigari, *L'Aurora*

L'ingresso di questo bozzetto nella quadreria della Ca' Grande Malvezzi si deve molto probabilmente al gusto collezionistico colto e raffinato del marchese Sigismondo III, il quale non disdegnava di raccogliere anche i modelli preparatori per le imprese murarie. Del resto, nel Settecento si fa sempre più forte l'idea, sia tra gli artisti che tra gli amatori, che il bozzetto non si leghi più solo al concetto di fase preliminare. Questo 'genere' di opere ottiene una nuova dignità, divenendo il luogo di elezione in cui gli artisti possono mostrare al meglio la propria maniera e il proprio *ductus*. Si concentra nel piccolo e prezioso spazio limitato di una tela un godimento estetico superiore rispetto al soddisfacimento generato dalle grandi superfici murali dipinte retoricamente e talvolta stancamente. L'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793 è quindi il primo documento a testimoniare la presenza nella raccolta della Ca' Grande di un quadretto raffigurante "l'Aurora di Vittorio Bigari". Nella successiva perizia delle pitture divise tra le eredi di Piriteo IV del 1806 il "Bozzetto d'un soffitto di Vittorio Bigari, col carro dell'Aurora" risulta tra le opere assegnate a Teresa, conflueno per tale ragione tra i beni del marito e mandatario Francesco Ranuzzi.

A oggi non sono noti agli studi bozzetti di Bigari raffiguranti il "carro dell'Aurora". Difficile è anche stabilire a quale pittura murale si riferisse la tela posseduta dai Malvezzi, dal momento che Bigari realizzò almeno due soffitti con tale soggetto. Come ci informa Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, p. 287), Vittorio Maria in palazzo Aldrovandi "pinse la volta della gran sala, e vi rappresentò l'Aurora, che abbandona il suo vecchio Titone, e seguendo il Crepuscolo mattutino, comincia a spargere luce d'intorno". Inoltre, nel 1727 affrescò per i Manfredi a Faenza i soffitti di tre grandi sale del palazzo comunale e in particolare "nell'ultima stanza, detta delle rose, sopra luminoso cocchio apparisce l'Aurora spargendo rose" (Zanotti 1739, II, pp. 288-289).

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; C. Casali Pedrielli, *Vittorio Maria Bigari. Affreschi dipinti disegni*, Bologna 1991.

Mariano Collina, *Giove ed Ebe*

Prima dell'inventario legale del marchese Sigismondo III del 1793 nessuna fonte storica, manoscritta o a stampa, registra tra le opere conservate in palazzo Malvezzi un "quadretto rappresentante Giove del Colina", che viene stimato da Pedrini 40 £. Grazie alla perizia redatta per la divisione delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 si apprende che la tela di "Mariano Collina con Giove, ed Ebe" era un "Bozzetto d'un soffitto". Il dipinto fu destinato a Teresa Malvezzi Ranuzzi, dopo di che scomparire. Con ogni evidenza, anche questo modello risponde al particolare interesse che il marchese Sigismondo aveva per questo genere di opere, che sembrano essere state concentrate tutte nel medesimo ambiente.

Oggi la pur nutrita produzione del Collina, che fu persino eletto principe dell'Accademia Clementina nel 1766, risulta perlopiù perduta o dispersa. Pertanto, trovare la tela posseduta dai Malvezzi è un'impresa alquanto ardua. Meno difficoltoso è, invece, ricollegare il bozzetto con l'affresco ai cui era legato. Dovrebbe trattarsi del soffitto della Sala dell'Alcova di villa Rasponi a S. Giacomo di Russi, residenza estiva della famiglia dove Collina affrescò "otto volte di stanze, con l'Architettura di Giovanni Battista Sandoni" (Oretti, Ms. B 131, f. 469) tra il 1750 e il 1759 circa (Benini, 2004, p. 221).

Bibliografia

M. Benini, in *La nobile villeggiatura: i Rasponi a Palazzo San Giacomo di Russi*, a cura di S. Tumidei, Ravenna 2004.

Giuseppe Maria Crespi, *Ritratto*

Nell'inventario dell'eredità del marchese Sigismondo III del 1793 Domenico Pedrini perita un non meglio specificato "ritratto Testa del Spagnolo", valutandolo 40 £. Il catalogo è la fonte più antica che documenti la presenza di questo dipinto di Giuseppe Maria Crespi tra le opere della quadreria Malvezzi. A favorire il suo ingresso tra le pitture della Ca' Grande fu quasi di certo Sigismondo stesso, al quale va il merito di aver arricchito enormemente la collezione familiare.

Il dipinto non compare in nessun catalogo successivo, per cui è lecito ipotizzare che sia stato alienato da Piriteo IV tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo.

Giovan Battista Bolognini, *Davide con la testa di Golia*

Alla personale iniziativa del marchese Sigismondo III dovrebbe ricondursi anche l'ingresso nella collezione Malvezzi di questo dipinto raffigurante un "Davide mezza figura del Bolognini", che viene così censito da Domenico Pedrini nell'inventario del 1793. Le indicazioni piuttosto scarse fornite dal perito clementino sono arricchite nella successiva divisione delle pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV del 1806. Secondo l'anonimo estensore il dipinto lasciato dall'ultimo marchese di Castel Guelfo alla figlia Maria era una "mezza figura di Gio: Batta Bolognini" e in modo più preciso raffigurava un "Davide con la testa di Golia, e la spada in alto". Sebbene sia toccato a Maria, nessun documento di casa Herculani e neppure il Bassani registrano mai il suo passaggio nella quadreria principesca, per cui è lecito supporre che sia stato venduto poco dopo il 1806.

Allo stato attuale le poche notizie estraibili dalle fonti non permettono di stabilire con certezza neanche se si trattasse di un'opera di Giovan Battista Bolognini il Vecchio (1611/12-1688) o del nipote omonimo detto per questo il Giovane (1698-1760). Qualora fosse opera del Vecchio si potrebbe, magari, pensare a una rielaborazione del *David* di Guido Reni, maestro al quale guardò sempre con ammirazione, ma non è comunque possibile spingersi oltre.

Marcantonio Franceschini, *Due ovati con un puttino*

Nella descrizione delle pitture lasciate in eredità dal senatore Paolo Magnani al nipote Sigismondo Malvezzi del 1760 Zanotti e Mazzoni elencano, senza indicarne la paternità, “Sei Ovati, rappresentanti, sei Puttini” e li stimano 45 £. Due di questi dovrebbero corrispondere ai “Puttini in Ovato del Franceschini”, che Pedrini stima 120 £ nell’inventario del 1793 tra le opere che facevano bella mostra nelle stanze del piano nobile della Ca’ Grande. Dei restanti quattro, una coppia potrebbe corrispondere agli “ovati” censiti dal perito clementino tra le “Pitture nel Casino detto degl’Apostoli al Porto Naviglio” – proprietà ereditata sempre dai Magnani – come opere della “scuola del Franceschini”, mentre i restanti due non sono censiti. Valutati 25 £, sono registrati in un non specificato ambiente dell’“Appartamento a Pian Terreno” del palazzetto. Dal momento che il catalogo del 1760, che pure attesta come parte della quadreria di Casa Magnani fosse conservata “negli Apostoli”, non rubrica i “Puttini” tra le opere colà conservate, è lecito ipotizzare che i sei ovati siano stati divisi dopo essere confluiti tra i beni dei signori di Castel Guelfo. Verosimilmente, quelli assegnati a Franceschini, più preziosi, furono esposti presso il palazzo di via Belmeloro, mentre quelli ritenuti di scuola vennero dislocati nel più dimesso Casino degli Apostoli.

Nella perizia redatta per effettuare la divisione della quadreria lasciata da Piriteo IV nel 1806 i “Due Ovati con un Puttino per ciascheduno, del Franceschini” sono inclusi con una stima di 40 £ tra gli ottantatré dipinti assegnati alla figlia maggiore Maria. Gli altri “Quattro Ovati con un Puttino per cadauno dipinti a secco di Marcantonio Franceschini” sono, invece, rubricati nel coevo catalogo di dipinti passati in successione alla ormai principessa Hercolani. Nella successiva nota dei quadri appartenenti a Donna Marì del giugno 1824 sono peritati tutti e sei i “Puttini del Franceschini”: due sono censiti nella “Computisteria del Sig: Principe”, mentre gli altri quattro nella “Camera del Sig: Roberti”. La nota è l’ultimo documento a registrare la presenza dei quadri dati a Franceschini, che a quella data risultano tutti venduti.

Bibliografia

D. C. Miller, op. cit., Torino 2001.

Francesco Monti, *Annunciata e Angelo annunciante*

L'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 è il primo documento di casa Malvezzi a registrare tra le opere della quadreria "Due Quadretti rappresentati la S.ma Annunciata mezza figura Scuola di Giò Giuseppe Dal Sole", che pertanto dovrebbero essere stati acquistati dal marchese. Curiosamente, sebbene Pedrini vi riconosca una mano dipendente dalla maniera di Gian Gioseffo, non è in grado di identificarne l'autore e forse per tale ragione valuta la coppia di tele solo 60 £.

Nella divisione delle pitture lasciate da Piriteo IV alle figlie nel 1806 l'anonimo perito attribuisce, invece, "La B. V. e l'Angelo che l'annuncia, due mezze figure in quadri separati" a "Francesco Monti". Il pittore, come riportano anche Crespi (1769, p. 313) e Zanotti (1739, II, p. 218), fu in effetti allievo di Dal Sole. In particolare, Zanotti precisa che fu grazie all'intercessione del marchese Achille Grassi se il diciottenne Francesco fu posto dal padre "sotto la disciplina di Giovan Gioseffo dal Sole, e il padre maestro Orlandi, autore dell'abecedario pittorico". Sempre secondo Zanotti "la prima cosa, ch'egli dipinse fu una Vergine annunciata dall'Angelo, che molto bene gli riuscì" (1739, II, p. 219). Le due opere di Monti furono assegnate a Maria Malvezzi, confluendo insieme a tutta la parte di patrimonio da lei ereditata nella casa del marito Astorre Hercolani. Presso la residenza senatoria "la Beata V. e l'Angelo che annuncia due mezze figure, in due quadri separati, di Francesco Monti" sono censiti tra i dipinti esposti nella "Prima Camera dopo la Sala grande" dalla nota dei quadri di ragione della principessa Maria del giugno 1824. Nel successivo catalogo delle pitture appartenenti a Donna Mari del 1843 la "B. V., mezza figura" e l'"Angelo, mezza figura" del Monti sono elencati separatamente tra le opere della "Galleria Vecchia" nel "Quartiere al piano superiore" del palazzo.

Il pendant dell'*Annunciazione* non è presente negli elenchi posteriori degli anni Sessanta, per cui è verosimile che i dipinti siano stati alienati tra il quinto e il sesto decennio del secolo, ovvero quando la situazione finanziaria familiare si aggravò a tal punto da richiedere altresì il sacrificio di molte opere un tempo appartenute alla quadreria Malvezzi.

A oggi lo stato degli studi non permette di identificare i dipinti posseduti dai signori di Castel Guelfo. Le fonti non menzionano mai espressamente una coppia di tele figurante l'*Annunciazione*. L'unico riferimento è il già citato ricordo zanottiano della prima opera dipinta da Monti, che comunque è quasi certo fosse un quadro singolo. Piuttosto, è più ragionevole pensare a una trasposizione su tela, magari per la devozione privata, di un modello per l'*Annunciazione* che Monti replicò nella chiesa parrocchiale di Coccaglio (1746) e nella chiesa di S. Zenone a Sale Marasino (1748) (Ruggeri 1968, p. 39). Del resto, Monti durante la sua prolifica carriera dipinse un numero elevatissimo di opere e ciò gli fu possibile, oltre che per le innate capacità, in quanto ricorse a un metodo che lo portava a un riutilizzo costante di singoli brani, di elementi già esperiti, confluiti a formare un repertorio di soluzioni figurative sempre disponibili.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; L. Crespi, op. cit., Roma 1769; U. Ruggeri, *Francesco Monti, bolognese: (1685 - 1768); studio dell'opera pittorica e grafica*, Bergamo 1968.; F. Frisoni, *La decorazione pittorica della Parrocchiale di Sale Marasino nel quadro del Settecento bresciano: gli affreschi di figura*, in *Storia ed Arte nella chiesa di San Zenone a Sale Marasino*, Marone 2007, pp. 135-148.

Pier Francesco Cittadini, *Madonna col Bambino, San Filippo e supplice*

Nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 Domenico Pedrini elenca un quadro raffigurante "S. Filippo in Gloria B. Vergine, e Donna Supplicante" senza, però, indicarne l'autore. Non essendo citato da alcuna fonte precedente, è lecito pensare che anche questo dipinto fu acquistato dal penultimo marchese di Castel Guelfo.

L'opera registrata da Pedrini priva di paternità dovrebbe verosimilmente coincidere con "La B. V. col Figlio, S. Filippo Neri, e un divoto" che l'anonimo redattore della perizia delle pitture di Piriteo IV del 1806 attribuisce al "Milanese" Pier Francesco Cittadini. Il quadro è stimato 40 £, mentre in precedenza il pittore clementino l'aveva valutata 25. Si tratta di uno dei rari casi in cui il valore riconosciuto a un dipinto cresce nel catalogo del 1806 invece di scendere in modo sensibile, è comunque probabile che ciò sia dovuto al riconoscimento della mano del Cittadini.

Nel documento di divisione dei quadri Malvezzi la tela è assegnata alla figlia minore Teresa, dal 1800 sposata con il conte Francesco Ranuzzi. Alla morte della contessa nel 1811 il dipinto insieme a tutti i beni da lei ereditati passarono al marito, il quale nel breve volgere di pochi anni li svendette o ipotecò per far fronte agli ingenti debiti che gravavano sul bilancio familiare.

Peruzzini, *Testa di vecchio*

L'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 è l'unico documento a registrare tra i dipinti della quadreria della Ca' Grande Malvezzi "Una Testa di Vecchio del Peruccini", alla quale Pedrini riconosce un valore piuttosto modesto 10 £.

Il perito non specifica il nome del pittore, il quale apparteneva alla famiglia di pittori Peruzzini che comprendeva Domenico e i figli Giovanni, Antonio Francesco e Paolo, tutti attivi tra il XVII e il primo quarto del XVIII secolo. Pertanto, con le scarse e generiche informazioni a disposizione non è possibile individuare né il vero autore della *Testa di vecchio* né il dipinto.

Antonio Gionima, *Ritratto del compositore Giuseppe Maria Buina o Buini*

Prima dell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793 nessuna fonte manoscritta o a stampa ha mai menzionato un "Ritratto di un Sonatore detto il Buina ed Instrumenti diversi mezza figura di Gionima" né tra le opere realizzate durante la breve carriera del pittore né tra i dipinti della collezione Malvezzi. Valutato 220 £ da Pedrini, il quadro effigiava il compositore bolognese Giuseppe Maria Buini o Buina, il quale assurse anche alla carica di principe dell'Accademia filarmonica petroniana. Nella perizia redatta nel 1806 per dividere il patrimonio pittorico lasciato da Piriteo IV alle figlie si precisa che il "Ritratto del Bujna suonatore" era un "ovale di Antonio Gionima". Con una stima di 50 £ fu incluso tra le opere passate in successione a Maria, venendo perciò portato in casa Hercolani, residenza del marito Astorre. Qui il "ritratto di un Sonatore in Ovato, del Gionima" è ricordato tra le opere esposte nella "Prima Sala" al piano nobile del palazzo comitale dalla nota dei quadri di ragione della principessa Maria del 1824. Il "Ritratto di un suonatore da violino" di Gionima compare ancora un'ultima volta nel catalogo dei quadri appartenenti a Donna Mari del 1843, che lo registra in "Computistaria" nel "Quartiere a pian terreno". Il dipinto con ogni probabilità venne alienato durante il decennio successivo, quando anche Maria fu costretta a vendere i quadri ereditati dal padre per cercare di sanare la sempre più rovinosa situazione finanziaria familiare.

Ercole Lelli, *Estasi di San Francesco*

Nell'inventario dell'eredità del marchese Sigismondo III del 1793 Pedrini registra tra le opere della collezione Malvezzi "Un S. Francesco con Angioli d'Ercole Lelli", stimandolo 60 £. Poiché nessun documento precedente lo menziona nella quadreria della Ca' Grande, è ragionevole pensare che il dipinto rientri nel corposo nucleo di pitture acquistate dal senatore, il quale nel corso della sua lunga esistenza arricchì grandemente la raccolta familiare.

Come è noto, l'intero patrimonio Malvezzi passò al figlio e unico erede Piriteo IV, ultimo marchese di Castel Guelfo. Dopo la sua morte nel 1806 i beni del casato, compresa la quadreria, furono spartiti tra le figlie Maria e Teresa. Nella perizia che divide le pitture lasciate dal senatore il "S. Francesco che sviene al suono del celeste violino d'Ercole Lelli" viene assegnato Maria, confluendo in casa del consorte Astorre Hercolani. Presso la residenza senatoria di Strada Maggiore il "S. Francesco che sviene al suono del celeste violino" è censito dalla nota dei quadri di ragione della principessa Maria del giugno 1824. Il dipinto non compare in nessuno dei cataloghi successivi, per cui potrebbe essere stato venduto nel decennio successivo.

Jacopo Alessandro Calvi, *Nascita di Giove*

L'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 è il primo documento Malvezzi a registrare nella raccolta della Ca' Grande un "Quadretto la Nascita di Giove figure intere di Giacomo Calvi". Valutato da Pedrini appena 80 £, il piccolo dipinto venne di certo acquistato da Sigismondo stesso. Meno agevole è stabilire quando passò tra i beni dei signori di Castel Guelfo. Il fatto che Oretti non menzioni la tela nella sua descrizione delle pitture di palazzo Malvezzi può supportare l'idea che questa sia entrata nella quadreria senatoria tra l'ottavo e il nono decennio del Settecento. Sigismondo potrebbe aver preso il dipinto dalla famiglia Bovio Silvestri. Stando, infatti, al manoscritto *Opere da me dipinte* di Jacopo Calvi (Modena, Biblioteca Estense, Fondo Albano Sorbelli, 353, Lettere e documenti di J. A. Calvi, n. 4), in cui il pittore elenca i quadri da lui realizzati tra il 1761 e il 1784, al 9 aprile 1770 è fatta risalire l'esecuzione di un "Giove fanciullo, in guardia alle Ninfe, co' corstanti, ed un Bacchanale di Puttini per ma.se Pier Paolo Bovi Silvestri" (Bergomi 2013, p. 22). Quest'ultimo morì il 7 gennaio 1775, per cui è lecito credere che possa essere stato il figlio Antonio a vendere il dipinto al senatore Malvezzi.

Nella perizia redatta nel 1806 per dividere le pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV, ultimo senatore del casato, il "Giove fanciullo in custodia delle Ninfe, di Jacopo Calvi" viene assegnato con una stima di 30 £ a Teresa Malvezzi Ranuzzi. Dopo il passaggio tra i beni dei conti della Porretta del quadretto non si hanno più riscontri documentari e a oggi risulta disperso.

Bibliografia

C. Pierallini, *Iacopo Alessandro Calvi: disegni e dipinti*, Bologna 1989; I. Conti, *Vita e opere giovanili di Jacopo Alessandro Calvi*, in *Strenna storica bolognese*, 56.2006, pp. 193-209; O. Bergomi, *Ercole Petroni (Bologna 1765 - 1839): recupero di un pittore figurista*, in *Strenna storica bolognese*, 63.2013, pp. 9-24.

Anonimo, *S. Anna con S. Elisabetta, S. Paolo con S. Francesco Saverio*

Questi “Due Ovati” raffiguranti rispettivamente “S. Anna, e S. Elisabetta” e “S. Paolo, e S. Saverio” sono ricordati tra le opere della quadreria Malvezzi solo dall’inventario dell’eredità di Sigismondo III del 1793. Pedrini stima la coppia 120 £, per cui singolarmente le tele, seppur prive di paternità, valgono quanto il “S. Francesco” di Ercole Lelli, il che fa supporre fossero di buona qualità.

Non essendo elencati nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806, che si ricordi effettua solo una divisione parziale del patrimonio pittorico del casato, né nelle note dei quadri di ragione della principessa Maria Malvezzi Hercolani i “due ovati” potrebbero essere stati ereditati da Teresa Malvezzi Ranuzzi.

Gian Gioseffo Dal Sole, *Due teste, carta*

Solo l’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793 registra la presenza “Due Quadretti Teste in Carte di Giò: Giuseppe Dal Sole” tra i dipinti esposti in casa Malvezzi. Stando alle scarse informazioni fornite da Pedrini, è alquanto arduo stabilire se si trattasse di opere grafiche o piuttosto di piccoli ritratti su carta, dipinti magari a pastello. Di certo, va comunque sottolineato che la stima di 40 £ data dal perito clementino sottintende una buona fattura e forse anche un grado di finitezza maggiore rispetto a dei semplici disegni.

Domenico Maria Canuti, *Ester sviene davanti a Assuero*

Nel manoscritto B 109 (c. 24 bis), ovvero il testo che descrive le raccolte borghesi più importanti della Bologna settecentesca, Oretti riporta che in “Casa di Domenico Natali” si trovava “un Quadro grande con la Regina di Sabba isvenuta avanti Salomone, mezze figure del naturale del Canuti”.

L’erudito, però, ricorda che anche presso la casa del senatore Malvezzi era conservato un dipinto raffigurante “La Regina Sabba svenuta avanti Salomone mezze figure quanto il vero del Canuti” (Ms. B 104, I, f. 99). Dal momento che i volumi sul patrimonio artistico felsineo furono compilati dal dotto periegeta nel corso di più decenni, è ragionevole supporre che il quadro registrato in casa Natali sia il medesimo visto nella residenza di via Belmeloro e che questo sia stato acquistato entro l’ottavo decennio del secolo dal marchese Sigismondo III Malvezzi, il vero artefice della raccolta familiare.

Del resto, è proprio l’inventario legale dell’eredità del penultimo signore di Castel Guelfo del 1793 a menzionare per primo tra le opere della collezione della Ca’ Grande un quadro con “Ester che sviene alla presenza d’Assuero mezze figure del Canuti”.

Nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806 “La Regina Ester davanti Assuero, di Domenico M.a Canuti” viene stimata 150 £. Dato che Pedrini vi aveva riconosciuto un valore di sole 100, si tratta di uno dei rari casi in cui la valutazione di un dipinto e quindi forse anche il suo apprezzamento cresce anziché diminuire in modo sensibile tra il catalogo del 1793 e quello del 1806. Stando al documento, la tela di Canuti fu assegnata a Teresa Malvezzi Ranuzzi e per tale ragione confluì tra i beni del marito Francesco. Come gran parte del patrimonio del conte il dipinto deve essere andato disperso nel corso dei primi decenni dell’Ottocento, quando una pesante e inarrestabile crisi finanziaria colpì le casse familiari. Secondo Simonetta Stagni (Stagni 1988, p. 225) l’opera oggi è da considerarsi perduta o comunque non rintracciabile.

Bibliografia

S. Stagni, op. cit., Rimini 1988.

Giuseppe Maria Crespi, *Ritratto del conte di Par*

Nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793 Domenico Pedrini perita "Un Ritratto del Conte di Par del Spagnolo", valutandolo 100 £. Si tratta del primo documento a registrare la presenza di questo dipinto di Giuseppe Maria Crespi tra le opere della quadreria Malvezzi. Anche in questo caso, fu quasi di certo il marchese Sigismondo a favorire il suo ingresso tra le pitture della Ca' Grande. Con una stima di 50 £ il "Ritratto del Conte di Par" viene destinato nella perizia delle pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV del 1806 alla parte assegnata a Maria, confluendo nel palazzo del marito Astorre Hercolani. Presso la residenza senatoria di Strada Maggiore il "ritratto del Conte Par" dello "Spagnuolo" viene registrato dalla nota dei quadri di ragione della principessa Maria del 1824, ove è postillato che "sta nei Scarti". Tale annotazione sembra denotare un certo disinteresse per l'opera, che probabilmente fu alienata entro breve, come dimostra anche il fatto che non compare in nessuno degli elenchi posteriori.

Giovan Domenico Ferretti, *Deposizione*

Presso la collezione della Ca' Grande la "Deposizione di Croce del Cavagl: Ferretti" viene ricordata per la prima volta dall'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793, ove viene stimata 60 £. Nella divisione delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806 la "Deposizione di Cristo dalla Croce, del Cav:re Ferretti" viene inclusa, con una stima di 80 £, tra le opere passate in successione alla figlia Maria. Portata con tutti i beni da lei ereditati nella residenza del marito Astorre Hercolani, la "Deposizione di Croce" è registrata tra le opere della "Seconda Camera dopo la Sala Grande" del palazzo dalla nota dei quadri di ragione della principessa del giugno 1824. Il dipinto dell'artista fiorentino è poi censito tra le pitture esposte nella "Galleria Vecchia" del "Quartiere al piano superiore" della casa senatoria dal catalogo dei quadri appartenenti a Donna Mari del luglio 1843. Poiché non compare negli elenchi posteriori si dovrà supporre che la *Deposizione* sia stata alienata tra il quinto e il sesto decennio dell'Ottocento, anni in cui la situazione debitoria degli Hercolani imposero anche alla marchesa Malvezzi di sacrificare le opere ereditate dagli avi. Il dipinto viene considerato disperso da Baldassari nella monografia su Ferretti (2002, p. 264, n. 3).

Bibliografia

F. Baldassari, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano 2002.

Giulio Bonasone, *Madonna in gloria con San Sigismondo*

Lanzi nella *Storia pittorica* (1795-96, II, p. 6) ricorda tra “le copiose raccolte” di “immagini di trecentisti” presenti a Bologna quella “di Palazzo Malvezzi, ove con lungo ordine sono esposti i quadri degli antichi maestri coi nomi loro, non sempre scritti di antica mano né sempre certi ugualmente; ma da far sempre onore al genio della nobile famiglia che gli adunò”. Di certo l’ideatore della “Camera degl’antichi”, che costituiva una sorta di museo a sé stante, fu il marchese Sigismondo III. Spinto da un gusto raffinato e da una mentalità progressista, il nobiluomo incrementò in modo considerevole il numero delle pitture antiche presenti nella quadreria familiare. Per sua iniziativa entrarono, infatti, nella raccolta della Ca’ Grande oltre settanta opere dei primi maestri. Queste pitture, però, non incontrarono il favore di Pedrini, il quale nell’inventario del 1793 le stimò tutte in blocco appena 1000 £. L’unico dipinto della camera degli antichi che per il perito clementino ha la dignità di essere valutato separatamente è un “Quadro grande rappresentante S. Sigismondo Re con la B. Vergine, ed Angioli del Bonasoni”, al quale è comunque riconosciuto il valore piuttosto contenuto di 100 £. Nel 1787 il quadro, insieme a tutta la collezione degli antichi, era stato lasciato in successione da Sigismondo al primogenito Piriteo IV. Dopo la morte dell’ultimo marchese di Castel Guelfo, avvenuta nel 1806, le figlie Maria e Teresa si spartirono il ricco patrimonio del casato. Nella perizia redatta in quell’anno per dividere parte della quadreria familiare il quadro di Bonasone non viene però elencato dal suo anonimo estensore. Tuttavia, grazie all’“Elenco della Raccolta delle Pitture Antiche spettanti allo Stato del fu Sig.r Piriteo Malvezzi” è certo che le pitture antiche, compresa la “Tavola d’altare dipinta in tela” di “Giulio Bonasone”, passarono a Maria, confluendo nella galleria principesca del marito Astorre Hercolani in Strada Maggiore. Come spesso accade, le descrizioni dei dipinti subiscono dei mutamenti, per cui non è da dubitare che la “Tavola Granda, con B. V. in Gloria, del Bonasone” registrata tra le opere della “Sala Grande dei quadri Antichi” dalla nota dei quadri di ragione di Donna Mari del giugno 1824 sia lo stesso dipinto censito da Pedrini nel 1793. Probabilmente si accentua l’attenzione sul gruppo celeste della *Madonna* a discapito di quello ‘terreno’ di S. Sigismondo. La “Tavola, con B. V. in gloria, del Bonasone” viene poi elencata tra i quadri della principessa anche nella breve lista coeva ma non datata, in cui è stimata 15 luigi e descritta come alta 8,4 e larga 5,8 piedi parigini. L’opera di Bonasone è censita ancora nella “Galleria Vecchia” del “Quartiere al piano superiore” dal catalogo dei quadri appartenenti alla principessa Malvezzi del 1843. Non è invece più presente nei successivi inventari, per cui è verosimile che sia stata venduta pochi anni dopo.

Bibliografia

L. Lanzi, op. cit., Tomo II, parte II, Bassano 1795-1796.

Arcangelo Resani, *Due nature morte di animali e frutti*

Tra i dipinti di casa Malvezzi menzionati da Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 93) nella sua descrizione del patrimonio artistico privato nobiliare bolognese figurano anche “Due quadri grandi con frutti, ed animali di Arcangelo Resani”. In apparenza potrebbe sembrare curioso constatare che il periegeta, dedichi spazio e attenzione a due opere di genere o di natura morta. Tuttavia, il pittore romano a inizio Settecento aveva raggiunto una certa notorietà proprio grazie a tali generi e, come testimonia lo stesso manoscritto orettiano (Calbi, Scaglietti 1984, p. 167), numerose sue opere si trovavano nelle raccolte felsinee. Il successo testimoniato dall'erudito sembra del resto confermare il giudizio positivo espresso nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, p. 327) da Zanotti, il quale ricorda Resani come un “pittore più che egregio, e nel dipingere animali non so se vi fosse altri mai, che il superasse”. Fu lo stesso Zanotti, del resto, a proporre di aggregare il romano all'Accademia Clementina, ove fu ammesso *ad honorem* nel 1722. Poeta arcadico e pittore Resani fu evidentemente apprezzato con costanza sia in ambito accademico sia dai ‘dilettanti’. Per questo non è un caso che tra le opere che i Malvezzi scelsero di esporre durante la processione del Corpus Domini tenutasi nella loro parrocchia nell'estate 1770 figurassero anche i “Due quadri grandi con animali, e frutti, sono di mano di Arcangelo Resani” (Oretti Ms. B 105, I, f. 99). Così come non deve stupire se Pedrini nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793 valuta i “Due Quadri grandi per traverso Animali e Frutti diversi, e Pesci di Arcangelo Reggiani” la considerevole cifra di 500 £.

Il pendant non compare nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806, che si ricordi descrive solo una parte dell'enorme patrimonio pittorico Malvezzi. I dipinti non sono poi citati neanche dalle note delle pitture appartenenti alla figlia maggiore Maria in palazzo Hercolani, né sembrano essere stati assegnati alla sorella Teresa. Si può quindi ipotizzare che le opere siano state alienate dal senatore Piriteo nei decenni a cavallo tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; E. Calbi, D. Scaglietti op. cit., Bologna 1984.

Arcangelo Resani, *Due Piccionaie*

Oretti (Ms. B 105, II, f. 2) elencando le opere esposte dai Malvezzi fuori dalla Ca' Grande in occasione della processione decennale del Corpus Domini del 1780 menziona “Un quadro con colombaia, e molti Piccioni di Arcangelo Resani”. Ragionevolmente il dipinto citato dal periegeta dovrebbe corrispondere a uno dei “Due Sopraporti rapresentanti Pizzonare del Reggiani” registrati tra le opere della quadreria senatoria dall'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793. Stimati da Pedrini 250 £, i “sopraporti” del Resani devono essere stati acquistati dal marchese Sigismondo entro la fine dell'ottavo decennio del Settecento.

Le tele forse rappresentavano delle ‘Piccionaie’, un tema frequente nella produzione del pittore romano e che rientrava nella folta serie di opere dedicate alla vita quotidiana. La coppia di sopraporte si potrebbe accostare ai *Piccioni nel nido* della Pinacoteca comunale di Ferrara (Corbara, 1965, p. 54), Non essendo citati in alcun catalogo successivo potrebbero essere stati entrambi venduti dal marchese Piriteo IV entro il 1806.

Bibliografia

C. Volpe, *Per Arcangelo Resani*, in *Paragone*, 14.1963, 161, pp. 60-61; A. Corbara, *Tre nature morte di Arcangelo Resani*, in *Paragone Arte*, 16.1965, 183, pp. 52-55.

Felice Boselli, *Natura morta con mezzo maiale, Natura morta con tacchini e carne*

Oretti (Ms. B 104, I, f, 91) è la prima fonte settecentesca a registrare la presenza in palazzo Malvezzi di “Un quadro mezzano con un mezzo porco” e un “altro con Tochini e carne, del Boselli, di Parma”. Sempre l’erudito (Ms. B 105, II, f. 2) attesta poi che tra le opere esposte dai marchesi di Castel Guelfo in occasione del decennale eucaristico del 1780 figurava anche “Un quadro con Carnumi, e uccelli del Boselli dà Parma”. I quadri citati dall’erudito dovrebbero corrispondere ai “due sopraporti per l’impiedi Animali morti del Buselli” che Pedrini perita 300 £ nell’inventario dell’eredità di Sigismondo III del 1793. La buona valutazione di queste due nature morte da parte dell’accademico dimostra il diffuso apprezzamento che le opere del parmense ebbero nelle case nobiliari emiliane settecentesche. Ad acquisire i dipinti del Boselli fu quasi certamente il marchese Sigismondo che, parimenti a molti altri collezionisti, fu affascinato dal “suo fare alla moda” (Ghidiglia Quintavalle 1971). Come la maggior parte delle opere appartenenti ai ‘generi minori’ le tele di Boselli non sono elencate nella divisione delle pitture di Piriteo IV del 1806. Poiché le nature morte non compaiono nei cataloghi delle opere ereditate da Maria Malvezzi Herculani, si può supporre che il pendant sia passato alla sorella Teresa Malvezzi Ranuzzi.

Bibliografia

A. Ghidiglia Quintavalle, *Felice Boselli*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 13, Roma 1971.

Felice Boselli, *Animali morti con gatto, Pesci*

Rispetto alla precedente coppia di dipinti di Boselli, i “Due Quadretti Animali morti con un Gatto, e Pesci” sono registrati in casa Malvezzi solo dall’inventario dell’eredità di Sigismondo III del 1793, ove sono stimati molto meno, 80 £. Come le due tele precedenti, i dipinti non sono elencati da alcun documento successivo, né Malvezzi né Herculani, per cui si può supporre che siano stati alienati da Piriteo IV prima del 1806 o siano passati in successione alla figlia Teresa, entrando poi tra i beni del marito Francesco Ranuzzi. L’accostamento del “Gatto” agli animali morti è ricorrente in molte opere del parmense, tanto da divenire una sorta di firma del pittore, il quale giocava con l’assonanza tra *feles-felino* e *Felix-felice* (Ghidiglia Quintavalle 1971). Tra i molti dipinti con soggetti simili il primo quadretto potrebbe essere accostato per esempio all’*Interno di dispensa con gatto, polli, lepre, uccelli, rami e pezzo di vitello appeso* di una collezione privata di Piacenza (Arisi 1973, p. 163, n. 114) o alla *Natura morta con selvaggina, carne macellata e gatto* della collezione Steffanoni di Bergamo pubblicato da Arisi (1973, p. 279 n. 408).

Bibliografia

A. Ghidiglia Quintavalle, op. cit., Roma 1971; F. Arisi, *Felice Boselli. Pittore di natura morta*, Roma 1973.

Felice Boselli, Due quadretti *Una figura e Animali*

Nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III Pedrini registra una terza e ultima coppia di tele del Boselli. I "Due quadretti per l'impiedi, una Figura ed Animali", sebbene presentino anche l'interpolazione di una "Figura", risultano essere con una stima di 60 £ i meno preziosi della serie. Anche questo pendant è citato solo dal catalogo del 1793, per cui non è possibile stabilire quale fu il suo destino dopo questa data. La presenza nella collezione della Ca' Grande di ben sei opere del parmense testimonia, oltre all'apprezzamento verso il pittore da parte del marchese Sigismondo, anche il successo che i suoi dipinti ebbero tra i collezionisti emiliani del XVIII secolo. L'alta considerazione in cui è tenuta la produzione di Boselli è dimostrata in maniera indiretta anche dal fatto che questa serie di nature morte, opere 'semplici' e tutt'altro che eleganti, fu esposta dal marchese di Castel Guelfo nella camera subito successiva a quella degli Antichi, quindi in un ambiente di sicura rappresentanza, insieme a quadri di maestri riconosciuti e affermati come Creti, Mola, Muziano, Gennari e la Sirani. Del resto, come sostiene Ghidiglia Quintavalle (1971) "doveva essere addirittura di rigore appendere" le nature morte del Boselli, poco importava ai collezionisti se i soggetti modesti e talvolta truculenti delle sue tele si attagliassero maggiormente agli ambienti umili come botteghe o al meglio alle sale da pranzo piuttosto che alle loro raffinate e auliche gallerie.

Bibliografia

A. Ghidiglia Quintavalle, op. cit., Roma 1971.

Lucio Massari, *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*

Nessuna fonte precedente all'inventario legale di Sigismondo III del 1793 registra la presenza in casa Malvezzi di un "Quadro grande per l'impiedi rappresentante il Sposalizio di S. Caterina di Lucio Massari". Il dipinto censito da Pedrini non risulta elencato nella perizia redatta nel 1806 per dividere le pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV, ultimo senatore del casato. Tuttavia, nella breve "Aggiunta alla Raccolta delle Pitture Antiche spettanti allo Stato del fu Sig.r Piriteo Malvezzi", documento conservato tra le carte della figlia e erede Maria in casa Hercolani è menzionato proprio "Il sogno di S. Catterina dello stesso Massari", che è valutato 60 £. Il dipinto, quindi, rientrò insieme alle opere più antiche della quadreria Malvezzi tra i beni della figlia primogenita di Piriteo IV Maria Malvezzi Hercolani. Presso la residenza senatoria, però, nessuna nota dei quadri di ragione della principessa e neppure Bassani censiscono il dipinto, per cui è lecito supporre che possa essere stato alienato in date precoci, forse poco dopo il 1806. La tela, a ora non identificata, potrebbe avere avuto un aspetto simile o essere una replica del *Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* realizzato tra il 1614 e il 1615 per la chiesa bolognese di S. Benedetto, dipinto al quale fa riferimento anche Malvasia nella *Vita* di Massari (1678, I, p. 556).

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678.

Lucio Massari, *Santa Edvige*

Anche il "Quadro grande per l'impiedi rappresentante S. Edvigia Regina di Lucio Massari" viene ricordato per la prima volta nella quadreria dei signori di Castel Guelfo solo dall'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793, dove è stimato insieme allo *Sposalizio di S. Caterina* dello stesso solo 200 £. L'opera non è presente nella perizia del 1806, ma come lo *Sposalizio* è elencato nella "Aggiunta alla Raccolta delle Pitture Antiche spettanti a Piriteo Malvezzi", per cui è certo che passò in successione alla figlia Maria. Neanche questo quadro è menzionato in casa Hercolani dal Bassani e dalle note ottocentesche dei quadri della principessa Malvezzi, per cui probabilmente fu venduto insieme al 'pendant' poco dopo essere stato ereditato.

Felice Torelli, *Nascita di Ercole*

Zanotti nella *Vita di Felice Torelli* contenuta nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, p. 81) ricorda che il veronese “Pinse due quadri al senator Magnani, e v’ha in uno Venere, allorché, ferita da una spina in un piede, fece la rosa vermiglia del proprio sangue; e nell’altro una simile poesia, di cui ora non mi sovviene.” e poi precisa che “Furono fatti questi due quadri a concorrenza d’altri primarj pittori, e quando furono dal pubblico veduti, in occasione dell’entrar gonfaloniere il senatore, riceverono molti applausi”. Quindi, anche questi due quadri furono dipinti su commissione del marchese Paolo Magnani affinché fossero esposti insieme alle altre opere di soggetto mitologico in occasione del suo accesso al gonfalonierato. Seguendo una sorta di *topos* storiografico, ma forse testimoniando anche una reale rivalità tra gli artisti per ottenere il primato davanti a un pubblico vasto e sempre più competente, Zanotti insiste sulla “concorrenza” tra “primarj pittori”. La stessa concorrenza che aveva spinto Domenico Maria Viani a non saziarsi “mai di andare aggiungendo nuove perfezioni con nuovo studio” (Guidalotti 1716, p. 21) alla *Fucina di Vulcano* o che a Creti “costò molta assiduità, molta fatica, ed infiniti sospiri, e rancori, e malinconie” (Zanotti 1739, II, pp. 107). Stando allo storico gli sforzi dei pittori non furono vani e generale fu l’apprezzamento del pubblico per le loro opere.

La coppia di tele menzionata dallo Zanotti viene citata *en passant* anche nella *Felsina* da Luigi Crespi (1769, p. 244), il quale però riporta solo che tra i quadri fatti dal Torelli “la casa Magnani ne tiene due” senza specificare quali. Neanche Oretti (Ms. B 104, II, f. 128) (Ms. B 131, f. 56) è in grado di precisare il tema dell’“altro quadro con una Simile Poesia, è del d.º Torelli” che nella descrizione della quadreria senatoria segue la “Venere ferita in un piede dà una spina” dello stesso autore.

Quale fosse il soggetto della seconda “poesia” lo si apprende dalla descrizione e stima delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani del 1760, ove Zanotti e Mazzoni registrano “Due Quadri grandi per traverso, del Sig:º Felice Torelli, uno rappresenta la Favola d’Ercole, e l’altro Venere, con diversi Amoretti”. Il pendant viene stimato dagli accademici 600 £, mentre le “Cornici intagliate, e dorate” hanno per Pietro Pavia un valore di ben 60 £. Come è noto, a far redigere il catalogo della quadreria Magnani fu il marchese Sigismondo III Malvezzi, che alla morte del senatore Paolo nel 1753 ne aveva ereditato tutte le sostanze.

Nell’inventario legale del 1793 i “Due Quadri grandi la Nascita d’Ercole, e l’altro Venere con Amorini del Torelli” sono stimati da Pedrini la considerevole cifra di 1000 £, risultando in tal modo i dipinti più preziosi esposti nelle stanze seguenti la “Camera degl’Antichi”.

Le tele di Torelli non risultano catalogate nella perizia delle pitture lasciate in eredità da Piriteo IV alle figlie nel 1806, che però effettua solo una parziale divisione della quadreria familiare. Considerando poco probabile che l’ultimo senatore del casato abbia venduto il pendant - si sarebbe trattato di una violazione delle disposizioni testamentarie del padre, il quale aveva proibito a tutti gli eredi, “tanto in detta Primogenitura, quanto in detto Fidecommesso universale, et a ciascuno di essi, ogni, e qualunque alienazione, e distrazione, anche per titolo di Trebellianica” “per decoro della mia Patria, e della mia Famiglia” (APHBo, testamento Sigismondo III, voce 57) – è possibile che i dipinti siano passati in successione a una delle figlie. D’altro canto, alla morte di Sigismondo la collezione sfiorava le mille opere, mentre la perizia del 1806 ne elenca solo 180. Poiché nessuna nota dei quadri appartenenti alla principessa Maria in palazzo Hercolani elenca le due ‘favole’ del Torelli, è ipotizzabile che i dipinti siano stati assegnati alla sorella Teresa, confluendo così tra i beni del marito Francesco Ranuzzi. Graziani (2005, p. 225) elenca il dipinto tra le opere a oggi non reperite.

Bibliografia

G. Guidalotti Franchini, op. cit., Bologna 1716; G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; L. Crespi, op. cit., Roma 1769; I. Graziani, op. cit., Bologna 2005.

Felice Torelli, *Venere tinge di rosso le rose*

Nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, p. 81) Zanotti descrive in maniera diffusa il dipinto e la sua genesi, raccontando che Torelli “Pinse due quadri al senator Magnani, e v’ha in uno Venere, allorché, ferita da una spina in un piede, fece la rosa vermiglia del proprio sangue”. Lo storico aggiunge che i quadri furono realizzati “per essere veduti, in occasione dell’entrar gonfaloniere il senatore”, evento che avvenne nel quinto bimestre del 1705 (Dodi 2002, p. 131) e che portò il marchese a commissionare diverse opere di soggetto mitologico. Per tale ragione è possibile datare i due dipinti tra il 1704 e il 1705 e di certo dopo il 1701, quando Felice, dopo aver sposato la pittrice Lucia Casalini, lasciò la bottega di Dal Sole per aprirne una in proprio (Zanotti 1739, II, p. 80). Anche Luigi Crespi nella *Felsina* (1769, p. 244) riporta che Torelli, dopo il matrimonio con la Casalini, aprì “nella propria loro casa una fiorita scuola”, iniziando a dipingere numerose opere per le più illustri famiglie bolognesi tra cui “la casa Magnani” che ne possedeva due. In seguito, è Oretti (Ms. B 104, II, f. 128) a ricordare che tra le opere presenti in casa “Del Senatore rincontro la Chiesa di S. Giacomo” si trovava un quadro raffigurante “Venere ferita in un piede dà una spina fece la rosa vermiglia del proprio sangue, è opera rara di Felice Torelli”.

La descrizione e stima delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani, redatta da Zanotti e Mazzoni per volere dell’erede Sigismondo III Malvezzi nel 1760, registra la coppia di tele descrivendole come “Due Quadri grandi per traverso, del Sig:r Felice Torelli, uno rappresenta la Favola d’Ercole, e l’altro Venere, con diversi Amoretti”.

Il primo documento di casa Malvezzi a menzionare la “Venere con Amorini del Torelli” è per ovvie ragioni l’inventario dell’eredità di Sigismondo III, il quale nel settimo decennio del secolo aveva portato la quadreria avuta dallo zio tra le mura della Ca’ Grande.

La perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806 non menziona i dipinti del Torelli e così neanche le note ottocentesche dei quadri avuti in eredità dalla figlia Maria e portati in palazzo Hercolani. Per tale ragione, è probabile che le tele siano passate in successione alla secondogenita Teresa, facendo poi perdere le loro tracce. Graziani (2005, p. 225) elenca anche questo dipinto tra le opere attualmente non reperibili.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; L. Crespi, op. cit., Roma 1769; R. Dodi, op. cit., Bologna 2002; I. Graziani, op. cit., Bologna 2005.

Pier Francesco Mola, *Storia di Campaspe*

Nella descrizione e stima delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani del 1760, voluta dall'erede Sigismondo III Malvezzi, Zanotti e Mazzoni elencano “Due Quadri con Cornice all'antica dorata, del Mola, uno rappresenta la Storia di Campaspe, l'altro il Convito d'Alessandro Magno”. Pavia stima le cornici 24 £, mentre i periti valutano questo ‘dittico’ ben 1500 £. I dipinti risultano, perciò, essere due tra le opere più preziose dell'intero catalogo, tanto che il loro valore è superato solo dalla *Vita umana* di Cagnacci ed è uguagliato esclusivamente dalla *Carità* di Franceschini.

Fu senza dubbio il marchese Paolo a acquisire queste preziose tele, che infatti non compaiono nell’“irrisorio” (Morselli 1998, p. 304) novero di quadri descritti dall'inventario dei beni del padre Enea Magnani del 1686.

Come è noto, nel settimo decennio del Settecento Sigismondo III fece trasferire la raccolta avuta dallo zio materno nel 1753 tra le mura della Ca' Grande. Fu qui che Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 91) vide di persona i “quadri mezzani del Mola” anche se poi ne travisò il soggetto, interpretandoli in modo erroneo come “Apele che dipinge Cleopatra, e Marco Antonio”.

Nell'inventario legale dell'eredità del penultimo marchese di Castel Guelfo del 1793 i “Due quadri grandi del Mola rappresentanti la Storia Campaspe, e il Convito di Alessandro” vengono stimati da Pedrini 800 £, ovvero circa la metà di quanto riconosciuto dai colleghi accademici in precedenza. Non si tratta di una stroncatura, ma è evidente che le opere dell'‘eccentrico’ Ticinese non incontrarono appieno il favore del pittore, che si ricordi solo di rado valuta i quadri già Magnani meno della stima del 1760.

I due dipinti non sono elencati nella divisione delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806, né sono registrati in alcuna nota delle opere ereditate da Maria Malvezzi Hercolani. Pertanto, si può solo ipotizzare che siano confluiti tra i beni della figlia Teresa Malvezzi Ranuzzi, andando poi dispersi.

Bibliografia

R. Morselli, op. cit., Los Angeles 1998; F. Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612 - 1666): materia e colore nella pittura del '600*, Roma 2012.

Pier Francesco Mola, *Convitto di Alessandro Magno*

Acquistato insieme al pendant dal senatore Paolo Magnani, dopo la sua morte nel 1753 passò in eredità con tutta la quadreria del casato al nipote Sigismondo III Malvezzi. Nella descrizione delle pitture appartenute al marchese del 1760 Zanotti e Mazzoni stimano “il Convito d'Alessandro Magno” e la “Storia di Campaspe” la rilevante cifra di 1500 £, ovvero più di quanto valesse la più lussuosa delle carrozze posseduta dal casato (1000 £).

Dopo essere confluiti nel patrimonio pittorico dei Malvezzi, i dipinti vengono ricordati tra le opere della Ca' Grande da Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 91), il quale ne fraintende l'iconografia interpretandoli come “Apele che dipinge Cleopatra, e Marco Antonio”.

L'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 è per ovvie ragioni il primo documento di casa Malvezzi a registrare tra le opere della raccolta familiare i “Due quadri grandi del Mola rappresentanti la Storia Campaspe, e il Convito di Alessandro”, che Pedrini stima 800 £.

Entrambe le tele non sono menzionate sia nella perizia delle opere lasciate da Piriteo IV nel 1806 sia nelle note dei quadri di ragione della figlia Maria in palazzo Hercolani. Quindi, è possibile che le due *Storie* siano state assegnate alla secondogenita Teresa, entrando così tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Angelo Michele Cavazzoni, *Ratto delle Sabine*

Nella *Vita di Cavazzoni* Zanotti (1739, II, p. 130) narra con dovizia di particolari l'occasione che portò alla nascita di questo dipinto. Un tempo "s'avvisò il senatore Magnani di volere, che alcun bravo pittore copiasse tutte le pitture della sua sala, dipinte da' tre Carracci, e al senatore Giovan Gioseffo dal Sole propose il Cavazzoni, com'uomo in una tal sorte di pittura molto egregio. Prima però, che il lavoro della sala intraprendesse volle lo stesso senatore, che Angelo Michele gli copiasse il bel quadro del ratto delle Sabine di esso Giovan Gioseffo, e in tal guisa il copiò, che da molti, e molti di coloro, che l'hanno veduto, e il veggiono, è stato giudicato originale". Lo storico, invero, già nella precedente *Vita di Dal Sole* (1739, I, p. 308) aveva raccontato che Gian Gioseffo "pinse in una gran tela il ratto delle Sabine, e il fece...per l'Elettor palatino, e di questo quadro ha una molto bella copia il senatore Magnani fatta da Angelo Michele Cavazzoni".

Anche Luigi Crespi (1769, p. 260) fa riferimento nella *Felsina* alla commissione della tela, senza però precisarne il soggetto e modificando leggermente l'ordine degli eventi, quando racconta che la grande perizia del Cavazzoni "nel ricopiare le opere de' grandi maestri, con un esattezza, diligenza, ed imitazione inarrivabile...invogliò il marchese Paolo Magnani di fargli copiare tutte le pitture della sua sala, fatte da' tre Carracci, al qual lavoro diede mano, interrompendolo solo per fare una copia di un quadro di Giovan Gioseffo del Sole". Riprendendo i biografì, è poi Oretti nelle *Notizie de' professori* (Ms. B 130, f. 366) a riportare che il Cavazzoni "Fece la Copia in dipinto, ed in disegno del Ratto delle Sabine che possiede il Senatore Magnani quale è di G. Giuseppe dal Sole".

Il *Ratto delle Sabine* di Cavazzoni andò, dunque, ad aggiungersi alla ricca e celebrata quadreria del marchese Paolo, che a quanto pare aveva una certa predilezione per i dipinti di soggetto mitologico. Come è noto, nel 1753 il senatore morì senza discendenti diretti, per cui la collezione e i beni liberi Magnani Lupari passarono in successione al nipote Sigismondo III Malvezzi. Ottenuta la pingue eredità dello zio materno, il marchese di Castel Guelfo fece presto stimare dai clementini Zanotti e Mazzoni la raccolta avuta in lascito. Nel catalogo, terminato nell'agosto 1760, gli accademici descrivono l'opera come un "Quadro grande per traverso rappresentante il Ratto delle Sabine" e, essendo bene informati, precisano che si tratta di una "copia del Sig:r Angelo Michele Cavazzoni, dall'Originale del Sig:r Gio: Giuseppe dal Sole". Sebbene si trattasse di una replica, i periti valutano comunque la tela 200 £, valore che è pari se non superiore a quello di molti originali. Anche la preziosità della "Cornice intagliata, e dorata", che Pavia stima ben 30 £, – ovvero quanto le cornici della *Maddalena* del Guercino e della *Vita umana* di Cagnacci – evidenzia quanto il dipinto fosse tenuto in gran conto dal marchese Paolo. Curiosamente, Oretti nella descrizione della quadreria Magnani (Ms. B 104, II, f. 127) rubrica il "Ratto delle Sabine" come "opera di Gian Gioseffo". Forse si tratta di una svista, ma non è da escludere che l'occhio esperto dell'erudito sia stato traviato e come "molti di coloro, che l'hanno veduto, e il veggiono" l'abbia "giudicato originale". Tale supposizione potrebbe tra l'altro essere suffragata dal fatto che il periegeta (Ms. B 104, I, f. 92) stenta a riconoscere la paternità della tela anche quando elenca le opere di Casa Malvezzi, per cui censisce "Il Ratto delle Sabine, quadro grande figure come il naturale" come dipinto "d'incerto autore". Domenico Pedrini, invece, nell'inventario dei quadri lasciati da Sigismondo III del 1793 riporta con esattezza che il quadro grande raffigurante "il Ratto delle Sabine" è una "Copia di Giò: Giuseppe Dal Sole del Cavazzoni" e lo stima 230 £. Il dipinto non viene rubricato nella perizia delle pitture appartenente a Piriteo IV del 1806, che, si ricordi, effettua solo una parziale quanto incompleta divisione del patrimonio pittorico Malvezzi. È comunque probabile che il quadrono di Cavazzoni sia stato assegnato alla Teresa, confluendo così tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; L. Crespi, op. cit., Roma 1769.

Giovan Giacomo Sementi, *Santa Margherita*

L'inventario legale del 1793 è la prima fonte a registrare tra le opere conservate in palazzo Malvezzi "Una S. Margherita mezza figura del Sementi", che Pedrini stima 60 £. Il dipinto dell'allievo di Calvaert e Reni entrò, pertanto, nella collezione della Ca' Grande quasi di certo per volere del marchese Sigismondo. La *Santa Margherita* non compare, invece, nella perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 né in alcun catalogo delle opere passate in successione alla figlia Maria Malvezzi Hercolani. Si potrà, quindi, supporre che il quadro sia stato ereditato dall'altra figlia Teresa, il patrimonio della quale non è documentato adeguatamente. I pochi studi dedicati al Sementi oggi non permettono di rintracciare il dipinto.

Girolamo Muziano, *Eremita nel deserto*

Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 99) è la prima fonte settecentesca a registrare la presenza nel palazzo del senatore Malvezzi di un "Eremita in paese dipinto da Muziano, sotto quadro". Dal momento che fu Sigismondo III ad anelare per la sua raccolta opere dei maestri delle altre scuole italiane, in prevalenza di epoche precedenti, è ragionevole pensare che il dipinto sia stato da lui acquistato entro il sesto-settimo decennio del secolo.

Nell'inventario legale dell'eredità del marchese Sigismondo, fatto stilare dal figlio Piriteo IV a Domenico Pedrini, il "Monaco nel Deserto del Muciani" viene stimato 80 £. Come molti dei dipinti esposti nella "camera" successiva a quella "degl'antichi", l'*Eremita* del pittore bresciano non è elencata nella perizia delle pitture appartenute all'ultimo marchese del casato del 1806. Il sotto quadro non compare neppure nei cataloghi delle opere passate in successione a Maria Malvezzi Hercolani. Pertanto, resta di nuovo incerto se la tela sia stata venduta entro il 1806 da Piriteo IV o se sia stata ereditata dalla figlia Teresa.

Patrizia Tosini nella monografia dedicata a Muziano (2008, p. 463 cat. D 8) considera il dipinto ricordato dall'Oretti in casa Malvezzi come "disperso o distrutto".

Bibliografia

P. Tosini, *Girolamo Muziano, 1532 - 1592: dalla maniera alla natura*, Roma 2008.

Gennari, *Davide*

Nella descrizione delle pitture lasciate da Sigismondo III del 1793 Pedrini registra con una stima di 60 £ un dipinto raffigurante un “Davide” di un non precisato “Genari”. L’opera non viene elencata nella perizia del 1806 né è menzionata dalle note dei dipinti appartenenti a Maria Malvezzi in casa del marito Astorre Hercolani. Purtroppo, capire a quale nipote del Guercino appartenesse la tela è operazione praticamente impossibile. La descrizione fornita dal perito clementino, infatti, è troppo concisa e non fornisce sufficienti elementi nemmeno per poter stabilire l’esatto soggetto della tela. Forse il *Davide* era opera di Benedetto Gennari, al quale sono attribuite almeno tre diverse versioni incentrate sul giovane eroe biblico. La prima è il *Davide con la testa di Golia* della Galleria Palatina di Firenze (inv. 143), una copia tratta da Guercino che risale al tempo del tirocinio di Benedetto presso lo zio; pervenne alle gallerie fiorentine a inizio Ottocento, mentre in precedenza si trovava presso la collezione Gerini. Una seconda versione è stata battuta all’asta da Christie’s a New York il 26 gennaio 2001 (lot. 148). La terza, che vede l’eroe biblico brandire ancora la spada nella destra, è stata messa all’asta da Morton il 26 maggio 2016 (lot. 5) come la tela dipinta per Henry Jermyn I Conte di Saint Albans durante il soggiorno inglese del Gennari. Qualora, invece, il quadro di Benedetto avesse rappresentato Davide quale re e profeta lo si potrebbe riconoscere nel dipinto di collezione privata che Prisco Bagni nel 1986 (p. 30, cat. 12) identificava con il “Davidde ½ f. del vero con teschio di morte in mano di Benedetto Gennari” ricordato in casa Galeazzi da Oretti (Ms. B 109, c. 157). Ma nulla esclude che il dipinto della collezione Malvezzi non potesse essere il “Davidde Profeta” di “Casa Locatelli” che Oretti (Ms. B 128, f. 166) enumera tra le opere del pittore.

Bibliografia

P. Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna 1986.

Elisabetta Sirani, *Beata Vergine*

L’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III redatto per volere del figlio Piriteo IV da Domenico Pedrini è l’unico documento di casa Malvezzi a registrare tra le opere della quadreria “una B. Vergine della Sirani Copia da Guido” col valore di 80 £. Il dipinto non compare nella perizia del 1806. Con solo questa voce inventariale a disposizione è impossibile formulare ipotesi valide su quale opera possa essere appartenuta ai marchesi di Castel Guelfo. Inoltre, bisogna ricordare che spesso per i periti le opere dubbie venivano catalogate come “copie da” i maestri degli artisti menzionati e per Elisabetta i modelli non potevano che essere il padre Giovanni Andrea o appunto Guido Reni.

Lavinia Fontana, *Donna che si pettina*

Nell'inventario dei beni lasciati dal senatore Enea Magnani dopo la sua morte nel 1686 la nota degli arredi del palazzo di S. Donato redatta dagli eredi riporta, senza specificarne l'autore, che nella "prima stanza passata la loggia" della residenza era esposto "un quadro di pittura dipintovi sopra il legno una donna, che si pettina" (Morselli 1998, p. 306). Questo dipinto ragionevolmente dovrebbe essere identificato con il "Quadro in Tavola di Lavinia Fontana di mezza figura d'una Donna, che si pettina" che Zanotti e Mazzoni stimano 150 £ nella descrizione delle pitture appartenute al marchese Paolo Magnani del 1760. Il catalogo, come noto, era stato commissionato pochi anni prima da Sigismondo III Malvezzi, il quale dopo la morte dello zio materno nel 1753 ne aveva ereditato tutte le sostanze. Il primo a documentare il passaggio del dipinto nella casa senatoria è Oretti (Ms. B 104, I, f. 99), il quale lo descrive come "Un ritratto di una Signora riccamente vestita mezza figura come il vero della Lavinia Sirani [sic]", il cognome errato è un lapsus.

La "Donna che si pettina mezza figura in Assa di Lavinia Fontana" viene quindi registrata, con una stima di 100 £, da Domenico Pedrini nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793. Nella divisione delle pitture appartenute al figlio Piriteo IV del 1806 il quadro di Lavinia, descritto in maniera sbrigativa come una "Mezza figura di Donna al naturale", è assegnato con una valutazione di 80 £ alla primogenita Maria, venendo così portato nella residenza del marito Astorre Hercolani. Presso il palazzo in Strada Maggiore la nota dei quadri di ragione della principessa Malvezzi del giugno 1824 torna a descrivere la tavola della Fontana come "un ritratto di una Donna con pettine in mano". Con una identica lettura il quadro è rubricato anche nel coevo elenco di opere appartenenti a Maria, ove oltre alla stima di 20 luigi sono fornite anche le misure in piedi parigini (3,5 x 2,7), ma soprattutto vi è annotato che è "venduto". Da allora il dipinto può considerarsi disperso.

Angelo Michele Cavazzoni, *Sacra Famiglia*, copia da Raffaello

Nella lettera XXII indirizzata “Al signor de Quintin” intitolata “Memoria sui principali quadri di Bologna con brevi osservazioni” Charles de Brosses (1739/1973, p. 173) ricorda di aver visto in casa Magnani una “Sacra Famiglia di Raffaello”. Anche Charles-Nicolas Cochin nel *Voyage d’Italie* (II, 1758, p. 127) elencando i dipinti ammirati in “Palazzo Magnani” menziona “Une Sainte Famille” precisando però “qu’on dit de Raphael, & qui a des beautés”. Il dubbio espresso dal Cochin era più che legittimo, dal momento che verosimilmente il dipinto attribuito al grande urbinato non era in realtà altro che una copia di Angelo Michele Cavazzoni, che a quanto pare il marchese Paolo spacciava per originale.

Come è noto, l’attività principale di Cavazzoni fu la copia, soprattutto “le opere de’ grandi maestri” (Crespi 1769, p. 260), esercizio nel quale eccelse massimamente e che gli procurò una discreta fama. Tant’è che il più importante incarico della sua carriera furono senza dubbio le copie degli affreschi dei Carracci di palazzo Magnani, commissione che ottenne replicando in modo impeccabile il *Ratto delle Sabine* di Gian Gioseffo Dal Sole (Zanotti 1739, II, p. 130). In base alla *Storia dell’Accademia Clementina* (Zanotti 1739, II, p. 130-131) Cavazzoni lavorò a lungo per il marchese Paolo, interrompendo spesso la riproduzione del ciclo dei Carracci “per certe pressanti occasioni, di far disegni da mandar oltremonti, tratti da insigni pitture”. Forse, fu proprio durante una di queste numerose e frequenti ‘soste’ che l’accademico realizzò il “Quadro per l’impiedi rappresentane la Sacra Famiglia, copia del Quadro di Raffaele d’Urbino” elencato nella descrizione delle pitture lasciate in eredità dal senatore Magnani al nipote Sigismondo III Malvezzi del 1760.

Difficile stabilire quale dipinto di Raffaello avesse replicato Cavazzoni. Generica del resto è anche la descrizione fornita da Pedrini nell’inventario delle pitture appartenute a Sigismondo III del 1793, dove la tela è menzionata ancora come “Una Sacra Famiglia Copia di Raffaele”. Nonostante si trattasse di una copia, il perito riconosce comunque al dipinto un valore di 150 £, cifra che lo rendeva più prezioso di opere originali come la “Donna che si pettina” di Lavinia Fontana o, per rimanere nella stessa “camera”, dei quadri di Muziano, Gennari e Sementi. Di certo, oltre alla perizia esecutiva, il fatto che il dipinto riprendesse un’opera del divino Raffaello contribuì in maniera notevole a aumentarne il valore. Nella divisione della quadreria di Piriteo IV del 1806 “La B. V. col Bambino, e S. Giuseppe copia di Raffaello” viene registrata senza autore, ma è precisato (non si sa su quale base) che è stata “fatta a Firenze”. Stimata ancora alla stregua di un originale, 100 £, la tela di Cavazzoni rientra nel novero delle opere assegnate a Teresa, confluendo così tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; C. N. Cochin, op. cit., Tom. II, Parigi 1758; L. Crespi, op. cit., Roma 1769; C. De Brosses, op. cit., a cura di C. Levi, Roma 1973.

Anonimo, *San Bernardino, Presepe*

L’inventario dell’eredità di Sigismondo III del 1793 è l’unico documento di casa Malvezzi a registrare tra le opere della quadreria “Due Quadri in Tavola S. Bernardino, ed il Presepio figure intere”. Le due tavole sono censite da Pedrini senza il nome dell’autore, per cui non è possibile stabilirne in alcun modo sia la provenienza che la paternità, tuttavia va comunque segnalato che il perito valuta i dipinti 200 £, cifra di tutto rispetto per due opere anonime che ne indica la probabile alta qualità.

Ludovico Lana, *Testa di vecchio*

Anche questa “Testa di vecchio del Lana” viene registrata nella quadreria Malvezzi solo dall’inventario legale del 1793. Acquisita da Sigismondo III, l’opera non compare in alcuna nota descrittiva delle opere spettanti a Maria in palazzo Hercolani, perciò è probabile che sia stata ereditata dalla sorella Teresa, confluendo nel patrimonio del marito Francesco Ranuzzi.

Giuseppe Varotti, *Giuditta*

Domenico Pedrini nell’inventario legale di Sigismondo III del 1793 elenca tra le opere esposte nella camera seguente a quella degli Antichi “Una Giuditta del Varotti” e la valuta 50 £. La tela di Varotti sicuramente deve essere entrata a far parte della quadreria della Ca’ Grande per volere di Sigismondo III, il quale in verità acquistò, o commissionò, solo molto di rado opere di artisti contemporanei.

Il dipinto non compare, invece, nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806 né tra le note dei quadri ereditati dalla primogenita Maria e da lei portati in palazzo Hercolani. Essendo, come detto il catalogo del 1806 molto parziale si può dunque supporre che la *Giuditta* possa essere stata assegnata all’altra figlia Teresa, entrando così nel patrimonio del conte Francesco Ranuzzi.

Tentare di individuare il dipinto posseduto dai signori di Castel Guelfo è impresa alquanto ardua. Secondo Damen (2000, p. 118), infatti, Varotti era uso riutilizzare più volte gli stessi modelli anche a distanza di anni, per cui oggi nella sua produzione si contano diverse redazioni del soggetto biblico, come per esempio la *Giuditta Heim* – che risale all’attività giovanile del pittore e risente della lezione di Monti – la *Giuditta con la testa di Oloferne* di collezione Miller a Palo Alto e la versione dipinta per Santa Maria della Pietà a Bologna, che però non possono mai essere messi in relazione certa con la collezione Malvezzi.

Bibliografia

G. Damen, *Per Giuseppe Varotti, accademico clementino*, in *Nuovi studi*, 4.1999(2000), 7, pp. 115-131.

Carlo Cignani (Scuola di), *Beata Vergine*

Come molti dipinti catalogati da Pedrini nella camera seguente a quella “degli Antichi” questa “Testa della B. Vergine” attribuita genericamente alla “Scuola del Cignani” compare solo nell’inventario delle opere lasciate in eredità da Sigismondo III, mentre non è menzionata né dalla perizia del 1806 né dalle note dei quadri appartenenti a Maria Malvezzi in palazzo Hercolani, per cui è possibile che sia rientrato nel novero delle pitture assegnate a Teresa e sia stato da lei portato nel palazzo del marito Francesco Ranuzzi in S. Stefano.

Correggio (copia da), *Sposalizio mistico di Santa Caterina*

Questo “Sposalizio di S. Caterina Copia del Coreggio” viene registrato nella quadreria Malvezzi solo dall’inventario pedriniano del 1793 e, poiché non compare nei cataloghi del 1806 né in quelli di Donna Mari, è possibile sia passato alla sorella Teresa entrando poi a far parte dei beni Ranuzzi.

Con ogni probabilità il dipinto fu acquisito o commissionato dal marchese Sigismondo III negli anni della sua tarda maturità. Il nobiluomo, del resto, ambendo a possedere una raccolta completa, dal valore quasi ‘enciclopedico’, ricercò spesso repliche di buona qualità, che fossero in grado di documentare la maniera dei più importanti maestri del passato. Per tale ragione, il valore di ben 80 £ riconosciuto a questa copia – ovvero quanto un dipinto di Muziano o di Elisabetta Sirani – è di certo determinato dal tema, ma soprattutto dalla somiglianza con il dipinto dell’Allegri e ciò la eleva di grado, facendola divenire a sua volta una sorta di originale.

Oggi sono note numerose repliche della composizione eseguita dal Correggio, per cui non è possibile stabilire con certezza quale di queste sia quella appartenuta ai senatori Malvezzi. Come riporta Della Valle (1991, p. 34, n. 8), già Corrado Ricci (1929) ne ricordava una ventina tra raccolte pubbliche e private. Tra queste, la studiosa menziona per ricordarne qualcuna la versione di Brera, che pervenne alla pinacoteca milanese per lascito di Adolfo Riva (1901), la copia dell’Hermitage (già collezione Bruhl), quella di Alnwick Castle (già collezione Reynolds), quella di Roma (proprietà Fabrizio; Galleria Nazionale d’Arte Antica e Pinacoteca Capitolina), la replica di Berlino (presso dottor Scholl) e infine la copia di Filadelfia (Johnson Art Collection).

Bibliografia

A. Della Valle, *Pinacoteca di Brera: scuola emiliana*, IV, Milano 1991.

Lorenzo Sabatini, *Sposalizio mistico di Santa Caterina*

Lo “Sposalizio di S. Caterina del Sabatini” viene registrato da Pedrini subito dopo la copia tratta dalla versione del tema dipinta dal Correggio. Forse ciò è dovuto al fatto che, come constata Bonfait (2000, p. 172), nelle descrizioni inventariali settecentesche di sovente venivano riportati i pendant fittizi che i collezionisti avevano creato sulle pareti dei loro palazzi. Ricordata per la prima volta tra le opere della quadreria Malvezzi dall’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793, ove è stimata 90 £, anche quest’opera di Sabatini fu acquisita dal penultimo marchese di Castel Guelfo. Come molti dei dipinti elencati nella “camera seguente” a quella degli Antichi, lo *Sposalizio* non compare nella perizia delle pitture appartenute Piriteo IV del 1806 né nelle note ottocentesche delle opere spettanti alla figlia maggiore Maria, per cui è di nuovo possibile che sia stata ereditata dalla sorella Teresa entrando così tra i beni del patrimonio del consorte Francesco Ranuzzi.

A oggi sono note numerose versioni del tema, molte delle quali sono però derivazioni o repliche. Secondo Benati (2005, p. 110) lo *Sposalizio mistico* un tempo in Casa Bellucci a Bologna e ora alla Gemäldegalerie Dresda (inv. 119) è da considerare come il prototipo dal quale dipendono quasi tutti gli altri esemplari. Di questa tela si conserva anche un disegno preparatorio al Musée des Beaux Arts di Rennes (inv. 794.1.2936) (Briganti 1945, p. 124) (Di Giampaolo 1990, p. 96). Tra le opere desunte da tale modello va ricordata per esempio la tela conservata presso la Pinacoteca civica di Budrio, la cui paternità è stata a lungo oggetto di dibattito. Nel 1938 Ragghianti (p. XXVII) guardando al disegno di Rennes, che riteneva di Pellegrino Tibaldi, pensava che il dipinto fosse una debole copia di ambito sammachiniano. Nell’*Elenco* della pinacoteca del 1939 la tavola veniva, invece, considerata di scuola fiorentina. Bodmer (1940 ca.) la riferiva di nuovo alla scuola del Samacchini, mentre Sorrentino (1949, p. 6, n. II/7) e Codicè Pinelli (1967/1970, n. II/7) la assegnavano direttamente al maestro (Benati 2005, p. 110). Bernardini (1989, p. 25) per prima l’ha, invece, attribuita a Lorenzo Sabatini, facendo anche riferimento alla tela posseduta dal museo Davia Bargellini di Bologna, un’altra derivazione sabatiniana che però mostra un livello qualitativo inferiore. Comunque, anche il dipinto di Budrio per Benati (2005, p. 110, cat. 18) – che pure vi coglie una chiara matrice sabatiniana, soprattutto “per la stesura compatta e levigata e l’atteggiamento compunto dei volti” – è un prodotto della bottega di Lorenzo destinato alla devozione privata, “in cui l’eletta eleganza del modello è sostituita da un fare più approssimativo e pesante”. Molto fedele al prototipo di Dresda è la tela battuta all’asta a Vienna da Dorotheum l’11 dicembre 2018 (lot. 104). A un altro modello guarda, invece, il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* passato presso Piguet a Ginevra il 14 marzo 2018 (lot. 724). Simile nell’impostazione al dipinto di Budrio è la bella tela presentata da Sotheby’s a Parigi il 15 giugno 2017 (lot.20). In anni meno recenti sono passate sul mercato antiquario ancora altre versioni del soggetto come la tela battuta da Gonnelli a Firenze il 15 ottobre 2011 (lot. 61), la *Sacra Famiglia con Santa Caterina* venduta da Rouillac a Cheverny il primo giugno 2003 (lot. 43) o il *Matrimonio mistico* della Santa presentato da Finarte a Milano il 22 novembre 2000 (lot. 215).

A fronte di una tale abbondanza di trasposizioni, più o meno riferibili alla mano del maestro, a oggi non si dispone di sufficienti mezzi per stabilire con certezza se una di queste appartenne alla collezione Malvezzi.

Bibliografia

C. L. Ragghianti, *Su un Corpus photographicum di disegni*, in *La critica d’arte*, III, 1938, p. XXVII; G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945; C. Bernardini, *La Pinacoteca Civica di Budrio: guida illustrata*, Bologna 1989; M. Di Giampaolo, in *Disegno. Le dessins italiens du Musée de Rennes*, catalogo della mostra, Modena-Rennes, Gand, Snoeck, 1990; D. Benati, *I dipinti della pinacoteca civica di Budrio: secoli XIV – XIX*, Bologna 2005.

Domenico Bettini, *Due Prospettive*

L'inventario delle pitture lasciate in eredità da Sigismondo III al figlio Piriteo IV del 1793 è l'unica fonte di casa Malvezzi a registrare tra le opere conservate nel palazzo della Ca' Grande "Due Prospettive grandi per traverso centinate del Bettini". Stimate in tutto 80 £, le due tele del fiorentino furono acquisite dallo stesso Sigismondo per decorare le nuove stanze dell'"appartamento Nobile". Poiché è estremamente difficile contestualizzare la produzione di Bettini del quale, come specifica Roli (2009, p. 185), "non abbiamo elementi atti a chiarire la portata del periodo bolognese" non è possibile allo stato attuale stabilire a quale fonte si approvvigionò il marchese di Castel Guelfo e tantomeno non possibile riconoscere oggi le due prospettive.

Bibliografia

R. Roli, *Pittori di fiori e frutti tra Bologna e Modena, nel primo Settecento: Domenico Bettini, Felice Rubbiani*, in *Il carrobbio*, 35.2009, pp. 185-192.

Orazio Samacchini, *Madonna con Angeli e i Santi Lorenzo, Elena e Giuseppe*

Nella descrizione delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani del 1760 Zanotti e Mazzoni registrano con una stima di 150 £ un "Quadro per l'impiedi rappresenta S. Lorenzo, et altri Santi del Samachini", mentre Pietro Pavia valuta la "Cornice, e Cima tutta intagliata e dorata" 12 £.

Forse la tavolina era un bozzetto realizzato nel 1575 per i Magnani in vista dell'esecuzione della pala con la *Presentazione al Tempio* e degli affreschi laterali con i santi *Elena, Giovanni Battista e Lorenzo* per la cappella di famiglia in S. Giacomo Maggiore (Winkelman 1986, p. 642).

Confluita insieme all'intera collezione Magnani in quella della Ca' Grande, l'opera potrebbe essere identificata con la "Tavolina d'altare, con la B. V. in alto due Angioli, e nel basso, S. Giuseppe, S. Lorenzo S.a Elena figure come il naturale Scuola del Calvar", che Marcello Oretti (Ms. B 104, I, 93) ricorda tra le pitture conservate in casa Malvezzi. Il dipinto elencato tra le opere lasciate da Paolo Magnani, invece, corrisponde di certo al "Quadro grande per l'impiedi di S. Lorenzo, e S. Elena, e S. Giuseppe del Samachini" stimato 120 £ da Pedrini nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793. Il quadro non compare nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV alle figlie nel 1806, né risulta catalogato tra le opere passate in successione alla figlia Maria. Attualmente non è possibile riconoscere con certezza il dipinto perché come scrive Winkelman (1986, p. 633) "è quasi certo che molte opere di Orazio [...] non sono state ancora riconosciute come tali, ma riferite ad altri nomi o sotto la dicitura scuola bolognese del XVI secolo".

Bibliografia

J. Winkelman, *Orazio Samacchini: (Bologna, 1532 - Bologna, 1577)*, in *Pittura bolognese del '500*, 2, Bologna 1986, pp. 631-647.

Giacomo Cavedoni, *Madonna col Bambino e angeli*

L'unica fonte a registrare tra le opere della collezione Malvezzi "Una B. Vergine col Bambino, ed Angioli del Cavedoni figure intiere" è il catalogo dei dipinti lasciati in eredità da Sigismondo III al figlio Piriteo IV del 1793, ove il quadro è stimato 150 £. La descrizione alquanto generica fornita da Pedrini non permette di identificare con certezza nessuna delle opere oggi presenti nel catalogo cavedoniano. Parimenti, non possibile stabilire se la Madonna col Bambino e due angeli registrata nel 1695 tra le opere della Collezione Fabbri (Roio 2001, p. 174, cat n. 206) possa essere il dipinto posseduto poi dai Malvezzi.

Bibliografia

N. Roio, in E. Negro, N. Roio, op. cit., Modena 2001.

Orazio Samacchini (Scuola di), *Madonna col Bambino e i Santi Barbara e Procolo*

Nel suo manoscritto sul patrimonio privato bolognese Oretti (Ms. B 104, I, f. 92) descrivendo la quadreria di casa Malvezzi elenca un dipinto raffigurante "La B. V. Bambino, S.a Barbara, S. Procolo coll'anno MDLXXI. Scuola del Sammachino". Quest'opera dovrebbe corrispondere alla "Sacra Famiglia Scola del Samachini" registrata con una stima di 30 £ da Pedrini nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793. Nessun dipinto attribuito a Orazio Samacchini o alla sua scuola è invece menzionato dall'anonimo estensore della perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806.

Il dipinto, comunque, passò in eredità alla figlia Maria, come prova un elenco risalente al 1806 circa, in cui sono elencati in ordine di valore decrescente i dipinti meno preziosi avuti in successione dal padre. Nel documento la "B. Vergine col Bambino, ed alcuni Santi" viene considerata opera "del Samacchini" e le è riconosciuto un valore di 10 £. Nella successiva nota dei quadri di ragione della signora Malvezzi Hercolani del giugno 1824 l'opera è di nuovo descritta come una "Santa Famiglia del Samachino". Nel catalogo accanto alla voce inventariale è specificato che il dipinto si trovava all'epoca "presso D. Anna". Dal momento che il quadro di Samacchini non compare nei cataloghi posteriori, è ragionevole ipotizzare che possa essere stato alienato nel corso del quarto decennio dell'Ottocento.

Gian Gioseffo Dal Sole, *Agar e Ismaele nel deserto con un Angelo*

Nell'inventario dei "mobili comprati nel tempo dell'amministrazione" dal marchese Piriteo III redatto nel 1715, all'anno 1702 viene fatto risalire il pagamento di ben 200 £ per "Un Agar con figlio morto di sete, con un Angelo che le addita il fonte, del P.re Del Sole". Che il dipinto commissionato dal senatore Malvezzi fosse prezioso è confermato anche dalla spesa di 6,10 £ per l'acquisto del blu "Oltremare". Di questo quadro le fonti a stampa non parlano. Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, I, p. 293) scrive solo che Gian Gioseffo poco prima che si ammalasse il padre "pinse sopra un cammino, ad olio però, in una camera di un padre servita, nel dormitorio... un'Agarre, cui un Angelo adita l'acqua onde dissetare il languente bambino Ismaele". Difficile dire se Dal Sole riprese questo dipinto murale quale modello per il quadro allogato dal marchese Piriteo III.

Oretti, invece, menziona il dipinto in due occasioni. Nelle *Notizie de' professori* (Ms. B 131, f. 12) l'erudito precisa che per il "quadretto figura un Agar con il languente figlio l'Angelo le adita il Fonte" Gian Gioseffo "ebbe in pagam.to £ 200", mentre nelle *Pitture nei palazzi e case nobili di Bologna* lo ricorda tra le opere della Ca' Grande descrivendolo come "Un Agar con Ismaele quadrino piccolo di mano di Gio:G.e del Sole" (Ms. B 104, I, f. 91).

Sebbene il dipinto facesse, dunque, parte del più antico nucleo di opere della quadreria Malvezzi e qui fosse esposto da quasi un secolo, nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 Pedrini inaspettatamente non riconosce la mano di Dal Sole e registra il "Quadro Agar con Ismaele figure intiere" come "Copia del Tiarini", stimandolo forse per questo solo 40 £.

Nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV del 1806 il "Quadretto d'Agarre nel deserto, con l'Angelo" torna a essere considerato a pieno titolo un'opera "di Gio. Giuseppe dal Sole" e anche la sua valutazione aumenta, passando a 60 £. Dato che alla voce inventariale è anteposta una lettera "R" è certo che il quadretto di Dal Sole passò in eredità a Teresa, che nel 1800 aveva sposato il conte Francesco Ranuzzi suo mandatario nella spartizione del patrimonio paterno.

Dopo l'ingresso tra i beni dei signori di Porretta del dipinto non si hanno più riscontri documentari. Forse fu venduto dal conte Francesco tra il secondo e il terzo decennio dell'Ottocento per far fronte agli ingenti debiti che gravavano sul bilancio familiare.

Thiem (1990, p. 136) elenca il quadro posseduto dai Malvezzi tra i dipinti scomparsi di Dal Sole, segnalando, però, un bozzetto raffigurante lo stesso soggetto nella collezione Savini di Bologna. La *grisaille*, pubblicata e attribuita a Dal Sole da Roli (1977, fig. 145 d, p. III), secondo la studiosa (1990, p. 154, Ch 2) sarebbe da datare in ragione della rappresentazione dettagliata del paesaggio agli anni Ottanta del Seicento. Per tale ragione, sembra più corretto considerare il disegno come opera preparatoria al distrutto dipinto del convento dei S. Maria dei Servi (Thiem 1990, p. 146).

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; R. Roli, op. cit., Bologna 1977; C. Thiem, op. cit., Bologna 1990.

Aureliano Milani, *Argante / Sansone*

Nella *Storia dell'Accademia Clementina Zanotti* (1739, II, p.162) riporta che Milani nel 1711, dopo aver eseguito alcuni dei quadri commissionatigli dal duca di Parma Francesco Farnese, “pinse un Sansone per il senator Magnani”. La notizia è ripresa da Luigi Crespi (1769, p. 147), il quale pure ricorda che Aureliano dopo aver esposto “alla pubblica vista l’anno 1711” alcuni dei quadri realizzati per il duca di Parma “per il senatore Magnani dipinse un Sansone”. Anche Oretti (Ms. B 130, f. 196) elencando le opere di Milani ricorda “In Casa Magnani del Senatore dipinse” “Un Sansone”.

Ciononostante, nella descrizione delle pitture appartenute al marchese Paolo Magnani del 1760, inventario postumo redatto per volere del nipote ed erede universale Sigismondo III Malvezzi, i periti Zanotti e Mazzoni non registrano alcun dipinto raffigurante l’eroe biblico; a meno che non lo si voglia identificare con il “Quadro Ovato grande” di “Aureliano Milani” che gli accademici dicono rappresentare “Argante”, soggetto però che non sembra mai essere stato dipinto dal bolognese. A inquadrare l’ovato, a cui è riconosciuto un valore di 200 £, è una “Cornice intagliata, e molto Rabescata all’antica, dorata” che, con una stima ben 60 £, risulta essere una delle più preziose dell’intera quadreria. Ad ogni modo, nell’inventario dell’eredità di Sigismondo III del 1793 anche Pedrini, concordando o riprendendo in maniera fedele l’interpretazione fornita da Zanotti e Mazzoni, descrive l’“Ovato grande di Aureliano Milani” come un “Argante” e lo stima 240 £.

Il dipinto non compare nella divisione delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 né è rubricato tra i quadri in possesso della figlia Maria in casa Hercolani. Dovrebbe, perciò, essere passato in successione all’altra figlia Teresa Malvezzi Ranuzzi.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; L. Crespi, op. cit., Roma 1769.

Lorenzo Pasinelli (maniera di), *Beata Vergine*

Il primo documento a registrare in casa Malvezzi questa “B. Vergine mezza figura maniera del Pasinelli” è l’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793, ove Pedrini la stima 50 £.

L’opera non viene citata nella perizia redatta nel 1806 per dividere le pitture appartenute a Piriteo IV, ma, del resto, è ormai chiaro che il catalogo elenca solo una parte ridotta dell’enorme patrimonio pittorico accumulato dalla famiglia Malvezzi nel corso del Settecento. Tant’è che la “B. Vergine, mezza figura, scuola del Pasinelli” compare in un’altra nota, risalente sempre al 1806, che rubrica i quadri meno preziosi passati in successione alla marchesa Maria. La *Madonnina* pasinelliana non è rubricata nei successivi elenchi delle opere in possesso di Donna Mari. Probabilmente, come molte altre opere ereditate dalla ormai principessa Hercolani, fu presto venduta.

Giacomo Bolognini, *Ambasciata di Virgilio Malvezzi a Carlo I d'Inghilterra*

Nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, p. 28) Zanotti elencando i dipinti di Giacomo Bolognini ricorda che “in casa Malvezzi ve n'ha uno, in cui è pinto Virgilio Malvezzi mandato ambasciatore al Re Britannico”. A tale dipinto fa brevemente cenno anche Luigi Crespi nella *Felsina* (1769, p. 82), che parla solo di “un gran quadro nella sala del senatore Malvezzi”. È quindi Marcello Oretti (Ms. B 130, f. 256), riprendendo Zanotti, a ricordare che di Bolognini in “Casa Malvezzi, vi hà un [gran quadro] in cui è pinto Virgilio Malvezzi mandato Ambasciatore al Rè Brittanico”. L'opera citata dagli storici dovrebbe corrispondere al “Quadro dell'Ambasciata a Carlo Stuardo”, che con una stima di 425 £ risulta essere il secondo dipinto più prezioso tra quelli elencati nella divisione dei beni del casato dell'ottobre 1715. Stando al documento, a quella data la tela si trovava “nel Appartamento dove erano le Camarazze nel Palazzo di Bologna” e faceva parte del nucleo di opere “rimaste comune indivise”, ma al tempo stesso “appresso” al marchese Piriteo III, il quale era comunque tenuto a “doverne render conto” ai fratelli Fabrizio e Lucio coeredi delle sostanze familiari. L'importanza del dipinto è testimoniata dal fatto che nella nota sono riportati i costi per la sua realizzazione: 58,8 £ per la “Tella detto quadro imprimitura” e 15 £ per l'“Oltramare”. A sua volta, a queste spese si devono aggiungere le 60 £ versate per “Il Pensiere dell'Ambasciata in Inghilterra” più altre 10 £ per la “Cornice, e doratura del sudetto”, importi risalenti all'ottobre 1711 registrati nell'“Inventario de Mobili comprati nel tempo dell'amministrazione” di Piriteo III. Con quest'opera i fratelli Malvezzi vollero celebrare un momento di grande rilievo nella carriera politica dell'illustre antenato, che nel 1640 fu incaricato da Filippo IV di Spagna di recarsi in Inghilterra per tentare di stringere un'alleanza in chiave antiolandese (Bulletta 1995, p. 648). La missione fu un fallimento, ma l'anno londinese accrebbe molto la fama e gli onori di Virgilio.

Nonostante l'abbondanza di dettagli e l'accurata descrizione dei diversi pagamenti, le carte di inizio Settecento non menzionano mai l'autore della tela. Viceversa, nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo del 1793 Pedrini specifica, pur fraintendendo il soggetto, che il “Quadro grande rapresentante un Marchese Malvezzi avanti al Rè di Spagna” è “opera del Bolognini”.

L'opera non è elencata nella perizia delle pitture appartenuti all'eredità di Piriteo IV del 1806 né è presente nelle note dei quadri passati in successione alla primogenita Maria. L'*Ambasciata* dovrebbe quindi essere stata ereditata dalla secondogenita Teresa, confluendo in palazzo Ranuzzi.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; L. Crespi, op. cit., Roma 1769; S. Bulletta, *Per la biografia di Virgilio Malvezzi con un'appendice di lettere inedite agli Estensi*, in *Aevum*, LXVIII, III, 1994, pp. 635-660.

Giacomo Bolognini, *Ambasciata di un Malvezzi al papa*

Sempre nella divisione dei beni mobili Malvezzi dell'ottobre 1715 tra le “pitture esistenti nel Appartamento dove erano le Camarazze” è rubricato anche un “Quadro dell'Ambasciata à Roma”. Per realizzare il dipinto stimato 60 £ furono spese 15 £ per la “Tella” e altrettanti “per Oltramare”. Concepito forse come pendant alla tela raffigurante la missione inglese del 1640, il quadro immortalava forse un incontro di Virgilio Malvezzi con il pontefice. Il dipinto restò tra le pitture di Piriteo III e dopo la sua morte passò con tutti i beni legati alla primogenitura al figlio Sigismondo III Maria. Nell'inventario dell'eredità del penultimo marchese di Castel Guelfo del 1793 il quadro grande raffigurante “un Malvezzi avanti al Papa del Bolognini” è registrato da Pedrini “sopra il Camino” nella “Camera della Credenza” e viene stimato solo 20 £.

L'opera non è inventariata nella perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 né dai cataloghi di Maria Malvezzi Hercolani, per cui dovrebbe essere andato alla sorella Teresa entrando poi tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Anonimo, *Quattro ritratti Malvezzi*

Nel catalogo dell'ottobre 1715 è registrato il pagamento per i ritratti della marchesa *Artemisia* dei fratelli *Piriteo* e *Lucio* e del marchese *Sigismondo*. Nell'inventario legale del 1793 le effigi sono registrate in maniera sbrigativa da Pedrini come "Quattro Ritratti intieri della Casa" con una stima totale di 80 £. Dopo l'inventario del 1793 dei quattro ritratti non si ha più alcun riscontro documentario, ragion per cui è ipotizzabile che possano essere confluiti nella parte di patrimonio toccata a Teresa Malvezzi Ranuzzi.

Anonimo, *Sei ritratti in ovato*

Nell'"Inventario delle Pitture esistenti nel Appartamento dove erano le Camarazze" del 1715 è registrato il pagamento di 12 £ per "Sei Ovati detti Ritratti" e di 9 £ per "Sei Telle per li ritratti in Ovati", ma non vengono specificati i soggetti effigiati.

Anche nell'inventario del 1793 i "Sei Ritratti in Ovato mezze figure" non sono identificati da Pedrini. Stimati in totale appena 20 £, i tondi dovevano con ogni probabilità raffigurare alcuni membri della famiglia Malvezzi. I sei ovati non compaiono nella perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806, tuttavia è probabile che furono divisi tra le due figlie Maria e Teresa. Nella coeva nota delle opere meno preziose avute dalla primogenita sono, infatti, rubricati "Due ritratti in ovato"; i rimanenti quattro invece potrebbero essere stati assegnati alla sorella minore, il patrimonio della quale non è facilmente ricostruibile sia per la carenza di documenti sia perché dopo la prematura scomparsa nel 1811 il marito Francesco Ranuzzi iniziò presto a vendere le opere avute dalla moglie per pagare i molti debiti contratti.

Anonimo, *Paesaggio con Andromeda, Paesaggio con Europa*

L'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 è la prima fonte di casa Malvezzi a registrare tra le opere della quadreria familiare "Due Paesi per traverso con Macchiette Andromeda ed Europa". Stimati da Pedrini 70 £, non è chiaro se i due "paesi" furono acquistati da Sigismondo o se invece vadano identificati, per esempio, con i "Soprausci con paesi" in modo generico rubricati nell'inventario dei beni lasciati dal marchese Gaspare Malvezzi del luglio 1716.

Il pendant non è menzionato nella perizia delle pitture appartenute al Piriteo IV del 1806. Tuttavia, il dipinto con "Andromeda" potrebbe forse riconoscersi nella "Andromeda che pare del Liberi, ma ricoperta per modestia", che con una stima di 20 £ viene enumerata nel coevo catalogo delle opere 'minori' ereditate dalla principessa Maria Malvezzi Hercolani. Invece, dal momento che il "Paese con Europa" non è presente nella nota si potrebbe supporre che sia stato destinato alla parte passata in successione alla sorella minore Teresa Malvezzi Ranuzzi.

Denijs Calvaert (maniera di), *Presepio*

Questo “Presepio maniera del Calvart” è registrato per la prima volta nella collezione Malvezzi dall’inventario dell’eredità pittorica lasciata dal marchese Sigismondo III del 1793, ove è stimato da Pedrini 30 £. Come gran parte delle opere di minor valore, anche tale dipinto non compare nella divisione della quadreria di Piriteo IV del 1806, ma è presente nel catalogo non datato, ma quasi certamente dello stesso anno, delle pitture con valori inferiori alle 100 £ appartenenti alla figlia Maria. Nella nota il “Piccolo Presepio”, pur venendo considerato a pieno titolo opera di “Calvaert”, forse perché giudicato “guasto” è stimato appena 10 £. Dal momento che il “Presepio” non è inventariato dai successivi elenchi di opere di ragione della principessa Malvezzi Hercolani è plausibile che come molti dei dipinti rubricati nella nota del 1806 circa sia stato presto venduto dalla nobildonna.

Anonimo, *Beata Vergine*

Già nell’“Inventario di Robbe, e Mobili del Palazzo di Bologna dei Signori Marchese Gasparo Zio, e Marchesi Piriteo, Fabrizio e Lucio Nepoti” datato 1695 “un quadro con la B: V” è registrato tra le opere presenti nella “Prima Stanza attacco alla Galeria nell’Appartamento delle Donne”. Dopo di che la “B. Vergine tonda piccola con sua Cornice dorata” viene elencata con una stima di 3 £ nella divisione dei beni familiari tra il marchese Gaspare e i nipoti del 3 dicembre 1712. È poi l’inventario dei beni appartenuti allo stesso Gaspare redatto dopo la sua morte il 23 luglio 1716 a menzionare con la stessa stima la “B. V. in Ovuato piccola”. Nella divisione delle pitture del marchese zio la piccola pala devozionale deve essere stata assegnata al capo del lignaggio Piriteo III rimanendo pertanto nel patrimonio familiare. Passata con ogni probabilità al figlio Sigismondo III insieme a tutti beni legati alla primogenitura, la “B. Vergine” è peritata da Domenico Pedrini nell’inventario del 1793 ancora con un valore di 3 £. La *Madonnina* non è presente nella perizia redatta per dividere parte delle pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806, ma risulta elencata nel contemporaneo catalogo dei dipinti passati in successione alla figlia Maria, ove è descritta come una “Testa d’una B. V. antica” e stimata 4 £. Pur facendo parte della collezione Malvezzi sin dal XVII secolo, l’assenza costante di qualunque riferimento a un maestro o a una scuola pittorica rende impossibile stabilire la paternità dell’opera.

Anonimo, *Ritratto di Cardinale*

Nell’inventario dei beni mobili presenti nel palazzo di Bologna e appartenenti al marchese zio Gaspare e ai nipoti Piriteo, Fabrizio e Lucio del 1695 l’anonimo estensore riporta che nella “Stanza 4ª contigua all’Alcova” era esposto “Un quadro ritratto di un Cardinale con Cornice dorata”. Tale dipinto dovrebbe corrispondere al “Ritratto del Cardinale Panfilio con sua Cornice dorata”, che con una stima di 7,10 £ lo zavaglio Lorenzo Capponi registra nella spartizione dei beni mobili Malvezzi del 3 dicembre 1712. Verosimilmente, il “Ritratto del C: Lodovico” enumerato tra le opere che nel 1715 erano in possesso del marchese Piriteo III “nel Appartamento dove erano le Camarazze”, dovrebbe a sua volta potersi identificare con l’effigie dell’alto prelato citata tre anni prima.

Il dipinto deve essere rimasto legato al patrimonio indivisibile del casato e per tale ragione passò da Piriteo III al figlio Sigismondo III, nell’eredità del quale è descritto come un semplice “Ritratto di Cardinale” e viene stimato appena 4 £. Si tratta dell’ultima nota archivistica a citare l’opera, che non compare nella perizia del 1806.

Carlo Bononi, *Pietà*

Nell'inventario dei beni mobili comprati dal marchese Piriteo III entro il 1715, all'anno di spesa 1704 è fatto risalire l'acquisto di un "Salvatore del Bononi" per 26 £, al quale si aggiungono 9 £ per "Cornice, e doratura". Dopo la morte del senatore, avvenuta nel 1728, per volere testamentario "tutte le Pitture preziose" del casato furono vincolate alla primogenitura e passarono in successione al figlio Sigismondo III Maria. Un identico destino deve aver avuto anche il "Salvatore" del ferrarese, che però non è citato in modo esplicito, o almeno con gli stessi termini, nell'inventario legale dell'eredità del marchese terminato da Domenico Pedrini nel 1793. Considerando poco probabile la vendita, bisognerà identificare il dipinto acquistato all'inizio del secolo da Piriteo III con la "Pietà del Bonone", che il perito clementino elenca con una stima di 60 £ tra le opere esposte nella camera seguente a quella della "Credenza" dell'"appartamento nobile abitato".

L'opera è assente nella divisione del patrimonio lasciato da Piriteo IV nel 1806, ma è rubricata nel coevo elenco di opere passate alla figlia maggiore Maria. Nel catalogo della ormai principessa Herculani la "Pietà per traverso" è ascritta alla "scuola del Bononi" e viene valutata 15 £.

Come la maggior parte dei quadri rubricati in questo inventario la *Pietà* non compare nelle successive note delle opere appartenenti a Donna Mari, per cui è possibile che sia stata venduta entro breve.

Matthias Stomer, *Battaglia*

L'inventario delle opere lasciate in eredità da Sigismondo III al figlio Piriteo IV del 1793 è il primo e unico documento di casa Malvezzi a elencare tra i dipinti della quadreria senatoria "Una Battaglia del Stoni", probabilmente Stomer. Stimata 40 £ da Pedrini, la tela fu di certo acquisita da Sigismondo stesso, il quale sembra essere stato il primo membro della famiglia a interessarsi al genere. Nei cataloghi precedenti, infatti, non è mai elencata nessuna "Battaglia" o dipinto di soggetto bellico. Assente dalla perizia del 1806 e dalle note dei quadri avuti da Maria Malvezzi Herculani, l'opera di Stomer potrebbe essere passata in successione alla sorella Teresa, il patrimonio della quale non è ricostruibile se non per via indiretta.

Guido Reni (copia da), *Presepio*

Il dipinto fa parte della collezione Malvezzi *ab antiquo*. "Un Presepio Copia di Guido con Cornice dorata" è, infatti, già testimoniato tra le opere della Ca' Grande nella divisione dei beni mobili effettuata nel 1712 tra il senatore Gaspare e i nipoti Piriteo III, Fabrizio e Lucio Vittorio, in cui è stimata 30 £ dagli zavi Domenico Maria Baratta e Lorenzo Capponi. Il "Presepio" è poi menzionato con la stessa valutazione nell'inventario postumo dei quadri appartenuti al marchese Gaspare del luglio 1716. La "copia di Guido" è quindi elencata nella spartizione del lascito dello zio datata 23 giugno 1718, in cui risulta assegnata sempre con un valore di 30 £ al nipote Fabrizio. Alla morte di quest'ultimo, occorsa l'8 ottobre 1733, per suo volere testamentario tutti beni e i legati a lui spettanti furono lasciati in eredità al nipote Sigismondo III, capo del lignaggio. Per tale ragione, il "Presepio Copia da Guido" viene catalogato da Pedrini nell'inventario legale del 1793, in cui ha una stima di 35 £. La replica non compare invece nella perizia delle pitture lasciate da Piriteo IV nel 1806 né è rubricata nelle note dei quadri spettanti alla figlia Maria, ragione per cui si può solo ipotizzare che possa essere passata in successione alla sorella Teresa.

Anonimo, *San Luigi*

Nella perizia delle pitture appartenute al marchese a Paolo Magnani ereditate dal nipote Sigismondo III Malvezzi del 1760 è registrato un pendant di quadri raffiguranti “uno la Beata Pudenziana Zagnoni, e l’altro S. Luigi”. Del primo non si hanno altre notizie, forse fu venduto come altri quadri dell’eredità Magnani da Sigismondo stesso, mentre il secondo potrebbe coincidere con il dipinto descritto come “S. Luigi col Crocefisso”, che Domenico Pedrini perita 10 £ nell’inventario legale di Sigismondo III del 1793. Nessuna fonte successiva testimonia la presenza della tela tra i beni Malvezzi. Probabilmente passò in eredità alla figlia minore di Piriteo IV Teresa, venendo così portata in palazzo Ranuzzi.

Ercole Graziani, *San Michele Arcangelo*

Nella descrizione dell’eredità pittorica del marchese Paolo Magnani del 1760 gli accademici Zanotti e Mazzonei registrano un “Ovato piccolo, con Cornice dorata, e Cima rappresenta S. Michele Arcangelo”, ma non essendo certi della paternità preferiscono precisare che “si dice del Sig.r Ercole Graziani” e forse per tale ragione lo valutano appena 15 £. Confluito insieme a tutta la quadreria Magnani tra le mura della Ca’ Grande, il “S. Michele Arcangelo” viene, invece, pienamente ritenuto opera “del Graziani” da Pedrini, che nell’inventario dell’eredità di Sigismondo III del 1793 lo stima 60 £. Dopo l’annotazione effettuata a fine Settecento del dipinto si perdono le tracce, per cui è possibile che sia rientrato nel nucleo di dipinti toccati a Teresa Malvezzi Ranuzzi.

Bibliografia

F. Giannini, op. cit., Chieti 2007.

Anonimo maestro di Scuola fiamminga, *Madonna col Bambino, S. Giovanni, e S. Giuseppe*

L’inventario dell’eredità pittorica lasciata da Sigismondo III al figlio Piriteo IV del 1793 è il primo documento di casa Malvezzi a menzionare tra le opere familiari “Una B. Vergine col bambino, S. Giovanni, e S. Giuseppe in Rame Scuola Fiamminga con Cornice d’Ebano Nera”, opera alla quale Pedrini riconosce un valore di 100 £. Ragionevolmente anche questa *Sacra Famiglia* di provenienza nordica fu aggiunta alla collezione della Ca’ Grande da Sigismondo, il quale cercò con costanza di ampliare la quadreria non solo con opere dei maestri locali, ma anche, se non soprattutto, con dipinti di pittori stranieri. Nella perizia del 1806 il rame fiammingo non è elencato, tuttavia è possibile che sia passato per altre vie a Maria Malvezzi Hercolani. Nella nota dei quadri di ragione della principessa del giugno 1824 è, difatti, registrato un “Presepio in Rame, piccolo”, che potrebbe coincidere con il dipinto rubricato da Pedrini nel 1793. L’opera non è menzionata nei cataloghi successivi, perciò è verosimile che sia stata alienata durante il decennio seguente, quando anche Maria fu costretta a sacrificare parti sempre più ingenti del proprio patrimonio per cercare di sanare la disastrosa situazione finanziaria della famiglia.

Alessandro Tiarini (copia da), *Miracolo di San Martino*

La perizia delle pitture appartenute al marchese Sigismondo III del 1793 è la prima e unica fonte di casa Malvezzi a registrare “Un Quadro Miracolo di S. Martino Copia del Tiarini”. Stimato 30 £ dal Pedrini, il dipinto doveva essere una replica “del S. Martino Vescovo in S. Stefano nella Cappella Beccadelli, che genuflesso implora la vita al morto figlio di una afflitta madre, di cui s’odono le grida, si vedono cader dagli occhi vere le lagrime, s’iscorgono vive nel volto le tribulazioni dell’animo” (Malvasia 1678, II, p. 192) e oggi conservato presso il Museo della Basilica bolognese (Benati 2001, p. 45, n. 66). La tela fu di certo acquisita dal nobile petroniano desideroso di possedere la copia di un modello di singolare bellezza che faceva parte di quelle opere di Tiarini che Malvasia dichiarava “non mi stancherei mai d’andarle tutte notando, trovandovi ogni volta che torno a considerarle, più da impararvi, e da notare”.

Visto il valore piuttosto contenuto la tela non compare nella divisione del 1806, che di fatto elenca quasi solo le opere di maggior pregio della galleria familiare. Non essendo citata tra le pitture ereditate da Maria, è probabile che la replica sia passata in successione alla sorella Teresa.

Il primo giugno 1999 è stata battuta da Christie’s a Roma (lot. 534) una copia di buona qualità tratta dal dipinto di Santo Stefano, che potrebbe coincidere con il dipinto posseduto un tempo dai Malvezzi. Benati (2001, p. 195, op. 136), però, ipotizza senza una vera convinzione che il dipinto venduto a Roma possa corrispondere alla copia un tempo conservata nella chiesa di S. Anna e proveniente dalla chiesa di S. Rocco, che Calvesi (1959, p. 80) considerava copia antica.

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678.

M. Calvesi, *Alessandro Tiarini*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, a cura di F. Arcangeli, Bologna 1959, pp. 74-83.

D. Benati, *Alessandro Tiarini. L’opera pittorica completa e i disegni*, Reggio Emilia 2001.

Guido Reni (copia da), *San Francesco*

“Un S. Francesco Copia di Guido” è citato in casa Malvezzi solo dall’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793, ove Pedrini lo stima 14 £. L’opera di derivazione reniana non è catalogata nella perizia redatta nel 1806 per dividere alcuni dei dipinti lasciati da Piriteo IV. Tuttavia, è certo che passò in successione alla figlia maggiore Maria, all’epoca già maritata con Astorre Hercolani. È, infatti, una nota dei quadri appartenenti alla principessa presso la residenza del consorte a testimoniare il passaggio della copia. Nel documento, datato 14 giugno 1824, il “S. Francesco in solitudine con teschio, e libro” cambia statuto, divenendo un’opera di “Scuola di Guido”. Questo catalogo è comunque l’ultima fonte a menzionare il dipinto, dal momento, come è segnalato, a quella data risultava già “venduto”. Stando alle informazioni fornite dalle fonti, la tela poteva essere una replica di bottega della *Visione di San Francesco* oggi conservata presso la Galleria Colonna di Roma (Pepper 1988, pp. 272-273, n. 125, tav. 116).

Bibliografia

D. S. Pepper, op. cit., Novara 1988.

Anonimo, *B. Paraclito Malvezzi, B. Piriteo Malvezzi, S. Francesco Malvezzi e S. Onofrio Malvezzi*

Nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793 Pedrini elenca "Quattro Beati della Casa Malvezzi" stimandoli in totale 60 £. La descrizione piuttosto generica fornita dal perito clementino non agevola la ricerca dei quattro dipinti nei cataloghi più antichi. Tuttavia, è possibile che un paio possa coincidere con i "Due Ritratti di Santi de Malvezzi" rubricati nell'inventario del 1695. È, invece, molto probabile che questi corrispondano al "Ritratto del B. Paraclito Malvezzi", al "Ritratto di S. Francesco Martire Malvezzi", al "Ritratto di S. Onofrio Malvezzi" e al "Ritratto del B. Piriteo Malvezzi" enumerati nella divisione del patrimonio familiare conservato presso la Ca' Grande operata nel dicembre 1712. Le opere sono tutte senza paternità e hanno valori piuttosto contenuti, le prime tre 7,10 £, mentre l'ultima appena 3. Il "Ritratto del B. Piriteo Malvezzi" compare anche nella spartizione dei quadri familiari operata nell'ottobre 1715, ove il suo valore passa a 13 £. Nel successivo inventario dell'eredità del marchese Gaspare del 23 luglio 1716 il "Ritratto del Bto. Paraclito Malvezzi" è catalogato con una stima sensibilmente più alta 150 £, mentre il valore del "Ritratto di S. Francesco Malvezzi Martire" così come quello del "S. Onofrio Malvezzi" rimane invariato. Gli ultimi due dipinti sono elencati anche nella stima per la divisione del lascito del marchese Gaspare ai tre nipoti del giugno 1718, ove risulta assegnati a Fabrizio, il quale lasciò poi tutti i suoi beni a Sigismondo III.

Comunque, nessuna delle opere dedicate alle figure religiose di spicco della famiglia trova riscontri documentari dopo l'inventario pedriniano del 1793. Forse passarono in successione a Teresa Malvezzi, venendo poi dispersi sul mercato antiquario dal marito Francesco Ranuzzi.

Anonimo di ambito romano, *Madonna col Bambino*

Nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 Pedrini registra con una stima di 50 £ una "B. Vergine col Bambino Scuola Romana". Si tratta del primo documento a menzionare tale dipinto tra le opere della Ca' Grande, ove pervenne per volere del marchese Sigismondo stesso, il quale come è noto ampliò la collezione familiare, soprattutto con quadri appartenenti non solo ai maestri della scuola bolognese. L'opera non compare in nessun catalogo posteriore, forse passò in successione a Teresa Malvezzi Ranuzzi, il patrimonio del quale non è facilmente ricostruibile.

Anonimo, *Banchetto, Bacchanale*

Solo la descrizione del patrimonio pittorico appartenuto al marchese Sigismondo III stilato da Pedrini nel 1793 ricorda la presenza nella raccolta Malvezzi di "Due Quadri grandi, uno con Persone a Tavola che mangiano e suonano e l'altro un Bacchanale" con un valore di 60 £. La coppia non sembra essere citata nei cataloghi precedenti, per cui il loro ingresso nella collezione della Ca' Grande si deve ancora una volta a Sigismondo III. Le due tele non sono inventariate né dalla perizia del 1806 né sono elencate tra i dipinti passati in eredità a Maria Malvezzi Hercolani.

Anonimo, *Ritratti di casa Malvezzi*

Sin dall'“Inventario di Robbe, e Mobili del Palazzo di Bologna dei Signori Marchese Gasparo Zio, e Marchesi Piriteo, Fabrizio e Lucio Nepoti” del 1695 è documentata la presenza presso la Ca' Grande di “Pitture 31 di diversi Ritratti de Si.ri March.i Malvezzi con sue cornici di legno antichi”. Gli stessi dipinti appaiono poi con costanza in tutti i cataloghi successivi, senza però che sia mai specificata l'identità degli effigiati. Compaiono nella divisione dei beni familiari del 1712, nell'inventario delle opere lasciate dal marchese Gaspare nel 1716 e nella spartizione di tale patrimonio del 1718, in cui tutti i “N° 31 Ritratti della Casa Malvezzi, e Casa di Spagna” sono destinati con una valutazione di 100 £ alla parte assegnata a Lucio. Dopo la morte di questi, avvenuta il 22 settembre 1730, il suo patrimonio passò per volere testamentario al fratello Fabrizio e al nipote Sigismondo Maria, il quale tre anni dopo ereditò anche le sostanze dello zio Fabrizio, morto l'8 ottobre. I trentuno ritratti di famiglia entrarono, quindi, tra le proprietà del senatore capo del casato e per tale ragione risultano catalogati nella perizia postuma redatta per volere del figlio Piriteo IV da Domenico Pedrini. Il perito, invero, non stima tutti i ritratti Malvezzi in un solo blocco, soprattutto in ragione del fatto che le tele sono ripartite in diversi ambienti del palazzo. “Quattro Ritratti intieri della Casa” con una stima di 80 £ più “Sei Ritratti in Ovato mezze figure”, che valgono 20 £, sono registrati nella “Camera della Credenza” dell'“appartamento nobile abitato”. “Dodici Ritratti di Casa” del valore di 15 £ sono ricordati tra le opere in una “Altra Camera”, mentre altri “Due Ritratti della Casa” sono esposti nell'“Appartamento d'abasso del fù Sig:r Marc. Sigismondo”. A questi si devono aggiungere i “Sette Ritratti della Casa Malvezzi fra quali vi è un Puttino” attribuiti alla “maniera del Fontana”. Tutte queste tele non sono presenti in alcuna nota successiva, né in quella del 1806 né in quelle dei quadri ereditati da Maria Malvezzi Hercolani, per cui è plausibile che siano state passate in successione a Teresa Malvezzi Ranuzzi.

Giuseppe Maria Crespi, *S. Pasquale e S. Giuseppe*

Nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 Pedrini perita "Un Quadretto con S. Nicolò, S. Giuseppe" "del Spagnolo" e precisa che si tratta di un "Modello del Quadro in S. Sigismondo". Nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, pp. 71-72) Zanotti, parlando di Luigi Crespi, però, sostiene che "è sua la tavola, che si vede nel primo altar della chiesa di San Sigismondo, in cui pinti sono li santi Giuseppe, Liborio, Pasquale, ed Anna". La prima guida bolognese a riferire della presenza della pala d'altare nella chiesa di "jus padronato" Malvezzi è l'edizione delle *Pitture* del 1755 (p. 102), in cui Zanotti ovviamente scrive che "la B.V. con li Ss. Giuseppe, Liborio, Pasquale, ed Anna, è una degna prova dello spiritoso giovane Luigi Crespi, figliuolo del celebre Giuseppe". Dello stesso avviso è Bianconi nella ristampa del 1766 (p. 104). Nell'edizione del 1776 (p. 58), invece, la pala è sempre riferita al "canonico Luigi Crespi", ma è precisato che fu realizzata "con grande ajuto di suo Padre". Al contrario, Marcello Oretti nelle *Notizie de' professori del disegno* (Ms. B 131, f. 326) elencando le "sue opere in Bologna" esordisce proprio con la tavola "nella Chiesa di S. Sigismondo con la B.V. li Ss. Giuseppe, Liborio, Pasquale ed Anna". Nelle *Pitture nelle chiese di Bologna* (Ms. B 30, I, ff. 59-60) Oretti riafferma che la pala "nel primo altare" raffigurante "S. Sigismondo adorante la B. Vergine del Rosario con li SS. Giuseppe, Liborio, Pasquale, ed Anna, è di Don Luigi Crespi, figliolo del celebre Giuseppe detto lo Spagnolo". Nelle edizioni del 1782 (p. 61) e del 1792 (p. 63) delle *Pitture*, viceversa, è di nuovo ribadito il "grande ajuto di suo Padre". Stando alle informazioni fornite dalle guide cittadine sembra, dunque, che Luigi realizzò la pala con il fondamentale supporto del genitore. È probabile che tale supporto si sia concretizzato almeno con alcuni bozzetti o modelli, uno dei quali potrebbe essere il "quadretto" censito da Pedrini, che chiaramente fraintese S. Pasquale con "S. Nicolò". In realtà, sembra che l'apporto dato dallo Spagnolo al figlio sia stato ben maggiore di "un grande ajuto". Secondo Roli (1977, p. 145), infatti, "è chiaro che di Luigi sono soltanto S. Liborio e l'angelo che regge la mitria, mentre le restanti figure corrispondono ai modi stilistici propri di Giuseppe Maria verso il '35". Volendo dar credito a Roli (1977, p. 145), secondo il quale la parte eseguita da Luigi nei dipinti di collaborazione col padre consistette "soprattutto nell'abbozzare l'intera composizione sulla traccia, beninteso di un'invenzione paterna", bisognerà supporre la piena autorialità del bozzetto preparatorio allo Spagnolo. Anche per Merriman (1980, p. 188) nella pala di S. Sigismondo "è evidente l'illimitata influenza che l'anziano Crespi esercitava sul figlio". Quanto sostenuto dagli studiosi, d'altro canto, è suffragato in modo indiretto proprio dalla voce inventariale pedriniana, che è anche la prima e ultima a ricordare il bozzetto tra le opere di casa Malvezzi.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1755; 1776; 1782; 1792; R. Roli, op. cit., Bologna 1977; M. P. Merriman, op. cit., Milano 1980; R. Roli, *Luigi Crespi*, in Dizionario biografico degli italiani, Volume 30, 1984.

Bartolomeo Passerotti (maniera di), *San Francesco*

Solo l'inventario dell'eredità pittorica del marchese Sigismondo III del 1793 censisce tra le opere della collezione Malvezzi "Un S. Francesco dipinto in Rame maniera del Passerotti". Registrato con un valore di 25 £, il rame deve essere entrato a far parte della quadreria familiare per volere del penultimo senatore del casato, il quale forse l'acquistò come un originale. D'altra parte, il valore contenuto riconosciuto da Pedrini e l'utilizzo della formula "maniera del" denota una sorta di declassamento, tipico di quelle opere che spesso entravano nelle raccolte nobiliari con attribuzioni altisonanti e poi si rivelavano il più delle volte opere di bottega o copie. Non risultando tra le opere passate in successione a Maria Malvezzi Hercolani è possibile che il *San Francesco* sia stato ereditato dalla sorella Teresa e quindi dal marito Francesco Ranuzzi.

Pavia copia da Carlo Cignani, *Il cieco alla sepoltura di S. Filippo Benizi*

Nella divisione dei beni familiari Malvezzi operata nell'agosto 1712 tra il marchese Gaspare e i nipoti Piriteo III, Fabrizio e Lucio gli zavagli Domenico Maria Baratta e Lorenzo Capponi registrano "Un Quadro senza Cornice Copia del Sig.r Carlo Cignani consistente un Miracolo di S. Filippo Benizio". I periti, sebbene non specificchino l'autore, valutano comunque il dipinto 300 £, una cifra di assoluto rilievo per l'epoca – nello stesso catalogo il valore di una "Carrozza a Stuffiglia con tutti i suoi finimenti" era di 600 £ – soprattutto se si considera che si trattava di una replica. Il valore eccezionale di questa copia, che è tra le opere più preziose dell'elenco, supera quello di molti quadri e questo si deve da un lato al tema e all'autore dell'originale, dall'altro al grado di somiglianza e alla qualità intrinseca del dipinto. Con la medesima stima il "Quadro col miracolo dipinto dal Cignani sotto il Portico de Servi" compare poi nell'inventario dell'eredità del marchese Gaspare del luglio 1716 e nella divisione del patrimonio dello stesso, operata dai nipoti nel 1718, in cui il "miracolo di S: Filippo Binizij" risulta tra le opere assegnate al marchese Lucio. Nel 1730, dopo la scomparsa di quest'ultimo, i suoi beni passarono ai fratelli Piriteo e Fabrizio, il quale a sua volta lasciò nel 1733 i suoi averi al nipote Sigismondo III, che entrarono così nel patrimonio legato al fidecommesso familiare.

Solo nell'inventario dell'eredità di Sigismondo del 1793 si apprende che "la Copia del Cieco alla Sepoltura del Benicci sotto al Portico de Servi del Cignani" insieme a "un Miracolo di S. Filippo Neri" sono due quadri grandi "del Pavia". Pedrini non specifica di quale membro della famiglia di pittori bolognesi fossero le due tele, che comunque stima appena 280 £. Bisogna constatare che si tratta di uno dei rari casi in cui il perito clementino valuta un'opera con una cifra nettamente inferiore rispetto a quella riconosciuta negli inventari precedenti. Dopo il catalogo pedriniano del dipinto si perdono le tracce; non è possibile dire se fu venduto da Piriteo IV o se passò a una delle figlie.

La tela, forse opera di Giacomo Pavia (1699-1749), replicava la pittura della lunetta raffigurante "il figlio risuscitato, e'l cieco alla sepoltura del Benicio" "ammiratissima opera del gran Cignani" (Malvasia 1686, p. 272) che – sebbene nel testo di Malvasia sia il primo episodio a essere citato, perché lo storico inizia il suo percorso di 'visita' partendo idealmente da Porta Maggiore e si ritrova quindi la chiesa e le lunette alla propria sinistra – chiude il ciclo dedicato alla vita del santo "dipinto da' nostri più valenti odierni Maestri" sotto il "nobilissimo portico dell'antichissima già Chiesa, e Monasterio de' RR. PP. De' Servi" (*Ibidem*). La pittura murale del Cignani è descritta in maniera diffusa da Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, I, pp. 146), il quale racconta che "Procurando i padri Serviti, che alcuni devoti di san Filippo Benizzi ne facessero dipingere i fatti principale nelle lunette del loro gran porticale, fu dal Senatore Angelelli commesso al Cignani, che una ne dipingesse. In essa rappresentò un fanciullo risuscitato per le preghiere della madre fatte innanzi al sepolcro del Santo, e un cieco, che per riacquistare la vista, ivi pure si è fatto condurre". L'opera raccolse elogi e un'ammirazione generale e fu talmente apprezzata da Zanotti (1739, I, pp. 146-147), che questi scrisse: "Quest'opera, a dir vero, trapassa ogni laude in certo nuovo genere di bellezza, a cui il giungere è molto faticoso. Quel cieco, e quel ragazzo, che lo conduce, sono figure, che pajono insuperabili, e quella fanciulla, che stando inginocchione, nel grembo di un'altra donna si appoggia, e agli spettatori volge le spalle, è mirabile cosa, e quel collo, e quelle spalle, e quelle piante de' piedi, sono di un colorito così vivace, che sotto la pelle pare che il sangue s'aggiri, e così lucido, che il sole illuminando qualunque carnagione di qualunque più vistosa donzella non la fa tanto risplendente, e vaga". Un sincero apprezzamento per l'affresco lo manifesta anche Ippolito Zanelli nella *Vita del gran pittore cavalier Carlo Cignani* (1722, p. 22) ove sostiene che riuscì fuor di maniera stupendo il Dipinto: e passa certamente di bellezza gli altri fatti". Una tale ammirazione da parte di alcune delle massime voci della Felsina artistica spiega con ogni evidenza perché i Malvezzi ne avessero chiesto una buona replica e ne giustifica a sua volta la considerevole valutazione.

Bibliografia

C. C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686; I. Zanelli, *Vita del gran pittore cavalier Carlo Cignani*, Bologna 1722; G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739.

Pavia, *Miracolo di S. Filippo Neri*

Se la replica della lunetta raffigurante il *Miracolo di San Filippo Benizi*, come visto, fa parte della quadreria Malvezzi sin dall'inizio del XVIII secolo, il "Miracolo di S. Filippo Neri" sempre "del Pavia" è registrato tra le opere presenti presso la Ca' Grande solo nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793, ove insieme all'altro quadro grande tratto dalla lunetta dei Servi viene appunto stimato 280 £. È difficile dire se il dipinto facesse parte della collezione familiare *ab antiquo* o se, invece, venne acquisito dal marchese Sigismondo, magari per formare un pendant con la replica già posseduta. Di certo, stando al catalogo pedriniano, alla fine del Settecento i due quadroni erano esposti insieme in una stanza non precisata dell'"Appartamento d'Abbasso" della residenza senatoria e, dal momento che nel documento i dipinti di Pavia sono preceduti dalle tele mitologiche di Ricci e sono seguiti da una serie di opere di genere, è lecito supporre che questi fossero esposti da soli, forse in un ambiente a loro unicamente dedicato. Comunque, anche di questa tela del Pavia dopo il 1793 non si hanno ulteriori notizie. Non compare nella perizia delle opere lasciate da Piriteo IV del 1806 né è tra le opere ereditate dalla figlia Maria, per cui non è possibile stabilire se fu venduta dall'ultimo marchese di Castel Guelfo o se passò all'altra figlia Teresa Malvezzi Ranuzzi.

Antonio Calza, *Due Battaglie*

Nella descrizione delle pitture avute in eredità dal marchese Sigismondo III Malvezzi dallo zio materno Paolo Magnani del 1760 i periti Zanotti e Mazzoni censiscono "Due Quadri per traverso, rappresentanti due Battaglie da Terra del Calza". Gli accademici stimano la coppia 200 £, mentre Pavia valuta le "Cornici intagliate, e dorate" 16 £. Le fonti non aiutano a stabilire se il senatore Magnani abbia acquistato i quadri sul mercato o se, piuttosto, li abbia allogati direttamente al pittore, che secondo Zanotti (1739, I, p. 157) "divenne molto eccellente nelle battaglie" e che per Orlandi (1704, p. 67) "è sommamente gradito il suo dipingere di forza, ameno, e di grande invenzione". Come noto, la quadreria Magnani fu portata in palazzo Malvezzi dal marchese Sigismondo all'inizio del settimo decennio del Settecento. Per tale ragione, è più che ragionevole pensare che il pendant peritato nel catalogo del 1760 possa corrispondere alle "Due rare Battaglie quadri mezzani del Calza" che Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 93) menziona per primo tra le opere presenti presso la Ca' Grande. Queste, a loro volta, si possono identificare con le "Due Battaglie del Calza", che Domenico Pedrini elenca con una stima di 300 £ nell'inventario dei beni appartenuti a Sigismondo III del 1793. La preziosa coppia di tele del "celebre professore di battaglie" (Crespi 1769, p. 185) non compare nella parziale divisione delle pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV del 1806 e non sembra neppure essere passata in successione alla figlia Maria. Perciò, potrebbe essere stata assegnata alla sorella minore Teresa, dal 1800 maritata col conte Francesco Ranuzzi.

Bibliografia

P. Orlandi, op. cit., Bologna 1702; G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; L. Crespi, op. cit., Roma 1769.

Anonimo, *Due Battaglie*

Pedrini elencando le opere appartenute al marchese Sigismondo III nell'inventario del 1793 menziona dopo le "Battaglie del Calza" "Due dette più piccole" e le stima 80 £. Poiché nei cataloghi delle opere di casa Malvezzi di inizio Settecento non vengono mai citate opere con tali soggetti, forse si potrebbero identificare queste due telette con altrettante pitture di soggetto bellico elencate nella descrizione delle opere appartenute al senatore Paolo Magnani del 1760 e poi passate in successione al marchese Sigismondo. La prima potrebbe corrispondere al "Quadro per traverso rappresenta una Battaglia con Cornice intagliata e dotata" che Zanotti e Mazzoni stimano ben 75 £; mentre la seconda si potrebbe ricollegare a un altro "Quadro per traverso, che rappresenta una Battaglia" meno prezioso, 10 £, sempre elencato dai periti clementini senza il nome dell'autore.

Le due piccole tele rubricate da Pedrini non compaiono nella perizia del 1806, ma sono presenti nel coevo elenco delle opere meno preziose del patrimonio pittorico della Ca' Grande passate in successione a Maria Malvezzi Hercolani, ove sono stimate 20 £.

Giovanni Andrea Sirani, *San Girolamo nel deserto*

L'inventario delle pitture lasciate in eredità da Sigismondo III al figlio Piriteo IV del 1793 è la prima fonte di casa Malvezzi a citare tra le opere della quadreria "Un S. Girolamo mezza figura del Sirani". È, dunque, probabile che anche questo dipinto sia entrato nella collezione familiare per volere del penultimo marchese del casato. Il quadro del Sirani non è elencato tra le 180 opere che nel 1806 le figlie di Piriteo, Maria e Teresa, si divisero equamente. Tuttavia, tra le carte della ormai principessa Hercolani intitolato "Rapporto alli quattro quadri che si dicono in deposito, si sono ritrovati li seguenti che in qualche modo somigliano alla definizione esibita", databile grossomodo al 1806, è riportato che "In una mezza luna, con filetto d'oro, v'ha espresso S. Girolamo nel deserto, al quale apparisce l'Angelo: non è del Viani, ma del Sirani suo condiscipolo, ed è pregiudicato per alcuni ritocchi: porta segnato il N° 7 e può valutarsi al più 80". La nota inventariale aiuta, in primis, a meglio definire il soggetto e il formato del dipinto, che in un momento imprecisato fu accostato anche al Viani. Inoltre, può essere interessante constatare che, sebbene il quadro del Sirani sia "pregiudicato per alcuni ritocchi", venga comunque considerato abbastanza prezioso, tanto da meritare una stima che può arrivare alle 80 £, mentre in precedenza Pedrini l'aveva valutato appena 20. Infine, il numero di inventario col quale è "segnato" si riferisce al perduto catalogo di tutti i dipinti del patrimonio Malvezzi che furono divisi tra le coeredi dopo la morte di Piriteo IV.

Pietro Paltronieri detto il Mirandolese, sette ovati con *Prospettive*

Marcello Oretti nelle *Notizie de' professori del disegno* (Ms. B 130, f. 337) elencando le opere del quadraturista Mirandolese a Bologna ricorda che nella "Casa Senatoria Malvezzi" si trovavano "varie [Prospettive] a guazzo". I dipinti menzionati dall'erudito potrebbero identificarsi con le "Sette Prospettive in Ovato del Mirandolese" che Domenico Pedrini stima 200 £ nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III del 1793. Queste opere non sono registrate nella perizia redatta per dividere le pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 e non vengono neppure elencate da alcuna nota dei quadri di ragione della figlia maggiore Maria Malvezzi Hercolani. Pertanto, dato che il sostanzioso patrimonio pittorico familiare fu diviso tra le eredi dell'ultimo senatore del casato, è probabile che le tele del Paltronieri siano passate in successione alla figlia minore Teresa, la quale fece confluire i propri beni tra quelli del marito Francesco Ranuzzi.

Orazio Samacchini, *Sposalizio mistico di Santa Caterina*

Tra le quasi 250 opere che Sigismondo III ebbe in eredità dallo zio Paolo Magnani figura anche “Un Quadro, che rappresenta il Sposalizio di S. Catterina, del Samacchini”, che i periti clementini Zanotti e Mazzoni stimano 30 £. Dato che il dipinto non compare nell’inventario delle opere lasciate dal marchese Enea Magnani del 1686, è plausibile che sia entrato nella quadreria senatoria grazie all’intensa attività collezionistica svolta dal figlio Paolo.

Nel 1787 il dipinto fu a sua volta lasciato in successione dal marchese Sigismondo III al primogenito Piriteo IV, il quale seguendo le disposizioni testamentarie paterne ordinò che fosse realizzato un censimento generale dello ‘stato Malvezzi’. Nell’inventario del patrimonio pittorico familiare, portato a termine nel 1793, Domenico Pedrini perita lo “Sposalizio di S. Caterina, S. Giuseppe e S. Floriano mezze figure del Samacchini” 100 £. Il *Matrimonio mistico* non è menzionato nella parziale divisione della collezione Malvezzi operata nel 1806 dalle figlie di Piriteo IV e non risulta neppure tra le opere passate in successione alla primogenita Maria; forse rientrò nel novero di dipinti passati alla sorella Teresa, attraverso la quale confluirono tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Flaminio Torri (maniera di), *Soldato*

L’inventario legale dell’eredità del marchese Sigismondo III del 1793 è la prima fonte a menzionare tra le opere della raccolta Malvezzi “Un Soldato con Elmo in Testa maniera di Flaminio Torri mezza figura”. Pedrini pur non essendo in grado di indicare il vero autore del dipinto, che preferisce circoscrivere alla maniera di un maestro affermato, lo stima comunque ben 80 £.

L’opera non è registrata in nessun altro catalogo familiare né è presente nelle note dei quadri passati in successione a Maria Malvezzi Herculani. Potrebbe anche questa essere stata destinata alla parte toccata alla sorella Teresa Malvezzi Ranuzzi.

Giovanni Andrea Sirani, *Santa Maria Maddalena col crocefisso*

Come è noto, nel 1753 alla morte del marchese Paolo Magnani l’intero patrimonio familiare, compresa la prestigiosa e celebrata quadreria, passò in eredità al nipote *ex sorore* Sigismondo III Malvezzi. Nella descrizione della collezione senatoria del 1760 i periti Zanotti e Mazzoni elencano senza specificarne l’autore “Un Quadretto, rappresenta una S. Maria Maddalena, mezza Figura” e lo valutano 40 £. Il dipinto ricordato dagli accademici dovrebbe coincidere con la “S. Maria Maddalena col Crocefisso mezza figura del Sirani”, che Pedrini registra con una stima di 30 £ nell’inventario legale del marchese Sigismondo del 1793. La *Maddalena* del Sirani non è catalogata nella perizia del 1806 e non sembra essere tra le opere passate a Maria Malvezzi Herculani.

Francesco Albani (Scuola di), *Diana e Endimione*

Nella descrizione e stima delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani, redatta nel 1760 per volere del suo erede universale Sigismondo III Malvezzi, Giampiero Zanotti e Giuseppe Mazzoni elencano “Due Quadri per traverso uno rappresenta Diana, et Endimione, e l’altro Venere, con la Morte di Adone”, senza però indicarne la paternità. La *Morte di Adone* si trova oggi presso la Pinacoteca Civica di Pesaro (inv. 3925) ed è stato attribuito al Gessi (Benati 2002, p.80).

Dell’altro quadro per traverso raffigurante “Diana, et Endimione”, invece, si sono perse le tracce. Entrata nella quadreria della Ca’ Grande, la tela fu separata dal suo ‘compagno’ venendo collocata in un ambiente dell’“Appartamento d’Abbasso” del palazzo, dove è appunto registrata dall’inventario della collezione di Sigismondo III del 1793. Nel catalogo Pedrini precisa che il “Quadro con Diana, e Endimione per traverso” è della “Scuola dell’Albani” e forse per tale ragione lo stima 200 £.

L’opera non è presente nella parziale divisione del patrimonio pittorico familiare del 1806. Dal momento che non risulta altresì elencata tra le opere in possesso di Maria Malvezzi in palazzo Hercolani, è lecito supporre che possa essere passata in successione alla sorella minore Teresa.

Bibliografia

D. Benati, M. Medica, a cura di, op. cit., Cinisello Balsamo 2002.

Pietro Paltronieri detto il Mirandolese, due *Prospettive*

Nelle *Notizie de’ professori del disegno* (Ms. B 130, f. 337) Oretti elencando le opere del Paltronieri a Bologna ricorda che nella “Casa Senatoria Malvezzi” si trovavano “varie [Prospettive] a guazzo”. Difficile dire se entro questo indefinito numero di opere menzionato dall’erudito possano riconoscersi anche i “Due Sopraporti Prospettive del Mirandolese”, che Domenico Pedrini censisce con una stima di 50 £ nell’inventario dell’eredità del marchese Sigismondo III del 1793. Dopo questa data delle due prospettive si perdono le tracce. Assenti nella perizia del 1806, i dipinti non risultano tra le opere appartenenti alla principessa Maria Malvezzi Hercolani e perciò si può supporre siano passati alla sorella minore Teresa, entrando così nel patrimonio del marito Francesco Ranuzzi.

Bassano, *Noli me tangere*

Nel catalogo stilato nel 1715 per elencare i beni comprati nei primi anni del secolo dal marchese Piriteo III all’anno 1700 si fa risalire l’acquisto per 75 £ di due non precisate “coppie” di dipinti “del Bassani”. Verosimilmente si trattava di due pendant, uno dei quali potrebbe essere identificato con i “Due Quadri Nostro Signore con la Maddalena e Nostro Signore con li Pellegrini del Bassano”, che Pedrini stima 150 £ nell’elenco delle opere lasciate in eredità da Sigismondo III del 1793. Le tele non vengono inventariate nella perizia stesa nel 1806 per dividere alcune delle pitture appartenenti all’eredità di Piriteo IV, ultimo membro maschile del ramo senatorio del casato. A lungo delle opere bassanesche non si hanno riscontri documentari, poi quasi inaspettatamente vengono elencati nella nota dei quadri appartenenti alla principessa Maria Malvezzi in palazzo Hercolani del primo luglio 1843. In particolare, l’“Apparizione di N. S.” attribuito dall’anonimo estensore alla “Scuola del Bassani” risulta catalogato col numero “112” tra le opere presenti nella “Galleria Vecchia” nel “Quartiere al piano superiore”. Si tratta dell’ultimo documento a menzionare il dipinto, che fu alienato negli anni seguenti per cercare di sanare la sempre più compromessa situazione finanziaria della famiglia Hercolani.

Bassano, *Cristo appare ai pellegrini*

Come visto, secondo l'inventario delle spese affrontate dal senatore Piriteo III, questi nel 1700 acquistò "due coppie" di non specificati dipinti "del Bassani", una delle quali dovrebbe corrispondere ai "Quadri Nostro Signore con la Maddalena e Nostro Signore con li Pellegrini del Bassano" elencati da Pedrini nella stima delle opere appartenute al marchese Sigismondo III del 1793. Entrambi non compaiono nella divisione delle pitture appartenenti all'eredità del figlio Piriteo IV del 1806. Tuttavia, anche l'"altra apparizione di N. S." viene elencata come opera della "Scuola del Bassani" dalla nota dei quadri appartenenti a Maria Malvezzi in palazzo Hercolani del luglio 1843 tra i dipinti esposti nella "Galleria Vecchia" del "Quartiere al piano superiore" della residenza senatoria. La tela non è, invece, presente nei cataloghi estremi degli anni Sessanta. Di certo fu venduta durante il decennio precedente quando, in conseguenza delle pesanti perdite di gioco del figlio Alfonso Astorre, anche la principessa fu costretta a sacrificare molte delle opere avute dall'eredità paterna.

Le voci inventariali forniscono delle descrizioni piuttosto generiche dei dipinti. Perciò, è difficile stabilire l'esatta iconografia del "Nostro Signore con li Pellegrini del Bassano". È, comunque, verosimile che la tela raffigurasse la *Cena in Emmaus*, durante la quale "allo spezzare del pane" (Lc 24,30), i discepoli riconobbero Cristo (Lc 24,31). Tale soggetto fu più volte replicato con minime variazioni dalla bottega dei Dal Ponte a partire dal soggetto trattato per la prima volta da Jacopo agli inizi della carriera (Rearick, 1968, p. 245) (Brown 1992, p. 166).

Bibliografia

R. Rearick, *Jacopo Bassano's Later Genre Pictures*, The Burlington Magazine, CX, 1968, p. 245; B. L. Brown, *Jacopo Bassano: c. 1510 – 1592*, Bologna 1992.

Antonio Calza, *Due Battaglie*

Nell'inventario dell'eredità di Sigismondo III tra i dipinti esposti nell'"Appartamento d'Abbasso" della Ca' Grande Pedrini registra con una stima di 80 £ altre "Due battaglie del Calza". Rispetto alle precedenti opere del veronese, che per il perito valevano 300 £, la coppia risulta meno preziosa. Forse a determinare il valore inferiore di questo secondo pendant contribuì il fatto che uno dei due dipinti forse proveniva dalla collezione appartenuta al senatore Paolo Magnani, nella descrizione della quale il "Quadro per traverso rappresentante una Battaglia" era stato attribuito da Zanotti e Mazzoni al Calza con la formula dubitativa "si crede". L'altro dipinto di soggetto bellico fu, invece, acquisito dal marchese Sigismondo, il quale fu il primo membro della famiglia a collezionare dipinti di tale genere. Il pendant del Calza non è elencato nella perizia delle pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV divise dalle coeredi nel 1806. Tuttavia, le "Due Battaglie in due quadri del Calza" sono enumerate nella coeva nota dei quadri ereditati da Maria Malvezzi Hercolani ove sono stimate 30 £.

Giacomo Bolognini, *Ambasciata al pontefice*

Pedrini nella descrizione dell'eredità pittorica di Sigismondo III del 1793 è il primo a registrare tra le opere di casa Malvezzi "Un Quadretto per traverso Storiato figure d'avanti al Pontefice del Bolognini". Non avendo altri riscontri documentari a disposizione è impossibile stabilire con certezza sia a quale membro della famiglia vada ascritto, sia l'esatto soggetto del "quadretto", che probabilmente passò in successione da Piriteo IV alla figlia Teresa Malvezzi Ranuzzi.

Giacomo Bolognini, *Ritratto di un Bambino, Ritratto di una Bambina*

L'inventario pedriniano del 1793 è sembra essere l'unica fonte di casa Malvezzi a registrare tra le opere appartenenti alla quadreria familiare "Due Ritratti d'un Puttino e Puttina del Bolognini". Considerata la genericità della descrizione è non possibile stabilire con certezza se il ritratto della bambina possa essere identificato con la "Puttina con un Cagnuolo" elencata nella perizia dei beni presenti nella Ca' Grande nel 1712, che nella successiva ripartizione dei beni mobili indivisi Malvezzi del 1715 viene assegnata con una stima di 15 £ al fratello maggiore e capo del lignaggio Piriteo III. Del ritratto di "Puttino", invece, è ancora più arduo tentare di ricostruire la storia collezionistica. Il quadro sembra non comparire in al catalogo di inizio Settecento, e come il 'compagno', non è menzionato né dalla perizia del 1806 né dalle note delle opere ereditate da Donna Mari.

Anonimo, testa della *Beata Vergine addolorata, testa di Gesù Cristo*

Nella descrizione del patrimonio "de Mobili e Suppeletti e Pittura" presenti in palazzo Malvezzi operata tra il marchese Gaspare e i nipoti Piriteo III, Fabrizio e Lucio rogata dal notaio Giuseppe Gaetano Gardini il 3 dicembre 1712 tra le "Pitture esistenti negl'Appartamenti de Sig:ri Marchesi Fabrizio e Luccio" è registrata la presenza, senza attribuzione, di "Una B. Vergine adolorata con Cornice dorata" del valore di 8 £. La stessa "B. V. Adolorata" compare poi nell'inventario dell'eredità del marchese Gaspare del 1716, ove è stimata ancora 8 £. L'opera risulta quindi enumerata nella divisione in terze parti del patrimonio di Gaspare tra i dipinti ereditati dal nipote Fabrizio. Questi per volere testamentario lascerà a sua volta tutti i propri beni al nipote Sigismondo III, il quale ne entrò in possesso dopo la sua scomparsa nel 1733. Confluita nella quadreria vincolata alla primogenitura, la "testa della B. Vergine Addolorata" è censita da Pedrini tra le pitture ereditate nel 1787 da Piriteo IV insieme a una testa di "Nostro Signore", opera che sembra essere stata acquisita da Sigismondo. L'inventario portato a termine dal perito clementino nel 1793 è l'ultimo documento di casa Malvezzi a menzionare i due dipinti. Il pendant non è catalogato nella divisione del 1806 e non compare neppure tra le opere in possesso di Maria Malvezzi Hercolani. È quindi possibile che sia passato in successione alla sorella Teresa venendo poi dispersa dal marito Francesco Ranuzzi.

Anonimo, *Santa Maria Maddalena giacente*

Tra le opere che il marchese Paolo Magnani lasciò in eredità al nipote Sigismondo III Malvezzi nel 1753 figura anche "Un Quadro per il traverso, rappresenta S:a Maria Maddalena, mezza giacente". Nella perizia del 1760 il dipinto non viene attribuito ed è valutato solo 40 £, ma di certo dovette essere caro al senatore, il quale volle esporlo entro una "Cornice antica, e dorata", che Pietro Pavia stima ben 18 £, ovvero più di molti ritratti di medio valore o di numerose opere di genere. Stando all'inventario del 1793, la "S. Maria Maddalena giacente figura intiera" alla morte del marchese Sigismondo si trovava in una stanza dell'"Appartamento d'Abbasso" del palazzo senatorio, ove probabilmente era parte di un nucleo di opere tutte di soggetto religioso. La *Maddalena* non è elencata nelle pitture divise tra le eredi di Piriteo IV del 1806 e non risulta tra le opere passate in eredità alla figlia maggiore Maria.

Bartolomeo Cesi (copia da), *Cristo nell'orto*

Nella perizia del patrimonio pittorico Magnani Zanotti e Mazzoni registrano tra le opere esposte nella "Camera grande à mano destra" del Casino degli Apostoli "Due Quadri per traverso dipinti à mezz'Ovato" uno dei quali "Rappresenta l'Orazione nell'Orto". I periti non attribuiscono il pendant e forse per questo lo stimano solo 80 £. Dopo essere confluita tra i beni di Sigismondo Malvezzi, questi portò la tela nella residenza di via Belmeloro. Nella dimora senatoria "l'Orazione nell'Orto" è ricordata da Oretti nelle *Pitture* (Ms. B 104, I, f. 93) insieme a "La Flagellazione di N. S." come "due piccole lunette scuola del Sammachino". A sua volta, la lunetta dovrebbe essere identificata con il "Quadro mezz tondo Nostro Signore nell'Orto del Cesi", che Domenico Pedrini stima 50 £ nell'inventario legale del 1793. Un valore maggiore, 100 £, viene riconosciuto al "Cristo orante nell'orto, di Bartolommeo Cesi" nella perizia delle pitture appartenenti all'eredità dell'ultimo marchese di Castel Guelfo del 1806, ove risulta assegnato alla parte spettante alla figlia minore Teresa. Confluito tramite la marchesa tra i beni del marito Francesco Ranuzzi, del dipinto si perdono poi le tracce.

Con ogni probabilità, la tela era una replica dell'*Orazione nell'orto* che il Cesi aveva dipinto tra il 1595 e il 1600 (Benati 1980, p. 20, nota 58) (Fortunati Pietrantonio 1986, p. 805) per il coro di S. Gerolamo alla Certosa di Bologna. L'ipotesi è suffragata anche dal fatto che, come l'originale, anche il dipinto posseduto dai Malvezzi era centinato.

Bibliografia

D. Benati, *Per il percorso iniziale di Bartolomeo Cesi*, in *Paragone*, XXXI, 369, 1980, pp. 3-28; V. Fortunati Pietrantonio, *Bartolomeo Cesi: (Bologna, 1556 - Bologna, 1629)*, in *Pittura bolognese del '500*, 2, Bologna 1986, pp. 803-808.

Bassano (Scuola di), *Presepio*

L'inventario dei beni mobili comprati dal marchese Piriteo III del 1715 fa risalire al 1700 l'acquisto "due coppie" di non specificati quadri "del Bassani". Verosimilmente il quarto dipinto di questo nucleo di opere appartenenti alla bottega veneta potrebbe essere il "Quadretto in Rame" raffigurante "il Presepio" che Domenico Pedrini attribuisce alla "Scuola del Bassani" nella descrizione del patrimonio lasciato da Sigismondo III del 1793. L'opera viene stimata dal perito clementino 7 £, mentre nella perizia redatta nel 1806 per dividere le pitture appartenenti a Piriteo IV il "Picciol Presepio, in rame, della scuola del Bassano" è valutato 10 £. Assegnato alla parte spettante alla figlia maggiore Maria, venne da lei portato insieme a tutta la sua eredità nella residenza del marito Astorre Herculani. Nel palazzo senatorio di Strada Maggiore il "Presepio in Assa del Bassano" è registrato nella "Sala Grande dei quadri Antichi" dalla nota delle opere appartenenti alla principessa Malvezzi del giugno 1824. Nei cataloghi successivi il dipinto è assente, per cui è probabile che sia stato alienato negli anni successivi.

Carlo Cignani (copia da), *Carità*

Già nella descrizione e divisione del patrimonio stante in palazzo Malvezzi operata nel dicembre 1712 tra il marchese Gaspare e i figli del fratello Virgilio III, Piriteo, Fabrizio e Lucio, è registrata la presenza di “Una Carità senza Cornice Copia del Cignani” che gli zavagli Domenico Maria Baratta e Lorenzo Capponi valutano 150 £. Il “Quadro Bislongo rapresentante La Carità” viene poi enumerato con una stima di 150 £ nell’inventario dell’eredità del suddetto marchese Gaspare del luglio 1716. Nella successiva stima redatta per dividere in tre parti il patrimonio del defunto zio nel giugno 1718 il “quadro Bilungo con una Carità”, sempre con un valore di 150 £, risulta catalogato tra le opere assegnate al nipote Lucio. La tela, comunque, non lasciò mai la Ca’ Grande e nel 1730, alla morte di quest’ultimo, passò in successione al nipote Sigismondo III. Il senatore dovette essere particolarmente affezionato al dipinto, dal momento che nell’inventario dei suoi beni del 1793 risulta tra le opere esposte nell’“Appartamento d’abasso” a lui appartenuto. La copia tratta dalla *Carità* del Cignani fu, invece, meno apprezzata dal Pedrini che le riconobbe un valore di sole 50 £. La tela non viene enumerata nella divisione delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 e non risulta neppure tra le opere ereditate dalla figlia Maria. È probabile che sia passato alla sorella Teresa Malvezzi Ranuzzi.

Scuola veneta, *Circoncisione*

L’inventario delle opere appartenute al marchese Sigismondo III del 1793 è il primo documento a registrare tra le pitture della collezione Malvezzi un quadro raffigurante “la Circoncisione di Nostro Signore Scuola Veneta antica”. Con una stima di 100 £, il dipinto risulta essere l’opera più preziosa tra quelle esposte nell’appartamento privato del defunto senatore, al quale si deve il suo acquisto. La tela non viene elencata nella perizia del 1806 e non risulta neppure tra le opere ereditate da Maria in palazzo Hercolani. Potrebbe in tal caso essere passata in successione a Teresa.

Anonimo, quattro *Ritratti Malvezzi*

Pedrini nel catalogo delle opere lasciate in eredità da Sigismondo III con una stima di 60 £ registra “Quattro Ovati Ritratti di Casa”, senza specificarne gli autori o l’identità degli effigiati. Pur non potendolo stabilire con certezza, le tele potrebbero essere identificate con i ritratti del “Marchese Virgilio”, dello stesso Virgilio da “vecchio”, del “Marchese Gaspare” e del “Marchese Sigismondo vecchio” elencati nella divisione del patrimonio familiare del 1712.

Anonimo, due *Ritratti di cavaliere*

I “Due Ritratti Cavaglieri di Casa” che Pedrini registra tra i quadri presenti nell’“Appartamento d’abasso del fù Sig:r Marc. Sigismondo” potrebbero riconoscersi nel “Ritratto grande in piedi con Armatura, et il scudiere, e secretario pure in piedi” e nel “Ritratto d’un soldato vecchio in piedi con Armatura, e bastone in mano, et un Arma di Casa Malvezzi con altre Armi di Prencipi” elencati nella descrizione dei beni mobili presenti nella Ca’ Grande del 1712. Le effigi di questi sconosciuti uomini d’arme dovevano essere alquanto preziose, tanto che gli zavagli Baratta e Capponi stimarono il primo ben 100 £ e il secondo 60, ovvero anche dieci volte o più il valore medio di un ritratto. Dei due cavalieri dopo il catalogo del 1793 non si hanno altri riscontri documentari.

Pietro Paltronieri detto il Mirandolese, tre *Vedute marine*

Tra le opere presenti nell'appartamento privato del marchese Sigismondo III Pedrini elenca anche "Trè Sopraporti Prospettive con vedute di Mare del Mirandolese". I dipinti del Paltronieri sono forse da identificare con i "soprausci" raffiguranti "Marine" che compaiono negli inventari di inizio secolo. Nella perizia del 1712 ne sono elencate tre, nella divisione dei beni familiari del 1715 due e nell'assegnazione del patrimonio appartenuto al marchese Gaspare del 1718 una. Nei cataloghi sono sempre tra le opere appartenenti al marchese Fabrizio, il quale per volere testamentario nel 1733 lasciò il suo patrimonio al nipote Sigismondo. I tre "Sopraporti" non sono enumerati nella divisione delle pitture di Piriteo IV del 1806 e non risultano tra i dipinti ereditati dalla figlia Maria.

Bartolomeo Cesi, *Mosè esposto al fiume*

Prima dell'inventario legale del marchese Sigismondo III del 1793 nessuna fonte storica, manoscritta o a stampa, ricorda tra le opere conservate in palazzo Malvezzi un "Quadro Mosè esposto al Fiume del Cesi", al quale Pedrini riconosce un valore di 80 £. Ragionevolmente a acquisire l'opera del maestro cinquecentesco deve essere stato Sigismondo stesso, di fatto il principale fautore della collezione familiare. Il dipinto non è enumerato nella perizia del 1806 e non è tra le opere ereditate da Maria Malvezzi Herculani.

Gian Gioseffo Dal Sole (attr.), *Andromeda*

Tra le opere di Casa Malvezzi che Marcello Oretti menziona nelle *Pitture* (Ms. B 104, I, f. 92) figura anche una "Andromeda mezza figura sino à mezza gamba, di Gio: Giuseppe del Sole". Nessun documento precedente registra il quadro di soggetto mitologico tra le mura della Ca' Grande, ragione per cui si potrebbe essere spinti a credere che il dipinto sia stato acquistato dal marchese Sigismondo. In realtà, la tela ricordata dall'erudito dovrebbe corrispondere al "Quadro, che rappresenta Andromada Legata al Scoglio", che Zanotti e Mazzoni registrano senza indicarne la paternità e con una valutazione di 50 £ nella perizia delle pitture appartenute al marchese Paolo Magnani del 1760 e in quell'anno confluite tra i beni del signore di Castel Guelfo.

Nell'inventario legale del 1793 da Domenico Pedrini il "Quadro rappresentante Andromeda legata allo Scoglio" è elencato, di nuovo senza attribuzione e con una stima di 50 £, nell'appartamento privato del marchese "d'abasso".

Il dipinto non è rubricato nella perizia redatta alla morte dell'ultimo signore di Castel Guelfo nel 1806. L'"Andromeda che pare del Liberi" è, invece, presente nel coevo catalogo delle opere ereditate da Maria Malvezzi Herculani ove l'anonimo estensore precisa che è stata "ricoperta per modestia". Evidentemente si trattava di un nudo giudicato troppo sconveniente. Si ricordino a tal proposito le preoccupazioni di Sigismondo sul decoro e l'integrità della propria collezione, che poco prima di morire fece anche esaminare dai dotti uomini di Chiesa Sante Bartoli e Domenico Francesco Rusconi, nonché della precedente superfetazione moraleggiante apposta alla *Maddalena* del Guercino.

Dal momento che la tela non compare nelle note successive dei quadri appartenenti alla principessa Malvezzi in palazzo Herculani, è lecito supporre che sia stata alienata pochi anni dopo, come del resto sembra essere accaduto per la maggior parte dei quadri enumerati nel catalogo di inizio Ottocento.

Thiem (1990, p. 136) elenca il dipinto citato dall'Oretti tra le opere perdute di Dal Sole.

Bibliografia

C. Thiem, op. cit., Bologna 1990.

Bartolomeo Passerotti, *Ritratto d'uomo*

L'opera faceva parte del nucleo più antico della quadreria familiare. Infatti, nella descrizione dei beni mobili indivisi presenti tra le mura della Ca' Grande nell'anno 1712 i pubblici zavagli Baratta e Capponi già rubricano, pur senza specificarne la paternità, "Un Ritratto antico della Casa con un libro in mano". Stimato 10 £, il quadro viene elencato nel nucleo di opere presenti negli appartamenti abitati dai marchesi Lucio e Fabrizio. Nel successivo inventario legale dell'eredità lasciata dal marchese Gaspare nel 1716 il "Ritratto antico della Casa con libro in mano" risulta tra i quadri esposti nella "Terza Camera Contigua" dell'"Appartamento sopra il Scallone à mano destra andare alla Sala grande" e viene stimato ancora 10 £. In quell'occasione il dipinto deve essere stato assegnato al nipote e capofamiglia Piriteo III, il quale a sua volta lo lasciò insieme a tutti beni vincolati alla primogenitura al figlio Sigismondo. Impossibile stabilire se l'effigie possa corrispondere a uno dei "ritratti" di Bartolomeo Passerotti che *Notizie de' professori del disegno* (Ms. B 124, II, f. 51) Oretti ricorda in maniera fugace in "Casa Malvezzi".

Nell'inventario del 1793 Pedrini registra con una stima di 40 £ il "Ritratto di Vecchio con Libro in mano e Occhiali del Passerotti" tra le opere presenti nell'"Appartamento d'abasso del fù Sig: Marchese Sigismondo".

Da ultimo, nella perizia redatta nel 1806 per dividere le pitture appartenute a Piriteo IV la "Testa d'uomo di Bartolommeo Passerotti" viene assegnata con un valore di 60 £, il più alto mai accordato, alla figlia Teresa, dal 1800 maritata col conte Francesco Ranuzzi.

Denijs Calvaert, *Testa del Salvatore*

Descrivendo la quadreria di Casa Malvezzi, Oretti (Ms. B 104, I, f. 100) cita una "Testa del Salvatore di Dionisio Calvart Fiammingo". Non è dello stesso avviso Pedrini, il quale nell'inventario dell'eredità del marchese Sigismondo III del 1793 ascrive il "Quadretto Testa del Salvatore" solo alla "maniera del Calvart" e forse per tale ragione lo stima appena 20 £. La piccola opera devozionale non è peritata nella divisione delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 né viene registrata da alcuna nota delle opere appartenenti a Maria Malvezzi in casa Hercolani. Per tale ragione, è plausibile che il dipinto possa essere rientrato nel novero dei quadri passati in successione alla sorella Teresa Ranuzzi.

Alessandro Turchi detto l'Orbetto, *Assunta*

Nella definizione dei beni appartenenti al “Marchese Gaspare Malvezzi da una parte, e Marchesi Sen:re Piriteo, Fabrizio, e Lucio Vittorio Fratelli Malvezzi nipoti di esso dall'altra” operata nel 1712 i pubblici zavagli Domenico Maria Baratta e Lorenzo Capponi tra i “Mobili in Venezia apepresso d° Sig. Marchese Gasparo” censiscono “Un Quadro con la B: V. et alcuni Santi con Cornice di pero in Tavola”, che precisano essere stato “estimato in Venezia £ 31”. Dopo la morte del marchese Gaspare nel 1716, la tavola devozionale fu portata a Bologna e molto probabilmente entrò a far parte del patrimonio familiare divenendo di fatto proprietà del capo del lignaggio, che allora era Piriteo III. Sebbene la voce inventariale del 1712 fornisca elementi piuttosto generici, il dipinto appartenuto a Gaspare Malvezzi dovrebbe potersi riconoscere nel “Rame coll'Assunta” che Marcello Oretti nella sua descrizione del patrimonio pittorico della Ca' Grande (Ms. B 104, I, f. 46) dice in modo generico essere “delli Carracci”. Nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III il “Quadro in Rame tondo di sopra con la B. Vergine, ed altri Santi” viene registrato da Pedrini senza il nome dell'autore e con una stima di poco superiore a quella di inizio secolo, 40 £. Invece, nella divisione delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 l'anonimo estensore valuta l'opera ben 200 £ e precisa che la “Assunta, dipinta in tavola, con gli Apostoli intorno al Sepolcro creduta di Annibale Carracci da giovine, ma a me pare anzi dell'Orbetto, che dai Veronesi si tiene per un altro Annibale”. L'attribuzione data dal perito trova in qualche modo una giustificazione nell'originale collocazione del dipinto, che nei primi anni del Settecento si trovava a Venezia, città dove forse fu acquistata dal marchese Gaspare. Stando al documento l'*Assunta* rientrò nel nucleo di opere destinate alla parte spettante a Maria Malvezzi, la quale fece poi confluire tutti i beni da lei ereditati nella residenza del marito Astorre Hercolani in Strada Maggiore. Secondo Antonio Antaldi (Ms. B 105, II, f. 126) – che prosegue la descrizione orettiana degli apparati del Corpus Domini – in occasione della processione del Ss. Sacramento tenutasi il 14 giugno 1812 nella parrocchia di S. Maria dei Servi tra “le più belle pitture” “Sotto Casa Hercolani” figurava proprio “L'Assunta” che, dato interessante, c'era “chi la dice del Fattore, chi dello Scarsellino, chi dell'Orbetto, chi di Annibale Carracci, chi del Mona Ferrarese. Certamente è bellissima”. La “Beata V. Assunta cogli Apostoli” è quindi registrata come opera di “Alessandro Turco detto l'Orbetto” tra i dipinti presenti nella “Seconda Camera dopo la Sala grande dei quadri Antichi” di palazzo Hercolani dalla nota dei quadri di ragione della principessa Maria del 1824, ove lo sconosciuto redattore riporta che è stata venduta.

Se davvero il dipinto era opera dell'Orbetto, si potrebbe ipotizzare che si trattasse di una replica dell'*Assunzione* esposta sull'altare Rosa Morando nella chiesa di San Luca a Verona, che secondo Pietropoli (2019, p. 98, cat. 48) “è improntata alla convinta adesione al classicismo bolognese dei Carracci; tale da rendere legittima l'ipotesi di un proficuo viaggio a Bologna dell'artista”. Sempre in linea teorica, la pala posseduta dai Malvezzi poteva poi essere forse più fedele al foglio preparatorio pubblicato da Schleier nel 2004 (pp. 153-154) e conservato oggi al Goethe Nationalmuseum di Weimar (inv. Ghz 28.720), che presenta una differente disposizione del coro angelico (Scaglietti 2019, p. 414, cat. D 34).

Bibliografia

E. Schleier, *Alessandro Turchi: altre aggiunte e precisazioni*, in *Arte Documento*, 20, 2004, pp.152-157; F. Pietropoli, in *Alessandro Turchi detto l'Orbetto (1578-1649): catalogo generale*, a cura di D. Scaglietti, Trento 2019.

Francesco Dalla Casa, *Riposo durante la fuga in Egitto*

L'inventario legale dell'eredità pittorica del marchese Sigismondo III del 1793 è il primo documento di casa Malvezzi a menzionare un "Quadretto Posata in Egitto" del poco noto "Francesco Dalla Casa", che Oretti (Ms. B 133, IX, f. 144) definisce "dipintore figurista Bolognese" appartenente a una famiglia di "antica Cittadinanza" che "fiori" nel 1765. Il dipinto entrò a far parte della collezione senatoria per volere dello stesso marchese Sigismondo e si trattò di una delle rare occasioni in cui il nobiluomo alloggiò un dipinto a un artista contemporaneo. Forse, la commissione fu favorita dal fatto che il Dalla Casa, stando sempre all'Oretti (Ms. B 133, IX, f. 144 bis), dipinse un *San Sigismondo* sulla facciata dell'omonimo Oratorio adiacente al palazzo Malvezzi.

Il riposo durante la fuga in Egitto non è elencato nella divisione delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806 e non è rubricato nemmeno dalle note delle opere appartenenti alla figlia Maria nella residenza del marito Astorre Hercolani. Pertanto, non è da escludere che la tela possa essere confluita nella parte di patrimonio Malvezzi ereditata dalla figlia minore Teresa.

Bartolomeo Cesi (copia da), *Deposizione dalla Croce*

Nella perizia del patrimonio appartenuto al senatore Sigismondo III tra le opere presenti nel suo appartamento privato viene elencato con una stima di 50 £ "Un Quadro la Pietà del Cesi". Verosimilmente come l'*Orazione nell'orto* anche questo dipinto poteva essere una replica del "Christo deposto di Croce", che Cesi nel 1597 circa aveva eseguito "alla Certosa fuori di Bologna" (Oretti, Ms. B 124, II, f. 224) e poi replicato nel 1601 per la cappella Guidotti in S. Domenico (Fortunati Pietrantonio 1986, pp. 805-806). La *Pietà* fu forse comprata dal marchese Sigismondo per formare un pendant con l'altra grande tela ispirata alla pala di San Gerolamo ereditata da Paolo Magnani. Nella perizia del 1806 l'opera è assente e non risulta tra i quadri ereditati da Maria Malvezzi Hercolani.

Bibliografia

V. Fortunati Pietrantonio, in op. cit., 2, Bologna 1986, pp. 803-808.

Ercole Graziani, due ovati *Santi Paolo e Francesco Saverio, Sante Irene e Barbara*

Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, II, pp. 278-279) scrive che Ercole Graziani dipinse “alcune mezze figure per il senatore Magnani, cioè San Paolo, San Francesco Saverio, Sant'Irene, e Santa Barbara”. Anche Oretti (Ms. B 131, f. 250) elencando “le opere in Bologna” del Graziani riporta che in “Casa Magnani del Senatore” si trovavano “alcune mezze figure, cioè S. Paolo, S. Francesco Saverio, S.a Irene, S.a Barbara”. L'erudito (Ms. B 104, II, f. 128) menziona altresì questi dipinti nella sua descrizione della quadreria di “Casa Magnani rincontro la Chiesa di S. Giacomo”. Luigi Crespi (1769, p. 277), invece, più sintetico riporta che Graziani dipinse “molte mezze figure al marchese Paolo Magnani”.

Tuttavia, solo nella stima della collezione del 1760 – richiesta dal marchese Sigismondo III Malvezzi in qualità di erede universale del defunto zio ai periti clementini Zanotti e Mazzoni – si apprende che il senatore Magnani possedeva “Trè Ovati, con Cornici gialle, e Oro del Sig:r Ercole Graziani” entro ognuno dei quali erano dipinti due santi: “uno rappresenta S.a Anna, e S.a Elisabetta, l'altro S. Paolo, e S. Francesco Saverio, e l'altro S.a Barbara, e S. Irene, con Cordoni, e Fiocchi”. Il primo di questi ovati con *S. Anna e S. Elisabetta* non è citato dai biografhi, ma non è da escludere che fosse tra le “molte mezze figure” ricordate da Crespi.

Nel 1760, insieme all'intera quadreria Magnani, gli ovati di Graziani furono portati dal marchese di Castel Guelfo nella residenza avita della Ca' Grande, confluendo così nella collezione familiare.

Nell'inventario delle opere lasciate da Sigismondo III al figlio Piriteo IV del 1793 Pedrini, però, registra appena “Due Santi Martiri in Ovato del Graziani”, stimandoli 80 £. Ugualmente, nella successiva perizia delle pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV del 1806 non viene specificato il soggetto dei “Due ovati, con Santi, mezze figure d'Ercole Graziani”, che con un valore di 100 £ risultano tra le opere assegnate a Teresa, dal 1800 maritata con Francesco Ranuzzi. Poiché i cataloghi di casa Malvezzi non specificano mai quali fossero i santi ritratti negli ovati del Graziani e non si ha modo di ricostruire il patrimonio appartenuto alla marchesa Teresa Malvezzi, risulta impossibile stabilire quale dei tre dipinti citati nella perizia del 1760 fu forse venduto dal marchese Sigismondo III e quali, al contrario, passarono ai suoi successori. Giannini (2007, p. 361) elenca i dipinti appartenuti ai Malvezzi tra le opere irrintracciabili.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; L. Crespi, op. cit., Roma 1769; F. Giannini, op. cit., Chieti 2007.

Anonimo, *Predica di San Paolo a Atene*

Tra le opere lasciate in eredità a Sigismondo III Malvezzi dallo zio Paolo Magnani nel 1753 figura anche “Una Prospettiva grande per traverso, rappresentante S. Paolo in Athene”, che nella perizia del 1760 Zanotti e Mazzoni attribuiscono a un non meglio specificato “bon Autore”. Tale doveva esserlo, perché la “prospettiva” fu stimata dagli accademici ben 250 £, ovvero più di molte opere appartenenti a maestri affermati. In maniera indiretta il valore della tela è confermato anche dalla preziosità della “Cornice tutta dorata”, che per Pietro Pavia valeva 15 £. Nell'inventario del 1793 Pedrini non elenca nessun dipinto avente per soggetto la predica dell'apostolo a Atene. Tuttavia, si può forse riconoscere il dipinto posseduto dal senatore Magnani nella “Prospettiva grande” presente nell’“App. d'abasso del fù Sig:r Marc. Sigismondo”, che il pittore clementino stima 60 £. L'opera non è citata nella divisione del patrimonio pittorico Malvezzi del 1806 né è presente tra i dipinti ereditati da Maria.

Carracci (Scuola dei) ritoccato da Collina, *Sposalizio mistico di Santa Caterina*

Nella descrizione dei beni mobili presenti in palazzo Malvezzi del 1712 tra le “Pitture esistenti” negli “Appartamenti de’ SS: Marchesi Fabrizio, e Lucio” è menzionato, senza il nome dell’autore, uno “Sposalizio di S. Caterina con sua Cornice antica e dorata”, che gli zavagli Baratta e Capponi stimano 150 £. Con la medesima valutazione, lo “Sposalizio di S. Cattarina” viene censito nell’inventario dell’eredità del marchese Gaspare Malvezzi del 1716, ove è specificato che allora si trovava nella “Quarta Camera” “dell’Appartamento sopra il Scallone à mano destra andare alla Sala grande” della casa. Il dipinto risulta poi tra i più preziosi “Mobili e Supeletteli di ragione dell’Eredità del fù Sig.e Mar.e Gaspare aestimati per il Sig. Mar:se Fabrizio in conto della sua terza parte” nel giugno 1718, entrando così a far parte in maniera definitiva del suo patrimonio personale. Alla morte del marchese Fabrizio, avvenuta l’8 ottobre 1733, per suo volere testamentario lo “Sposalizio” passò al nipote Sigismondo III, suo unico discendente e ormai capo del lignaggio.

L’opera dovette essere particolarmente cara al senatore, dal momento che nel catalogo delle pitture lasciate al figlio Piriteo IV del 1793 il “Quadro Sposalizio di S. Caterina in tavola” viene registrato con una stima di 50 £ tra le opere presenti nel suo appartamento privato al piano inferiore del palazzo. Infine, nel 1806 dopo la scomparsa di Piriteo IV nella parziale divisione della prestigiosa quadreria familiare operata dalle due figlie Maria e Teresa il “Picciol quadretto dello Sposalizio di S.a Catterina, dipinto in tavola” viene per la prima volta riferito alla “scuola dei Carracci” dall’anonimo compilatore del catalogo, il quale però precisa che è stato “ritoccato dal Collina”. Con una stima di 15 £ la tavoletta viene inclusa tra i quadri destinati a Teresa, confluendo così tra i beni del marito Francesco Ranuzzi. Non è possibile dire con certezza se la “BV. col Bambino sulla culla che sposa S.a Catt.a VM: e vi è S. Gioseffo pinta in Tavola, si crede del Bagnacavallo”, che stando a Oretti (Ms. B 105, I, f. 99) fu esposta dai Malvezzi in occasione della processione decennale del Corpus Domini tenutasi nella parrocchia di S. Sigismondo nel 1770, sia la stessa opera registrata tra i beni del casato dal 1712.

Flaminio Torri copia da Simone da Pesaro, *Bambino con dito in bocca*

L’inventario legale dell’eredità del senatore Sigismondo III del 1793 è il primo e unico documento di casa Malvezzi a menzionare tra le opere della quadreria familiare un “Puttino con un Dito alla bocca Copia bella di Simone da Pesaro di Flaminio Torri”, che Pedrini stima 40 £.

L’opera, voluta con ogni probabilità da Sigismondo, si inseriva tra le “molte bellissime copie de’ quadri di Guido, e di altri Autori” che secondo Oretti (Ms. B 128, f. 450) Torri dipinse durante la sua carriera.

Andrea Monticelli, quattro *Prospettive*

I primi dipinti a essere rubricati da Zanotti e Mazzoni nell'elenco delle opere presenti nel 1760 presso il casino degli Apostoli sono "Quattro Prospettive per il lungo, con Cornici, dipinte à Marmo, e suo filetto d'Oro, del Monticelli", che si trovano "Nella Saletta all'Ingresso della Porta". Le tele vengono valutate dai periti clementini 120 £, mentre Pietro Pavia stima le cornici appena 6 £.

Come è noto, alla morte del senatore Paolo, avvenuta nel 1753, l'intero patrimonio Magnani passò in successione a Sigismondo III Malvezzi, figlio della sorella Artemisia. Entrato in possesso della palazzina, sembra che il marchese di Castel Guelfo abbia in parte rispettato la disposizione dei dipinti predisposta dallo zio. Del resto, Pedrini nell'inventario del 1793 inizia a enumerare le opere presenti nel casino partendo proprio dalle "Quattro Prospettive del Monticelli" inquadrature da "Cornici marmorine, e filetti Oro", che giudicandole "in cattivo stato" valuta 90 £.

La perizia redatta nel 1806 per dividere le pitture appartenute a Piriteo IV non elenca nessun dipinto presente nella palazzina al Porto Naviglio. Tuttavia, è certo che le "Prospettive" del Monticelli passarono in successione alla figlia Maria Malvezzi Hercolani, come dimostra il coevo catalogo delle opere spettanti alla principessa, che in sostanza registra tutti i dipinti da lei ereditati con valori inferiori alle 100 £. Nelle successive note dei quadri appartenenti alla marchesa in palazzo Hercolani, residenza del marito Astorre, le vedute monticelliane non vengono mai menzionate. È, perciò, lecito supporre che queste siano state alienate in date non troppo lontane dal 1806.

Bibliografia

D. Ravaioli, in G. Malvezzi Campeggi, op. cit., Bologna 2002.

Donato Creti, *Due puttini con vaso di fiori*

La descrizione del patrimonio pittorico lasciato in eredità di Sigismondo III del 1793 è la prima fonte di casa Malvezzi a registrare tra le opere presenti nel "Casino detto degli Apostoli al Porto Naviglio" un dipinto raffigurante "Due Amorini con Vaso Fiori del Creti", che Pedrini stima 70 £. Il dipinto di Creti potrebbe essere stato acquistato dal marchese Sigismondo dalla famiglia Fava. Nell'inventario redatto dopo la morte del conte Pietro Ercole nel 1745 è registrata, infatti, proprio una tela illustrante "Due putti dal vero intorno a un vaso di garofali del Creti" (Campori 1870, p. 605).

Il quadro non è citato nella perizia redatta nel 1806 per dividere le pitture appartenute a Piriteo IV, ma lo si può ragionevolmente identificare nei "Due Puttini, copia di Guido fatta da Donato Creti", che con un valore di 20 £ viene elencata nel coevo catalogo dei quadri meno preziosi della collezione Malvezzi passati in successione a Maria. Come la maggior parte delle opere rubricate nel documento, anche dei "Puttini" si perdono poi le tracce.

Bibliografia

G. Campori, op. cit., Modena 1870.

Pietro Francesco Cavazza, *Pan vinto da Amore*

Nella descrizione delle pitture appartenute al marchese Paolo Magnani Zanotti e Mazzoni riportano che tra le opere esposte nella “Camera ove si Pranza” del Casino degli Apostoli si trovava anche “Un Quadro per l’impiedi, che rappresenta un Satiro copia del Cavazza”. I periti valutano il dipinto 120 £, ovvero quanto opere originali di Graziani o di Milani, mentre Pavia stima la “Cornice dorata” 10. Anche dopo il passaggio della tela insieme a tutto il patrimonio appartenuto al senatore tra i beni del nipote Sigismondo III Malvezzi il “Satiro” resta nella palazzina al Porto Naviglio, come conferma l’inventario legale del 1793. Nella perizia Pedrini registra il dipinto senza specificarne la paternità, ma precisa che il “Satiro vinto d’Amore” era una “Copia [tratta] d’Agostino Caracci in Casa Magnani”. Della tela non si hanno in seguito altri riscontri documentari. Dato che non sembra essere stata ereditata da Maria Malvezzi Hercolani è probabile che sia toccata alla sorella Teresa, entrando così nel patrimonio del marito e mandatario Francesco Ranuzzi.

Il quadro esposto nella sala da pranzo del Casino degli Apostoli era di certo una replica di *Amore sottomette Pan*, affresco realizzato da Agostino Carracci sopra uno dei camini di palazzo Magnani nel 1592. Le fonti non indicano mai il nome del copista, ma è quasi certo che si trattasse di Pier Francesco (1677-1733) artista oggi negletto, ma che all’inizio del ‘700 ebbe una certa fama e “s’acquistò nome ancora di buon copiatore. Questo fe’, che molte occasioni gli vennero di far sì fatte copie d’altri quadri famosi, e di diversi maestri” (Zanotti 1739, I, p. 383). Proprio queste doti di eccellente copista devono aver convinto il senatore Paolo ad affidargli la riproduzione di un’opera tanto celebrata, che Malvasia (1678, I, p. 497) definiva “di sagoma così terribile, risaltata, e insiem giusta, e in sì bel paese”.

Oggi non è possibile individuare con certezza il dipinto posseduto dalle nobili famiglie bolognesi. Nondimeno, sarebbe interessante capire se la tela raffigurante la “Lotta tra Amore e Pan” battuta dalla casa d’aste Gregory’s a Bologna il 17 aprile 2015 (lo. 35) non possa essere attribuita al Cavazza.

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678; G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739.

Francesco Monti e Marcantonio Franceschini, la *Giustizia* e la *Prudenza*

Nella descrizione del patrimonio pittorico lasciato dal senatore Paolo Magnani al nipote Sigismondo Malvezzi del 1760 Zanotti e Mazzoni elencano “Due Ovati con due Sibille, una di mano del Monti, e l'altra del Franceschini”. I dipinti sono stimati 90 £, mentre le “Cornici alla Romana dorate” 16 £. Originariamente collocato nel palazzo senatorio di S. Donato, il pendant fu trasferito dal marchese di Castel Guelfo nel casino fatto edificare dal defunto zio al Porto Naviglio. Lo spostamento è confermato dall'inventario dell'eredità di Sigismondo del 1793, ove Pedrini precisa che i “Due Ovati con Puttini” in realtà raffiguravano “la giustizia, e la Prudenza” e appartenevano alla “Scuola del Franceschini”, ragione per cui li valuta appena 25 £. I dipinti non compaiono in alcun documento successivo, né di casa Malvezzi né di casa Hercolani. Bisognerà, pertanto, supporre un loro passaggio tra i beni di Teresa e del marito Francesco Ranuzzi.

Le due tele erano repliche di bottega – con varianti quali i “puttini” – della *Prudenza* e della *Giustizia*, coppia di ovati che nel 1691 Franceschini aveva dipinto per il principe Adamo Giovanni di Liechtenstein. L'importante commissione è ricordata da Marcantonio stesso nel *Libro dei Conti*: “Adi Maggio 11: dal Sig.r. Paris Ma. Boschi, Doble 30 per pagamento di due mezze figure cio'è la Giustizia e la prudenza, fatte per il Principe Adamo Andrea di Lichtenstein, tedesco, dico ... 450” (Miller 2014, p. 142, c. 15 r). Anche Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739, I, p. 227) riporta che Franceschini “per il Principe Liechtestein fece due mezze figure, la Prudenza, e la Giustizia, le quali tanto piacquero a quel signore, che non solamente garnd' amore gli prese, ma finchè visse sempre glie ne diede segni”. Di queste mezze figure allegoriche tanto apprezzate Franceschini deve aver tenuto dei modelli nel proprio atelier coi quali poteva ‘produrre’ in modo agile repliche per soddisfare le richieste dei collezionisti locali, quali il senatore Magnani.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; D. C. Miller, *Il libro dei conti di Marcantonio Franceschini*, Bologna 2014.

Anonimo, S. Francesco abbraccia il crocefisso

Nella divisione dei beni mobili presenti nella Ca' Grande effettuata nel 1712 tra il senatore Gaspare Malvezzi e i nipoti Piriteo III, Fabrizio e Lucio Vittorio, gli zavagli Domenico Maria Baratta e Lorenzo Capponi registrano un dipinto raffigurante “un Crocefisso, che abbraccia S. Francesco”, valutandolo 5 £. Con la medesima stima il quadro è rubricato tre anni dopo nella spartizione del “mobilio” conservato nel palazzo “in Bologna” operata dai tre fratelli. Stando al documento il dipinto risulta tra le opere della “Parte assignata al Marchese Piriteo Senatore”. Entrata, dunque, tra le proprietà personali del capofamiglia, alla sua morte nel 1728 insieme a “tutte le Pitture preziose” la tela deve essere stata inclusa entro la “perpetua Primogenitura all'uso d'Italia” estesa dal senatore a tutti i beni passati in successione al figlio Sigismondo III Maria.

Nell'inventario postumo dei quadri lasciati dal penultimo marchese di Castel Guelfo del 1793 il “Nostro Signore che abraaccia S. Francesco” è rubricato da Pedrini tra le opere presenti nell’“Appartamento a Pian Terreno” del Casino degli Apostoli con una stima di appena 3 £.

Il dipinto non è invece catalogato nella perizia del 1806 né risulta tra le pitture ereditate da Maria Malvezzi Hercolani, probabilmente rientrò nel nucleo di opere andate alla sorella Teresa.

Anonimo, venti *Ritratti di Dame*

Nella descrizione e stima delle pitture appartenute al senatore Paolo Magnani i periti clementini Zanotti e Mazzoni riportano che nella “Camera ove si Pranza” del Casino degli Apostoli al Porto Naviglio si trovavano “Venti Ritratti di Signore, con Cornici dorate”, che stimano 300 £. Gli accademici non specificano né chi fossero le effigiate né a chi spettasse la realizzazione dei dipinti, che è probabile fossero tutti ritratti di famiglia. Stando al catalogo, le tele erano state disposte dal marchese Paolo seguendo i dettami della tradizione, cosicché le numerose effigi erano intervallate nella sala da pranzo da quattro paesaggi di autori “oltramontani” e dalla copia di Cavazza della *Lotta di Pan con Amore* dipinta da Agostino Carracci per uno dei camini del palazzo in S. Donato.

Anche dopo il passaggio tra i beni di Sigismondo III Malvezzi i ritratti furono lasciati nella palazzina. Tuttavia, il marchese di Castel Guelfo sembra aver compiuto diverse modifiche rispetto all’allestimento lasciato dallo zio materno. Stando, infatti, all’inventario del 1793 questi sono catalogati in nuclei distinti, dislocati in non precisati ambienti dell’“Appartamento a Pian Terreno”. Pedrini prima registra con una stima di 30 £ “Due Ritratti mezze figure di Damme, Cornici intagliate, e dorate”, quindi altri “Sedici Ritratti di Dame mezze figure” con un valore di 160 £ e infine altri “Due Ritratti di Dame” sempre inquadrati da “Cornici dorate, e intagliate”, che valuta 20 £.

Come la quasi totalità delle opere presenti al Casino degli Apostoli nessuno dei ritratti rientra nella divisione delle opere appartenute a Piriteo IV operata dalle figlie Maria e Teresa. Le effigi non sono neppure tra le opere passate tramite la primogenita in casa Hercolani.

Anonimo, *Putto sedente su un letto con croce di Malta e un cane*

Secondo la perizia dei quadri lasciati dal marchese Paolo Magnani tra le opere presenti nel “Camera contigua” a quella “grande à mano Destra” della sala da pranzo al pian terreno del Casino degli Apostoli si trovava un “Ritratto di Puttino con Cornice, intagliata, e dorata” del valore di 15 £. Questo dipinto dovrebbe corrispondere al “Puttino con Croce di Malta e un Cane, Cornice intagliata, e dorata”, che Pedrini registra con una stima di 12 £ ancora tra i quadri presenti nella palazzina al Porto Naviglio nell’inventario dell’eredità di Sigismondo III del 1793. L’opera non compare nella divisione del patrimonio pittorico di Piriteo IV del 1806, mentre è rubricata nel coevo catalogo dei quadri meno preziosi passati in eredità alla figlia maggiore Maria. Nel breve documento l’anonimo estensore descrive il dipinto come un “Puttino ignudo a sedere sul letto con cane” e lo riferisce a un non precisato maestro di “scuola Francese”. La valutazione della tela cala ulteriormente passando a 10 £. In seguito, il “Puttino con Croce in petto, e un Cane” viene censito tra le opere appartenenti alla principessa Malvezzi nella residenza del marito Astorre Hercolani dalla nota del 14 giugno 1824, ove è segnalato tra gli “scarti” e soprattutto risulta “venduto”.

Anonimo, tre *Paesaggi; una Natura morta con frutti e fiori*

Zanotti e Mazzoni descrivendo l’eredità pittorica di Paolo Magnani riportano che “quattro Quadri compagni per il traverso, che rappresentano Paesi, e frutti” impreziosivano le pareti della “Camera grande à mano Sinistra” della sala da pranzo del “Casino agli Apostoli”. Gli stessi “Quattro quadri rapresentanti Pesi, e figure, e uno frutti e fiori” sono poi censiti sempre nella palazzina da Pedrini nel catalogo delle opere appartenute al marchese Sigismondo III del 1793. Dal momento che non si hanno in seguito ulteriori riscontri archivistici e considerando poco probabile una loro alienazione, è lecito supporre che possano essere stati inglobati nella parte di patrimonio toccato a Teresa Malvezzi Ranuzzi.

Annibale Carracci (copia da), *S. Sebastiano*

“Un Quadro bislongo, dipintovi S. Sebastiano con Cornice dorata, copia che viene da Carazzi” è registrato con una stima di 50 £ nel catalogo delle opere lasciate in successione dal senatore Magnani al nipote Sigismondo III Malvezzi. Zanotti e Mazzoni riportano che la tela si trovava nella “Camera grande à mano Destra” del Casino al Porto Naviglio. Nella medesima palazzina il “S. Sebastiano figura dal vero Copia del Caracci” viene poi peritato da Pedrini nell’inventario del 1793. Nonostante le misure importanti e l’autorevolezza del modello, il pittore clementino valuta la tela solo 30 £. Anche questo dipinto tratto da una non precisata versione del *S. Sebastiano* di Annibale Carracci, non è menzionato in alcun documento posteriore alla nota pedriniana, per cui resta sempre plausibile la possibilità che sia stato ereditato da Teresa, entrando poi per breve tempo tra i beni del marito.

Antonio Rossi, *Questua di frati cappuccini*

Nella descrizione del cospicuo patrimonio pittorico lasciato a Sigismondo III Malvezzi dallo zio materno Paolo Magnani del 1760 i periti clementini Zanotti e Mazzoni registrano un “Quadro per l’impiedi rappresentante una Limosina, che fa li Capuccini, fatto dal Sig:r Antonio Rossi”. Il dipinto è valutato 100 £, mentre la preziosa “Cornice alla Romana tutta dorata” ben 18 £.

Dopo essere entrata a far parte del patrimonio dei signori di Castel Guelfo, la tela fu portata nel Casino degli Apostoli al porto cittadino, residenza anch’essa ereditata dal senatore Magnani. Tra le opere della palazzina il “Quadro grande una Ellemosina de Capuccini del Rossi” è elencato con una stima di 60 £ da Pedrini nell’inventario del 1793. In seguito, se ne perdono le tracce. Non compare nella perizia del 1806 né è elencato tra le pitture passate in successione a Maria Malvezzi Hercolani.

Tentare di ritrovare oggi il dipinto appartenuto ai patrizi bolognesi è impresa non semplice. Nessuna fonte settecentesca a stampa menziona in maniera esplicita la “Limosina” e nemmeno l’Oretti la ricorda nei suoi manoscritti. Non è poi possibile dire se la tela fu allogata direttamente dal marchese Paolo o se faceva parte di quei “molti altri quadri [che Rossi] fece ancora per il Marsili, che li mandò in dono a varj personaggi suoi amici” (Zanotti 1739, II, p. 304). Inoltre, v’è una difficoltà oggettiva nell’individuare il dipinto perché, come scrive Zanotti nella *Storia dell’Accademia* (1739, II, p. 306), durante la sua carriera Rossi dipinse numerose “piccole figure a tempera con non poca grazia”, ovvero realizzò molte opere con soggetti di genere, spesso tratti dalla vita quotidiana, “ma solo convenzionalmente popolari” (Mazza 2016, p. 118) e anzi sempre intrise di componenti accademiche. Per tali ragioni, non è possibile stabilire se la *Questua di frati cappuccini* conservata oggi presso la Pinacoteca Civica a Pieve di Cento, che nel 1977 Roli (p. 191, fig. 3454a) ha per primo attribuito a Rossi, o l’*Elemosina ai frati* di collezione privata bolognese (Cera 1994, Rossi fig. 2) sia il dipinto transitato in collezione Malvezzi.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; R. Roli, op. cit., Bologna 1977; A. Cera, a cura di, *Antonio Rossi, in La pittura bolognese del ‘700*, Milano 1994, fig. 2.

Antonio Beccadelli, *Ritrovamento di Mosè*

Tra le quasi 250 opere che il senatore Paolo Magnani lasciò nel 1753 al nipote Sigismondo III Malvezzi figurava anche “un Quadro per traverso, senza Cornice, dipinto à Oglia del Sig: r Ant: Beccadelli, rappresenta la trovata di Moisè”, che i periti Zanotti e Mazzoni stimano 90 £.

Nel successivo inventario legale dei beni pittorici appartenuti a Sigismondo III il “Quadro grande la trovata di Mosè del Beccadelli” è censito da Domenico Pedrini tra le opere presenti al Casino degli Apostoli al Porto Naviglio, risulta inquadrato da una “Cornice gialla, e Oro” e ha un valore di 60 £.

La tela non è catalogata nella perizia del 1806 e non è neppure rubricata nelle note delle opere spettanti a Maria Malvezzi Hercolani. È, perciò, possibile che sia stata ereditata dalla sorella Teresa. A oggi il catalogo di Beccadelli resta piuttosto contenuto, tanto che la critica gli attribuisce solo uno sparuto nucleo di opere di genere, questo sebbene nella seconda metà del XVIII secolo il pittore sia stato un apprezzato “pittore di figura” e un elemento di primo piano nell’ambito dell’Accademia, venendovi aggregato nel 1754 e divenendovi direttore del corso di figura (Mazza 2011, p. 11).

Bibliografia

A. Mazza, *Antonio Beccadelli, pittore "negoziante di quadri": Scena di convito*, Cesena 2011.

Anonimo, *Immacolata Concezione*

Nella descrizione del patrimonio pittorico lasciato in eredità dal senatore Paolo Magnani al nipote Sigismondo III Malvezzi Zanotti e Mazzoni registrano, senza indicarne l’autore, “Un Quadro, rappresenta l’Immacolata Concezione”, specificando però che “detto Quadro è nell’Altare portatile”. I periti clementini valutano la paletta devozionale 10 £ soltanto, mentre in proporzione è ben più preziosa la “Cornice, e sua Cima alla Romana gialla, e Oro” che Pietro Pavia stima 7,10 £. Il dipinto era di sicuro destinato alla devozione privata del marchese e in qualche modo doveva essere svincolato dalla collezione vera e propria raccolta dal marchese, tanto che l’altare risulta essere l’ultima opera censita tra quelle del palazzo “in S. Donato”.

Confluito tra i beni della Ca’ Grande il quadro da oggetto di culto è passato a essere a tutti gli effetti un ulteriore pezzo della quadreria dei signori di Castel Guelfo. A confermare questo mutamento di status sta il fatto che nell’inventario dell’eredità di Sigismondo III del 1793 Pedrini descrive l’opera semplicemente come un “Quadro grande” illustrante “l’Immacolata Concezione”, contornato da una ‘comune’ “Cornice dorata, e intagliata”. La perdita dell’originaria funzione religiosa è altresì provata dalla destinazione della ‘pala’, che viene esposta insieme a altre opere di soggetto religioso in un ambiente della palazzina al Porto Naviglio. È interessante poi notare il sensibile aumento di valore del dipinto, che da 10 a 100 £. Come la quasi totalità delle opere presenti nel Casino agli Apostoli, l’*Immacolata* non è rubricata nella parziale divisione della collezione Malvezzi operata nel 1806 dalle figlie di Piriteo IV. Poiché non sembra essere passata in successione alla maggiore Maria è possibile che sia stata inclusa nella fetta di eredità assegnata alla sorella minore Teresa.

Federico Barocci (Copia da), *Enea e Anchise*

Nella descrizione delle opere appartenenti all'eredità lasciata dal senatore Paolo Magnani al nipote Sigismondo III Malvezzi del 1760 Zanotti e Mazzoni riportano che nella "Camera grande à mano Sinistra" del Casino agli Apostoli si trovava un "Quadretto piccol bislongo, rappresenta l'Istoria d'Enea". I periti clementini non indicano l'autore del dipinto né specificano quale episodio della vita dell'eroe troiano fosse rappresentata. Maggiori informazioni sono fornite da Pedrini nell'inventario della quadreria Malvezzi del 1793, ove specifica che si trattava di una "Copia del Barozzi" e raffigurava "Enea col Padre Anchise". Stimato 10 £, il quadretto risulta ancora tra le opere presenti nell'"Appartamento a Pian Terreno" della palazzina al Porto Naviglio. La tela non è registrata nella divisione delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806, che in sostanza spartisce quasi esclusivamente le opere presenti nel palazzo avito della Ca' Grande. Compare, invece, nel coevo catalogo delle opere di minor valore della collezione passate in successione alla figlia Maria, in cui è rubricata come "Copia dell'Anchise del Barocci". L'anonimo estensore della nota dei quadri di ragione della principessa Maria in palazzo Hercolani del giugno 1824, invece, descrive in modo più diffuso il quadro come "Enea che fugge dall'Incendiata Troja col Padre Anchise sulle Spalle col piccolo Iulo da un lato, e la Moglie Creusa dall'altro". Stando al documento il dipinto, che si trovava allora nella "Camera del Sig. Roberti", risulta "venduto".

Il quadretto appartenuto al marchese Magnani era con ogni evidenza una copia della fortunatissima *Fuga di Enea da Troia* dipinta da Federico Barocci in due versioni – la prima, perduta, fu realizzata per l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo nel 1586, mentre la seconda eseguita nel 1598 per Giuliano Della Rovere fu donata da questi al cardinal Scipione e per questo oggi si conserva in Galleria Borghese a Roma (inv. 68) – che riscosse un vasto successo, venendo annoverata tra i suoi maggiori capolavori. A favorire la diffusione del modello ideato dal maestro urbinato contribuì senza dubbio anche la notevole incisione tratta da Agostino Carracci nel 1595 (Tosini 2009, pp. 344-345).

Bibliografia

P. Tosini, in *Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, Cinisello Balsamo 2009.

Antonio Calza, *Due Battaglie*

Tra le quasi 250 opere che Sigismondo III ebbe in eredità dallo zio Paolo Magnani e che fece stimare da Zanotti e Mazzoni entro il 1760 figurano anche "Due Ovati per il traverso, rappresentanti due Battaglie del Calza", a quali è riconosciuto un valore di 75 £, mentre le "Cornici, e Cima e tutte dorate" sono valutate da Pavia 12 £. Stando al catalogo i due ovati si trovavano all'epoca nel palazzo di S. Donato. Come prova l'inventario del 1793, dopo essere entrato a far parte del patrimonio Malvezzi il pendant fu portato nel Casino degli Apostoli. Pedrini valuta le due tele separatamente: "Un Ovato per traverso Battaglia del Calza" è stimato 15 £, mentre il secondo 20.

La coppia non viene inclusa nella spartizione del patrimonio pittorico appartenuto a Piriteo IV del 1806 e non figura neanche tra le opere ereditate dalla figlia maggiore Maria. Probabilmente fu inclusa nel consistente nucleo di dipinti appartenenti alla quadreria Malvezzi andato alla sorella Teresa.

Giuseppe Mazzoni, *Giunone, Atena*

Nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III Pedrini riporta che tra le opere presenti nell'"Appartamento a Pian Terreno" del Casino degli Apostoli si trovavano "Due Quadri grandi Giunone e Palade del Mazzoni". Impreziositi da "Cornici berettine, e Oro" i dipinti sono stimati dal perito 60 £. Poiché non vengono citati da alcun documento precedente, è probabile che il loro ingresso nella collezione senatoria si debba al marchese Sigismondo, forse proprio per il riallestimento della palazzina al Porto Naviglio. Potrebbero, per esempio, essere state commissionate al pittore clementino in occasione della catalogazione della collezione Magnani. Le tele non vengono elencate nella parziale divisione della quadreria Malvezzi operata nel 1806. Compaiono, invece, un'ultima volta nel contemporaneo catalogo delle pitture spettanti alla principessa Maria Hercolani, ove i "Due quadri, nell'uno Pallade, nell'altro Giunone" sono attribuiti a "Antonio Rossi" e stimati 20 £.

Gian Gioseffo Dal Sole (copia da) *Amor Divino*; Giuseppe Maria Crespi (copia da), *l'Ingegno*

La descrizione delle opere lasciate in eredità da Sigismondo III del 1793 è il primo è unico documento a registrare tra i dipinti della collezione Malvezzi "Due Quadri, uno l'Amor Divino Copia di Giò Giuseppe Dal Sole, e l'altro l'Angelo Copia del Spagnolo". Le due tele si trovavano all'epoca nel Casino di delizia al Porto Naviglio e impreziosivano una delle stanze dell'"Appartamento a Pian Terreno". È interessante constatare come il marchese di Castel Guelfo abbia fatto copiare due tra le opere più preziose avute in eredità dallo zio Paolo Magnani proprio per collocarle sulle pareti della palazzina "agl'Apostoli". Compiendo tale operazione, in qualche modo Sigismondo ricalcava quanto fatto dallo zio che, conscio dell'alto valore simbolico del ciclo affrescato dai Carracci nel salone del palazzo, aveva chiesto a Cavazzoni di eseguirne delle repliche fedeli.

Carlo Lodi e Antonio Rossi, quattro *Paesaggi*

Nel catalogo della quadreria appartenuta al senatore Paolo Magnani del 1760 Zanotti e Mazzoni registrano con una stima di 160 £ "Quattro Ovati dipinti à fresco, con suo Cordone dorato attorno, del Sig:r Carlo Lodi, Figure del Sig:r Antonio Rossi". I dipinti, frutto della florida collaborazione tra i due artisti, furono probabilmente commissionati dal marchese Paolo tra il quarto e il quinto decennio del Settecento periodo di massima produzione del sodalizio. Lodi, paesaggista e quadraturista, aveva una grande facilità pittorica ed era in grado di creare scenografici capricci ricchi di citazioni classiche e suggestioni fiamminghe entro cui Rossi poneva con eleganza piccole figure che, come scrive Roli (1977, p, 190), erano di per sé "vere e proprie scene di genere" che "potrebbero leggersi con valore autonomo".

Rispetto a quanto riportato nella perizia del 1760, nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793 Pedrini descrive i "Quattro Ovati grandi con Paesi di Carlo Lodi, e Antonio Rossi" come "dipinti a Secco" e li valuta 120 £. Stando al documento gli ovati erano allora inclusi nell'allestimento pittorico della palazzina al Porto Naviglio, mentre in precedenza si trovavano nel palazzo di S. Donato.

Gli ovati non rientrano nella perizia redatta nel 1806 per spartire parte della quadreria Malvezzi lasciata da Piriteo IV alle figlie Maria e Teresa. Poiché non risultano tra le opere passate alla prima, è possibile che siano stati ereditati da Teresa, confluendo così tra i beni del marito Francesco Ranuzzi.

Bibliografia

R. Roli, op. cit., Bologna 1977.

Anonimo fiorentino, *Ritratto del Petrarca con Laura*

Secondo la descrizione delle pitture lasciate in eredità da Paolo Magnani al nipote Sigismondo III Malvezzi del 1760 nella “Camera contigua” a quella “grande à mano Destra” del Casino agli Apostoli si trovava un “Quadro in cui è dipinto il Petrarca, e Madona Laura”. I periti Zanotti e Mazzoni valutano la tela 20 £, mentre Pavia riconosce alla “Cornice dorata” un valore di 5 £. Emblematicamente l’effigie del poeta e dell’amata era accostata al “Ritratto d’Uomo di Casa Magnani”, forse per alludere alle particolari inclinazioni o doti letterarie di uno degli antenati.

Registrato sempre tra le opere presenti nella palazzina al Porto Naviglio nell’inventario Malvezzi del 1793, il “Quadro Ritratto del Petrarca” è riferito da Pedrini a un maestro di “Scuola Fiorentina” e viene stimato 30 £. Il dipinto non è enumerato nella perizia delle pitture appartenute a Piriteo IV del 1806. L’“*Imagine del Petrarca, e di Madonna Laura*” è, invece, rubricata nel coevo catalogo di opere passate in successione alla figlia Maria, all’epoca già sposa di Astorre Hercolani. Il quadro non viene registrato in alcun documento successivo, per cui è possibile che sia stato alienato in date precoci.

Giuseppe Varotti, *S. Ignazio*

L’“*Inventario e Perizia delle Pitture appartenenti all’eredità Malvezzi divise per metà le SS:re coeredi*” del 1806 è il primo documento a registrare la presenza nella collezione della Ca’ Grande di una “Copia del Quadro di S. Ignazio del Balestra fatta a chiaroscuro da Giuseppe Varotti che servì per inciderne il Rame a fumo”. Si tratta di una delle opere che Piriteo IV, ultimo senatore del casato, aggiunse alla raccolta familiare dopo la scomparsa del padre.

Stando al catalogo, la replica fu inclusa con una stima di 60 £ tra i dipinti assegnati alla figlia maggiore Maria, la quale trasferì la propria parte nel palazzo del marito Astorre Hercolani in Strada Maggiore. Nella residenza senatoria la “Copia del quadro di S. Ignazio del Balestra fatto a Chiaroscuro da Giuseppe Varotti, che servì per incidere il Rame a fumo” viene rubricata dalla nota delle pitture spettanti alla principessa Maria del giugno 1824, ove è segnalata tra le opere presenti nell’“*Anticamera della Sig:ra Prisa Donna Corona*”. La replica non è presente nel successivo elenco del 1843, per cui è probabile che sia stata alienata nel terzo-quarto decennio del secolo.

A oggi il dipinto a chiaroscuro di Varotti, che a quanto pare servì come modello per un’incisione, è sconosciuto agli studi.

Bassano, *Annuncio ai pastori*

Nella parziale divisione della quadreria Malvezzi operata nel 1806 tra le figlie di Piriteo IV, ultimo senatore del casato, l'anonimo perito elenca un quadro raffigurante "L'Angelo che avvisa i Pastori della nascita del Messia d'un Bassano". Con un valore di 60 £ l'opera rientra nel nucleo di dipinti assegnati alla sorella minore Teresa e al marito mandatario Francesco Ranuzzi.

Tentare di identificare il dipinto è operazione quasi impossibile. Le indicazioni fornite dal catalogo sono insufficienti, per cui di fatto non è possibile neppure riconoscere il reale autore della tela. Definire l'ambito bassanese, d'altro canto, significa dover considerare l'immensa produzione della bottega avviata dal capostipite Jacopo Da Ponte, i soggetti e le opere del quale furono spesso replicati o rielaborati in più versioni da figli e scolari. L'*Annuncio* dovrebbe ascriversi alla produzione di Francesco, che nella seconda metà del Cinquecento produsse una considerevole serie di opere a lume di candele e torce. Tali dipinti ebbero un notevole successo, tanto che numerose furono le versioni autografe, e non, prodotte dalla bottega. Il quadro posseduto dai Malvezzi potrebbe riprendere iconograficamente la tela di identico soggetto di Francesco Bassano oggi conservata al Castello di Wawel a Cracovia, o essere simile alla versione attribuibile alla bottega oggi tra le collezioni di Palazzo Barberini a Roma. Altri esemplari a cui poter fare riferimento si trovano nella Pinacoteca di Pesaro e al Statens Museum for Kunst di Copenaghen. Davvero considerevole è inoltre in numero di opere bassanesche con l'*Adorazione dei pastori* passate anche in tempi recenti sul mercato antiquario.

Mattia Preti, *S. Giovanni Battista con l'Agnello*

La perizia delle opere appartenute a Piriteo IV del 1806 è la prima fonte a riportare della presenza in collezione Malvezzi di un "S. Gio. con l'Agnello, meno che mezza figura del Cav.re Calabrese" opera che, nonostante le misure in apparenza ridotte, viene stimata comunque 100 £. Acquistato dall'ultimo marchese di Castel Guelfo, il dipinto rientrò nella parte di patrimonio familiare assegnata alla figlia Maria, venendo poi portata dalla marchesa nella residenza del marito Astorre Hercolani, ove godette a lungo di una discreta autonomia. Il "San Gio. col Agnello mezza figura del Calabrese" è ricordato, infatti, dalla nota dei quadri di ragione della principessa Maria del giugno 1824, stando alla quale il dipinto si trovava allora nella "Cappellina della Sig:ra Prisa Donna Corona". Entro quell'anno, comunque, la tela non faceva più parte della raccolta conservata nel palazzo di Strada Maggiore, poiché accanto alla voce inventariale è postillato che era stata venduta.

Le notizie fornite dalle fonti sono troppo scarse per poter riconoscere con sicurezza il quadro di Preti. Non è possibile neppure stabilire se il dipinto Malvezzi rispondesse alla tipologia del *San Giovannino con l'agnello* della Galleria Doria Pamphilij, ricalcasse il *San Giovanni Battista con l'abito di Cavaliere dell'Ordine di San Giovanni* conservato presso la Galleria Nazionale de La Valletta a Malta – che raffigura il Santo con le sembianze di un giovane uomo – o quella con il Santo più adulto come il dipinto conservato in collezione privata a Parigi.

Bibliografia

J. T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato dei dipinti*, Firenze 1999.

Parmigianino (copia da), *Madonna della Rosa*

Il dipinto fa parte delle collezioni Malvezzi *ab antiquo*. Già nell'inventario dei beni mobili del Marchese Pirro III (1540-1603) – fratello del capo lignaggio Marcantonio II (1529-1556) e trisavolo di Virgilio III – redatto il 29 marzo 1603 veniva elencato “Un quadro di pittura con l’immagine della Madonna della Rosa”. La nota non precisava l’autore e tantomeno il modello. Il primo documento a fornire informazioni più circoscritte sulla tela è la “divisione de Mobili e Suppeletti e Pittura del Palazzo di Bologna seguita fra il Sig. Marchese Gasparo e li Sig:ri Marchesi Piriteo, e Fratelli Malvezzi” rogata il 3 dicembre 1712 dal notaio Giuseppe Gaetano Gardini. Nella perizia i “pubblici Zavagli di Bologna” Domenico Maria Baratta e Lorenzo Capponi riportano che “La B. Vergine della Rosa con un Puttino con Cornice e rapporti dorati” era una “copia del Parmegiano” e la stimano ben 300 £, il secondo valore del catalogo pari a quello riconosciuto alla “Copia del Sig.r Carlo Cignani consistente un Miracolo di S. Filippo Benizio”. Nella successiva spartizione del patrimonio familiare operata dai tre fratelli sunnominati nell’ottobre 1715 “La B: Vergine della Rosa” risulta, sempre con una valutazione di 300 £, tra i beni rientrati nella “Parta assignata al Sig: March: Piriteo Senatore”.

Il dipinto doveva essere di eccellente fattura e probabilmente era esposto in un ambiente di rappresentanza della Ca’ Grande. Ipotesi che trova conferma nell’Oretti (Ms. B 104, I, f. 92) il quale, elencando le opere presenti nel palazzo senatorio, ricorda “La Madonna col Bambino Gesù d.a dalla rosa” definendola una “bellissima copia dall’originale dal Parmeg.”. L’apprezzamento dell’erudito è altresì provato dal fatto che si tratta di una delle due copie citate nella sua descrizione della galleria Malvezzi insieme al quadro con la *Sacra Famiglia* del Bagnacavallo “copiato dà un originale di Raffaello dà Urbino”. La qualità del dipinto potrebbe essere anche dovuta al fatto che secondo l’Oretti (Ms. B 105, I, f. 99) la “Madonna col Bambino mezze figure quanto è il naturale” – che fu esposta dai Malvezzi in occasione della processione del Corpus Domini del 1770 – era “di Agostino Carracci copiata dà quella del Parmegianino in Casa Zani, detta della Rosa”. La notizia non confermata da altre fonti, ma giustificherebbe le sempre alte stime riconosciute alla tela.

Il dipinto non sembra essere catalogato da Pedrini nell’inventario dell’eredità di Sigismondo III del 1793. La “Copia della Madonna della Rosa del Parmegianino” compare, invece, nella perizia delle opere lasciate da Piriteo IV del 1806, ove con una stima di 80 £ risulta tra i beni assegnati alla figlia Teresa, dal 1800 sposata col conte Francesco Ranuzzi.

Alessandro Tiarini, *Santa Lucia*

L'inventario dei beni mobili comprati dal marchese Piriteo III Malvezzi del 1715 fa risalire al 1704 l'acquisto per 150 £ di una "Mezza figura S. Lucia del Tiarini con Cornice dorata". Purtroppo, le scarse informazioni ricavabili dalle fonti non permettono di stabilire a chi appartenesse il dipinto prima di entrare nel patrimonio della Ca' Grande. Malvasia nella *Felsina* (1678, II, p. 201) ricorda solo che Tiarini dipinse una "Santa Lucia" per una imprecisata "Confraternita" di Pisa; una citazione in fondo troppo scarna per poter rappresentare un sicuro appiglio e permettere di formulare ipotesi attendibili. Comunque, a quanto pare, la tela dovette essere particolarmente apprezzata dalla famiglia e venire considerata come una delle opere migliori o più rappresentative della quadreria. Stando all'Oretti, infatti, la "S.a Lucia mezza figura quanto è il naturale del Tiarini" fu esposta dai signori di Castel Guelfo in ben tre decennali eucaristici consecutivi. La prima occasione si ebbe durante la processione del Corpus Domini che si tenne presso la parrocchia di S. Sigismondo nel 1760 (Ms. B 105, I, f. 10). L'erudito (Ms. B 105, I, f. 100) la vide poi nell'apparato allestito dalla Ca' Grande per la festa del Ss. Sacramento del 1770 e infine nella macchina celebrativa realizzata dai Malvezzi nel 1780. L'effigie della Santa deve aver trovato anche il favore del periegeta perché elencando le opere messe in mostra in quell'occorrenza la descrive come "bellissima" (Ms. B 105, II, f. 1).

L'ammirazione dell'Oretti per la "Santa Lucia del Tiarini" è confermata indirettamente anche dal fotto che ricorda il dipinto in ben tre passaggi delle *Pitture* (Ms. B 104, I, ff. 46, 92, 100).

Nonostante fosse tra le collezioni familiari dall'inizio del XVIII secolo, il quadro di Tiarini non viene registrato da Pedrini nella descrizione delle opere appartenute al senatore Sigismondo III del 1793.

La "Santa Lucia, mezza figura, del Tiarini" viene, invece, inclusa nella perizia redatta per dividere parte del patrimonio pittorico lasciato da Piriteo IV nel 1806. Con una stima di 80 £ la tela rientra nel nucleo di 95 dipinti assegnati alla figlia minore Teresa, convergendo così tra i beni del marito Francesco Ranuzzi. Da allora della *Santa Lucia* si perdono le tracce, tant'è che Pirondini (2000, p. 319 cat. 127) rubrica il dipinto tra le opere perdute o irrintracciabili del Tiarini.

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678; M. Pirondini, *Alessandro Tiarini: (1577 - 1668)*, Manerba 2000.

Tiziano (copia da), *Riposo durante la fuga in Egitto*

Il dipinto rientra tra le "Pitture di Celebri Autori" che Piriteo IV il 10 luglio 1801 ebbe dal suo vecchio maestro di casa e agente Giovan Battista Sarti Pistocchi a saldo di un debito di "£ 8609:324". Nel documento una non specificata "Persona Perita nell'arte" riferisce il "Quadro per Traverso con riposo in Egitto" addirittura alla mano "di Tiziano Vecelli". Più cauto nell'attribuzione è, invece, l'anonimo estensore della perizia redatta cinque anni dopo per dividere le pitture appartenenti all'eredità del senatore, che registra la "B. V. col Bambino, e S. Giuseppe, in paese" come un "copia di Tiziano ritoccata" e per questo la stima solo 60 £.

Stando al documento il Riposo durante la fuga in Egitto fu destinato alla parte assegnata alla figlia minore Teresa e divenne, pertanto, parte del patrimonio del marito Francesco Ranuzzi.

Bibliografia

H.E. Wethey, *The Paintings of Titian*, I, Londra 1969.

Prospero Fontana, *Ritratto d'uomo*

Nessun documento di casa Malvezzi sembra registrare prima della divisione delle pitture appartenenti all'eredità di Piriteo IV del 1806 un "Ritratto d'uomo di Prospero Fontana". Essendo stimato 60 £, difficilmente potrà far parte del nucleo di "Sette Ritratti della Casa Malvezzi fra quali vi è un Puttino maniera del Fontana", che nell'inventario del 1793 Pedrini stimava appena 30 £ in totale. Pertanto, è anche possibile che a acquisire il dipinto del maestro bolognese sia stato l'ultimo marchese del casato. Secondo la perizia del 1806 il quadro fu incluso nella parte di patrimonio assegnata alla figlia maggiore Maria e perciò fu trasferito insieme a tutti i beni della marchesa nel palazzo del marito Astorre Hercolani. Presso la residenza principesca il "ritratto di un Uomo di Prospero Fontana" è censito tra gli "scarti" dalla nota delle opere di ragione della principessa Maria del giugno 1824, ove risulta tra i dipinti venduti. Le informazioni troppo generiche fornite dai cataloghi non permettono, a oggi, di identificare con certezza il dipinto posseduto dai Malvezzi.

Palma il Vecchio (maniera di), *Sacra Famiglia con San Francesco e una Santa*

L'inventario redatto nel 1806 per dividere parte della quadreria lasciata da Piriteo IV alle figlie è il primo documento a registrare tra le opere appartenenti al casato un dipinto raffigurante "La B. V. il Bambino, S. Giuseppe, e S. Francesco mezze figure, dello stile del Palma vecchio". Stimata 50 £, la tela rientrò nella parte di patrimonio andata in successione a Teresa e al marito Francesco Ranuzzi.

Giovanni Antonio Burrini, *Ritratto di donna con pettine*

È a Piriteo IV che si deve l'ingresso nella collezione Malvezzi di questa "Mezza figura di Donna assai grandiosa d'Antonio Burrini". La perizia delle pitture lasciate dall'ultimo senatore del casato è, infatti, il primo documento a testimoniare la presenza tra le opere presenti nella Ca' Grande.

Con una stima di 30 £ il dipinto rientrò nel novero delle opere andate in eredità alla figlia maggiore Maria, confluendo pertanto nella residenza del marito Astorre Hercolani. Il quadro del bolognese non compare nei primi cataloghi delle opere spettanti alla principessa Malvezzi né viene citato da Bassani. La prima e unica fonte a registrare il dipinto del Burrini presso la residenza principesca è la nota dei quadri appartenenti a Donna Marì del primo luglio 1843, ove viene descritto come un "Ritratto di donna col pettine in mano". Con ogni probabilità la tela fu venduta pochi anni dopo, quando la situazione finanziaria della famiglia peggiorò in maniera sensibile, costringendo anche Maria a sacrificare le opere avute in successione dal padre.

Guido Reni (Scuola di), *S. Simeone che tiene in braccio Gesù bambino*

Nell'“Inventario de Mobili proprij comprati nel tempo dell'amministrazione di S. Ecc:a il Sig:r March:e Sen:re Piriteo Malvezzi” del 1715 il computista fa risalire al 1704 la spesa di 160 £ per l'acquisto di un quadro raffigurante “Un Vecchio Simeone con Bambino”. Sebbene non sia indicato l'autore, doveva trattarsi di un'opera importante perché si provvide anche a comprare “Due Cornici, e doratura per d. quadro, e per l'altro S. Gio. dell'Albani”, investendo la notevole cifra di 51 £.

Oretti (Ms. B 105, I, f. 100), elencando le opere esposte dalla Ca' Grande durante la processione del Ss. Sacramento del 1770, riporta per primo che “Il Vecchio Simeone col Bambino in braccio, è copia dall'originale nel Duomo di Modena fatto dà Guido Reni, altri lo fanno originale, mezza fig.a quanto il naturale”. L'erudito sembra cambiare opinione nella descrizione dell'apparato allestito dai signori di Castel Guelfo per la festa del Corpus Domini del 1780, ove sostiene che il “S. Simeone con Gesù bambino nelle braccia mezza figura minore del vero” era “bozzo di Guido Reni” (Ms. B 105, II, f. 1). Nelle *Pitture nei palazzi e case nobili di Bologna* (Ms. B 104, I, f. 94) il periegeta muta di nuovo il suo pensiero, per cui “Il S.° Vecchio Simeone che tiene nelle braccia il Bambino Gesù, mezza figura quanto il naturale” posseduto dal senatore Malvezzi diviene “copia fatta dal Gessi dall'originale di Guido Reni nella Tavola d'altare nel Duomo di Modena” (Pepper 1988, p. 292, cat. 168, nota 2, citando Oretti confonde i Malvezzi con la famiglia Melara).

Pedrini non rubrica il dipinto nell'inventario legale dell'eredità di Sigismondo III del 1793. Viceversa, è presente nella perizia redatta per dividere parte della quadreria lasciata da Piriteo IV alle figlie nel 1806, in cui “Il vecchio Simeone, mezza figura, che tiene Gesù bambino su le braccia” viene registrato come opera “di Guido Reni” ed è valutato ben 500 £, una delle stime più alte dell'intero catalogo. Essendo anteposta alla voce inventariale la lettera “R” è certo che il dipinto fu assegnato alla parte “toccata” alla “Contessa Teresa Malvezzi Ranuzzi”. Dopo la morte della nobildonna nel 1811, l'intero patrimonio da lei ereditato passò al marito Francesco. Per tale ragione il “S. Simeone di Guido Reni”, fu esposto come opera appartenente al conte della Porretta “sotto le Loggie esterne ed interne del Palazzo Bolognini Amorini nella circostanza del solenne Apparato della Parrocchia di S. Giovanni in Monte l'anno 1824” (Emiliani 1972, p. 58). Dal momento che nessun documento successivo attesta la presenza della tela tra i beni presenti nel palazzo di S. Stefano, è lecito supporre che sia stato sacrificato dal Ranuzzi per saldare i numerosi debiti da lui contratti.

Le fonti, dunque, forniscono informazioni contrastanti, per cui oggi non è possibile riconoscere con sicurezza la tela acquistata a inizio Settecento dal marchese Piriteo III.

Stando a quanto sostenuto dall'Oretti il dipinto doveva essere una “copia” o un “bozzo” della tavola in origine posta sul primo altare della cappella Sassi nel duomo di Modena “con sopra espressa la Purificazione della Vergine Madre, che avanti l'Altare genuflessa, giunte le mani adora il Divino suo Figlio, che il Sacerdote Simeone seguito d'altri suoi Compagni tiene nelle braccia, quale volgendo la veneranda sua faccia verso il Cielo offre Gesù Bambino all'Eterno Padre” (Pagani 1770, p. 6) che “alla nobile, invenzione, alla grazie de' volti, alla viva espressione, al bel colorito, e felice contorno scorgersi chiaramente essere questa opera dell'incomparabile Guido Reni Bolognese” (p. 7). Nel 1774 “La Presentazione di Gesù al Tempio” fu portata in Palazzo Ducale, dove la registra Amici (1787, p. 24), mentre nel 1797 andò al Louvre, sua sede attuale (Inv. 522) (Loire 1996, p. 278).

Tralasciando la paternità, è probabile che il soggetto del dipinto posseduto dai Malvezzi riprendesse proprio la parte del quadro raffigurante il sacerdote con il piccolo Gesù tra le braccia. Si tratta di un motivo reniano molto fortunato, che si accosta all'altrettanto apprezzato e replicato tema del Bambino tra le braccia di S. Giuseppe.

Bibliografia

G. F. Pagani, *Le pitture, e sculture di Modena*, Modena 1770; G. Amici, *Descrizione de' quadri del Ducale appartamento di Modena*, Modena 1787; A. Emiliani, op. cit., Bologna 1972; S. Pepper, op. cit., Novara 1988; S. Loire, *Musée du Louvre, département des peintures, Ecole Italienne, XVIIe siècle*, 1, Paris, 1996.

Luigi Quaini/Marcantonio Franceschini (?), *Santa Maria Maddalena con un angelo*, 1702

Come riportato nell'inventario redatto nel 1715 per elencare le spese sostenute da Piriteo III, nel 1702 il marchese di Castel Guelfo pagò 75 £ "Una S.a M.a Madalena, et un Angelo del Quaini". Lo stesso anno il computista Carlantonio Tondelli registra anche il saldo di 4,10 £ per "Due Cornici per li quadri Quaini e Trocchi" e di 1 £ per "Due tele, e tellari per li quadri del Quaini e Trocchi". Il pagamento della tela al pittore testimonia in modo inconfutabile che si trattò di una commissione diretta. L'allogazione è ricordata anche dall'Oretti nelle *Notizie de' professori del disegno* (Ms. B 129, f. 573), ove riporta nel dettaglio che per la "Casa Malvezzi del Senatore" Quaini dipinse "un quadretto con la Maddalena con un Angelo, e lo fece 12 marzo 1702, ebbe £ 75". L'erudito (Ms. B 104, I, f. 46) registra poi la "Maddalena con l'Angelo, del Quaini" anche nell'enumerazione delle opere presenti in "Palazzo Malvezzi". I biografì, invece, non menzionano mai nelle pagine dedicate al pittore il dipinto allogato da Piriteo III né quadri di soggetto simile. Tornando all'archivio Malvezzi, nessun dipinto di Quaini sembra essere rubricato nei successivi inventari del casato, in primis in quello delle pitture lasciate da Sigismondo III del 1793. Per tale ragione, si dovrebbe o potrebbe pensare che la tela sia stata alienata in date precoci. Tuttavia, è concreta la possibilità che il quadro commissionato a Quaini da Piriteo III nel marzo 1702 possa essere identificato con la "S. M. Maddalena nel deserto, con un Angioletto", che l'anonimo estensore della perizia nel 1806 ritiene essere opera "del Franceschini" e stima 80 £. Per comprendere tale cambio di paternità conviene leggere quanto scrive Zanotti nella *Vita di Quaini*. Secondo lo storico (1739, I, p. 199) Franceschini dopo essere entrato nella scuola del Cignani "s'ebbe continua occasione di trattar col Quaini, e talmente insieme divennero amici, che non può dirsi quanto, ne il poteano esser di più". Lo stretto sodalizio che si creò tra i due fece sì che "molte commessioni di grandi, ed importevoli lavori" alle quali "sempre Luigi, e Marcantonio, uniti insieme, a tutte soddisfaceano, con prontezza, con diligenza, e con pari sapere" e questa, precisa lo storico, "è la cagione, perché non si possono in tali pitture cose particolari assegnare al Quaini" (1739, I, p. 201). Si consideri poi che "Quaini, che non tanto amava la fatica come il cognato facea, a lui volentieri la briga de' ritrovamenti, e del fare i disegni lasciava, e tutto insomma il regolamento dell'opera, ma non per questo può dirsi, che atto anch'egli ad inventare, e disporre non fosse, come l'era a dipingere, e tale spirito, ed ingegno s'avea" (Zanotti 1739, I, pp. 201-202). Inoltre, nella *Vita di Franceschini* Zanotti (1739, I, p. 243) sottolinea che "allo stesso Quaini suo cognato, che talora non potea dipingere, a cagion della gotta, che molto il tormentava, somministrò sempre larghissimi ajuti". Quanto riferito dall'accademico, perciò, non fa che suffragare l'idea che la "S. M. Maddalena nel deserto, con un Angioletto" attribuita a Franceschini nel 1806, non fosse in realtà che l'opera saldata a Quaini nel 1702. D'altra parte, già Zanotti (1739, I, p. 205) ammoniva "è certo ancora, che non poche opere private di questo pittore saranno al cognato attribuite, primieramente a cagione della loro molta simiglianza nello stile, e poi perché qualunque alcuna degna fattura possiede, l'opera volentieri ne arroga all'artefice, che ha più grido di eccellente, e di egregio". In sostanza, una oggettiva difficoltà nel distinguere talvolta le maniere dei due pittori o una più maliziosa attribuzione al più quotato "artefice" potrebbe aver indotto l'estensore della perizia del 1806 a mutarne la paternità. Forse il dipinto di Quaini replicava o ricalcava per tematica e stile la "Maddalena piccola con puttino", che stando al *Libro dei Conti* Franceschini dipinse nel marzo 1691 per il "Sig.r Paolo Gremesi" (Miller 2014, p. 141, c. 14 v). Per Benati (1998, p. 70) e Miller (2001, p. 121, cat. 27, tav. XVIII; 2014, p. 141) questo quadro dovrebbe corrispondere a *La Maddalena riceve la Corna di Spine da un Angelo* venduta dalla Galleria Fondantico nel dicembre 1998 (cat. 17), che è stata poi battuta all'asta da Dorotheum a Vienna il 13 ottobre 2010 (lot. 365). Nessun documento nomina la tela di Quaini dopo il 1806, ragione per cui è da credere che passò in successione a Teresa Malvezzi, venendo poi dispersa dal marito Francesco Ranuzzi.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; D. Benati, in *Aspetti dell'Arte Emiliana dal XVI al XVIII Secolo*, Catalogo Fondantico, Bologna 1998; D. C. Miller, op. cit., Torino 2001; D. C. Miller, op. cit., Bologna 2014.

Giuseppe Maria Crespi, due *Paesaggi*

Il catalogo delle opere acquisite da Piriteo III del 1715 riporta che nel 1702 furono “comprati dal Spagnolo” “Due Paesi” per “£ 84”. La voce è ripresa anche dall’Oretti nelle *Notizie de’ professori* (Ms. B 131, f. 353); nell’elenco dei dipinti di Crespi a Bologna l’erudito ricorda che per la “Casa Malvezzi del senatore” il pittore “Li 1° Maggio 1702, vi fece altri due quadretti con paesi per £ 84. Dal momento che la coppia di paesaggi di Giuseppe Maria non viene citata né da Oretti nelle *Pitture* né dagli inventari posteriori della Ca’ Grande, è probabile che sia stata alienata per volere di Sigismondo III nel corso del settimo ottavo decennio del Settecento. Da allora non se ne ha più traccia e, considerata la generica descrizione fornita dalle fonti, oggi non è assolutamente possibile individuare con certezza le due tele crespiane.

Felice Torelli, *Samaritana*

Tra i dipinti che il “calcolatore” Carlantonio Tondelli registra nell’inventario delle pitture acquisite dal marchese Sigismondo III nel 1702 figura “Una Samaritana del P. Trocelli”. Pagata “£ 30”, è certo che l’opera fu commissionata al pittore dal senatore bolognese, in quanto nel medesimo registro è riportata la spesa di 1 £ per “Telle, e Tellari per li Quadri del Quaini, e del Trocelli”. Il dipinto torelliano non compare nei successivi inventari di casa Malvezzi e non viene neppure ricordato dai biografi e dall’Oretti. Verosimilmente, fu alienato dai marchesi di Castel Guelfo entro la prima metà del Settecento. Da allora se ne perdono le tracce.

Francesco Albani, *S. Giovanni Battista*

Dal catalogo delle spese sostenute da Piriteo III del 1715 risulta che il marchese di Castel Guelfo nel 1702 acquistò per 90 £ “Un S. Giovanni dell’Albani vecchio”. Il quadro in realtà secondo il computista era stato “provisto dal Bassi Dep.re” già due anni prima.

Grazie alla testimonianza di Marcello Oretti (Ms. B 104, I, f. 46) è certo che il “quadro di S. Giovanni dell’Albani” dopo la seconda metà del XVIII secolo si trovava ancora tra le opere della Ca’ Grande. Il dipinto non è, invece, rubricato nell’inventario legale dell’eredità di Sigismondo III del 1793 e non compare neppure nella perizia del 1806. Pertanto, è probabile che tela “dell’Albani vecchio” possa essere stata ereditata da Teresa Malvezzi Ranuzzi.

Puglisi (1999, p. 222, L. 80) elenca il *San Giovanni Battista* appartenuto ai Malvezzi tra le opere perdute dell’Albani.

Una nota a margine va dedicata al “Bassi Dep.re” che procurò il dipinto a Piriteo III. Probabilmente si trattava del poco noto pittore Francesco, allievo del Barbieri (Oretti Ms. B 128, f. 214) specializzato “nel copiare i quadri del Guerzino, e della sua scuola, talché difficilmente si distinguono le sue copie dagli originali, e con la vantaggiosa vendita di esse visse sempre propriamente” (Crespi 1769, p. 332). Si trattava, in sostanza, di un personaggio che non disdegnava ricorrere al “mercimonio”, ragione per cui fece da intermediario sul mercato antiquario per Piriteo III.

Bibliografia

L. Crespi, op. cit., Roma 1769; C. R. Puglisi, op. cit., New Haven 1999.

Giuseppe Maria Crespi, *Resurrezione di Cristo*

L'opera più preziosa "de Mobili proprij comprati nel tempo dell'amministrazione" del marchese Piriteo III è senza dubbio la "Resurrezione del Spagnolo", che fu saldata al maestro ben 300 £. Il senatore, per quella che sembra essere una delle sue commissioni più importanti, pagò anche la "Tella Data al Spagnolo pittore £ 1:4" e l'"Oltremare per d.a Resurrezione £ 10".

Zanotti nella *Vita di Giuseppe Maria Crespi* (1739, II, p. 57) è il primo a riportare che lo Spagnolo "fece al marchese Piriteo Malvezzi un rame con la resurrezione di Cristo". In seguito, è l'Oretti (Ms. B 131, f. 353) a ricordare che in "Casa Malvezzi del senatore" vi era "un rame con la Risurrezione di N. S. per accompagnare l'altro dell'Assunzione di Ludovico Carracci [perduta] (Brogi 2001, p. 280, P14), ebbe £ 10 per l'oltremare, e per mercede £ 300 e lo fece il 1702". L'erudito non cita, invece, il dipinto nella descrizione delle opere presenti presso la Ca' Grande. Forse, stando a quanto riporta Bonfait (2000, p. 236) ciò si deve al fatto che la *Risurrezione* di Crespi in un non precisato e non ritrovato documento del 1780 circa viene stimata da Pedrini 3 £ perché "tutta perduta". È probabile che questo importante degrado della superficie pittorica possa anche essere la ragione per cui il dipinto non viene registrato sia dall'inventario del 1793 sia dalla perizia del 1806. In realtà, l'assenza dai cataloghi familiari del rame allogato a Crespi da Piriteo III a inizio Settecento potrebbe anche trovare un'altra giustificazione. Oretti (Ms. B 104, I, f. 54) elencando le opere presenti in "Palazzo Malvezzi del Conte Gioseffo" "Rincontro la Chiesa di S. Cecilia" riporta la presenza di "un rame con la Resurrezione di Cristo è dello Spagnuolo". A questo punto due sono le possibilità: o si tratta di un'altra versione del soggetto, oppure il dipinto potrebbe essere stato donato da Sigismondo III quale regalo, forse di nozze, alla figlia Maria Artemisia, che nel 1769 sposò proprio il conte Giuseppe Malvezzi "del Portico Buio" erede de' Medici.

Identificare oggi il dipinto è operazione poco agevole sia perché si hanno a disposizione poche informazioni sia in ragione del fatto che le fonti, in primis l'Oretti, elencano più volte il soggetto delle *Resurrezione* tra le opere dello Spagnolo. Per tali ragioni, negli ultimi decenni la critica è sempre stata divisa. Roli (1977, pp. 106, 247, 250) proponeva di identificare il dipinto già Malvezzi con la *Resurrezione di Cristo* oggi al North Carolina Museum of Art di Raleigh (inv. 52.9.153). Il dipinto acquistato dall'istituzione dalla collezione Koester in precedenza era stato di proprietà di Lord Woodhousler e di J. F. Fraxee-Tytler e si trovava a Midlothian in Scozia (Viroli 1990, p. 14 cat. 7). Merriman (1980, pp. 253-254), invece, ha riconosciuto nella tela del museo americano il "quadretto mezzano con la Risurrezione di N.S. con molte figure, è un bozzo del detto Spagnuolo, che lo intagliò ancora in Rame", che Oretti (Ms. B 109, I, f. 6) registra tra i dipinti appartenenti alla "casa Marchesini nella Strada delle Lamme". Stando al periegeta (Ms. B. 109, I, f. 8) in "casa Marchesini del Sr. Filippo, in Strada Maggiore" si trovava anche un disegno con una "Risurrezione di N.S. in carta bianca disegnata in lapis rosso, è la stessa che l'Autore intagliò in rame, qual rame è in questa casa, con altri intagli del medemo". Quest'incisione con la "Risurrezione di N.S. inventione di d° Cavaliere" e "Una simile, che intagliò attergo di detto Rame, che fu guastata dall'acquaforte, come dalla Stampa si vede presso Sig. della Volpe" sono altresì menzionate dall'Oretti (Ms. B. 131, f. 354) nella "Nota di tutte le opere intagliate in rame all'acqua forte" del Crespi. Proprio queste incisioni sono l'elemento che porta Merriman a riconoscere nel dipinto di Raleigh il quadretto Marchesini. Secondo la studiosa (1980, p. 254) il fatto che Oretti non segnalò che la *Resurrezione* Malvezzi "corrispondeva alla composizione delle acqueforti, com'era sua abitudine", dovrebbe far ritenere che tale dipinto fosse diverso. A suffragare l'ipotesi per Merriman concorrerebbe anche che "i Marchesini ereditarono la collezione di Giovanni Ricci, il mercante che aveva posseduto le prime opere del pittore", il che troverebbe ulteriore conferma nella datazione della tela, che in base ai caratteri stilistici la studiosa fa risalire agli anni giovanili, più precisamente al 1690 circa. In particolare, Merriman accosta il dipinto americano al *Sant'Antonio tentato dai demoni* in San Niccolò degli Albari e alla *Predica del Battista* in San Salvatore. Non mancherebbero, inoltre, le suggestioni esercitate da Ludovico e Annibale Carracci, soprattutto derivanti dalla *Trasfigurazione* di Ludovico e dalla *Resurrezione* del Louvre di Annibale. Quest'ultima sarebbe per Merriman e poi per Viroli (1990, p. 14) il modello a cui guardò Crespi. Per Viroli "anche il formato, minore rispetto a quello di una pala

chiesastica, non disdice con il termine “mezzano” usato dall’Oretti” per il dipinto Marchesini. Inoltre, la “completa definizione, sia di contorni sia di rapporti spaziali e luminosi, indurrebbe a pensare che si tratti piuttosto di una replica eseguita in medio formato, probabilmente per richiesta collezionistica”. Anche Riccomini (2014, p. 28 cat. 5) concorda con Merriman e sostiene che il quadretto menzionato da Oretti in “Casa Marchesini nella Strada delle Lamme” dovrebbe corrispondere alla tela oggi al North Carolina Museum. Il disegno citato dal periegeta in “Casa Marchesini nella strada Maggiore”, invece, è da identificarsi nella *Resurrezione* a matita rossa oggi in collezione privata Londinese (2014, p. 28 cat. 5). Il foglio inglese insieme a un’altra versione oggi conservata a Firenze presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 4413 S) ricalcano, senza modifiche o varianti, la soluzione finale del dipinto americano, che mostra non pochi pentimenti. Per Riccomini (2014, p. 32 cat. 6) “significa, senza dubbio, che la teletta americana precede le due matite rosse, che nascono, copiandola, per facilitarne la traduzione a stampa”, di cui riferisce anche Oretti. Il rame dipinto dal Crespi per Piriteo III, invece, è a oggi considerato dalla critica come disperso.

Bibliografia

G. Zanotti, op. cit., Bologna 1739; R. Roli, op. cit., Bologna 1977; M. P. Merriman, op. cit., Milano 1980; G. Viroli, in A. Emiliani, *Giuseppe Maria Crespi, 1665 – 1747*, Bologna 1990; A. Brogi, op. cit., Ozzano Emilia 2001; M. Riccomini, *Giuseppe Maria Crespi: i disegni e le stampe; catalogo ragionato*, Torino 2014.

Giacomo Bolognini, *Presepio*

Come riporta il “perito Calcolatore” Carlantonio Tondelli nell’inventario delle pitture comprate da Piriteo III del 1715, il marchese di Castel Guelfo nel 1702 pagò “Un Presepio del S.r Bolognini £ 120”. La laconica nota non fornisce altri elementi per meglio definire l’iconografia del dipinto.

Nelle *Notizie de' professori del disegno* (Ms. B 130, f. 256), invece, Oretti, forse riprendendo la nota del 1715, ricorda che in “Casa Malvezzi” si trovava “Un quadro con un Presepio” di Bolognini per il quale “ebbe in pagamento 120 £ di contanti”.

Il quadro di Bolognini non viene rubricato da Pedrini nel catalogo dei dipinti lasciati in eredità da Sigismondo III del 1793 né risulta tra le pitture di Piriteo IV divise dalle figlie nel 1806. Il “Presepio in mezze figure al naturale di Giacomo Bolognini” compare, però, nel coevo catalogo delle opere passate in successione a Maria Malvezzi Hercolani, ove è giudicato “guasto” e stimato forse per questo 15 £ appena. Non venendo menzionato in nessuna nota successiva dei quadri di ragione della principessa è verosimile che il dipinto di Bolognini sia stato alienato in date non lontane.

Oggi l’ancora estremamente limitato catalogo del pittore non permette di ritrovare l’opera posseduta dai Malvezzi. Considerando, comunque, che a inizio XIX secolo il quadro risultava già compromesso, non è da escludere la possibilità che possa essere ormai perduto.

Giacomo Bolognini, *Martirio del B. Piriteo Malvezzi*

Nell'inventario dei mobili e suppellettili "per Servizio della Cappellina nel Palazzo di Bologna rimasti indivisi, e Comuni frà li Il:ri Marchesi Piriteo Senatore, Fabricio, e Lucio Fratelli Malvezzi" redatto nel 1715 viene registrata con una stima di 115 £ una anonima "Pittura del martirio del B: Piriteo".

Grazie a Zanotti (1739, II, p. 28) si apprende che la "tavolina della cappella domestica, rappresentante il martirio del beato Piriteo" Malvezzi era opera di Bolognini. Meno informazioni sono ricavabili dalla *Felsina* (1769, p. 82), ove Crespi riferisce che Giacomo "dipinse ancora la tavola dell'altare nella cappella domestica" del senatore Piriteo.

Nelle *Notizie de' professori del disegno* (Ms. B 130, f. 256), Oretti riporta che "è sua [di Bolognini] la Tavollina della Cappella domestica rappresentante il Martirio del B° Piriteo di quella illustre famiglia". A sua volta il dipinto descritto da Oretti dovrebbe essere identificato con il "Martirio di diversi Santi, cioè la Maddonna e SS.i di Casa Malvezzi, di mano di Giacomo Bolognini Tavola d'altare", che l'erudito (Ms. B 105, I, f. 10) rammenta esser stato esposto fuori dalla Ca' Grande "nell'Apparato del Corpus Domini nella parrocchia di S. Sigismondo" del 1760. Alla fine del primo tomo del manoscritto Oretti, stendendo entro fogli non numerati una lista delle opere esibite dalla "Casa del Senatore Malvezzi", censisce di nuovo il dipinto descrivendolo come "Un Martirio di diversi Santi con la BV. in alto, è di Giacomo Bolognini, credo sia una tavolina d'Altare".

Sempre secondo l'Oretti (Ms. B 105, I, f. 99) la "Tavolina dell'Altare col Martirio del B° Piriteo di quella famiglia è di Giacomo Bolognini figlio di Angiolo" fu presentata dai signori di Castel Guelfo nell'allestimento realizzato per la processione del Ss. Sacramento del 1770.

Il quadro di Bolognini non viene rubricato da Pedrini nel catalogo dei dipinti lasciati in eredità da Sigismondo III del 1793 né risulta tra le pitture di Piriteo IV divise dalle figlie nel 1806. Probabilmente rientrò nel nucleo di opere ereditate da Teresa, confluendo tra i beni Ranuzzi.

Giacomo Bolognini, *Susanna e i Vecchioni*

Che Bolognini fosse un artista particolarmente apprezzato dal marchese Piriteo III Malvezzi lo dimostra l'elenco delle pitture da lui acquisite nel primo decennio del XVIII secolo. Dopo aver commissionato al pittore nel 1702 oltre il "Presepio" e una "Testa in piccolo", nel 1704 il signore di Castel Guelfo alloggiò a Bolognini anche una "Susana con li Vecchi", che fu pagata 65 £. Come riporta il computista Tondelli, il senatore fornì al pittore "Tella, e tellaro" e si preoccupò anche della "Cornice, intaglio, e doratura" al costo di ben 35 £.

Purtroppo, nessun'altra fonte settecentesca cita il dipinto di Bolognini. Tacciono sia i biografi che Oretti e soprattutto i documenti di casa Malvezzi. Poiché, dunque, la Susanna non compare in nessun documento familiare successivo è da credere che fu alienata dai marchesi di Castel Guelfo entro la prima metà del Settecento.

Francesco Albani, *Vergine annunciata*

Nell'inventario delle pitture comprate dal senatore Piriteo III del 1715 è riportato che nel 1704 il marchese acquistò una "Annonciata dell'Albani" per 30 £. Considerato il costo piuttosto contenuto per il dipinto di uno dei grandi maestri del Seicento, è probabile che si trattasse di un piccolo quadretto devozionale. Il dipinto non viene ricordato da Oretti nelle pagine dedicate all'Albani nelle *Notizie de' Professori*, non è menzionato dalla guidistica o altre fonti a stampa e non risulta registrata in alcun catalogo Malvezzi successivo. Forse la ragione di tale mancanza si deve al fatto che l'*Annunciata* uscì presto dalla collezione della Ca' Grande, magari già entro la metà del XVIII secolo.

È impossibile stabilire se la "Nunziata, dell'Albani", che con una stima di ben 780 £ viene registrata nell'inventario della quadreria Boschi del 1777 (Campori 1870, p. 634), possa corrispondere al dipinto posseduto dalla Ca' Grande anche perché Puglisi (1999, p. 219, L14) elenca il quadro tra le opere perdute dell'Albani.

Bibliografia

G. Campori, op. cit., Modena 1870; C. Puglisi, op. cit., New Haven 1999.

Alessandro Mari, *Circe*

Il computista Tondelli nell'inventario dei beni "comprati dell'amministrazione" di Piriteo III riporta che nel 1704 il marchese acquistò per 10 £ "Una Circe d'Alessandro Marij" e investì anche 9 £ per "Cornice, e doratura di detta". Il dipinto non viene registrato nei cataloghi successivi, per cui è lecito supporre che possa essere stato venduto da Sigismondo III entro il nono decennio del Settecento.

Secondo Facchin (2014, p. 189) Mari disponeva di una certa "abilità nel riprodurre opere di celebri pittori" ragione per cui "non è possibile dire se si trattasse di una replica da un prototipo celebre o una creazione originale".

Bibliografia

L. Facchin, *Alessandro Mari "torinese": pittore e letterato della seconda metà del XVII secolo*, in *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, N.S. 63/64.2012/13(2014), pp. 179-202.

Giovan Francesco Gessi, *San Girolamo*

Tra le opere acquisite dal marchese Piriteo III nel 1704 figura anche "Un S. Girolamo del Gessi", che secondo Tondelli fu pagato 33,5 £. Il senatore provvide altresì alla "Cornice, e doratura" sborsando altre 9 £. Il dipinto restò tra le collezioni Malvezzi sino a metà Settecento, poi in data imprecisata deve essere stato alienato. Il *S. Girolamo*, infatti, non viene ricordato da Oretti o dalla guidistica tra le opere della Ca' Grande né è rubricato negli inventari dei quadri appartenenti al casato del 1793 e del 1806.

Anonimo, *Ritratto d'uomo con una scimmia*

Tra le cinquanta opere entrate in collezione Malvezzi per merito del marchese Piriteo III figura anche un dipinto rappresentante “Un Paggio che Scherza con una simia”, che nel 1704 fu pagato 31,15 £. Il senatore lo stesso anno, come d’abitudine, provvide anche a “Cornice Cordoni, e doratura”, spendendo 17,10 £, cifra verrebbe quasi da dire spropositata in confronto al valore della tela.

Dal momento che nessuna fonte successiva, manoscritta o a stampa, menziona il dipinto nella raccolta della Ca’ Grande, è probabile che il *Paggio* sia stato venduto già entro la metà del Settecento.

Verosimilmente si trattava di una delle numerose copie del *Ritratto d'uomo con scimmia* di Annibale Carracci oggi agli Uffizi (Inv. 1890 n.799).

Giacomo Bolognini, *Noli me tangere*

Nella nota delle spese effettuate dal marchese Piriteo III entro il 1715, il computista Carlantonio Tondelli fa risalire al 1704 l’acquisto per 35 £ di un quadro figurante “Il Noli me tangere del Bolognini”. È certo che si trattò di una commissione diretta, perché lo stesso anno furono sborsate 1,10 £ per “Telle, e tellari” per questo dipinto e per una “Madalena al Sepolcro con due Angeli del Gatti”. Il signore di Castel Guelfo pagò, inoltre, 16,10 £ per “Cornici, intagli, e doratura”.

I biografi e le fonti manoscritte, come Oretti, non citano il quadro allogato a Bolognini da Piriteo III. L’opera è assente anche in tutti i cataloghi familiare successivi, per cui è possibile che sia stato alienato in date molto precoci e se ne siano così perse presto le tracce.

Girolamo Gatti, *S. Maria Maddalena al sepolcro*

Secondo l’inventario dei beni comprati dal senatore Piriteo III redatto nel 1715 dal perito calcolatore Tondelli, nel 1704 il marchese di Castel Guelfo commissionò per 35 £ una “Madalena al Sepolcro con due Angeli” a Girolamo Gatti, poco noto allievo di Franceschini. Come visto, al pittore furono pagate tela e telaio e, una volta terminato, il dipinto fu esposto entro una cornice dorata e intagliata.

La *Maddalena* non viene ricordata da Zanotti nella breve *Vita* del Gatti né è menzionata nei manoscritti dell’Oretti. Il fatto che l’erudito non la ricordi mai in casa Malvezzi e la sua assenza da tutti i cataloghi familiari di fine Settecento fa supporre che possa essere stata alienata entro metà secolo. Ritrovare la tela oggi è poi operazione impossibile, scarsissime del resto sono le notizie ricavabili dalle fonti e estremamente limitati sono anche gli stuti dedicati al pittore.

Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta, *Risurrezione*

Tra le opere acquistate nel 1704 dal marchese Piriteo III figura anche “La Resurrezione del Mastelletta”, che fu pagata 20 £ appena. “Cornice, et indoratura” comportarono, invece, un esborso di ben 19 £. Nessuna fonte successiva di casa Malvezzi né l’Oretti né le guide ricordano il dipinto tra le opere della Ca’ Grande. È verosimile, pertanto, che sia stato venduto entro la prima metà del Settecento. Il valore relativamente contenuto dell’opera fa ipotizzare che il dipinto fosse in realtà una replica del maestro o una semplice copia della *Resurrezione* realizzata dal Donducci per l’Abbazia di S. Salvatore a Bologna.

Andrea Lilio, *S. Pietro in carcere*

Dei numerosi acquisti effettuati dal senatore Piriteo III nel 1704 uno dei più interessanti è di certo il “S. Pietro in Carcere con un Angelo dell’Anconitan” che il perito Tondelli riporta essere però “tocco da Guido” Reni. Il dipinto presentava, dunque, una superfetazione reniana, che forse era stata richiesta per “correggere” certe imperfezioni del più anziano pittore o magari per colmarne eventuali lacune. Pagato “£ 90”, il quadro figura tra le opere più preziose comprate dal marchese in quell’anno.

Come molti dei dipinti entrati in casa Malvezzi a inizio Settecento, anche del *S. Pietro in carcere* del Lilio non si hanno menzioni negli inventari posteriori né nei manoscritti orettiani, perciò è lecito supporre che sia stato venduto entro il sesto decennio del secolo. Da allora non è più documentato.

Bibliografia

M. Pulini, *Andrea Lilio*, Milano 2003.

Elisabetta Sirani, *Cristo Salvatore*

Come riporta l’inventario delle pitture comprate dal senatore Piriteo III redatto nel 1715 dal computista Tondelli, nel 1704 il marchese acquistò per 36 £ anche “Un Salvatore della Sirana” impreziosito da una rara “Cornice d’abano”. La nota rendicontale è il primo e ultimo documento a registrare la presenza del dipinto tra i beni di casa Malvezzi. Anche Oretti e le fonti a stampa non lo ricordano, ragione per cui è da supporre che l’opera sia stata alienata in date non troppo lontane dal suo ingresso nella quadreria della Ca’ Grande.

Riconosce oggi il quadro è operazione impossibile. Oltre a essere davvero arduo stabilire a quale dipinto della Sirani – se a lei apparteneva davvero – potesse corrispondere, è altrettanto difficile riconoscerlo dopo il suo passaggio sul mercato. Niente può escludere, per esempio, che il “Quadretto con il Salvatore Sig. N.º mezza figura come il naturale” registrato da Oretti (Ms. B 129, p. 102) in “Casa del Dottore Gormia” non possa essere il dipinto comprato da Piriteo III.

Domenico Bettini, tre *Nature morte con animali e frutti*

L’ultimo lotto di opere che risulta essere stato comprato dal marchese Piriteo III nel 1704 sono “Trè Soprausci d’Animali, e frutti del Bettini fiorentino”, che fu pagato “£ 45”. Stando al Tondelli, il senatore bolognese pagò anche 35 £ “Telle, tellari, Cornici, e doratura”. Poiché Bettini morì l’anno seguente, i tre dipinti sono da considerarsi come una delle sue ultime opere.

I “soprausci” commissionati da Piriteo III dovrebbero corrispondere ai “Tre Sopraporti, frutti, e Animali Cornici dorate” che con una stima di 24 £ Pedrini registra tra le opere lasciate in eredità dal figlio Sigismondo III nell’inventario del 1793. Le tele non compaiono, invece, nella perizia del 1806 né risultano tra le pitture passate in successione a Maria Malvezzi Hercolani. Forse toccarono alla parte di quadreria assegnata alla sorella Teresa, confluendo tra i beni del marito Francesco Ranuzzi. Oggi non è possibile riconoscere nei pochi quadri noti del Bettini le tele appartenute ai signori di Castel Guelfo. Poche del resto sono le informazioni sul suo lavoro e in particolare sulle nature morte, che convenzionalmente venivano considerate opere minori ed erano molto diffuse nelle raccolte private.

Gian Gioseffo Dal Sole, *Estasi di San Francesco*

Tra le diciassette “Pitture di accreditati Autori” che il marchese Piriteo IV acquistò nel 1801 dal suo fedele maggiordomo Giovan Battista Sarti Pistocchi quale “liquidazione delle diverse sovvenzioni fatte” nel corso di “lunga servitù di anni ventotto” figura anche un “S. Francesco, che adora la Croce, di Giò Gius. Dal Sole”. La tela non compare nella di poco successiva perizia delle opere lasciate dall’ultimo senatore del casato nel 1806, né è elencata dalle note dei quadri spettanti alla figlia Maria. Considerando poco probabile che il dipinto possa essere stato alienato nell’ultimo lustro di vita di Piriteo, è più verosimile che sia passato in successione alla figlia minore Teresa, entrando in tal modo tra i beni del marito Francesco Ranuzzi, di cui restano poche tracce documentali.

Elisabetta Sirani, *Gesù Cristo bambino; San Giovannino*

La piccola raccolta di dipinti che il maestro di casa Giovan Battista Sarti Pistocchi cedette al marchese Piriteo IV nel 1801 comprendeva anche “due quadretti per Traverso in uno Gesù sedente vicino alla Croce, l’altro il Battista bambino, di Elisabetta Sirani”. Le tele non vengono registrate nella perizia delle opere lasciate in eredità dall’ultimo senatore del casato nel 1806 né risultano inventariate tra le opere passate alla figlia maggiore Maria e da lei portate nella residenza del marito Astorre Hercolani. Per tale ragione, è possibile che i due quadretti possano essere stati inclusi nella parte di patrimonio Malvezzi toccata alla sorella Teresa, dal 1800 sposata col conte Francesco Ranuzzi.

Probabilmente facevano parte della vasta produzione di “quadretti da letto” e “altre cosette, come testicciuole, o piccole figurine in rame” che stando al Malvasia (1678, p. 476) Elisabetta “pingea talor di soppiatto, e senza saputa del Padre per compiacere del ritrattone in qualche dimestica occorrenza la Mamma”, ma soprattutto “per corrispondere cortesemente a stranieri per ricevuti servigi, o per mostrarsi grata, e altrettanto officiosa con qualche Virtuoso, che celebrata l’avesse”.

Bibliografia

C. C. Malvasia, op. cit., Bologna 1678.

Giuseppe Maria Crespi, *Ritratto di cacciatrice*

L’eccellente livello della quadreria venduta dal maggiordomo di casa Malvezzi Giovan Battista Sarti Pistocchi al marchese Piriteo IV è confermato anche dalla presenza di una non meglio specificata “Cacciatrice, di Giuseppe Crespi”. Il dipinto non risulta tra le opere elencate nella parziale divisione del patrimonio pittorico lasciato da Piriteo IV nel 1806, ma è comunque certo che passò in successione alla figlia Maria. Nella coeva nota delle opere Malvezzi di valore contenuto a lei toccate è, infatti, registrata un “Mezza figura di Donna” dello “Spagnuolo” avente un valore di 10 £.

L’opera non compare negli inventari successivi delle pitture spettanti alla principessa in palazzo Hercolani, per cui è possibile supporre che sia stata alienata tra primo e secondo decennio del secolo.

Antonio Gionima, *Sacrificio di Abramo, Caino uccide Abele*

Marcello Oretti (Ms. B 105, I, f. 10) descrivendo gli addobbi allestiti nella parrocchia di S. Sigismondo durante la processione per il Corpus Domini del 1760 riporta che fuori dalla “Casa Senatoria Malvezzi” furono esposti “Il Sacrificio d’Abramo, pittura mezzana del Gionima” e il “Caino uccide Abele quadro come sopra del d.º Gionima”. Stando sempre all’erudito (Ms. B 105, I, f. 100), “Il Sacrificio di Abramo, e Caino che uccide Abele quadretti piccioli del Gionima” vennero altresì inclusi nell’apparato allestito dai Malvezzi per la festa del Ss. Sacramento del 1770.

Anche *Notizie de' professori del disegno* (Ms. B 131, f. 394) Oretti ricorda che tra i dipinti di Antonio Gionima presenti nelle collezioni bolognesi si trovavano in “Casa Senatoria Malvezzi due quadri di sua mano nel primo Il Sacrificio di Abramo, nel Secondo Cajno che uccide Abele, e sono molto belli”. Nonostante le numerose e ravvicinate citazioni del periegeta, che testimoniano la presenza delle due tele presso la Ca’ Grande, nessun documento Malvezzi le registra mai tra le opere esposte nel palazzo. Dal momento che non compaiono nei cataloghi di inizio Settecento è da credere che furono acquistate dal marchese Sigismondo III, probabilmente tra il quarto e il sesto decennio del secolo. I due dipinti, comunque, devono essere rimasti solo per pochi decenni tra le collezioni della famiglia. Infatti, sia nell’inventario dell’eredità di Sigismondo del 1793 che nella perizia del 1806 non ve ne è alcuna traccia. Per tale ragione, è lecito supporre che possano essere stati venduti già dallo stesso Sigismondo tra l’ottavo e il nono decennio del XVIII secolo.

Oggi, gli ancora poco approfonditi studi su Gionima non permettono di rintracciare i due quadri di soggetto biblico appartenuti, secondo Oretti, al nobile casato felsineo.

Francesco Brizio, *Giudizio di Salomone*

Marcello Oretti (Ms. B 105, I, f. 100), descrivendo le opere esposte dai Malvezzi in occasione della festa del Ss. Sacramento svoltasi nella parrocchia di S. Sigismondo del 1770, è l’unica fonte settecentesca a riferire la presenza nella collezione senatoria di un “Giudizio di Salomone del Bambino contrastato dà due femmine è creduto del vecchio Bolognini [corregge al lato] del Bricci”. Poiché anche in questo caso la tela non è citata dagli inventari di inizio né in quelli di fine Settecento, è verosimile che sia entrata in collezione Malvezzi per volere di Sigismondo III circa a metà secolo, venendo poi alienata dallo stesso entro il 1787, anno della sua morte.

Appendice documentaria

Le trascrizioni mantengono la forma grafica, le formule e le abbreviazioni originali. Degli inventari e dei cataloghi elencanti i beni mobili presenti nelle dimore Malvezzi sono stati trascritti solo le notizie riguardanti i dipinti o tutto ciò che è a questi inerente.

Il materiale è ordinato secondo il numero di serie archivistica. Prima sono riportati i documenti rinvenuti presso l'Archivio di Stato di Bologna nel fondo Malvezzi-Lupari, poi quelli ivi presenti nel fondo notarile e quindi le carte conservate presso l'Archivio privato Hercolani di Bologna.

Un'ultima sezione vede trascritte le pagine dei manoscritti di Marcello Oretti conservati nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna. Prima sono riportate le informazioni contenute nel Ms. B 104 ovvero *Le Pitture che si ammirano nelli Palaggi, e Case de' Nobili*, ove sono registrate le opere presenti in casa Malvezzi e in palazzo Magnani. In seguito, sono ricopiati i fogli del Ms. B 105 ossia la *Descrizione delle Pitture che sono state esposte nelle Strade di Bologna in occasione delli Apparati fatti per le Processioni generali del SSmo Sacramento*, inerenti ai dipinti allestiti dalla Ca' Grande.

Entro le parentesi tonde (...) e in grassetto sono segnati carte (c.), fogli (f.) e pagine (p.), mentre con le parentesi quadre [...] si indicano le parti di testo non trascritte perché non utili ai fini della ricerca, le omissioni, le annotazioni a margine o le integrazioni.

Serie I, Istrumenti e scritture, busta Num° 20.

“Ca 8. Ottobre 1715”

“Divisione Degl’Argenti, Biancherie, Mobili, Addobbi, Suppeletili, Vasi di Cannina, Cavalli, Carrozze et ogni Cosa seguirà frà l’Ecc.le dett.li March:i Piriteo Sen.re Fabrizio, e Lucio fratelli Malvezzi siccome tutti li Mobili, et altre Robbe rimaste sicome, et per Indiviso frà li sud:i E.li March.i fratti”

(c. 14 a sinistra)

“Divisione de Mobilio, Addobbi, Suppleletili et altro In Bologna”

(c. 14 a destra)

Sit Laus Deo.

Parta assignata al Sig: March: Piriteo Sen:re Malvezzi

- L’Assunta £750
- La B: Vergine della Rosa £ 300
- Un Crocifisso che abbraccia S: Francesco £ 5
- Duoi Ritratti mezze figure £ 14:7:4
- Un Maddalena £ 150
- Una Puttina con un Cagnolino £ 15
- Un Sen: con il Rubbone £ 100

(c. 15 a destra)

[...] – Un Piccolo quadretto di S: Fran: di Paiola £ 1

- Li quattro quadri Ritratti di Casa che sono nelle Cornici di Stucco nella Salletta dell’Appartamento del Sig. Mar. Piriteo £ 220
- Un Cristo Resuscitato, senza Cornice £ 15
- Il Ritratto di Filippo quinto con Cornice £ 10

(c. 17 a sinistra)

Parte assignata al Sig: Marchese Fabrizio Malvezzi

(c. 18 a destra)

- [...] – Due Soprausci cioè due Marine con sue Cornici dorate £ 20
- Un Ritratto di Papa Innocenzio duodecimo con Cornice dorata £ 7:10
- Altro di Alessandro Ottavo con sua Cornice come sopra £ 7:10

(c. 19 a destra)

Parte assignata al Sig:° March. Lucio Malvezzi

(c. 21 a sinistra)

- Un Ritratto del B: Piriteo Malvezzi con sua Cornice nera £ 13
- Un S: Carlo con Cornice nera £ 1
- Il Ritratto del Sig. March: Gasparo Senza Cornice £
- Il Ritratto del Sig. March: Sigismondo vecchio Senza Cornice £ 113
- Altro Ritratto di Papa Innocenzio undecimo con Cornice dorata £ 7:10
- Un Altro di una Donna vestita all’Antica tutto rotto Senza Cornice £ 1:10
- Un S: Paolo figura in Piedi Senza Cornice £ 20
- Un Soprauscio cioè una Collazione anci prospettiva con sue figure, e Cornice dorata £ 10
- Un Ritratto di Papa Clemente Undecimo con Cornice dorata £ 10

- Un Ritratto di una B: Vergine con il Bambino in Brazzo con Cornice dorata £ 6:10
- Una Femina dipinta sopra una Tavola con Puttini che tengono Colombi con Cornice greza £ 2

(c. 21 a destra)

- Quattordici Pitture Ritratti Paesi, et altro Ordinarie, parte con Cornice, e parte senza £15
- Il Ritratto del Sig: March: Virgilio senza Cornice £ 6:10
- Altro Ritratto di Filippo quarto Rè di Spagna con Cornice ornata nera, er Oro £ 7:10
- Un Ritratto di S: Carlo Piccolo con Crocifisso tutto rotto senza Cornice £ 1:10

(c. 22 a sinistra)

Mobili, e Superletili toccati à S:ri Marchesi Fabricio, e Lucio Flli Malvezzi, e rimasti indivisi frà li medemi cioè

- Quattro Cornici per li Ritratti di Casa £ 16
- Ritratti del Sig: Mar:e Sigismondo, e Sig.ra Marchesa Madre £ 15

(c. 32 a sinistra)

Inventario de Mobili, e Supeletili per Servizio della Cappellina nel Palazzo di Bologna rimasti indivisi, e Comuni frà li Il:ri Marchesi Piriteo Sen:re, Fabricio, e Lucio Frlli Malvezzi, e presentem: detti Mobili e Supeletili si ritrovano appresso il S: Mar: Piriteo per dovere render conto à SS:i suoi Fratelli

- Pittura del martirio del B: Piriteo £ 115

(c. 33 a sinistra)

Inventario delle Pitture esistenti nel Appartamento dove erano le Camarazze nel Palazzo di Bologna rimaste comune indivise frà li SS: Marchesi Piriteo Sen:r, Fabricio, e Lucio Frlli Malvezzi; Quali Pitture si ritrovano presentem: appresso il S: Mar: Piriteo per doverne render conto à SS: suoi Fratelli

- Il Ritratto del C: Lodovico £ 15
- Il Quadro dell'Ambasciata a Carlo Stuardo £ 425
- Tella detto quadro imprimitura £ 58:8
- Il Quadro dell'Ambasciata à Roma £ 60
- Tella per detto quadro £ 15
- Per Oltramare per dd: due Quadri £ 30
- Accomodatura di quattro Ritratti, et agrandito quello del Sig. Mar: Fabricio £ 25
- Ritratto della Sig.ra Mar:a Artemisia £ 35
- Ritratti delli SS:i Mar:si Piriteo, e Lucio £ 60
- Sei Telle per li ritratti in Ovati £ 9
- Sei Ovati detti Ritratti £ 12
- Ritratto del Sig. Marc:e Sigismondo £ 30

Serie I, busta Num° 20, faldone segnato come “Lib°: 12 N°. 20”.

“1715” “Inventario de Mobili proprij comprati nel tempo dell’amministrazione di S: Ecc:a il Sig:r March:e Sen:re Piriteo Malvezzi, e rimasti à lui medemo, et à suo conto nella Divisione degl’altri Mobili Communi et assoluzione di detta amministrazione Cavato da libri Communi, e sottoscritto dà medemi Periti d’ambe le Parti”

(c. 1 r)

Mobili proprij dell’Ecc:za Sig:r Mar:e Piriteo Sen:re Malvezzi

(c. 1 v)

1700 31 Xbre – Un Quadro provisto dal S. Bassi £ 90

- Due Paesi del Milanese £ 240
- Un Cristo del Passarotti £ 80
- Due Teste del Fetti £ 105
- Una Porzia del Genari £ 105
- Un Quadro del Mastelletta £ 65
- Due coppie del Bassani £ 75

1702 31 Xbre – Una S.a Catta, Mezzafigura del P.r Del Sole £ 97,6

- Due Cornici per li quadri del sud. P.re £ 9
- Una Tella Data al Spagnolo pittore £ 1:4
- Doratura di due Cornici £ 12
- Due Cornici per li Quadri Quaini £ 4:10
- Una S. M.a Madalena, et un Angelo del Quaini £ 75
- Due Paesi comprati dal Spagnolo £ 84
- Un Agar con figlio morto di sete, con un Angelo che le addita il fonte, del P.re Del Sole £ 200

(c. 2 r)

- Oltramare per il detto quadro £ 6: 10
- Una Samaritana del P. Trocelli £ 30
- Un S. Giovanni dell’Albani vecchio £ 90
- Una Ressurecione del Spagnolo £ 300
- Oltramare per d.a Ressurecione £ 10
- Un Presepio del S.r Bolognini £ 120
- Una Testa in piccolo del Sud. £ 16:10
- Due Telle, e Tellari per li Quadri del Quaini, e del Trocelli £ 1
- Doratura delle Cornici £ 90:13
- Arazzi fatti da Antonio Mengozzi £ 631

(c. 2 v)

1704 31 Xbre [...]

- Cornice per il Quadro della Risurrezione £ 10
- Doratura di d.° quadro Cornice £ 15
- Il Costo de Burrini £ 150
- Telle, e tellaro per d.° quadro £ 4
- Cornice, et intaglio per d.° quadro £ 12:10
- Doratura di detto Intaglio £ 22:10
- Susana con li Vecchi del Bolognini £ 65
- Tella, e tellaro per d.° quadro £ 4

(c. 3 r)

- Cornice, intaglio, e doratura £ 35
- L'Annunciata dell'Albani £ 30
- Due Cornice di pero nero con Cordoni £ 10
- Doratura di dd. cordoni £ 8
- Un Salvatore del Bononi £ 26
- Cornice, e doratura di detto £ 9
- Una Circe d'Alessandro Marij £ 10
- Cornice, e doratura di detta £ 9
- Un Vecchio d'Annibale Carazzi £ 15
- Cornice e doratura £ 9
- Un S. Girolamo del Gessi £ 33:5
- Cornice, e doratura £ 9
- Un Eraclio piangente del Spagnoletto £ 30
- Cornice, e doratura £ 9
- Un Dottore in sedia del Tentoretto £ 50
- Cornice, e doratura £ 13:10
- Un Paggio che Scherza con una simia £ 31:15
- Cornice Cordoni, e doratura £ 17:10
- Quattro quadri figure in grande del Torri £ 90
- Telle, e tellari per detti quadri £ 10
- Cornice, e doratura £ 77
- Un Ritratto della testa di un Buffone £ 15
- Cornice, e doratura £ 6
- Una testa di vecchia con Occhiali £ 5
- Cornice, e doratura £ 6
- Una testa di un dottore con Collarino £ 7

(c. 3 v)

- Cornice con cordoni intagliati £ 4
- Due quadri un Caino, et Abelle, e l'altro il Sacrificio di Abramo £ 300
- Cornici intagliate, e doratura £ 51
- Due telle, e tellari per due paesi £ 2:8
- Due Cornici per dd. paesi, e doratura £ 27
- Un Vecchio Simeone con Bambino £ 160
- Due Cornici, e doratura per d. quadro, e per l'altro S. Gio. dell'Albani £ 51
- Mezza figura S. Lucia del Tearini con Cornice dorata £ 150
- Trè telle, e tellari per li quadri, Dal Sole, Quaini, e Trocelli £ 2:10
- Cornice per il presepio del Bolognini £ 4:10
- Doratura di detta Cornice £ 30
- Il Noli me tangere del Bolognini £ 35
- La Madalena al Sepolcro con due Angeli del Gatti £35
- Telle, e tellari per dd. quadri £ 1:10
- Cornici, intagli, e doratura £ 16:10
- La Resurezione del Mastelletta £ 20
- Cornice, et indoratura £ 19

- Un S. Pietro in Carcere con un Angelo dell'Anconitan tocco da Guido £ 90
- Un Salvatore della Sirana con Cornice d'abano £ 36
- Un Presepio in Rame con Cornice £ 30
- Trè Soprausci d'Animali, e frutti del Bettini fiorent.° £ 45
- Telle, tellari, Cornici, e doratura £ 35
- Sensoria de quadri Comprati £ 85

(c. 4 r)

[...]1710 31 Xbre

- per fattura degl'Arazzi £ 230:10

1711. 5 Agosto

(c. 5 r)

- Il Pensiere dell'Ambasciata in Inghilterra £ 60
- Cornice, e doratura del sudetto £ 10

[...] Dalla qual Somma si levano le seguenti partite cioè

- Il Quadro di S. Giovanni provvisto dal Bassi Dep.re £ 90
- Il Ristoro avuto dal Cevenini sopra le Pitture £ 38:5

[...] = Giacomo M.a Fantini Perito Calcolatore per la Parte de ill. March.i Fabricio, e Lucio frlli Malvezzi

Carlantonio Tondelli perito Calcolatore per la parte del I. Marchese Piriteo Sen.re Malvezzi

Serie I, Num° 20, faldone segnato come “Lib.° 20. N.° 7”.

“1716.23 Luglio” “Copia dell’Inventario legale dell’Eredità della fel: mem: del Sig: March:e Gaspare Malvezzi fatto dà Sig:ri March:i Piriteo Sen:re Fabrizio e Lucio Vittorio Fratelli Malvezzi”

Rog: del Sig: Alberto Pilla Notaro

(c. 1 r)

Inventario delli Stabili, Mobili, Supelettili, Argenteria, et ogni altra cosa, Crediti, e debiti si in Città come in villa di Re:ne e spettanti alla F: M: del Sig:r Marchese Gaspare del fù Sig:r Sigismondo Malvezzi Nobile, e Patrizio di Bologna ritrovati alla di lui morte seguita li 23 Luglio 1716, e Prima

Nella Sala d’abasso

- 31 Ritratti delli Rè di Spagna, e Casa Malvezzi £ 100

Nella Stanza dove dormiva il Sig.r Marche:

(c. 1 v)

[...] – Una Santi.ma Annunciata di Lastra d’Arg.to con cassa coperta di veluto Cremisi £ 33:10

- Una Anconina Rapresentante una B. V. con Cornice nera Miniata £ 2:10

- Un Salvatore con Cornice dorata e intagl.ta £ 10

Nella Stanza contigua alla sud:a

(c. 2 r)

- Due Quadri Senza Cornice uno Rapresentante il Salvatore in Ecce Homo, e l’altro S. Marco e S. Ant. Abb.e £ 10

- Un Ritratto Antico della Casa con sua Cornice di Noce £ 5

[...]

Nel Camerone Lungo annesso al Teatro

(c. 2 v)

- Un quadro bislungo con cornice nera rapresentante il Presepio £ 60

- Un’altro simile rapresentante una Diana, Corte £ 4

- Un Quadro senza Cornice rapresentante Diana con diverse fig:re £ 30

- Un’altro Quadro rapresentante una Diana con un Uomo £ 20

- Un Soprauscio dipintovi una Giuditta con cornice nera intagliata £ 7:10

- Un’altro soprauscio con trè figure con Cornice Oro, e Nero £ 10

[...]

(c. 3 r)

Nella Stanza Contigua

- Un Ritratto del Candl.e Panfiglio con Cor.ce Dorata £ 6

- Due Soprausci con paesi con Cornici nere perfilate d’Ordo £ 8

[...]

Nella Stanza Contigua

- Un Quadro Bislungo rapresentante La Carità, senza Cornice £ 150

- Un Quadro col miracolo dipinto dal Cignani sotto il Portico de Servi, senza Cornice £ 300

- Un’altro Quadro Rapres:te una Venere, senza Cornice £ 150

- Due Soprausci con figure senza Cornici £ 10

(c. 3 v)

[...]

Nell'Appartamento sopra il Scallone à mano destra andare alla Sala grande
Prima Camera

(c. 4 r)

- Un Ritratto del Btoe. Paraclito Malvezzi con cornice nera £ 7.10

Seconda Camera Contigua

- Una Coppia del Guerzino Con Croce dorata £ 7.10

Terza Camera Contigua

- Un Ritratto antico della Casa con libro in mano con Cornice dorata £ 10

(c. 4 v)

- Una B. V. in Ovato piccola con cornice dorata £ 3

Quarta Camera

- Uno Sposalizio di S. Cattarina con cornice antica dorata £ 150

- Un Presepio Coppia di Guido con Cor:ce dorata £ 30

Camerino primo Contiguo a detta Camera

(c. 5 r)

- Il Ritratto di S. Francesco Malvezzi Martire con Cornice nera £ 7.10

- Altro di S. Onoffrio Malvezzi con Cor:ce simile £ 7.10

- Una B. V. Adolorata con Cornice dorata £ 8

Quinta Camera contigua alla Quarta sopra definita

- Un S. Francesco grande con Cornice nera £ 10

- Due Soprauscij cioè una Marina, e l'altro una Collazione con Cor:ce dorate, e Colorate £ 10

(c. 5 v)

- Una B. V. con Francesco, S. Gioseffo, et un Puttino in Braccio con cornice nera, et Oro, Originale d'Innocenzo da Imola £ 250

- Un Quadro la B. V., S. Gioseffo, un Puttino, et un'altra Santa con Cornice nera, et oro, Originale di Pelegriano Tibaldi £ 250

- Un Ritratto piccolo senza Cornice £ 5

(c. 6 r)

[...]

Nella Cappellina Antica di Sopra

- Una B. V. in Tavola con Cornice dorata £ 8

Serie I, busta N° 28, faldone segnato come “Lib: 27 N° 19”.

“1765. 30. Aprilis”

“Descriptio, et Inventarium Mobilium, et supelectilium hereditariorum, et de Hereditate bo: mem: Dni. March:e, et Sen:ris Pauli Magnani facti per Nob: Matronam Dnam. Marchionissam Elisabeth Bentivoglio, Paleotti Coltelli Viduam Magnani et per Nob. Virum Dnum. Marchionem Sigismundum Mariam Malvezzi haeredes usufructuariam et proprietarium respective dicti D. Mars: et Senatoris Magnani et alia” Rog.s S. Gasparis Sacchetti Not: Bon.

c. 1 r Anno ab illius Nativitate Millesimo Septingentesimo Sexagesimo quinto Indictione decima tertia die vero trigesima Aprilis Tempore Pontud SSmi in Christo Patris, et Dni Nri Dni Clementis Decimi tertij Divina Provvidentia Summi Pontificis.

Nell'anno 1753. Li 20 Aprile seguì la Morte del Sig. Marchese Sentare Paolo Magnani di bo: mem:, il quale avea prima, e cioè nel di 27 novembre 1750, fatto testamento per rogito del Sig. Gio: Rosini Notaro pubblico Collegiato di questa Città, in cui istituì sua erede universale usufruttuaria la Sig:ra Marchesa Elisabetta Bentivogli Paleotti Coltelli di lui Consorte sua vita natural durante, indi istituì suo Erede proprietario universale il Sig. Marchese Sigismondo Maria Malvezzi suo ex Sorore Nipote, e come riscontrasi dal sopracitato suo Testamento, al quale Immediatamente dopo la Morte del detto Sig. Marchese Sen:re Magnani Li detti di Lui SS:ri Eredi usufruttuaria, e proprietario rispettivamente **(c. 1 v)** presero a commune comodo, e ser: ser: il possesso di tutti quei Beni, ed Effetti che si trovarono allo nella sua eredità, come riscontrasi dagli atti di me Notaro incto uno degli Attuarj in questa Curia Arcivescovile; Indi incominciarono concordemente a fare una descrizione de Mobili, gioie, Argenti, Pitture, et altre Suppellettili esistenti ne rispettivi Palazzi di Città, e di Campagna, e così pure ordinarono che compilasse la Scrittura doppia famigliare a tutto il dì della morte del testatore, a fine di riconoscere quali e quanti fossero li debitori e creditori dello Stato giacché quanto a tutti li stabili erano già stati descritti nell'atto di prenderne il possesso, compresi anche quello che dappoi furono dimmessi al Sig: Senatore Conte Adriano Magnani come sostituto alla Primogenitura Magnani al med° Sig March:e Sigismondo Malvezzi come chiamato alla Eredità della fù Marchesa Giulia Albergati Magnani, e come sostituto alli Fidecommissi Luppari, delle quali rispettive dimmissioni consta da tre pubblici Istromenti, il primo rogato Li 5 luglio 1756 per

(c. 2 r) il Sig. Giovanni Rosini, il secondo rogato li 23 Giugno 1758 per il Sig Paolo Fran:co Fabri, il terzo li 2 maggio 1761 Rog:o per me Notaro infrascritto, alli quali tre Istromenti abbiassi opportuna Relazione, in ogni L. Nell'anno 1763. Li 14 Aprile, Siccome dal giorno della morte del fù Sig. March: Sen.re Magnani La detta Sig.ra Erede usufruttuaria avea sempre amministrati li Beni, ed effetti ereditarij; perciò volle essa rendere conto al Sud°: Sig. Erede proprietario di sua amministrazione e conseguentemente di tutte le esazioni da lei fatte per conto di d.° Stato de Contanti trovati in essere alla morte del d°. Testatore, e di tutt'altro pervenuto alle di Lei mani, e di fatti, col mezzo di pubblico Perito Calcolatore concordemente eletto, rese conto di tutto, eccettuatine li Mobili, Gioie, Argenti, Pitture, et altre suppellettili invenduti, e come risulta da pubblico Solenne Istromento rogato per me Not°: incto, al quale In oggi avendo li dd: SS:ri Eredi usufruttuari e Proprietario fatta fare la descrizione e stima degli Argenti, e Gioie, delle Pitture, degli Apparati e Sedie, delle Livree, della **(c. 2 v)** Biancheria, dei Vasi di Cantina e finalmente la descrizione de' Libri, filze, et altro trovato nella Computisteria del d°: fù Sig. March:e Magnani al tempo di sua Morte, e desiderando, che li fogli continenti la descrizione, e stima di detti rispettivi capi sottoscritti, e giurati dalli rispettivi Periti Estimatori da essi concordemente eletti, perpetuamente si conservino per tutti que' fini, ed effetti, che a ciascun di loro possano legalmente essere più utili e vantaggiosi opportunamente da dichiararsi, si sono perciò determinati di venire all'atto delle consegna a me Notaro incto de Foglij medesimi, con animo però di compiere in apresso La descrizione degli altri Capi non compresi in dd: fogli, e quella da essi sottoscritta, e giurata consegnare poi a me Not° per unirla al presente atto, a fine che consti perpetuamente della quantità, qualità, e valore di detti effetti ereditarij, et ad ogni altro miglior fine.

Perciò la med:a Sig.ra Erede usufruttuaria, et il detto Sig:e Erede proprietario sono concordemente venuti alla Stipulazione del presente pub:co solenne Istromento. Quindi

(c. 3 r) è che personalmente esistenti davanti me Notaro, e li Testimoni infrascritti la prelodata Nobil Dama Sig.ra March.a Elisabetta Bentivoglio Paleotti Coltelli figlia del Sig.r Marchese Costanzo Bentivoglio di bo: mem:, e vedova per la morte del detto Sig:r March:e Senatore Paolo Magnani, e del med°: Erede usufruttuaria, della Parrocchia di S. Maria Maddalena in Strada S. Donato, et il predetto Nobil Uomo Sig:r March:e Sigismondo M:a Malvezzi Luppardi figlio del Sig.e March.e Sen.re Piriteo di bo: mem: della Parrocchia di S. Sigismondo Erede proprietario antidetto, spontaneamente e Tanto unitamente, che divisamente, e ciascun di essi per il loro rispettivo gius, et interesse, et a comune comodo e per que' fini che a ciascun di loro possino essere legalmente più utili, e vantaggiosi, e specialmente all'effetto, che perpetuamente consti della qualità, quantità, e valore degl'infrascritti Capi, e che relativamente a questi, La loro descrizione infrascritta succeda, e succeder debba in Luogo di Inventario Legale, et in ogni e Hano consegnato,

(c. 3 v) e consegnano a me Notaro incto presente, e che hò ricevuto numero otto fogli di descrizione, ò siano otto Inventari separati continenti:

Il primo la descrizione, e stima di varij Argenti sottoscritto, e riconosciuto con giuramento dal Sig. Matteo Pignoni pubblico Argentiere, e Zecchiere di questa Città,

Il Secondo la descrizione, e stima delle Gioie sottoscritto, e riconosciuto da Sig. Zanobio Troni pub:co Professore,

Il terzo la descrizione e Stima delle Pitture tanto in Bologna nel Palazzo, quanto nel Casino al porto Naviglio nella via degli Apostoli sottoscritto, e riconosciuto dalli SS:ri Gio: Pietro Zanotti, Cesare Giuseppe Mazzoni pubblici Professori di Pittura, e dal Sig.e Pietro Pavia Stimatore delle Cornici,

Il quarto la descrizione, e stima degli Apparati, Sedie e sottoscritto dal Sig. Antonio Bigatti Bandieraro.

Il quinto delle Livree sottoscritto, e riconosciuto dal Sig. Simone Baggi Sartore;

Il Sesto de Vasi di Cantina sottoscritto, e riconosciuto da Domenico Maria Angiolini Bottaro,

Il Settimo la descrizione delle Biancherie,

E finalmente L'ottavo la descrizione

(c. 4 r) de Libri, filze, et altro trovato nella Computisteria sottoscritto e riconosciuto dal Sig. Clemente Primodi Computista; Quali otto Inventarij così come sopra sottoscritti, e riconosciuti rispettivamente con giuramento, per rogito di me Notaro incto, li detti SS:ri Eredi usufruttuaria, e proprietario anno a me consegnati per conservarli uniti al presente atto dello loro consegna per li sopra dichiarati fini.

Indi li med: SS:ri Eredi a delzione di me Notaro anno giurato, e giurano, toccando le Scritture che le dd: descrizioni sono state da essi Loro concordemente fatte, esattamente e che li detti Capi in detti fogli descritti esistevano al tempo della morte del detto Sig.r March.e Magnani, e perciò anno dichiarato, e dichiarano, che Le dette rispettive descrizioni quanto alli Capi in esse compresi succeder debbano in luogo di Inventario legale, perché così f.

Successivamente, atteso che la detta Sig. Erede usufruttuaria hà consegnati in diversi tempi molti de Capi descritti in dd: fogli al d°. Sig Erede proprietario ed anche altri non compresi e non

(c. 4 v) descritti in detti Fogli, parte con obbligo di restituirli ad ogni sua richiesta, come apparisce dalle ricevute si esso Sig. Erede proprietario, e parte senza obbligo di restituzione e segnatamente n°: 53: Botti di tenuta in tutto Corb: 492 ½ n° 6 Tinazzi da due Castellate l'uno, e n° 2 Tinazzi da una sola Castellata l'uno, e più piedi 390 di Calastre di Rovere, un Scalone di Rovere con due Traversi di ferro, ed un Carriolo di Rovere da quattro Ruote sferrate come risulta da ricevuta del med. Sig, Proprietario, ed inoltre, essendo che tutte le Gioie descritte in uni de' sudd: fogli, furono già in diversi tempi dalla detta Sig. Erede usufruttuaria consegnate al d°: Sig. Erede proprietario, con obbligo di restituirle tutte o parte a richiesta; il qual obbligo cessò poscia, mediante libera, et assoluta cessione, e dimissione, che gli ne fece con scrittura privata sotto il di 18 Marzo 1763 riconosciuta per Rogito di me Notaro incto; Perciò il detto Sig. Marchese Erede proprietario antidetto Spontaneamente Per se, e Suoi a scarico di d:a Sig.ra Marchesa Erede usufruttuaria antidetta

(c. 5 r) relativamente a que' Capi che essa non rittiene più presso di sé perché dimmessi, e consegnati come sopra hà dichiarato, e confessato che la detta Sig.ra Erede usufruttuaria non è, nei Bene essere rapporto à dd:i Capi obbligata a cosa alcuna in ogni. Quanto poscia agli altri Capi tutti descritti in dd:i foglij, e non compresi in dette ricevute e scrittura privata, la detta Sig.ra Marchesa Erede usufruttuaria spontaneamente per se, e per suoi hà detto, e confessato, che quelli tutti esistono presso di Se, e però hà promesso, e si è obbligata di quelli conservare, e mantenere ad arbitrio di Persona da bene, e di renderne conto a suo tempo, e come legalmente conviene ad un Erede usufrutt:o, et in ogni l. Per ultimo li dd: SS:ri Eredi usufruttuaria, e proprietario rispettivamente anno concordemente convenuto di compiere, e terminare la descrizione e stima degli altri Capi ereditari non compresi in detti fogli, e quella compiuta, e terminata indi da essi, e da ciascun di essi sottoscritta, consegnare a me Notaro incto, per conservarla unita la presente Istromto sempre
(c. 5 v) per li fini, ed effetti sudd: et in ogni l. ...

(c. 6 r)

Inventario 2 Gioie

Nota e stima delle Gioie ritrovaet nelle Stato Ereditario del fù Sig:r March:e Sen:re Paolo Magnani al tempo della di lui Morte, seguita Li 20 Aprile 1753.

- Una Croce, ò sia Gioello, composta nel mezzo di una gran Pietra di diamante contornata di cinque pezzi pure di diamanti, uno grande, due più piccoli, e due altri più piccoli, di figura bislonga, e di quattro diamantini piccoli, e due più grandi, e tre gocce pure diamanti, e di un altro pezzo diamante in forma tonda, non unito al Gioiello, mà che serve di Golano al medesimo Gioiello, e tutti i sud. diamanti sono lavorati à barette £ 25500

- Due Pendenti, ò siano Girandò, che sono composti d'un pezzo di diamante, che serve di boccia, tre gocce per ciascuno, una molto grande, le altre due laterali più piccole, e di undici fiamenghe brillantate per ciascuno, che fanno in tutto fiamenghe n° 22, e gocce n° 6, e bocce n° 22, e questi otto pezzi, tutti diamanti barette £ 29460

- Un Anello composto di un gran diamante in mezzo, contornato di n° 17 barette di diamanti piccoli £ 9000

E tutti i diamanti suddetti sono di mina vecchia

- Un Vizzo di n° 39 Perle grande, e n° 2 piccole, in tutto n° 41 £ 7500

- Sei Bottoni dà Camiscia, cioè pare tre diamanti condizionati,

(c. 6 v) legati in Argento, ciascuno de quali è composto di un diamante più grande nel mezzo, e di otto più piccoli, che li contornano, in tutto n° 54 £ 600

- Un finimento di Smeraldi, e cioè. Una Croce composta di cinque Smeraldi grandi, con Golano, che consiste in un altro Smeraldo più grande, ed un Smeraldo piccolo nella catenella, in tutto Smeraldi n° 7 un diamante grande in mezzo al traverso della d:a Croce, et altri diamanti n° 21, che l'ornano £ 2025

- Un paro Pendenti di Smeraldi consistenti, in due bocce grandi, e due gocce fatte à Mandola assai grandi, e Legate in aria in tutto Pietre n° 4, cioè due per ciascun Pendente. Due Lazzetti di Diamanti alli suddetti Pendenti,

c. 7 r formati con un diamante grande in mezzo, e tredici piccoli diamantini per ciascun Lazzeto, in tutto Diamanti grandi n° 2, e piccoli n° 26 £ 2145

- Un fiore da testa, ò sia Spilone composto di un Smeraldo grande, due gocce piccole di Smeraldi Legate in aria, e venti diamantini alcuni più piccoli, ed altri più grandi in tutto pezzi n° 23 £ 630

- Altro Fiore da Testa, ò sia Spilone composto di un Smeraldo grande quadro, di una piccola goccia di Diamante, e ventidue Diamantini, alcuni più piccoli, ed altri grandi, in tutto pezzi n° 24. Salve le ragioni competenti alla Sig:ra Mar.sa Elis.a Bentivogli Ved:a Magnani S.a tale finim.to di Smeraldi £ 975

(c. 7 v)

- Una Rosetta con n° 15 diamantini di fondo £ 75
- Una Torchino, con n° 5 Diamanti fiamenghe £ 13
- Due Boccole, con n° 12 Diamanti, barette cattive per ciascuna £ 50

Totale £ 77973

Zanobio Troni pubblico Professore hò fatto la sud.a Stima

Die 4 Augusti 176

(c. 8 r)

Inventario 3 Pitture

- Otto Ovati dipintovi Prospettive à fresco, con filetto dorato attorno, del Sig:r Marc'Ant: Chiarini £ 400 Cornice £ 12
- Una Tela imprimita, tirara sopra in Tellaro grande, ausa
- Un Quadro, che rappresenta Andromada Legata al Scoglio, con Cornice

(c. 8 v)

antica tutta dorata £ 50 £ 15

- Due Sopraporte con fiori, e frutti, e Cornici intagliate, e dorate £ 50 £ 30
- Un Quadro grande per il traverso, rappresenta la Fucina di Vulcano, del Viani il Giovine, con Cornice intagliata, e dorata £ 300 £ 25
- Due Quadri grandi compagni, rappresentano: uno li Trionfi delli Dei Marini, e l'altro Arianna del Ricci, con Cornici dorate £ 750 £ 90
- Un Quadro grande per traverso rappresenta Giuseppe Ebreo, con la Moglie di Putifar del Sig:r Gio: Viani il vecchio, con Cornice alla Romana, e goletta intagliata, tutta dorata, à risserua della gola per didentro, che è di color giallo £ 600 £ 30
- Un Quadro grande per traverso, rappresenta, una Carità, di Marc'Ant^o: Franceschini, con Cornice tutta intagliata, e dorata £ 750 £ 20
- Quattro Ovati con mezze figure, rappresentano le quattro Arti Liberali, trè del Sig: Gio: Batta Grati, e l'altra del Sig:r dal Sole £ 300 £ 40
- Due Quadri per l'impiedi, del Sig:r Aureliano Milani, rappresentanti, uno la Missione, e l'altro un Mercato, fatti in Roma dal medemo, con Cornice alla Romana, Golletta mezz'ovolo, e profilo intagliato, e il tutto dorato £ 150 £ 50
- Un Quadro per l'impiedi dipinto à Oglio, rappresentante il Giudizio di Salomone, si suppone del Sig:r Guido Reni, della prima maniera, con Cornice intagliata e dorata £ 600 £ 5
- Due Sopraporte, con Fiori, e Frutti, e Cornici intagliate, e dorate £ 40 £ 16
- Un Quadro, rappresenta

(c. 9 r)

Tizio che l'Avoltoio le mangia il Cuore, con Cornice antica, tutta dorata £ 50 £ 15

- Due Quadri grandi per traverso, del Sig:r Felice Torelli, uno rappresenta la Favola d'Ercole, e l'altro Venere, con diversi Amoretti, con Cornici intagliate, e dorate £ 600 £ 60
- Due Quadri con Cornice consimile, del Sig:r Donato Creti, uno rappresenta la Favola di Psiche, e l'altro, la Favola di Europa £ 950 £ 50
- Due Quadri con Cornice all'antica dorata, del

(c. 9 v)

Mola, uno rappresenta la Storia di Campaspe, l'altro il Convito d'Alessandro Magno £ 1500 £ 24

- Un Quadro grande per traverso, con Cornice intagliata, e dorata, rappresentante, il Ratto delle Sabine, copia del Sig:r Angelo Michele Cavazzoni, dall'Originale del Sig:r Gio: Giuseppe dal Sole £ 200 £ 30

- Due Quadri per traverso, rappresentanti due Battaglie da Terra del Calza, con Cornici intagliate, e dorate £ 200 £ 16

- Due Quadri per traverso, più grandi, uno rappresenta

(c. 10 r)

Diana, et Endimione, e l'altro Venere, con la Morte di Adone, con Cornici all'antica dorate £ 150 £ 24

- Due Mezze Figure, che rappresentano due Virtù, che sono copia, e sono in due Quadri per il Lungo, in Cornici dorate, e antiche £ 30 £ 15

- Un Quadro per il traverso, rappresenta S:a Maria Maddalena, mezza giacente, con Cornice antica, e dorata £ 40 £ 18

- Sei Ovati, rappresentanti, sei Puttini, con Cornici alla Romana dorata £ 45 £ 18

- Un Quadro per il Lungo

(c. 10 v)

dipintovi un Presepio, che hà patito, di Dionigio Fiamenghi, con Cornice antica dorata £ 100 £ 3

- Un Quadro bislungo, rappresentante; Cristo al Calvario con le Marie, del Sig. Donato Creti, con Cornice dorata Liscia £ 100 £ 7

- Un altro detto per il lungo, rappresentante; una B. Verg:e col Bambino, con Cornice dorata antica £ 17,10 £ 1,10

- Due Sopraporte per il traverso, che rappresentano, Paesi, del Calza, con Cornice dorata antica £ 150 £ 10

- Un Quadro per traverso rappresenta Paese, si dice

(c. 11 r)

del Albani, con macchiette, che rappresentano la Fuga in Egitto, con Cornice bianca, ed un solo profilo d'Oro £ 20 £ 1

- Due Ovati rappresentano fiori, si dicono del Sig:r Manzini, con Cornice di Legni, e sue Cima Liscia £ 30 £ 2

- Due Quadri per traverso per Sopraporte, rappresentanti, due Paesi, e Prospettive, di buon autore, con Cornice dorata £ 100 £ 12

- Un Quadro per traverso, rappresenta una Battaglia con Cornice intagliata e dotata £ 75 £ 6

- Un Quadretto in bislungo

(c. 11 v)

rappresentante una B. V. di S. Luca, con Cornice gialla, et Oro £ 4 £ 1

- Una Cornice antica dorata, con entro una tela dipinta tutta perduta e sgrostata £ 3

- Un Quadro grande dipinto à a Oglio del Sig:r Graziani, rappresentante il Beato Nicolò Albergati, allora che fece il Miracolo del Pane avanti il Duca di Borgogna, con Cornice alla Romana, et intagliata in Luce £ 120 £ 35

- Un Quadro grande per traverso, con un Satiro, et una Ninfa

(c. 12 r)

con Cornice all'antica, tutta dorata £ 30 £ 18

- Un detto con Mezza figura, rappresenta un S. Girolamo, tutto sgrostato, con Cornice antica, tutta dorata £ 5 £ 3

- Un Quadretto con una B. V., et il Bambino, Copia da Guido Reni, con Cornice antica, tutta dorata £ 30 £ 3

- un Quadro per traverso rappresentante una Battaglia; si crede del Calza, con Cornice antica dorata £ 75 £ 6

- Un detto mezza Figura, rappresenta un Ritratto alla Cappuccina

(c. 12 v)

senza Cornice £ 2,10

- Due Quadretti di Bambocciate d'Oltramontani, senza Cornice £ 5
- Quattro Ovati dipinti à fresco, con suo Cordone dorato attorno, del Sig:r Carlo Lodi, Figure del Sig:r Antonio Rossi £ 160 £ 6
- Due detti più piccoli del sudº: per traverso, con Cordoni come sopra £ 30 £ 3
- Un Quadro per traverso, rappresenta Puttini in Bacchanale copia, con Cornice intagliata, e dorata £ 40 £ 10
- Un Quadro grande per traverso, rappresenta

(c. 13 r)

un Sacrificio antico, di Lavinia Fontana, con Cornice grande antica, intagliata, e dorata £ 500 £ 60

- Un Quadro Ovato, rappresenta Argante di Aureliano Milani, con Cornice intagliata, e molto Rabescata all'antica, dorata £ 200 £ 60
- Un Quadro per traverso rappresenta Noè, e tutta la sua Famiglia, quando si ritirò nell'Arca per il Diluvio, di Aurelio Milani, con Cornice intagliata, e dorata £ 120 £ 2,10
- Un Quadretto, rappresenta

(c. 13 v)

una S. M.a Maddalena, mezza Figura, con Cornice antica, e dorata £ 40 £ 5

- Un Quadro rappresenta Paese con Figure, con Cornice bianca, e filetto dorato £ 20 £ 1,10
- Un Quadretto dipinto in Assa con la B.V., et altri Santi con Cornice nera, filetti, e contorni dorati £ 20 £ 10
- Quattro Quadri per il Lungo rappresentanti Ritratti antichi, con Cornice dorata ausi £ 40 £ 6
- Tre Sopraporte con Cornici alla Romana tutte dorate con tre Teste

(c. 14 r)

per ciascheduno, copie delli Termini della Sala £ 120 £ 45

- Sei Quadri per il lungo, con Cornici alla Romana, Copie delli termini della Sala £ 300 £ 60
- Altro detto per il Lungo più stretto compagno £ 45 £ 10
- Un Quadro per l'impiedi, con Cornice alla Romana tutta dorata, rappresentante una Limosina, che fa li Capuccini, fatto dal Sig:r Antº Rosso £ 100 £ 18
- Altro Quadro più piccolo per l'impiedi, con Cornice dorata rappresentane la Sacra Famiglia, copia del Quadro

(c. 14 v)

di Raffaele d'Urbino, fatta dal Sig:r Angelo Michele Cavazzoni £ 75 £ 10

- Altro Quadro per l'impiedi senza Cornice, che Rappresenta Mosè, che fa Scatturir l'Acqua dal Monte fatto dal Sig:r Giuseppe Pedretti £ 100
- Tre Ovati, con Cornici gialle, e Oro del Sig:r Ercole Graziani, uno rappresenta S. Anna, e S. Elisabetta, l'altro S. Paolo, e S. Fran:co Saverio, e l'altro S. Barbara, e S. Irene £ 120 £ 18
- Altro Ovato più piccolo, con Cornice dorata, e

(c. 15 r)

Cima rappresenta S. Michele Arcangelo si dice del Sig:r Ercole Graziani £ 15 £ 6

- Una Prospetiva grande per traverso, rappresentante S. Paolo in Athene, di bon Autore, con Cornice tutta dorata £ 250 £ 15
- Un altro Quadro in Tavola di Lavinia Fontana di mezza figura d'una Donna, che si pettina con Cornice dorata £ 150 £ 5
- Due Ovati con due Sibille, una di mano del Monti, e l'altro del Franceschini, con Cornici alla Romana dorate £ 90 £ 16
- Un Quadro per l'impiedi rappresenta S. Lorenzo

(c. 15 v)

et altri Santi del Samachini, con Cornice, e Cima tutta intagliata e dorata £ 150 £ 12

- Dodici Quadri per il traverso, e altri due per il Lungo, tutti rappresentanti la Storia di Romolo, e Remo, Opera de tre famosissimi Carazzi, copia fatta dal valente Sig:r Michele Angelo Cavazzoni, con Cornici gialle, et Oro £ 5500 £ 188

- Due detti per il lungo più stretti rappresentanti due Termini dell'Opera sud.a, Copia dello Stesso, con Cornice gialla, e Oro compagni alli

(c. 16 r)

altri termini £ 90 £ 20

- Un Quadro rappresenta S. Pietro in Carcere del Sig:r Ercole Graziani, con Cornice tutta dorata £ 120 £ 50

- Due Ovati per il traverso, rappresentanti due Battaglie del Calza con Cornice, e Cima e tutte dorate £ 75 £ 12

- Un Ritratto di Papa Benedetto XIII Orsini, senza Cornice 2,10

- Un Quadro per traverso, senza Cornice, dipinto à Ooglio del Sig:r Ant: Beccadelli, rappresenta la trovata di Moisè £ 90

- Un Quadro rappresenta la Vita Umana del famoso Guido Cagnazzi, con

(c. 16 v)

Cornice, e Cima, e Rabesco dorato £ 1500 £ 30

- Un Quadro simile, rappresentante l'Amor Divino, del Sig:r Giuseppe dal Sole, con Cornice compagna £ 400 £ 30

- Un Quadro rappresentante S. Francesco Saverio, fatto per il Lungo del Sig:r Gio: Viani, con Cornice tutta intagliata, e dorata £ 600 £ 30

- Un Quadro per l'impiedi rappresentante, una S. Maria Maddalena, del Guerzini, con Cornice, e Cima dorata £ 500 £ 30

- Un altro simile rappresentante un Angelo del

(c. 17 r)

Spagnolo, con Cornice compagna alla sudetta £ 300 £ 30

- Due Quadri, uno la B:a Pudenziana Zagnoni, e l'altro S. Luigi, con Cornici antiche, e dorate £ 8 £ 8

- Un Quadro dipinto in Lastra di Rame, rappresenta la Circoncisione di N. S., con suo vetro d'avanti, Cornice di Noce, e filetto dorato £ 7,10 £ 1

- Due Quadri per il traverso, rappresentano due Giostre, con Cornici dorate £ __ £ __

- Due Quadri per il Longo, rappresentano Puttini, e sono copie, con Cornici intagliate, e dorate £ 80 £ 15

- Ventuno Quadri, parte

(c. 17 v)

per il lungo e parte per il traverso, rappresentano la Storia di Bertoldo dipinti dal Rossi, e dal Gherardini, con Cornici dorate alla Romana £ 735 £ 126

- Un Quadro, rappresenta l'Immacolata Concezione, con Cornice, e sua Cima alla Romana gialla, e Oro, e detto Quadro è nell'Altare portatile £ 10 £ 7,10

Tot. £ 21325 £ 1518,10

Giampietro Zanotti hò stimato le dette Pitture

Cesare Giuseppe Nazzoni hò stimato le dd.e Pitture

Pietro Pavia ò stimato le sudd.e Cornice

In Dei Nomine Amen die 6 Augusti 1760 ...

(c. 18 v)

Nella Saletta all'Ingresso della Porta

- Quattro Prospettive per il lungo, con Cornici, dipinte à Marmo, e suo filetto d'Oro, del Monticelli £ 120 £ 6

Camera ove si Pranza

- Venti Ritratti di Signore, con Cornici dorate £ 300 £ 40

- Un Quadro per l'impiedi, che rappresenta un Satiro, con sua Cornice dorata copia del Cavazza £ 120 £ 10

- Quattro Quadri di forma

(c. 19 r)

quasi quadra, che rappresentano Paesi oltramontani, con sua Cornice dotata £ 300 £ 20

Camera grande à mano Sinistra

- quattro Quadri compagni per il traverso, che rappresentano Paesi, e frutti, con Cornici dorate £ 60 £ 6

- Un Quadro per traverso, dipinto à mezzo Ovato, che rappresenta la Flagellazione, con Cornice dorata, Scuola del Samacchini £ 40 £ 3

- Due Ovati piccoli con Ritratti di due Donne, con sue Cornici dorate £ 20 £ 2

- Due Quadri piccoli per

(c. 19 v)

traverso, che rappresentano due Paesi, con Cornici dorate £ 15 £ 2,10

- Due Ritratti, un di Donna, e l'altro d'Uomo di Casa Magnani, con sue Cornici dorate £ 30 £ 2,10

- Un Quadro per traverso con due Puttini, copia che viene da Guido £ 25 £ 1

- Un Quadro grande per l'impiedi, che è un ritratto di Donna vestita da Scuruccio, con un Amorino, che le presenta una Lettera, con sua Cornice dorata, di Lavigna Fontana £ 60 £ 4

- Un Ovato piccolo, che è il Ritratto d'una Donna

(c. 20 r)

con Cornice dorata £ 10 £ 1

- Due Quadretti piccoli bislonghi, uno rappresenta l'Istoria d'Enea, e l'altro un Paese con quattro Ritrattini della Famiglia Magnani, con Cornici dorate £ 40 £ 4

- Un Quadro per traverso, che rappresenta Paese, con Cornice dorata £ 15 £ 2

- Un Quadro bislongo con diverse figure Sacre, con Cornice dorata £ 15 £ 4

- Altro simile, che rappresenta un paese, con Cornice dorata £ 15 £ 2,10

Camera contigua

- Un Sopraporta, che rappresenta un paese, con

(c. 20 v)

Cornice dorata £ 7,10 £ 2

- Un Ovato con Ritratto di Donna, con Cornice dorata £ 3 £ 0,12

- Un Quadretto di Carta in Stampa di Rame, che è Nro. S. G. C. in Croce con le Marie, con sua Cornice nera £ 0,10 £ 0,5

- Quattro Quadrettini in Carta, in Stampa di Rame, son Carti Francesi, con sua Cornice Marmorina, e filetti d'Oro £ 3 £ 1

Camera grande a mano Destra

- Un Quadro bislongo, dipintovi S. Sebastiano con Cornice dorata, copia che viene da Carazzi £ 50 £ 1,10

(c. 21 r)

- Due Quadri per traverso dipinti à mezz'Ovato, uno Rappresenta l'Orazione nell'Orto, e l'altro l'Incoronazione di Spini, con Cornice dorata £ 80 £ 6

- Un Quadro grande per l'impiedi, che Rappresenta l'Assunzione della B. V., di Scuola Veneziana, con sua Cornice dorata £ 150 £ 15

Camera contigua

- Un Ritratto di Puttino con Cornice, intagliata, e dorata £ 15 £ 5

- Un Ritratto d'Uomo di Casa Magnani, con Cornice dorata £ 20 £ 4

(c. 21 v)

- Un Quadro in cui è dipinto il Petrarca, e Madona Laura, con Cornice dorata £ 20 £ 5

Cappellina

- Un Ecce Uomo senza Cornice, copia che viene da Guido £ 50

Guardarobba

- Otto Cornici di Legno dipinte à Marmo, con filetti d'Oro £ 0 £ 3

- Sei Carte Francesi con Ritratti la magg:r parte rotti £ 0 £ 0,6

- Un Quadretto in Carta, che rappresenta un Bosco £ 0 £ 0,2

- Una Cornice Liscia color berettino £ 0 £ 0,2

(c. 22 r)

Appartamento Superiore

- Due Quadri di Prospettive, con Cornici velate £ 60 £ 3

- Due Quadri di mezze figure, in uno un Paggio, che presenta frutti, e nell'altro una Donna, con fazzoletto di fiori, con sue Cornici profilate d'Oro £ 20 £ 3

- Due Quadri di prospettive con Cornici dorate £ 20 £ 5

- Quattro Quadri piccoli di Prospettive, con sue Cornici dorate £ 20 £ 1,10

- Un Quadro per traverso, che rappresenta una Battaglia con Cornice dorata £ 10 £ 2,10

(c. 22 v)

- Un Quadro, che rappresenta il Sposalizio di S. Catterina, del Samacchini, con sua Cornice dorata £ 30 £ 5

- Due Prospettive per traverso con Cornici dorate £ 30 £ 3,10

- Un Quadro Ovato di Prospettiva del Sig:r Carlo Lodi, con Cordone dorato £ 40 £ 1,10

- Un Quadro per traverso di Fiori, con Cornice dorata £ 5 £ 2

- Un Ovato, con Ritratto di Donna mezza figura, con Cornice dorata £ 7,10 £ 0,12

- Altro simile in Ovato dipintovi testa di Donna tutto Rotto £ 3 £ 0,6

- Un Quadro con Ritratto di Donna tutto roso

(c. 23 r)

dai Sorci, con Cornice dorata £ 3 £ 1

- Due Quadri per traverso, che rappresentano due Giostre sono senza Cornice £ 20

Tot. £ 1852,10 £ 183,5

Cesare Giuseppe Mazzoni hò Stimato le dd.e Pitture

Pietro Pavia ò stimato dette cornici

In Dei Nomine Amen die Sexta Augusti 1760.

Serie I, busta Num° 32, faldone segnato come “Lib: 31 N° 33”.

(c. 1 r)

Al Nome di Dio Bologna 4 Settembre 1786

Per la presente privata scrittura da valere come pubblico Instrumento munito di tutte le cautele opportune su dichiara, come il nobil'uomo Sig:r Francesco del fu Sig:r Vigolino Tiburtini, al quale l'incti pezzi di pitture spettano, come ha detto, liberamente e per piena ragione, e precisamente in vigore di eredità del d:° suo Sig:r Padre, spontaneamente f. ha dato,e, salva l'intera facoltà di redimerli, venduto al nobil'uomo Sig:r Marchese Sigismondo Malvezzi, e per lui ed in suo nome e vece, al molto R. Sig:r D. Giuseppe Concelmani suo Sig:r Segretario presente, e che per d:° Sig:r Marchese Sigismondo, e per li di lui f. ha comprato, ed acquistato undici quadri di varie grandezze, e di diversi autori, come vengon descritti nella perizia abbasso da enunciarsi. Sopra de' quali il pred:° Sig:r Francesco ha ceduto al sud:° Sig:r Marchese Sigismondo, per esso stipulando il d:° Sig:r D. Giuseppe, tutte le ragioni, che possan competere, ed ha promesso per se stesso e suoi f. di mantenerlo nel possesso pacifico di essi (salvo il caso di ricuperarli dentro al tempo incto), e di antistargli per ogni molestia, o danno che ne potesse patire. Il che ha fatto detto Sig:r Francesco per lo prezzo di Lire mille e cinquecento a norma della stima fattane dal Sig:r Domenico Pedrini Accademico Clementino, e Perito da ambe le parti di comune consenso eletto. Il qual prezzo tutto ed intero il sud:° Sig:r D. Giuseppe, in nome e con danari a tal fine ricevuti dal pred:° Sig:r Marchese Sigismondo suo Sig:r Principale, ha dato, e pagato in tante buone valute platealmente correnti al sud:° Sig:r Francesco Tiburtini, che quelle ha ricevute, ed ha detto

(c. 1 v) essere tali e tante, rinunciando a qualunque contraria eccezione e facendone ampla assoluzione ad d:° Sig:r Marchese Sigismondo. Con patta tra dd:e parti espressamente convenuto, che sia, e s'intenda riservata al pred:° Sig:r Venditore la facoltà di potere, se così gli piace e (dentro però al tempo, e termine di un anno, oggi da cominciarsi, e non altrimenti, né più oltre) redimere, e riacquistare li detti Quadri come sopra venduti per lo stesso prezzo di Lire 1500 in una sola volta, mentre sotto questa precisa condizione dal sud:° Sig:r Marchese accettata, il sud:° Sig:r Francesco è venuto alla vendita dei surriferiti Quadri. In verità, ed osservanza delle quali cose le dd:e parti sis sono sottoscritte come siegue.

Io Francesco Tiburtini affermo

D. Giuseppe Concelmani affermo quanto sopra

(c. 2 r) [...] De predicta Recognitione Rogatus extiti Ego Franciscus Joseph Masini civis, et publicus Bononiae Notarius Collegiatus; In quoram f.

Serie I, busta Num° 35, faldone segnato come “Lib: 34 N° 37”.

1801.10 Luglio. 05 Assoluzione Del Citt° Piriteo Malvezzi Lupari a favore del Citt° Giò: Batta Sarti Pistocchi di lui Agente e Giubilazione Vitalizia fatta dal d.° Citt° Malvezzi Lupari a favore del medesimo Sarti Pistocchi”

(c. 1 r)

Li 10. Luglio 1801. u.s.

La lunga servitù di anni ventotto prestata in qualità di mastro di Casa dal Citt° Giò. Batta Sarti Pistocchi al Cit°. Piriteo Malvezzi Luppari, e l'avanzata età del primo, fecero detterminare il d. Citt.° Malvezzi ad accordarli riposo, ed una congrua giubilazione, Queste sue det: determinazioni comunicate al Ministro Pistocchi, e da esso con soddisfazione accettate, diedero luogo al dovuto rendiconto, ed alla liquidazione delle diverse sovvenzioni fatte dal Citt°. Malvezzi al Pistocchi, il quale per il conto di sua Casa restò debitore della tenuissima somma di £ 121:11:10 – ma per le sudd. Sovvenzioni, ommisione di partite, si riscontrò debitore di £ 8787.75 così in corpo di £ 8609:74 – Mancava al Pistocchi il mezzo di sodisfare tale suo debito in pronti contanti; il solo, che aveva era una serie di Pitture di Celebri Autori, che esebì di cedere al suo Creditore a di lui saldo totale. Si prestò di buona voglia il Citt° Malvezzi all'esibizione del Pistocchi; E dietro l'Esame dell'autenticità delle Pitture

(c. 1 v)

in raporto ai loro autori, e del loro prezzo reperibile, il tutto fatto da valente Professore di Comune confidenza eletto vi riscontrò, vi riscontrò parte della somma dovuta dal Pistocchi con diversi Pezzi di Pitture, de più accreditati Autori, che vennero tostamente passati dal Pistocchi al Citt.° Malvezzi, ed il restante volle il Citt.° Malvezzi abbonare al Pistocchi anche in segno di suo amore, e corretezza verso il medesimo, per tanto tempo lo aveva con amore, e fedeltà servito nella d:a qualità di Maestro di Casa, così restò pienamente saldato il debito del Pistocchi verso il suo principale. Sodisfatto al primo capo dell'operazione sud.a, passò il Citt.° Malvezzi a stabilire l'assegno si in generi, che in contanti, che intendeva di fare al d.° suo Ministro...[continua con il denaro ed i beni che il Malvezzi riconosce come pensione al Pistocchi]

(c. 2 r)

[...] Una tale detterminazione è ben da credere, che incontrasse la piena accettazione del medesimo Pistocchi, il quale anche in ciò ebbe un più largo campo di riconoscere l'indole generosa del suo Principale, il quale non solo contento di aver incontrato parte del suo Credito con li quadri ricevuti, ed abbonato pienamente il restante, e così [...]

(c. 2 v)

[...] Successivamente il d.°Citt.° Malvezzi Lupari con equal spontaneità per se, e suoi ha detto, e confessato di avere avuti, e ricevuti dal Citt.° Pistocchi in conto, e diminuzione del suo Credito quattordici pezzi di Pitture di accreditati Autori per valore datoli da Persona Perita nell'arte, eletta, e deputata di comune consenso, le quali pitture sono le seguenti, e cioè

(c. 3 r)

= Un Quadro per Traverso con riposo in Egitto, di Tiziano Vecelli = S. Francesco, che adora la Croce, di Giò Gius. Dal Sole = due quadretti per Traverso in uno Gesù sedente vicino alla Croce, l'altro il Battista bambino, di Elisabetta Sirani = Una Cacciatrice, di Giuseppe Crespi = Testa in antica cornice, di Guido Reni con Cristallo = Quadretto per l'impiedi colla Vergine, il Bambino Sant'Ant.° e S. Felice Capucino, del Milanese il Vecchio = Due Quadri per l'impiedi con Animali morti del Buselli = Pma Camera = Angelo in Piedi, Lucio Massari = Amorino che dorme, della Scuola di Guido cornice dorata, e Cristallo = due Quadretti in rame per traverso; Uno la B. V, il Bambino, e S. Giò Batta, l'altro la Carità, di Felice Torelli = Quadretto per l'impiedi col sogno di S. Gius.e, del sud. ° Torelli = Un Compagno col presepio di Giò Batta Grati = Testa della Maddalena con Cristallo di Giò Giuseppe = Seconda Camera = S. Gio: Batta di Leonello Spada = rinunciando a qualunque contraria Eccezione, e beneficio, e segnatamente al Benefizio della cosa non consegnata; e siccome esse

(c. 3 v)

Pitture non giungono ad incontrare la suddetta totale somma di £ 8609:7:4; lo stesso Citt.º Malvezzi la restante somma a compimento, e saldo totale delle sud. £ 8609:7:4- ha abbonata, ed abbona al d.º Citt.º Sarti Pistocchi in remunerazione della lunga, e fedele servitù, che le ha prestata sino al presente; e ciò in ogni miglior modo, che di ragione far si potrà, In ogni.

Serie I, busta Numº 35, faldone segnato come “Lib: 34. Nº67”.

1804: 21: Dicembre

“Dichiarazione del Marse: Pirriteo Malvezzi sopra l’acquisto di un Quadro fatto dal Canonico Pio Fabri”

Al Nome di Dio. In Bologna. Questo di 21. Dicembre 1804. Terzo della Rep:a It:a

Io sottoscritto confesso d’aver acquistato, e ricevuto dal Sig:r Canonico Pio Fabbri un Quadro in tela del Cav. Calabrese alto Piedi 2. d 3 ³/₄, e largo Piedi 1. d 11 ¹/₄ misura di Bologna, rappresentante l’Arcangelo Raffaele che assiste al Giovane Tobia allorché apre il Pesce per estrarre le interiora per l’uso noto all’Arcangelo; detto Quadro ha la Cornice di sagoma antica col piano scuro fiorato d’oro, e lateralmente intagliata, e dorata con cima essa pure dorata; e tutto comperato da me per convenuto, ed accordato prezzo di Lire trecento cinquanta di Milano corrispondenti a di Bologna duecento cinquanta, qual importo mi obbligo pagarlo al suddetto Sig:r Canonico in Frumento, Uva, Fasci, o altri consimili Generi sulle richieste del medesimo a quei mercantili prezzi, che rispettivamente farannosi di detti Generi, e tali somministrazione di generi sino all’ammontare di detta somma, e non più oltre, dentro però il tempo di anni due oggi decorrenti, e caso che il Sig:r Canonico mancasse di questa vita prima di conseguire, o tutto, o parte dell’importo nei termini sopra espressi, vuole espressamente, ed è sua precisa intenzione di surrogare il Sig:r D. Giovanni Cavazza nelle ragioni a Lui competenti per questa vendita, e così abilitarlo a ritirare da me o il totale, o quel residuo dell’importo che vi potesse essere nei modi superiormente indicati; e tutto ciò senza eccezione, o contraddizione alcuna, obbligando per l’osservanza di dette cose me stesso, miei Eredi, e Beni presenti, e futuri, anche in forma Guarentigiata, e la presente sottoscritta di mia propria mano, e carattere alla presenza degl’infrascritti Testimoni intendo equivalga a qualunque più valida obbligazione perché così et.

Piriteo Malvezzi Lupari affmo q: f:

Gio Niccolao Canonico Fabri acconsento

Serie II, Istrumenti e scritture, bolle brevi e privilegi, piante, busta Num° 42.

“Inventario legale dell’eredità del marchese Sigismondo Malvezzi (vol II)”

(c. 1 r)

Al Nome di Dio Adi 19. Ottobre 1793

Inventario di tutti li beni Stabili, semoventi, Mobili, Supelettili, Tapezzerie, Mascarizze, Ori, Argenti, Gioje, Libri Pitture anche di celebri Autori, Crediti con Diversi tanto fruttiferi, quanto infruttiferi, Debiti Generi pure diversi, Gius Onorifici, Raggioni, Azioni si in Bologna, e suo Territorio, come pure atronde, e segnatamente nelle Provincie di Ferrara, e Romagna e cioè neo Territorj Argentano, Carentate, e nella stessa Città di Cesena, Cervese, e Bertinoto e di tutti li Luoghi di Monte, tanto di quelgi di Città, quanto della città di Roma, e di tutto altro trovato da me infrascritto Erede testamentario della Bo: Me: Sig:r Marchese Sigismondo Malvezzi Lupari mio Sig:re Padre nello Stato ed Eredità del medesimo, come parimenti delle Spese fatte ed occorse nell’ultima infermità nell’apertura del Testamento secreto, nei Funerali, e Sepoltura nei Legati da esso ordinati, e nella confezione del presente inventario come si describe in apresso e sono cioè...

[...]

(c. 293 r)

Joseph Masini civis et publicus Bononiae Notarius collegiatus, in quorum __

“Pitture anche di Celebri Autori tanto nel Palazzi Senatorio in Bologna quanto nel Casini agl’Appostoli descritte, e firmate dal Sig. Domenico Pedrini Pittore, ed Accademico Clementino come dalle rispettive Note da lui formate, sottoscritte, e giurate, e come segue”

Nel Pallazzo di Bologna

Sala grande dell’Appartamento Nobile

- Un quadro grande dipinto a tempera rapresentante Salomone che riceve la Regina di Saba con numeroso Corteggio opera di Scuola Fiorentina con Cornice berettina e filetti dorati £ 2000 –
- Dodici Quadri per traverso, ed altri due per il lungo tutti rapresentanti la Storia di Romolo, Copie della Sala Magnani de Carazzi, fatta dal Cavazzoni, Cornici dorate £ 5688
- Sei Quadri per il lungo Copie de Termini

(c. 293 v) della suddetta Sala del detto Cavazzoni Cornici dorate £ 360

- Tre detti più stretti Copie de termini sud. ti del Cavazzoni, Cornici dorate £ 165
- Tre Sopraporti Mascheroni, e Ornamenti della detta Sala Copie come sopra £ 165
- Due Paesi con sue Macchiette dell’Albani, uno in cattivo stato, Cornici gialle, e Oro £ 80
- Un quadro rapresentante una Marina Cornice dorata £ 40
- Due detti più lunghi per traverso Cornici dorate £ 50

Camera seguente dalla parte della Strada

- Una Sacra Famiglia in Tavola Copia da Raffaele Cornice intagliata e dorata £ 400
- Due Paesi maniera del Tempesta Cornici dorate £ 80
- Uno detto del Peruziono Cornice dorata £ 80
- Uno detto in Rame piccolo maniera del Bril, Cornice dorata £ 160

(c. 294 r)

- Un Paese sopra il Camino dipinto a Tempra del Zanotti con Cornice dorata £ 160

Galleria ornata di Stucchi e Quadri

- Tre Paesi misure diverse dipinti a Tempra dal Sig.r Vincenzo Martinelli con sue Macchiette dal Manfredi Cornici dorate £ 600
- Tre detti del Sig. r Ballerini con Macchiette, e Cornici dorate £ 460

- Tre detti del Sig. r Zanotti Cornici dorate £ 400
 - Tre detti del Pesci Cornici suddette £ 300
 - Tredici pezzi figura dipinti nella volta da Filippo Pedrini £ 650
- Camera seguente dalla parte interna
- Un Quadro grande rapresentante la Circoncisione di Nostro Signore di Paolo Veronese Cornice dorata £ 3300
 - Un piccolo Disegno à pena del detto Cornice dorata £ 3
 - Un Quadro grande in Assa con figure in piedi del Vasari Cornice dorata £ 820
- (c. 294 v)**
- Un Quadro grande Giove che fulmina i Giganti bozzo di Guido Cornice dorata £ 2500
 - Un Quadro con la Carità del Cavedone Cornice dorata £ 750
 - Una Testa di Nostro Signore del Guerzino Cornice intagliata e dorata, e vetro £ 250
 - Un Quadro Venere, e Adone morto del Sementi Cornice dorata £ 500
 - Una Testa Ecce Omo dipinta in bronzo di Lodovico Carazzi, Cornice dorata e cristallo £ 600
 - Un Quadro la Pietà del Bonone Cornice dorata £ 350
 - Un Quadro Sibilla del Genari mezza figura Cornice dorata £ 160
 - Un Ritratto di un Generale con Colaro antico, è una mano di Mon: r Giust Cornice dorata £ 30
 - Un Ritratto di Donna con Velo in Testa mezza figura con le Mani del Bronzini in Assa Cornice dorata £ 300
 - Un S. Francesco con Cristo in mano del Prete Genovese Cornice dorata £ 400
 - Un Quadro B. Vergine in asse, e S.
- (c. 295r)** Girolamo Scuola Veneziana antica Cornice dorata £ 250
- Un S. Girolamo mezza figura del Garbieri Cornice dorata £ 150
 - Un Quadro Giacobbe afflitto al vedere la veste insanguinata di Begnamino del Guerzino £ 3600
 - Un Profeta mezza figura del Genari Cornice dorata £ 200
 - Un San Francesco mezza figura in Estasi del Guercino Cornice dorata £ 300
 - Un Ritratto in tavola d'un Architetto maniera di Tizziano mezza figura Cornice dorata £ 560
 - Un Quadro Sposalizio di S. Caterina figure intiere del Brizzi Cornice dorata £ 550
 - Un Quadro la Risurrezione di Nostro Signore di Simon da Pesaro Cornice dorata £ 4400
 - Uno detto il Sacrificio di Abramo mezza figura di Leonello Spada Cornice dorata £ 1600
 - Un Quadro la Caduta di S. Paolo di
- c. 295 v** Pietro della Vecchia Cornice dorata £ 260
- Un Angelo con Elmo in Testa del Spagnolo Cornice dorata £ 450
 - Una S. Caterina mezza figura di Paolo Veronese Cornice dorata £ 400
 - Un Quadro Nostro Signore che scopre il petto, con la B. Vergine, e S. Giuseppe dell'Albani Cornice suddetta £ 1400
 - Un Ritratto di Donna del Domenichino Cornice dorata £ 650
 - Una Testa di un Puttino dipinta in Muro del Correggio Cornice dorata £ 700
 - Una Testa di Donna del Velasques £ 400
 - Una Testa in Carta del Parmegianino Cornice dorata, e vetro £ 150
 - Un Quadro la Decolazione di S. Gio: Battista di Leonello Spada Cornice decorata £ 700
 - Una B. Vergine col Bambino, e S. Giovanino mezza figura della Sirani Cornice dorata £ 300
 - Un piccolo Quadretto in asse B. Vergine
- (c. 296 r)** il Bambino, S. Giuseppe, e Angioli proveniente dal Parmegianino, Cornice dorata £ 60
- Un S. Luigi Re di Francia mezza figura del Cignani Cornice dorata £ 700

- Una S. Maria Maddalena mezza figura del Guerzino Cornice dorata £ 5000
Camera seguente
- Un Quadro grande rapresentante il Martirio di S. Bartolomeo del Guerzino, Cornice dorata £ 800
- Un Quadro mezze figure spozalizio del Spisanelli Cornice dorata £ 80
- Un Testa maniera del Calabrese Cornice dorata £ 60
- Una Testa di S. Pietro del Cavedone Cornice dorata £ 80
- Una B. Vergine col Bambino in Assa Scuola Lombarda Cornice dorata £ 200
- Una B. Vergine col Bambino fasciato detta di Luca d'Olanda in [xxx] Cornice dorata £ 80
- Una Testa di Vecchio Profeta Scuola Napoletana Cornice dorata £ 60

(c. 296 v)

- Una Testa di Donna che guarda il Cielo Scuola di Guido, Cornice dorata £ 150
- Due Puttini Nostro Signore, e Giovanni che abbracciano del Sacchi Cornice dorata £ 250
- Due Puttini del Cignani Cornice dorata £ 800
- Una Circoncisione di Nostro Signore in Tavola di Giambelino Cornice dorata £ 360
- La Carità figure intere del Franceschini Cornice dorata £ 1500
- Un Quadro diversi Pastori e Mosè ed Aronne con Bestiammi del Bassani Cornice dorata £ 350
- Una Coronazione di Spine figure intere del Famiani, Cornice dorata £ 1400
- Un S. Giovannino che abbraccia l'Agnellino mezza figura di Simone da Pesaro, Cornice dorata £ 200
- Un Quadretto in Rame Spozalizio di S. Caterina figure intere del Brizzi Copia da Lodovico Caracci, Cornice dorata £ 160
- Un quadro grande in tavola rapresentante il Padre Eterno del

(c. 297 r) del Bagnacavallo il Vecchio, Cornice dorata £ 400

- Una testa rapresentante la Veronica del Massari Cornice dorata £ 50
- Un Quadretto Nostro Signore morto sostenuto da Angioli di Lavinia Fontana in tavola con suo nome, Cornice dorata £ 260
- Una Testa di Vecchio del Sirani Cornice dorata £ 40
- Una Testa di Vecchio del Calabrese Cornice dorata £ 100
- Un Amorino Bozzo di Guido Cornice dorata £ 400
- Un Quadro Nostro Signore con la Maddalena a piedi in Casa del Fariseo a Mensa Scuola Veneziana Cornice dorata £ 250
- Un Nostro Signore e S. Giovanni del Gessi mezze figure Cornice dorata £ 180
- Un Quadro in Rame rapresentante Maria Vergine in Egitto con diversi Angeli in Adorazione di Solimene Cornice dorata £ 800

(c. 297 v)

- Un S. Giovanni che scherza con l'Agnellino mezza figura del Guerzino prima maniera Cornice dorata £ 250
- Un profeta mezza figura del Canuti Cornice dorata £ 100
- Una mezza figura di Donna Scuola de Carazzi Cornice dorata £ 60
- Un S. Sebastiano che le pietose Donne levano le frecce di Carlo Lotti Cornice dorata £ 300
- Un Bacco mezza figura copiata da Guido Cornice dorata £ 140
- Una mezza figura di Donna che pesta in Mortaro del Bononi Cornice dorata £ 250
- Un Santo martire con Allabarda in mano di Sebastiano Rizzi Cornice dorata £ 80
- Un Pastore che suona la Sampogna mezza figura di Luca Giordano Cornice dorata £ 300
- Un Emblema con Ornamento, e figure dipinto a tempera di Nicolò dell'Abate Cornice dorata £ 150

(c. 298 r)

- Un Crocefisso del Gessi Cornice dorata £ 100
- Un Ritratto testa di Senatore del Tintoretto, Cornice dorata £ 60
- Un Angelo mezza figura Scuola di Guido Cornice dorata £ 140
- Una S. Caterina mezza figura Scuola di Guido Cornice dorata £ 60
- Un quadro grande S. Sebastiano con tre Angioletti di Flaminio Torri Cornice dorata £ 800
- Un detto Nostro Signore con li Pellegrini in Emaus di Domenico Viani Cornice dorata £ 500
- Un detto la Caduta di Nostro Signore sotto la Croce con la pietosa Veronica di Lodovico Caracci Cornice dorata £ 1500

Camera seguente

- Un Quadro mezza figura rapresentante l'Amor Divino di Giò: Giuseppe Dal Sole Cornice e Cima dorata £ 400
- Uno detto rapresentante la Vita Umana di Guido Cagnacci assai pregiudicato Cornice suddetta £ 500

(c. 298 v)

- Uno detto il Casto Giuseppe Tentato dalla Moglie di Putifar del Viani Cornice dorata £ 400
- Un Quadro col Giudizio di Salomone figure intere di Guido da giovane Cornice dorata £ 1000
- Due Bambocciate Fiaminghe Cornici intagliate e dorate £ 120
- Una B. Vergine con Nostro Signore in braccio di Agostino Caracci da Giovane Cornice dorata £ 50
- Una B. Vergine col Bambino mezze figure del Rondine Cornice dorata £ 50
- Un Tizio divorato dall'Avvoltoio di Guido Cagnacci Cornice dorata £ 600
- Un Padre Eterno figura intera del Mastelletta Cornice dorata £ 300
- Una Caduta di S. Paolo del Caliarì Cornice dorata £ 250
- Un Addorazione de maggi del Milanese Cornice dorata £ 250
- Un Quadro grande S. Francesco Saverio moribondo di Giovanni Viani Cornice dorata £ 2000

(c. 299 r)

- Un Ritratto testa di Giovane maniera del Vandik Cornice dorata £ 150
- Un Quadro S. Francesco, S. Caterina con la B. Vergine in gloria d'Angioli in Rame Scuola d'Innocenzo da Imola Cornice dorata £ 80
- Un S. Girolamo Scuola veneziana in Assa Cornice dorata £ 30
- Una Testa d'Uomo di Leonello Spada Cornice dorata £ 80
- Un Quadro Tomaso Moro in Carcere del Calabrese proveniente da Guerzino Cornice dorata £ 600
- Un Quadro grande la B. Vergine col Bambino ed altre figure del Pasinelli Cornice dorata £ 700
- Un Quadro per traverso Nostro Signore con molte figure, quadro dice quel che è di Cesare sia di Cesare del Spisanelli Cornice dorata £ 300
- Uno detto grande S. Cecilia del Domenichini Cornice dorata £ 500
- Un Quadretto in tavola per traverso rapresentante Sileno con Sattiri e bacanti

(c. 299 v) di maniera di Rubens Cornice dorata, e Cristallo £ 1000

- Uno detto in Assa la B. Vergine col Bambino, S. Giovanni, e S. Elisabetta di Benevento da Garofalo Cornice dorata £ 300
- Uno detto in Rame Presepio di Dionigio Cornice dorata £ 120
- Uno Quadro Giuditta con la Servente del Cavedoni £ 120
- Un Ritratto di Signora con Amorino figura intera di Lavinia Fontana Cornice dorata £ 400
- Un Quadro grande rapresentante un Sacrificio di Lavinia Fontana Cornice dorata £ 500
- Un Ritratto d'Uomo mezza figura del Spagnuolo Cornice dorata £ 50
- Un Quadro in Assa la B. Vergine col Bambino del Tibaldi Cornice dorata £ 260
- Un Quadro con diversi Puttini Copia da Guido Cornice dorata £ 100

- Uno detto la Sacra Famiglia del Nociatella

(c. 300 r) Cornice dorata £ 120

- Un Quadro Bacchanale di Puttini del Facini Cornice dorata £ 80

Camera seguente

- Un Quadro grande la Furia di Volcano del Viani figure intere Cornice dorata £ 300

- Due Sopraporti compagni Abramo che Caccia la Serva Agar e la benedizione di Giacobbe di Domenico Pedrini Cornici dorate £ 340

- Quattro Ovati rappresentanti le Arti liberali Scuola di Gian Giuseppe Dal Sole Cornici dorate £ 350

- Due Quadri Puttini di Donato Creti Cornici sud. £ 300

- Un Quadro la B. Vergine col Bambino di Scuola del Franceschi Cornice dorata £ 120

- Due Quadretti Storie d'Ercole di Ubaldo Gandolfi Cornici dorate £ 160

- Uno detto rappresentante l'Aurora di Vittorio Bigari Cornice dorata £ 70

- Uno detto rappresentante Giove del Colina

(c. 300 v) Cornice dorata £ 40

- Un ritratto Testa del Spagnolo Cornice dorata £ 40

- Un Davide mezza figura del Bolognini Cornice dorata £ 50

- Un Quadretto S. Antonio col Bambino del Milanese Cornice dorata £ 60

- Uno detto S. Girolamo del Torelli Cornice sudd. £ 40

- Un Ovato Nostro Signore sotto la Croce del Spagnolo Cornice dorata £ 80

- Un Quadro una Vecchia con una Giovine Favola di Psiche di Donato Creti Cornice dorata £ 500

- Due Puttini in Ovato del Franceschini Cornici dorate £ 120

- Due Quadretti rappresentati la S.ma Annunciata mezza figura Scuola di Giò Giuseppe Dal Sole Cornici dorate £ 60

- Un Quadro rappresentante una Missione di Aureliano Milano Cornice dorata £ 340

- Uno detto S. Filippo in Gloria B. Vergine, e Donna Supplicante, Cornice dorata £ 25

(c. 301 r)

- Una Testa di Vecchio del Perucini Cornice dorata £ 90

- Un Ritratto di un Sonatore detto il Buina di Gionima mezza figura Cornice dorata, ed Instrumenti diversi £ 220

- Un S. Francesco con Angioli d'Ercole Lelli Cornice dorata £ 60

- Una B. Vergine col Bambino, S. Giacomo, e S. Anna mezze figure di Gaetano Gandolfi Cornice dorata £ 80

- Un Quadretto la Nascita di Giove figure intere di Giacomo Calvi Cornice dorata £ 80

- Due Ovati S. Anna, e S. Elisabetta, S. Paolo, e S. Saverio Cornice gialla e Oro £ 120

- Due Quadretti Teste in Carte di Giò: Giuseppe Dal Sole Cornici dorate £ 40

- Un Quadro Ester che sviene alla presenza d'Assuero mezze figure del Canuti Cornici dorate £ 100

- Un Ritratto del Cont: di Par del Spagnolo Cornice sud: a £ 100

(c. 301 v)

- Una Deposizione di Croce del Cavagl: Feretti Cornice dorata £ 60

Camera degl'Antichi

- Un Quadro grande rappresentante S. Sigismondo Re con la B. Vergine, ed Angioli del Bonasoni Cornice gialla e Oro £ 100

- Settanta Quadri Antichi Autori diversi, grandi, e piccoli, e mezzani la maggior parte in legno, e due piccoli in Rame con sue Cornici, e nome dell'Autore creduto in Cartello sotto £ 1000

Camera seguente

- Due Quadri grandi per traverso Animali e Frutti diversi, e Pesci di Arcangelo Reggiani Cornici dorate £ 500
- Due Sopraporti uno più grande dell'altro rapresetanti Pizzonare del detto Reggiani Cornici dorate £ 250
- Due detti per l'inpiedi Animali morti del Buselli Cornici dorate £ 300
- Due Quadretti Animali morti con un
- (c. 302 r)** Gatto, e Pesci dello stesso Buselli Cornici dorate £ 80
- Due detti per l'inpiedi, una Figura ed Animali del detto Buselli Cornici dorate £ 60
- Due Quadri grandi per l'inpiedi rapresetanti il Sposalizio di S. Caterina, l'altro S. Edvigia Regina Lucio Massari, Cornici dorate £ 200
- Due detti per l'inpiedi rapresetanti Giuditta con Oloferne, la Morte dello stesso di Giuseppe Marchesi detto Sansone Cornice dorata e Cima £ 500
- Due mezze figure Cleopatra, e Marc'Antonio di Donato Creti abozzati Cornici dorate £ 60
- Due Quadri grandi la Nascita d'Ercole, e l'altro Venere con Amorini del Torelli Cornici dorate £ 1000
- Due detti del Mola rapresetanti la Storia Campaspe, e il Convito di Alessandro Cornici dorate £ 800
- Uno detto il Ratto delle Sabine Copia di
- (c. 302 v)** Giò: Giuseppe Dal Sole del Cavazzoni Cornice dorata £ 230
- Uno detto l'Europa rapita del Creti Cornice dorata £ 450
- Due Sopraporti Fiori Cornici dorate £ 70
- Una S. Margherita mezza figura del Sementi Cornice dorata £ 60
- Un Monaco nel Deserto del Muciani Cornice sud. £ 80
- Un Quadro mezze figure il Servo di Abramo che presenta doni a Rebecca maniera del Tiarini Cornice dorata £ 200
- Un Davide del Genari Cornice dorata £ 60
- Una B. Vergine della Sirani Copia da Guido Cornice dorata £ 80
- Una Donna che si pettina mezza figura in Assa di Lavinia Fontana Cornice dorata £ 100
- Una Sacra Famiglia Copia di Raffaelle del Cavazzoni Cornice dorata £ 150
- Un Quadro figure intere rapresetanti un Mercato di Aureliano Milani Cornice dorata £ 300
- (c. 303 r)**
- Due Quadri in Tavola S. Bernardino, ed il Presepio figure intere Cornice dorata £ 200
- Una Testa di Vecchio del Lana Cornice dorata £ 50
- Una Giuditta del Varotti Cornice dorata £ 50
- Una Testa della B. Vergine Scuola del Cignani Cornice dorata £ 40
- Una Testa di Giovinetta con Rosa in mano Cornice dorata £ 30
- Un Sposalizio di S. Caterina Copia del Coreggio Cornice dorata £ 80
- Un Sposalizio di S. Caterina del Sabatini con Cornice dorata £ 90

Appartamento Nobile abitato

Sala dipinta dal Colonna

- Una B. Vergine col Bambino in tavola con Cornice dorata £ 6
- Camere seguenti
- Due Prospetive grandi per traverso centinate Cornici gialle, e oro del Bettini £ 80
 - Tre Sopraporti compagni £ 60
 - Due Ovati compagni £ 60

(c. 303 v)

- Un Quadro grande per l'impiedi di S. Lorenzo, e S. Elena, e S. Giuseppe del Samachini con Cornice dorata £ 120
- Una B. Vergine col Bambino, ed Angioli del Cavedoni figure intiere Cornice dorata £ 150
- Un Quadro per l'impiedi il B. Nicolò Albergati con molte figure del Graziani Cornice dorata £ 350
- Un S. Pietro in Carcere del detto Graziani figure intiere Cornice dorata £ 250
- Un S. Rocco Copia da Carazzi figura intiera Cornice dorata £ 50
- Una Sacra Famiglia Scuola del Samachini con Cornice dorata £ 30
- Due Sopraporti Paesi Cornice dorata £ 20
- Due mezze figure di Donato Creti abozzi con Cornice dorata £ 100
- Un Quadro Agar con Ismaele figure intiere Copia del Tiarini Cornice dorata £ 40
- Un Ovato grande Argante di Aureliano Milani Cornice dorata, e intagliata £ 240

(c. 304 r)

- Una B. Vergine mezza figura maniera del Pasinelli Cornice dorata £ 50
Camera della Credenza
- Un Quadro grande rapresentante un Marchese Malvezzi avanti al Rè di Spagna op del Bolognini Cornice filetata d'Oro £ 50
- Uno detto sopra il Camino, un Malvezzi avanti al Papa del detto Bolognini Cornice sudd.a £ 20
- Quattro Ritratti intieri della Casa Cornici suddette £ 80
- Sei Ritratti in Ovato mezze figure Cornici suddette £ 20
Altra Camera
- Due Paesi per traverso con Macchiette Andromeda ed Europa Cornici Gialle e Oro £ 70
- Un Presepio maniera del Calvart con Cornice dorata £ 30
- Un B. Vergine in vetro Cornice dorata £ 3
- Un Ritratto di Cardinale Cornice dorata £ 4
- Una Pietà del Bonone Cornice dorata £ 60
- Una Battaglia del Stoni Cornice dorata £ 40
- Una Prospetiva con Macchiette Cornice sud. £ 14

(c. 304 v)

- Un Presepio Copia da Guido Cornice gialla e Oro £ 35
- Un S. Luigi col Crocefisso Cornice dorata £ 10
- Un S. Michele Arcangelo del Graziani Cornice dorata £ 60
- Una B. Vergine col bambino, S. Giovanni, e S. Giuseppe in Rame Scuola Fiaminga con Cornice d'Ebano Nera £ 100
- Due Paesi per l'impiedi Cornici gialle e oro £ 15
- Sette Ritratti della Casa Malvezzi fra quali vi è un Puttino maniera del Fontana con Cornici gialle £ 30
- Un S. Tomaso d'Aquino Cornice Greggia £ 3
- Sei Paesi piccoli Cornici dorate £ 12
- Due Ovati Fiori Cornici greggie £ 2
- Tre Ovati grandi Prospettive con filetto Oro £ 27
- Un Quadro Miracolo di S. Martino Copia del Tiarini Cornice gialla, e Oro £ 30
- Un S. Francesco Copia di Guido Cornice suddetta £ 14
- Tre Sopraporti Paesi Cornici gialle e Oro £ 90
- Quattro Beati della Casa Malvezzi Cornici gialle e Oro £ 60

- Un ritratto del Padre Ercole Isolani con
(c. 305 r) Cornice come sopra £ 10
- Una B. Vergine col Bambino Scuola Romana Cornice suddetta £ 50
- Due Quadri grandi, uno con Persone a Tavola che mangiano e suonano e l'altro un Bacchanale, Cornici gialle, e Oro £ 60
- Dodici Ritratti di Casa Cornici suddette £ 15
- Un Ritratto di Signora di detta Casa Cornice suddetta £5
- Una Burasca di Mare Cornice suddetta £ 12
- Un ritratto di un Papa Cornice dorata £ 6
- Un Quadretto con S. Nicolò, S. Giuseppe e Modello del Quadro in S. Sigismondo del Spagnolo Cornice suddetta £ 30
- Un S. Francesco dipinto in Rame maniera del Passerotti £ 25

Appartamento d'Abbasso

- Due Quadri Bacco, e Arianna, Galatea sopra un Delfino in mezzo al Mare con Tritoni maniera di Sebastiano Rizzi con Cornice dorata £ 400
- Due detti grandi un Miracolo di S. Filippo Neri, e l'altro la Copia del Ciecco alla Sepoltura del Benicci
(c. 305 v) sotto al Portico de Servi del Cignani, e sono del Pavia con Cornici dorate £ 280
- Due Battaglie del Calza Cornici dorate £ 300
- Due dette più piccole Cornici suddette £ 80
- Due Paesi Cornici dorate £ 60
- Tre Sopraporti, frutti, e Animali Cornici suddette £ 24
- Un Ritratto con Lettera in mano mezza figura Cornice suddetta £ 6
- Un S. Girolamo mezza figura del Sirani con Cornice Suddetta £ 20
- Sette Prospetive in Ovato del Mirandolese £ 200
- Sposalizio di S. Caterina, S. Giuseppe e S. Floriano mezze figure del Samacchini con Cornice dorata £ 100
- Un Soldato con Elmo in Testa maniera di Flaminio Torri mezza figura con Cornice dorata £ 80
- Un S. Francesco in Orazione Scuola Lombarda Cornice dorata £ 60
- Un S. Maria maddalena col Crocefisso mezza figura del Sirani Cornice dorata £ 30
(c. 306 r)
- Un Quadro con Diana, e Endimione per traverso Scuola dell'Albani, Cornice dorata £ 200
- Due Paesi compagni con machiette che mangiano, e bevono Cornici suddette £ 20
- Due Sopraporti Prospetive del Mirandolese Cornici dorate £ 50
- Due Quadri Nostro Signore con la Maddalena e Nostro Signore con li Pellegrini del Bassano Cornici dorate £ 150
- Due battaglie del Calza Cornici dorate £ 80
- Un Quadretto per traverso Storiato figure d'avanti al Pontefice del Bolognini con Cornici dorate e nere £ 30
- Due Ritratti d'un Puttini e Puttina del detto Bolognini Cornice nera e oro £ 20
- Due Paesi per traverso Cornici dorate £ 120
- Due teste la B. Vergine Addolorata, e Nostro Signore, Cornici dorate £ 20
- Una S. Maria Maddalena giacente figura intiera, Cornice dorata £ 50
- Un Quadro mezzo tondo Nostro Signore
(c. 306 v) nell'Orto del Cesi, Cornice dorata £ 60

Appartamento d'abasso del fù Sig:r Marchese Sigismondo

- Un Quadretto in Rame il Presepio Scuola del Bassani Cornice dorata £ 7
- Un Quadro la Carità Copia del Cignani con Cornice dorata £ 50
- Un Quadro la Circoncisione di Nostro Signore Scuola Veneta antica Cornice dorata £ 100
- Quattro Ovati Ritratti di Casa con Cornici dorate £ 60
- Due Ritratti Cavaglieri di Casa Cornici dorate £ 30
- Trè Sopraporti Prospettive con vedute di Mare del Mirandolese Cornici dorati £ 60
- Un Quadro Mosè esposto al Fiume del Cesi Cornice dorata £ 80
- Un Quadro rapresentante Andromeda legata allo Scoglio Cornice Nera, e Oro £ 50
- Un Ritratto di Vecchio con Libro in mano e Occhiali del Passerotti
(c. 307 r) Cornice Nera, e Oro £ 40
- Due Quadri, uno il Salvatore, e l'altro S. Girolamo mezze figure, Cornici Nere, e Oro £ 25
- Un Quadretto Testa del Salvatore maniera del Calvart, Cornice Nera e Oro £ 20
- Un Quadro in Rame tondo di sopra con la B. Vergine Assunta, e altri Santi con Cornice dorata £ 40
- Un Quadretto Posata in Egitto di Francesco Dalla Casa Cornice dorata £ 30
- Una Testa del Salvatore e Cornice velata £ 5
- Un Quadro la Pietà del Cesi £ 50
- Uno detto con una Vecchia che mangia con Cornice dorata £ 5
- Due Santi Martiri in Ovato del Graziani con Cornice dorata £ 80
- Un Paese con Macchiette e Cornice dorata ed intagliata £ 35
- Quattro Sopraporti Prospettive con Cornici centinate, e dorate £ 80
- Due dette per l'impiedi compagne Cornici dorate £ 60
- (c. 307 v)**
- Una detta grande Cornice dorata £ 60
- Un Quadro Sposalizio di S. Caterina in tavola Cornice dorata £ 50
- Un Puttino con un Dito alla bocca Copia bella di Simone da Pesaro di Flaminio Torri £ 40
- Un Vecchio con una Donna, e due Anedre £ 30
- Due Ritratti uno in Ovato del Si:r Marchese Piriteo £ 30
- Un Paese con Cornice dorata £ 10
- Due Teste una del Salvatore, e l'altra della B. Vergine £ 3
- Una Testa di Vecchia Cornice dorata £ 5
- Quattro Prospetive centinate con Cornici gialle e Oro £ 120
- Due Paesi del Monticelli con Cornice dorate £ 30
- Una b. Vergine con il Bambino Scuola di Guido Cornice dorata £ 40
- Due Prospettive del Monticelli Cornici dorate £ 70
- Due Paesi grandi Cornici gialle £ 25
- Due Ritratti della Casa Cornici dorate £ 10
- Due Sopraporti Prospetive Cornici dorate £ 40

“Sommano le Pitture anche di Celebri Autori nel Palazzo Senatorio in Bologna £ 86951”

(c. 308 r)

“Pitture nel Casino detto degl’Apostoli al Porto Naviglio descritti e stimati dal detto Si:r Domenico Pedrini Pittore”

Appartamento a Pian Terreno

- Quattro Prospetive del Monticelli, Cornici marmorine, e filetti Oro in cattivo stato £ 90
- Due Prospetive grandi per traverso con Cornici gialle £ 40
- Due Sopraporti fiori, e frutti Cornici dorate, e intagliate £ 25
- Ventuno Quadretti Storia di Bertoldino del Rossi con Cornici dorate £ 420
- Due Prospetive grandi, una con Cornice dorata, e l’altra gialla £ 40
- Due Amorini con Vaso Fiori del Creti Cornice gialla, e Oro £ 70
- Un Quadro Mosè che fa scaturir l’Acqua dal Sasso alla presenza del Popolo Ebreo, del Pedretti, Cornice gialla, e filetti Oro £ 60
- Un Quadro con un Satiro vinto d’Amore, Copia d’Agostino Caracci in Casa Magnani con Cornice dorata £ 80
- Trè Ritratti di Senatori mezze figure Cornici dorate £ 15

(c. 308 v)

- Due Ovati con Puttini rapresentanti la giustizia, e la Prudenza Scuola del Franceschini, Cornici dorate £ 25
- Nostro Signore che abbraccia S. Francesco con Cornice Nera, e Ora £ 3
- Un Quadretto in Rame la B. Vergine in Egitto Copia del Barozzi Cornice nera £ 30
- Due Ritratti mezze figure di Damme, Cornici intagliare, e dorate £ 30
- Un Puttino con Croce di Malta e un Cane Cornice intagliata, e dorata £ 12
- Quattro quadri rapresentanti Pesi, e figure, e uno frutti e fiori, Cornici dorate £ 40
- Una Sopraporta Paesi con Cornice dorata £ 12
- Due Quadri per l’impiedi Pesi e figure del Rossi Cornici gialle intagliate £ 30
- Un S. Sebastiano figura dal vero Copia del Caracci Cornice dorata £ 30
- Due Ovati mezze figure Ritratti di Donna con Cornici dorate £ 6
- Sedici Carte Dame, e Cavaglieri Francesi

(c. 309 r) con Cornici Marmorine, e Oro £ 5

- Una Carta Nostro Signore in Croce Cornice Nera e Oro £ 1
- Un Quadro grande una Ellemosina de Capuccini del Rossi, Cornice gialla, e Oro £ 60
- Un Quadro grande la trovata di Mosè del Beccadeli, Cornice gialla, e Oro £ 60
- Uno detto per traverso rapresentante l’Arca di Noè d’ Aureliano Milani con Cornice intagliata, e dorata £ 150
- Un Sopraporta del Bassani con Cornice gialla e Oro £ 20
- Un Quadro grande l’Imacolata Concezione Cornice dorata, e intagliata £ 100
- Santa Monaca col Crocefisso in mano Cornice dorata £ 5
- Due Quadri in Tavola, la Coronazione di Nostro Signore, e la Flagellazione alla Colonna Scuola de Samachini Cornici dorate £ 80
- Sedici Ritratti di Dame mezze figure, Cornici dorate, e intagliate £ 160
- Enea col Padre Anchise Copia del Barozzi

(c. 309 v) con Cornice dorata £ 10

- S. Anna con la B. Vergine, ed altri Santi con Cornice dorata £ 10
- Due Ovati con Puttini Scuola del Franceschini Cornici dorate £ 25
- Un Ovato per traverso Battaglia del Calza con Cornice dorata £ 15
- Due Quadri grandi Giunone e Palade del Mazzoni, Cornici berettine, e Oro £ 60

- Due Sopraporte del Monticelli Cornici dorate £ 40
- Un Quadretto rapresentante un Giardino con figure Cornice velata £ 8
- Un Quadretto Paese Arazzo Cornice Nera, e oro £ 6
- Uno detto rapresentante la Circoncisione di Nostro Signore, Bozzo in Carta, Cornice Scura con Vetro £ 8
- Due Ritratti di Dame, uno con Cornice dorata, e intagliata £ 20
- Due Quadri, uno l'Amor Divino Copia di Giò Giuseppe Dal Sole, e l'altro l'Angelo Copia del Spagnolo, Cornici gialle, e Oro £ 20

(c. 310 r)

- Un Paese piccolo, Cornice intagliata, e dorata £ 6
- Due piccoli Ritratti a Pastello con Vetro, e Cornice Nera £ 1
- Un Ritratto di un Puttino Armato del Bologni giovine, Cornice Nera, e Oro £ 10
- Due Ritratti a Pastello piccoli di Donne con Vetro, Cornice Nera, e Oro £ 1:10
- Quattro Ovatini con Uccello in Carta Cornice dorate £ 1:10
- Quattro Carta Animali miniati Cornici Nere £ 0,10
- Un Disegno S. Maria maddalena Cornice berettina £ 0,10
- Due Sopraporti del monticelli Cornici dorate £ 20
- Cinque Ovati Prospettive con Cornici dorate £ 150
- Una Carta miniata Cornice Nera £ 0,5
- Un Ritratto di un Senatore Cornice dorata £ 4
- Una B. Vergine di S. Luca Cornice gialla, e Oro £ 4
- Un Paese con figure a Cavallo, Cornice dorata £ 5
- Un Ritratto di Donna con Cornice Nera e Oro £ 2

(c. 310 v)

- Un Ritratto di Dama Cornice intagliata, e dorata £ 10
- Un Ovato Battaglia del Calza, Cornice dorata e Cima £ 20
- Una Testa rivolta al Cielo Copia del Bologni Giovine, Cornice Nera, e Oro £ 10
- Quattordici Carte miniate diverse con Cornici Nere £ 1:10
- Due Quadri per traverso con mezze figure di Uomo, e di Donna con panni d'Arazzo Cornici gialle £ 25
- Quattro Sopraporte con Processioni di molte figure con Torcie due con Cornici dorate e due senza £ 30
- Una Testa in Ovato Cornice dorata £ 2
- Un Ovato Ritratto di Donna Cornice suddetta £ 3
- Un ritratto di Cavagliere con Cappello in mano Cornice intagliata, e dorata £ 15
- Quattro Ovati grandi dipinti a Secco Paesi di Carlo Lodi, e Antonio Rossi Cornici dorate £ 120
- Due detti piccoli per traverso Cornici sud. te £ 30
- Quattro Carte miniate Cornici Nere £ 0,10

(c. 311 r)

- Un S. Ignazio mezza figura piccolo, Cornice Nera, e Oro £ 2:10
- Tredici Ovatini con Uccelli miniati Cornici dorate £ 4:10
- Settantotto Ovatini parte miniati, e parte dipinti £ 18
- Sedici piccoli Quadretti con Santi miniati Cornici dorate £ 4
- Un Ovato piccolo Ritratto di Donna Cornice dorata £ 3
- Dodici Carte miniate Cornici Nere £ 1:10

- Due Prospettive del Monticelli Cornici gialle velate £ 25
- Quattro Prospettive piccole del d:to Monticelli con Cornici dorate £ 30
- Un Quadro Fiori Cornice dorata £ 5
- Dodici Quadretti Bambocciate con filetto Oro £ 50
- Un Quadro Ritratto del Petrarca Scuola Fiorentina Cornice dorata £ 30
- Due Quadri Ercole, Giove, Venere e Marte Scuola di Giò: Giuseppe Cornice dorata £ 25
- Un Ritratto di Senatore Cornice dorata £ 10

(c. 311 v)

- Un Paese con Macchiette, e Marina Cornice dorata £ 15
- Un S. Pietro dipinto a chiaro e scuro Cornice velata £ 2
- Otto Carte miniate Cornici Nera £ 0,10
- Due Prospettive del Monticelli Cornici dorate £ 30
- Una detta piccola £ 10
- Nove Carte miniate Cornici Nere £ 1
- Cinque Ovatini miniature e fiori Cornici dorate £ 1
- Un Quadro Ritratto di Donna Cornice dorata £ 10
- Due dette senza Cornice £ 1

“Sommano le Pitture nel Casino detto degl’Appostoli £ 2593:5”

Domenico pedrini Acc:° Clementino e Perito deputato hò fatto la perizia de Quadri descritti nel pnte Inventario li nel Palazzo di Città come al Casino dell’Apos:li e questa secondo la mia Cognizione - -
 == In Dei Nomine Amen ==

Die 21. Augusti 1793 – Pio VI. P. O. M –

Serie XIV, Carte d'amministrazione, busta Num.° 286.

Quaderno di cassa del 1787

(c. 17 r) 21 Dicembre: Al Sig:r Angelo Michele Bianconi da pagarsi al Sig:r Carlo suo fratello dimorante in Milano per saldo di sua ricognizione per gl'incomodi, ed assistenza prestata nel costruirvi la Galleria Stucchi dell'Appartam:° nobile dovutagli fino dall'Anno 1771, come da ricevuta al n:° 46 £ 500

Quaderno di cassa del 1788

(c. 13 r) 30 Settembre: Pagati al Sig:r Petronio Fancelli Pittore med:e il Sig:r Dom:co Pedrini Pittore per un Disegno d'Altare, e Tabernacolo fatto in trè tavole, e Modello in grande dipinto a Marmi in due maniere con tutti i suoi spaccati, e Piante, qual disegno servir dovea per la Chiesa di S. Sigismondo, ric:a al n:° 100 £ 200

(c. 14 v) 30 Novembre: Ritratti sino in Giug:o ppto dalla vendita del Quadro rappresentante la Maddalena Penitente Opera insigne di Gio: Pietro Barbieri detto il Guercino da Cento con Cornice intagliata, e dorata, il quale esisteva nella Galleria del suo Palazzo sotto il vincolo imposto sulla Galleria tutta dalla fel: mem; del suo Sig:r Padre, e da Lui accettato, come agl'Atti Algardi, venduto con Appostolico Rescritto all'Eccelsa Assunteria de' Magistrati pel prezzo convenuto di £ 5000

Quaderno di cassa del 1791

(c. 30 r) fù li 29 dicembre: Allo Scultore Giacomo de Maria per saldo di un Busto grande al naturale del Patriarca S. Giuseppe da lui eseguito in cera per fonderlo, come da R:a n:° 122° £ 265

d:° Allo Scultore sud:° per sua fattura di due Puttini, e due teste di Serafini da lui eseguiti nella cime dell'ornato dell'Altar maggiore in S. Sigismondo, come da R:a n:° 123° £ 100

Quaderno di cassa del 1793

(c. 8 r) 9 maggio: A Dom. Pedrini Pittore a conto di sue operazioni – pagatigli in due volte c: da E: 184 £ 308

Quaderno di cassa del 1801

(c. 6 r) 3 marzo: Pagati al Sig: r Gaetano Gandolfi Pittore a conto delle £ 500 prezzo accordato pel Quadro del Sacro Cuor di Gesù, che stà facendo per la Chiesa Arcipretale di C: Guelfo, come da ric:a al n:° 67 £ 170

[...]

(c. 15 r) 3 agosto: Pagati al Sig:r Pietro Fancelli Pittore a conto della dipintura del Quadro rappresentante S. Giovanni Battista, che stà facendo per un altar laterale della chiesa arcipretale di C: Guelfo R. n:° 107 £ 100

4 marzo: Al Sig:r Marco Conti Scultore a conto di lavori fatti, e da farsi per la sud.a Chiesa, Ric.a n.° 108 £ 50

(c. 17 r) 15 Ottobre: Pagati al Sig:r Gaetano Gandolfi Pittore a compimento del prezzo convenuto in £ 500 per Quadro fatto per l'Altar maggiore della Chiesa Arcipretale di C: Guelfo, come da Ric:a al n:° 116 £ 330

E più per regalo fattogli senza Ric:a £ 100

16 Ottobre: Pagati al Sig:r Pietro Fancelli Pittore a conto del Quadro rappr: S. Gio: Batta, che stà facendo per uno degl'altari laterali della sud.a Chiesa, cioè Cor. 4. Frumento, e £ 16 Cont. come da Ric:a n° 117 £ 100

(c. 19 r) 14 novembre: Pagati al Sig: Pietro Fancelli Pittore per saldo totale della dipintura del Quadro rappr.e San Gio. Batta. fatto per la chiesa Arcipretale di C: guelfo, Ric:a n.° 122 £ 100

ASBo, Fondo notarile, Serie Gaspare Sacchetti 5/15.

“Adi 16 Marzo 1754”

(c. 1 r)

D'ordine di sua ezz.a Sig.r March. Sen.re Sigismondo Maria Malvezzi; Io Infrascritto Capo Mastro Muratore di questa città di Bologna, ò formato, e dilineato le presenti Piante, le quali dinotano la Fabrica nuova, fatta nel luogho, dove era il Teatro; la qual Fabrica come si vece dalle presenti piante, confina à Levante con il Palazzo dell'Istituto delle Scienze, a Mezzogiorno con il Palazzo di sua ezz.a Sig.r March. Sen.re Sigismondo Maria Malvezzi sud.o cioè dalla parte d'avanti, con le due Camerine, che servano per uso di Magazzino da Legname di Fabrica, corispondente alla Porta piccola del Palazzo, e conseguentemente alla Scaletta, che corisponde alla Corticella piccola, e conduce alla Galleria al Piano Terreno, è in parte della Camera Anessa, à Ponente con la Strada Maestra, ò Piazza, che resta frà il sud.o Palazzo, e Chiesa di S: Sigismondo, a Settentrione confina con un Orto di ragione di sua ezz.a Sig.r March. Sen.re Sigismondo Maria Malvezzi sud.o e con un altro Orto di ragione della Sig.ra Maria Cavazzi Gorini et altri, come pure altro Orto è Cortile di ragione dell'Eredità Rossi, ora setante al Sig.re Petronio Giovanardi. Le sud.e Piante dinotano, quella segnata colla lettera A il piano terreno, la lettera B dinota il piano Secondo, e la lettera C dinota il piano delli Mezzanini, consistente in trè siti, una Camera à Coppi, con suo Celato la quale riceve il suo lume mediante due Ovati dalla parte di Ponente altra Camera con comodo di Camino parimente à Coppi, con suo Celato come sopra, e riceve il lume mediante un luminarolo sopra alli coppi della dud.a parte un camerino soffitato, e riceve il suo lume mediante un consimile luminarolo.

(c. 1 v) Le sud.e Piante; li Muri segnati di color Rosso dinotano li Muri fatti di Nuovo, quelli segnati di color Giallo dinotano li Muri dà farsi di Nuovo, quelli segnati color Scuro dinotano li Muri Vecchj, e tutto quello segnato di color Verde dinota quella porzione di fabrica dà terminarsi, e il residuo segnato color Perla dinota tutto quel che è terminato. Il tutto fatto in Volta di Pietre, con sue Cornici attorno, e Ornati alle Porte, con Cornici, Scala per ascendere alli Mezanini, Pozzo, luoghi comodi, il tutto con sue finestre per il lume come si vede dalle presente Piante; e rigurdo alla Cantine, si possono fare sotto alla porzione di Fabrica segnata color Verde situata anesso al Porticho in Facciata, e conseguentemente sotto alle prime tre Camere segnate color Perla, e per andare alli sud. sotterranei, si potrà servire della Scala che serve alle Contine sotto all'Appartamento anesso al fù Teatro, come ancota potrà servire l'istesso scolo perché passa sotto alla sud.a Fabrica Nuova.

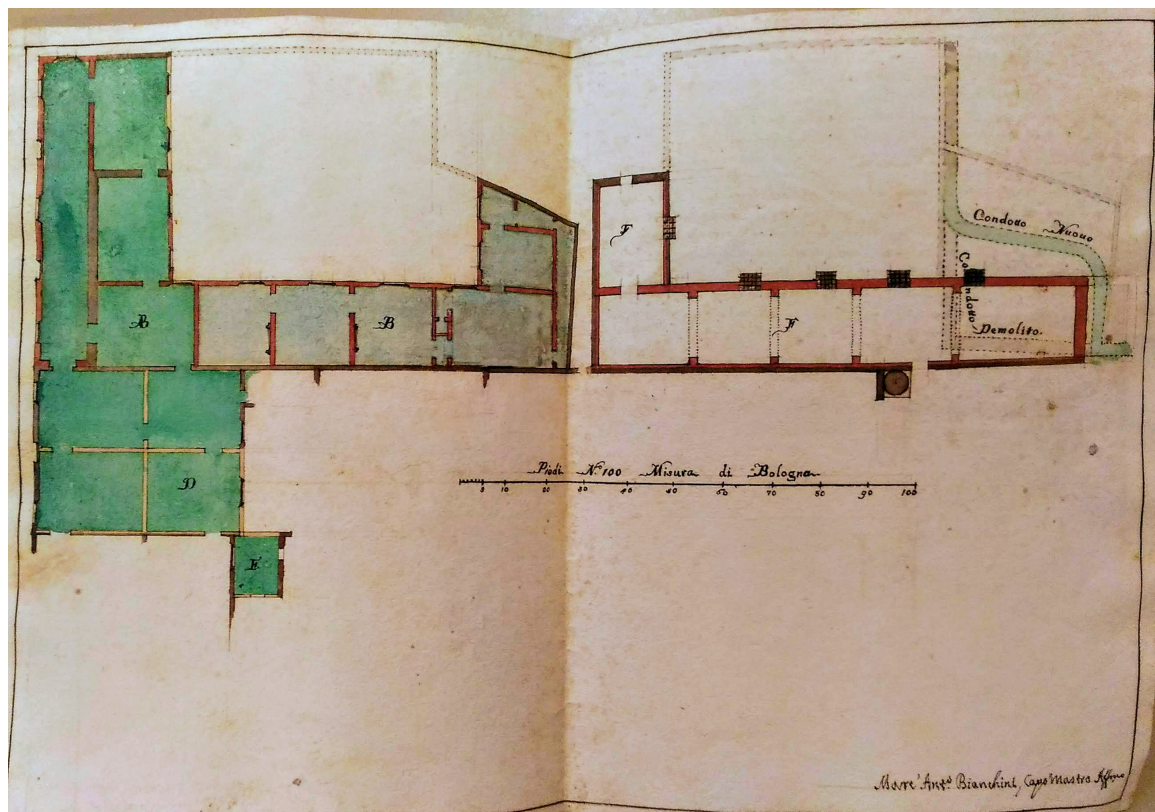
Avertendo però che la muraglia segnata color Scuro, che divide la Fabricanuova fatta nel fù Teatro, dal' Palazzo la quale per essere fuori piombo, e perché non era fatta à linea retta, e perché era piena di buchi, e roture, e per essere stata daneggiata dall'Incendio del sud. Teatro, è stato necessario rimetterla per la grosezza di S 4 reguagliatamente, e per la lunghezza di pdi. 54, si è alzato il d.o Muro, e rifatto tutti li Coperti, e Tasselli del Palazzo, che avevano conessione al Teatro in parte consumati dall'Incendio e in parte tagliati per impedire l'avanzamento del sud.o Incendio come pure si è rifatto la Volta della prima Camera d.a la Galleria al Piano superiore, e la mettà della Camera anessa, anch'esse consumate dal sud.o Incendio, come ancota la Muraglia del fù Teatro, che confina con il Palazzo dell'Istituto delle Scienza, è stato necessario il disfarla in parte per le Crepature che aveva fatto il sud.o Incendio nella caduta che fece il Coperto del d.o teatro

(c. 2 r) nel suo Incendio, e per fare la d.a Fabrica, è stato necessario il ritornalo a rifare in parte come ancora si è bisognato fare la sud.a operazione per le Ragioni sud.e anche nel Muro in Facciata du d.o Teatro. Parimente nella sud.a Facciata per la larghezza del sud.o Teatro fu necessario il disfare il Coperto, e Muragliette di S 2 con le Colone di legno sopra il Portichi, il quale era in parte consumato dal sud.o Incendio, e in parte scompagnate dalla caduta di diversi pezzi di Muri, si è ritornato à rifare li sud.i Muri come si vedono segnati, e in Opera, e fatto il suo Coperto sopram e fatto il Cornicione di Pietra per tutta la lunghezza della Facciata di d.o Palazzo, e stabilito tutta la sud.a Facciata; e per quello che riguarda al residuo delle Muraglie che servivano al fù Teatro, come per servizio del sud.o. Quelle che n'erano caduta per il sud.o Incendio, si sono disfatte, e per disfarle, è stato necessario il

Al Nome di Dio, Li 14 Genaro 1774

D'ordine di sua ezz.a Sig.r March. Sen.re Sigismondo Maria Malvezzi; Io sottoscritto Capo Mastro Muratore di questa città di Bologna, In sequelle d'altre Piante, e relazione data sotto li 16 Marzo 1754, nella quale si dà per terminato tutto quello che era stato terminato, è segnato Colore Perla, e li Muri Color Rosso. Al presente si dà altra Pianta indicante il Piano Nobile Superiore e Cantine sotteranee, che dà per terminato ancora tutti li Muri segnati color Giallo e Verde con di più una Camera al Piano dell'Appartamento Nobile, situata sop. Alla cosidetta Cucina Vecchia, che riceve il suo lume mediante una finestra dalla parte della Corticella piccola, contrassegnata colla lettera D, e comunica con la Camera apparata di Giallo; Come ancora si è fatto un Terrazetto anesso alla sud.a Camera apparata di Giallo contrassegnata con la lettera E, e questo per potere illuminare l'antid. Camera apparata di Giallo, mediante una finestra che riceve il lume dal descritto Terrazetto, il tutto terminato e finito con Volte e Cornicioni e Porte ornate. Di più si è fatto la Cantina Nuova situata sotto all'Appartamento Nuovo fatto nel luogo dove era il Teatro, segnata nella Pianta con lettera F; la qual Cantina si escavato e portato fuori tutta la Terra, disfatto quantità di muri grossi, disfatti a forza di Mazza e scalpelli; E Voltato il Condotto sotterraneo che conduce l'acqua derivante dal Canale di Savena, quale passava per d.a Cantina Nuova, e alzato altrove come stà delineato nella presente Pianta; E fatto altro sotterraneo che serve per Tinazzara, quale resta situata frà la sud.a Cantina nuova, ed il Portone dove era il Teatro, e a la Comunicazione al sud.o Portone, mediante una piccola Scaletta corrispondente al Cortile dove era il Teatro; Qual Cantina nuova à il suo ingresso dalla parte della Cantine Vecchie, corrispondenti alla Corticella piccola. Avertendo che si è dovuto rifondare tutto il Muro divisorio del Palazzo dalla parte dove era il Teatro nel Piano di d.a Cantina, come stà segnato di Color Rosso nella presente Pianta; la sud.a Cantina in Volte di S 4 con suoi Archi, il tutto Stabilito e Selciato, con suo scolo sotto e sua finestra per il lume mediante n sei finestre, e cinque dalla parte dove era il Teatro, e una sotto al Portico in Facciata. ...

Marc'Ant.o Bianchini, Capo Mastro Muratore



“Biglietto” di Sigismondo III in aggiunta al testamento datato 5 Luglio 1786

(c. 1 r)

Nel mio testamento, da me consegnato segreto al Not: o Sig: Gaspare Sacchetti li 11 Sett: 1778, fra le altre cose, mi sono riservata la facoltà di aggiungere in esso, levare, mutare a mio piacimento, in Biglietti, ò Fogli da firmarsi da me, e da consegnarsi ò al Not: sud:, ò al mio parroco, ò al mio Confessore, ordinando in esso testamento, che a tali Biglietti, e Fogli, et a quelli anche che si fossero trovati dopo la mia morte presso di me, e tra le mie Carte, da me sottoscritti, benché non consegnati si dia giusta Fede, e si considerino come parte del Testamento medesimo. ...

(c 2 r)

Finalmente, riflettendo io alla facilità, colla quale si domandano Quadri, massime di valore per esporli negli Apparati della Strada, et in altre occasioni; e così rilevando il non rimoto pericolo, che essi si sfondino per cadute; ò in altro modo si pregiudichino, proibisco espressamente, che li Quadri qualunque da me assoggettati alla Primogenitura nel mio Testamento si estraghino, sotto qualsivoglia titolo, fuori dalla mia Casa, sotto pena al Contravventore, sia stato da me alla Primogenitura

(c. 2 v) sud.a di pagare, ogni volta che farà a tale mia proibizione, zecchini cinquanta, alle RR MM. del Corpus Domini.

Rapporto poi alli Quadri sud:i, et agli altri, ò di mia casa; ò pervenutimi dalla Eredità Magnani; ò da me comprati, hò sempre avuto gelosia, di non tenere, et esporre cosa, che in alcun modo potesse offendere la decenza, e la modestia: ne volendo stare su ciò al solo mio parere, hò mostrati e fatti esaminare, i dd:i Quadri ad homini, per pietà, e per esperienza; raguardevoli, e fra questi al Sig. Dott.re Bartoli, et al fù Sig. Priore Rusconi, dà quali sono stato assicurato, che, senza dubbio alcuno, possono tutti tenersi esposti; consigliandomi solo, rapporto al Quadro rappresentante la Vita umana; avuto nella sud.a Eredità Magnano, ò servarlo in occasione di Gonfalonierato, ò di altra pubblica funzione, unicamente in grazia de' Pusilli, per esso Figure di Vita tutta scoperta, non già perché ne sia immodesta l'attitudine, che è quello, che principalmente costituisce immodesto un Quadro. Su nessun altro Quadro hanno lo sud: SS:i trovato che ridire, benché da me pregati, come hò detto, di rigoroso esame, ò quiete di mia coscienza, e di quella de' miei Eredi.

Documentazione rinvenuta presso l'Archivio privato Herculani di Bologna.

Scaffale 36, posizione B, busta IV segnata "1834".

“Adi 3 Dicembre 1712 divisione de Mobili e Suppeletteli e Pittura del Palazzo di Bologna seguita fra il Sig. Marchese Gasparo da un parte e li Sig:ri Marchesi Piriteo, e Fratelli Malvezzi dall'altra per rogito del Sig:e Giuseppe Gaetano Gardini Notaro”

(c. 1 r) “1712. Inventario delle Pitture che sono dalla parte del Sig: Marchese Gasparo, e pma:”

- Un quadro senza Cornice copia del Sig:e Carlo Cignani consistente un Miracolo di S. Filippo Benizio £ 300
- Una Carità senza Cornice copia del Med^o: £ 150
- Una Venere senza Cornice copia del sud^o: £ 150
- Due sopra usci senza Cornice Istorie profane £ 10
- Due sopra usci con due Istorie profane con Cornice verde e filetti d'Oro £ 8
- Un Soprauscio consistente Polifemo con Acci e Gallatea con Cornice nera et Oro £ 10
- Un Giuditta con Cornice nera intagliata £ 7:10
- Un Presepio con Cornice nera profilata d'oro £ 60
- Un Ritratto d'un Rè di Spagna con Cornice di Noce £ 5
- N^o 31: Ritratti di Casa Malvezzi con Cornici di Noce £ 100
- Una Diana in piedi con Cornice nera £ 20
- Un Quadro grande d'una Diana senza Cornice copia dell'Albani £ 30
- Un altro Quadro grande copia di Tizziano tutto rotto senza cornice £ 4

(c. 1 v)

“Pitture che sono dalla Parte de Sig:ri nepoti”

- Un ritratto del B. Paraclito Malvezzi con sua cornice nera £ 7:10
- Una Copia del Guercino con Cornice dorata £ 7:10
- Un Ritratto antico della Casa con un Libro in mano e sua cornice dorata £ 10
- Un B. V. Ovata piccola con cornice dorata £ 3
- Un Ritratto di S. Francesco Malvezzi martire con Cornice nera £ 7:10
- Un altro di S. Onofrio Malvezzi con Cornice simile £ 7:10
- Una B. V. adolorata con Cornice dorata £ 8
- Un Sposalizzio di S. Caterina con Cornice dorata e antica £ 150
- Un Presepio copia di Guido con Cornice dorata £ 30
- Un S. Francesco grande sopra una fuga con sua Cornice nera £ 10
- Due Sopra usci cioè una Marina et una Colacione con Cornice dorate e colorate £ 10
- Un Sopra uscio cioè una Colacione con Cornice nera profilata d'Oro £ 5
- Un altro soprauscio cioè una Prospettiva con sue figurina e sua cornice dorata £ 10
- Un Ritratto di Papa Clemente XI con Cornice dorata £ 10
- Due Soprausci cioè due Marine con Cornice dorata £ 20
- Un Ritratto del B. Piriteo Malvezzi con Cornice nera £ 3
- Un Ritratto d'una B. V. con il Bambino in brazio con Cornice dorata £ 6:10
- Una Femina dipinta sopra una tavola con Puttini che tengono colombi con Cornice greza £ 2
- Un S. Carlo con Cornice nera £ 1:10

(c. 2 r)

- N^o 14: Pitture cioè Ritratti Paesi et altro ordinarie, parte con Cornice e parte senza £ 15

- Una B. V. assunta con Cornice nera e fogliami dorati si stima Originale ma non si sa il Maestro ma si crede Oltramontano £ 750
- Una B. V. della Rosa con un Puttino con Cornice e suoi rapporti dorati copia del Parmigiano £ 300
- Un B. V. con S. Fran:co e il S. Giuseppe, et un Puttino in Brazzio con Cornice nera et Oro originale d'Innocenzio di Imola £ 250
- Una altra B. V. con S. Giuseppe et un Puttino con una altra Santa con Cornice nera, et Oro originale di Pellegrino Tibaldi £ 250
- Una Madalena con Cornice nera et Oro con suoi rapporti dorati £ 150
- Un vecchio Sena:re di Casa senza cornice con il Rubbone £ 100
- Una Puttina con un Cagnuolo senza cornice £ 15
- Un Ritrato del Sig:r Marchese Virgiglio senza cornice
- Un altro sud°: vecchio come sopra senza cornice
- Un Ritrato del Sig:r Mar: Gasparo senza Cornice
- Un Ritrato del Sig:r Marc: Sigismondo vecchio senza Cornice
- Un Crocifisso che abbraccia S. Francesco £ 5
- Tre Quadri grandi cioè uno con Donne Bestiami, e Galline in un Paese con cornice nera, e dorata copia del Bassano £ 45
- Il 2°: con Bestie Bovine figure d'homeni e donne et un Cane con Cornice simile copia del sud° £ 45
- Il 3°: una Donna con due homeni e varie Frute con Cornice simile £ 60
- Un Ritrato di Papa Inocenzio undecimo con sua Cornice Dorata £ 7:20
- Un altro d'Inocenzio duo decimo con Cornice simile £ 7:20

} £ 26

(c. 2 v)

- Un Ritrato di Papa Alessandro Ottavo con Cornice dorata £ 7:10
- Un altro del Sig:r Cardinale Panfiglio con sua cornice £ 7:10
- Un altro di Carlo secondo Re di Spagna senza Cornice £ 3
- Un Piccolo Quadretto di S. Fran:co di Paola con Cornice nera e profilata d'Oro a otto faccie £ 1
- Un Cristo Risuscitato senza Cornice grande £ 3
- Un Ritrato di Filippo quarto Re di Spagna con Cornice ovata nera et oro £ 7:10
- Un Ritrato grande in piedi con Armatura et uno scudiere e secretario pure in piedi con su Cornice £ 100
- Un altro d'un soldato vecchio in piedi con armatura e bastone in mano et una Arma di Casa Malvezzi con altre Arme de Prencipi con sua Cornice £ 60
- Un altro Soldato in piedi armato con Spada e Pugnale con Cornice £ 30
- Un altro in piedi vestito alla Spagnola con Spada e sua Cornice £ 30
- Un altro ritrato d'una donna vestita all'antica tutto rotto senza Cornice £ 1:10
- Un S. Carlo piccolo senza Cornice con un Crocifisso tutto rotto £ 1:10
- Una B. V. di S. Luca con Cornice nera £ 5

(c. 3 r)

“Stima delle robbe che sono in Venezia presso il Sig: Marchese Gasparo, fatta dalli Zavagli Lorenzo Capponi, e Domenico Ma:a Baratta il di 21 Novembre 1712”

- Un Quadro con la B. V. et altri Santi, con cornice di pero in Tavola stimato in Venezia £ 31
- Un Eccehomo in Tavola con Cornice stimato come sopra £ 12:8
- Un Quadro con S. Giuseppe in tela con cornice stimato come sopra £ 18:12

(c. 4 r)

“Prima Parte assignata al Sig: Marchese Gasparo Malvezzi x p.ma”

“Mobili esistenti nel di lui Appartamento”

(c. 5 r)

[...] “Pitture esistenti in d:° Appartamento

- Un Quadro senza Cornice copia del Sig:e Carlo Cignani cioè un Miracolo di S. Filippo Benizio £ 300
- Una Carità senza cornice copia del medemo £ 150
- Una Venere senza Cornice copia del sud:° £ 150
- Duoi Soprauscij con due Istorie profane Cornice verde e Filetto d’Oro £ 8

(c. 5 v)

- Duoi Soprauscij senza Cornici Istorie profane £ 10
- Un Soprauscio consistente Polifemo, con Aci e Gallatea con Cornice nera et oro £ 10
- Un Giuditta con Cornice nera intagliata £ 7:10
- Un Giuseppe con Cornice nera prefilata d’Oro £ 60
- Un Ritratto d’un Re di Spagna con Cornice di noce £ 5
- Trentuno Ritratti di Casa Malvezzi con sue Cornice di noce £ 100
- Una Diana inpiedi con Cornice nera £ 20
- Un Quadro grande d’una Diana senza Cornice copia dell’Albani £ 30
- Un altro Quadro grande copia di Tizziano tutto rotto senza cornice, e senza telaro £ 4

“Mobili in Venezia per uso d°: Sig:r Marchese Gasparo”

(c. 6 r)

[...]- Un Eccehomo in Tavola con Cornice stimato in Venezia £ 12:8

- Un Quadro con la B. Vergine et altri Santi in Tavola con Cornice di pero stimato in Venezia £ 31
- Un Quadro con S. Giuseppe in Tela con Cornice stimato in Venezia £ 18:12

“Mobili esistenti negl’Appartamenti de Sig:ri Marchesi Fabrizio e Luccio”

(c. 7 r)

“Pitture esistenti in sud:i Appartamenti cioè”

- Un Ritratto del B. Paraclito Malvezzi con sua cornice nera £ 7:10
- Una Copia del Guercino con Cornice dorata £ 7:10
- Un Ritratto antico della Casa con un libro in mano con Cornice dorata £ 10
- Una B. Vergine adolorata con Cornice dorata £ 8

(c. 7 v)

- Una B. Vergine in Ovato piccolo con Cornice dorata £ 3
- Un Ritratto di S. Francesco Malvezzi Martire con Cornice nera £ 7:10
- altro Ritratto di S. Onofrio Malvezzi con Cornice simile £ 7:10
- Un Sposaliccio di S. Caterina con Cornice antica dorata £ 150
- Un Presepjo copia di Guido con Cornice dorata £ 30
- Un S. Francesco grande sopra una Fuga con sua Cornice nera £ 10
- Due Soprauscij cioè una Marina et una Colacione con Cornice dorate e colorate £ 10

Altre Robbe

(c. 8 r)

- Un Quadro con la B. Vergine, S. Francesco, S. Giuseppe et un Puttino in Brazzo con Cornice nera et Oro originale d’Innocenzio d’Imola £ 250
- Altro Quadro Compagno con S. Giuseppe et un Puttino con una altra Santa con Cornice nera et Oro Originale di Pelegrino Tibaldi £ 250
- Un Quadro con Bestiami Donne e Galline con Paese Cornice nera et Oro copia del Bassano £ 45

- Altro Quadro compagno con Bestie Bovine Figure d'homeni Donne et un Cane con cornice simile copia del sud:° Bassano £ 45
- Altro Quadro simile con una Donna e due homeni e varie frutta con Cornice compagna £ 60
- Un Ritratto del Cardinale Panfiglio con Cornice dorata £ 7:10
- Un Ritratto di Carlo Secondo Re di Spagna senza cornice £ 3

(cc. non numerate)

“Seconda Parte assegnata à Sig:ri Marchesi Piriteo Senatore Fabrizio, e Luccio Vittorio Fratelli Malvezzi, ep:::ma”

“Pitture ne sud:i Appartamenti”

- Un Soprauscio cioè una Colazione con Cornice nera profilata d'oro £ 5
 - Altro Soprauscio con Prospetiva con sue Figurine e Cornice dorata £ 10
 - Un Ritratto di Papa Clemente XI con Cornice dorata £ 10
 - Duoi soprauscij cioè due Marine con Cornice dorate £ 20
 - Un Ritratto del B. Piriteo Malvezzi con sua Cornice nera £ 3
 - Un Ritratto d'una B. Vergine con il Bambino in Brazio con Cornice dorata £ 6:10
 - Una Femina dipinta sopra una Tavola con Puttini che tengono Colombi con Cornice grezza £ 2
 - Un S. Carlo con Cornice nera £ 1:10
 - Quattordici Pitture cioè Ritrati Paesi et altro ordinarie parte con Cornice e parte senza £ 15
 - L'Assunta originale d'un Mastro si crede Oltramontano ma non si sa chi sia con sua cornice nera e suoi fogliami dorati £ 750
 - La B. Vergine della Rosa con un Puttino con Cornice e rapporti dorati copia del Parmegiano £ 300
 - Una Madalena con Cornice nera et Oro con suoi Rapporti dorati £ 150
 - Un Vecchio Sena:re di Casa col Rubbobe senza Cornice £ 100
 - Una Puttina con un Cagnolo senza cornice £ 15
 - Un Ritrato del Sig:r Marchese Virgiglio senza cornice
 - Un Ritrato del Sig:r Marchese Virgilgio vecchio come so:a
 - Un Ritrato del Sig:r Mar: Gasparo come sopra
 - Un Ritrato del Sig:r Marc: Sigismondo vecchio come so
- } £ 26
- Un Crocifisso che abbraccia S. Francesco £ 5
 - Un Ritratto di Papa Innocenzio undecimo con sua Cornice dorata £ 7:10
 - Altro Ritrato d'Innocenzio duodecimo con Cornice simile £ 7:10
 - Altro di Alessandro Ottavo con Cornice come sopra £ 7:10
 - Un piccolo quadreto di S. Francesco di Paola con Cornice nera e, suoi filetti d'oro à otto faccie £ 1
 - Un Cristo Resuscitato senza Cornice £ 3
 - Un Ritratto di Filippo quarto Re di Spagna con Cornice ovata nera et oro £ 7:10
 - Un Ritratto grande in piedi con Armatura et uno scudiere e secretario pure in piedi con su Cornice £ 100
 - Un altro d'un soldato vecchio in piedi con armatura e bastone in mano et una Arma di Casa Malvezzi con altre Arme de Prencipi con sua Cornice £ 60
 - Un altro Soldato in piedi armato con Spada e Pugnale con Cornice £ 30
 - Altro Ritrato in piedi vestito alla Spagnuola con Spada e sua Cornice £ 30
 - Altro Ritrato vecchio d'una Donna vestita all'antica tutto rotto senza Cornice £ 1:10
 - Altro Ritrato di S. Carlo in piccolo con Crocifisso tutto rotto senza Cornice £ 1:10
 - Una B. V. da S. Lucca con Cornice nera £ 5

Scaffale 10, busta 11, numerata 976.

“Nota delli quadri di ragione di S:a E:a la Sig:ra Principessa Maria Malvezzi Hercolani”

- Un ritratto di una Donna con pettine in mano, di Lavigna Fontana (venduto), Luigi Effettivi 20, Piedi di Parigi Altezza 3,5, Lunghezza 2,7
 - Un Paese del Guercino (venduto), L 15, 1,2 x 1,8
 - S. Francesco, mezza figura, che abbraccia il Crocifisso di Bernardo Strozzi detto il Prete Genovese (venduto), L 15, 4,6 x 3,5
 - Padre Eterno mezza figura, del Bagnacavallo in tavola, L 50, 3,2 x 4,1
 - Crocifisso, S. Maria Maddalena ai piedi della Croce, B. V. e S. Giovanni, di Andrea Mantegna, L 200, 2,2 x 1,6
 - S. Girolamo di Marco Zoppo, L 15, 3,9 x 2,10
 - Tavola, con B. V. in gloria, del Bonasone, L 15, 8,4 x 5,8
 - La B. V. con S. Rocco, S. Francesco, e S. Sebastiano del Romenghi detto il Bagnacavallo, L 50, 3,2 x 2,4
 - Penelope al telajo, di Andrea Mantegna, L 25, 1,9 x 1,8
 - Il giudizio di Salomone, di Guido Reni da giovine (venduto), L 50, 4,4 x 3,7
 - Testa di un volto Santo impresso nel Sudario, del Guercino, L 10, 1,4 x 1,2
 - Ritratto di Donna, tenuto del Domenichino (venduto), L 30, 1,11 x 1,6
 - Un Puttino appena abbozzato, di Guido Reni (venduto), L 15, 2,1 x 1,7
 - Quadretto in tavola con la B. V. e S. Giuseppe, e il Puttino, maniera del Benvenuti, L 50, 2,10 x 2,3
 - Testa con mani di un Ecce Uomo, di Lodovico Carracci (Luigi 00-), L 15, 1,3 x 1
 - Ritratto di un Giovine, di Diego Velasquez (venduto), L 20, 1,9 x 1,6
 - Due Puttini che contrastano assieme di Carlo Cignani (a casa Tanara), L 10, 1,10 x 2,3
 - La caduta di S. Paolo, di Pietro Dalla Vecchia, L 10, 2,10 x 2,3
 - B. V. con S. Giuseppe, e un'altra Santa, di Pelegriano Tibaldi in tavola, L 50, 2,10 x 2,3
 - Due quadri compagni nell'uno de' quali, è un Mercato, dipinto in tela, nell'altro in tavola si esprime una Missione, opere tutte e due di Aureliano Milani (venduta la Missione), L 100, 3,11 x 2,11
 - B. V. e Puttino, con S. Giuseppe in tavola di Francesco Francia (venduto), L 60, 1,11 x 1,5
 - Tizio coll'Avoltojo, di Guido Cagnacci (venduto), L 15, 3,5 x 2,8
 - B. V. col Bambino, e S. Giovanni, in tavola di Elisabetta Sirani, L 15, 2,1 x 1,10
 - S. Pietro in Carcere Scuola d'Albani, L 10, 2,2 x 1,7
 - Carità, del Franceschini (venduto), L 100, 4 x 5,8
 - Giove che fulmina i Giganti, di Guido Reni, L 300, 6,4 x 5,9
 - S. Rocco che parla con l'Angelo, di Lodovico Carracci, L 100, 7,7 x 5,3
 - Nostro Signore che scuopre il petto contemplando la Passione, di Francesco Albani, L 150, 4,4 x 5,10
 - La Risurrezione, di Simone da Pesaro, L 125, 6,9 x 5,8
 - Erodiade e Manigoldo, con testa di S. Giovanni, di Leonello Spada (venduto), L 50, 3 x 4,4
 - Coronazione di Spine di Nostro Signore con diverse figure, del Fumiani, L 125, 4,6 x 6,8
 - S. Francesco Xaverio moribondo, di Giovanni Viani (venduto) L 30, 6,9 x 4,5
 - Bozetto in Rame di una Sacra Famiglia tolta dal Parmeggiani (venduto), L 10, 0,9 x 0,7
- In tutto Luigi 1855

Scaffale 10, busta 16, numerata 981.

“Della Sig:a March:a Maria Hercolani”

- N° 2 da £ 80
Uno = Quattro Ovati con un Puttino per cadauno dipinti a secco di Marcantonio Franceschini £ 80
Due piccole mezze lune con la Flagellazione, e la Coronazione di spine, vengono dal Cesi £ 80
2 da 50 £
N° 35 = La B. V. col Bambino che sposa S. Catterina scuola di Paolo Veronese £ 50
N° 38 = Raffaello con Tobia, mezza figura, scuola del Caravaggio £ 50
4 da 40 £
N° 16 S. Catterina da Bologna di Francesco Monti £ 40
N° 42 S. Pietro in carcere d'Ercole Graziani £ 40
N° 43 B. V. del Rosario quadro grande del Gessi da vecchio £ 40
N° 54 Cristo col sagra cuore, del Pedrini £ 40
5 da 30 £
N° 6 Due Battaglie in due quadri del Calza £ 30
N° 36 B. V. col Bambino mezza figura copia del Cignani £ 30
N° 37 S. Francesco che riceve le stimate, scuola del Muziano £ 30
N° 47 Tavola con la B. V., la Maddalena, e S. Girolamo, del Carboni £ 30
N° 52 S. Francesco Saverio co' tre Martiri Giapponesi mezza figura del Calvi £ 30
9 da 20 £
N° 10 Due Puttini, copia di Guido fatta da Donato Creti £ 20
N° 13 Un Santo Anacoreta di Domenico Viani £ 20
N° 19 Due bozzetti moderni fatti ad imitazione del Bassani £ 20
N° 27 Andromeda che pare del Liberi, ma ricoperta per modestia £ 20
N° 61 S. Rocco copia del Caracci, l'originale è a Castel Guelfo £ 20
N° 63 Due Quadri con S. Girolamo, e S. Maria Maddalena, scuola di Guido £ 20
N° 66 Due quadri, nell'uno Pallade, nell'altro Giunone di Antonio Rossi £ 20
N° 69 Due piccole Battaglie £ 20
N° 71 Due Paesi per il lungo £ 20
(c. 1 v)
N° 95 Quattro Quadri bislungi per traverso con ignudi sopra gli usci della sala, e due simili per diritto, posti in un angolo £ 18
5 da 15 £
N° 15 Una Pietà per traverso, scuola del Bononi £ 15
N° 58 Un Presepio in mezze figure al naturale di Giacomo Bolognini, guasto £ 15
N° 75 Due Prospettive del Monticelli £ 15
N° 76 Un Crocefisso antico dipinto sul legno £ 15
N° 88 Porzia mezza figura, scuola del Guercino £ 15
2 da 12 £
N° 144 Due Paesi con figure £ 12
N° 149 Due sovrauscij piccoli con animali, e frutti, del Vitali £ 12
12 da 10 £
N° 11 Puttino ignudo a sedere sul letto con cane, scuola Francese £ 10

N° 12 Sofonisba mezza figura di Giacomo Bolognesi £ 10
 N° 14 S. Francesco Borgia del Gessi da vecchio £ 10
 N° 15 B. Vergine, mezza figura, scuola del Pasinelli £ 10
 N°23 Due piccole Battaglie, di Monsieur Cornelli £ 10
 N° 44 Mezza figura di Donna, dello Spagnuolo £ 10
 N° 46 B. Vergine col Bambino, ed alcuni Santi, del Samacchini £ 10
 N° 50 Due quadretti di pesci, e pollami £ 10
 N° 51 Rame colla B. Vergine in gloria, e sotto S. Catterina, e S. Francesco, del Sabattini £ 10
 N° 57 Piccolo Presepio del Calvaert, guasto £ 10
 N° 62 S. Sebastiano, copia di Lodovico Carracci £ 10
 N° 194 quattro ritratti diversi, mezza figura £ 10
 N°98 Due Prospettive del Monticelli £ 8
 N° 68 Imagine di S. Ignazio £ 7,10
 9 da 6 £
 N° 26 Ecce Homo, copia di Guido £ 6
 N° 77 Due Paesi £ 6
 N° 79 Tre paesi diversi £ 6
 N° 81 S. Giovanni Evangelista, mezza figura £ 6
 N° 90 Un Angelo figura intera £ 6
 N° 99 Due Prospettive del Monticelli £ 6
 N° 110 Due piccole Prospettive del Monticelli £ 6
 N° 121 Due Quadretti di favole, scuola del Torelli £ 6
 N° 122Copia dell'Anchise del Barocci £ 6
(c. 2 r)
 7 da 5 £
 N° 5 Bozzetto della Decollazione di S. Gio: Batta, del Fancelli £ 5
 N° 22 Testa d'una B. V. del Milanese £ 5
 N° 24 Bozzetto di un Salvatore, del Pedrini £ 5
 N° 28 Quadretto di uccelli di incerto £ 5
 N° 31 Sacra Famiglia, scuola debole di Raffaello
 N° 48 La Maddalena al sepolcro, scuola del Franceschini £ 5
 9 da 4 £
 N° 4 Testa di un Giovinetto armato, del Burini £ 4
 N° 72 Testa d'una B. V. antica £ 4
 N° 74 Due prospettive per il lungo £ 4
 N° 103 Due piccole Prospettive £ 4
 N° 107 Imagine del Petrarca, e di Madonna Laura £ 4
 N° 108 Due Paesi con Macchiette £ 4
 N° 109 Due Prospettive diverse £ 4
 N° 131Due Ritratti di donne £ 4
 N° 134 Una Battaglia £ 4
 6 da 3 £
 N° 29 Abozzo Testa di un Salvatore, di Flaminio Torri £ 3
 N° 32 Mascherata, abozzo dello Spagnuolo £ 3
 N° 78 Paese piccolo £ 3

- N° 91 Ritratto del Prd Isolani Filippino £ 3
N° 93 Testa di S. Catterina, Scuola di Guido, senza cornice £ 3
N° 116 Due ritratti in ovato £ 3
7 da 2,10 £
N° 111 Piccolo Cristo che abbraccia S. Francesco, scuola del Torri £ 2,10
N° 112 Bozzetto di Nicola Bertuzzi £ 2,10
N° 113 Ritratto di un Pontefice £ 2,10
N° 115 Paese tessuto in arazzo £ 2,10
N° 117 Ritratto di Lorenzo Magnani £ 2,10
N° 173 Miniatura con la venuta dello Spirito Santo £ 2,10
N° 201 Ritratto di un Cardinale £ 2,10
N° 73 Due piccole immagini di San Luigi Gonzaga £ 2
N° 106 Immagine di S. Rosa da Lima £ 2
5 da 1,10 £
N° 114 Testa in ovato, copia di Guido £ 1,10
N° 127 Paese cattivo con macchiette £ 1,10
N° 129 Paese con macchiette £ 1,10
N° 137 Ritratto di donna in ovato £ 1,10
N° 176 B. Imelde Lambertini, disegno di uno Scolaro £ 1,10
(c. 2 v)
3 da 1 £
N° 84 S. Antonio di Padova, mezza figura £ 1
N° 138 Immagine di S. Ignazio in tavola piccola £ 1
N° 174 Stampa miniata di divozione £ 1

Scaffale 37, B II in *Quaderni di Cassa*

Gennaio 1791

5 Pagati al Sig: Gio. Ventura ex Gesuita per l'importo di un'Immagine della B:a V:e di Guadalupe dipinta in tela di tavola piuttosto grande senza come da ricevuta in filza £ 80

11 Spesi in due Pitturine Sacre, e un Crocefisso per la Camera de Cocchieri £ 5:10

Ottobre 1792

8 Pagati al Sig:r David Zanotti Pittore per avere dipinto un Ancona e squadrato di nuovo tutta la Cappellina di casa per spese e fattura £ 160

Decembre 1792

1 Pagati al Sig:r Carlo Rambaldi Pittore per avere dipinto a marmo due cibori per la Parrocchial Chiesa di S: Sigismondo coma da ric in filza £ 5

Febbraio 1794

25 Pagati al Sig:r Giuseppe Sedazzi per la operazione fatta in avere riattato due quadri uno rappresentante S. Ubaldo Tavola dell'altare di casa Malvezzi in S: Gio: in Monte e l'altro rappresentante il B:o Piriteo Malvezzi, che per spese e fattura come da lista e ricevuta in filza £ 95

Febbraio 1795

12 Spesi in un quadro rappresentante la B: V. e S. Giuseppe dipinto in assa per regalare al Gargione di Scuderia £ 5

16 Pagati al Sig: Sedazzi Pittore per compra da lui fatta di un quadro in tela senza cornice rappresentante l'Adorazione de Santi Re Magi £ 12:10

Luglio 1795

22 Pagati al Sig:r Giuseppe Sedazzi Pittore per aver spianato, e foderato un quadro della Cappellina del Gallo rappte l'Adorazione de SS. Re Magi come da ric in filza £ 40

Laus Deo 1797

“Spese giornali di S: E: Padrone Sig: Mse e Senre Piriteo Malvezzi Lupari incominciato questo primo dell'Anno 1797, cioè”

Febbraio 1797

8 Pagati al Sig. r Vincenzo Pedretti Pittore per importo di due quadretti Sacri venduti a S: E: Pnc come da ricep:a in filza £ 10

21 Pagati al Sig:r Pedretti Pittore per l'importo di un piccolo Sacro Cuore di Gesù dipinto per S: E: Pnc £ 7

Gennaio 1798

24 Pagati a Luigi Cacciari Pittore per importo de Modioni, scasette, e ciborio dipinto a marmo dell'altare della Malvezza come da sua ricevuta in filza £ 15

Febbraio 1798

10 Pagati al Pittore Pedretti per accomodatura di un Santo Angelo Custode che fece per S: E: £ 5

22 Spesi nella Compra di un quadro mezza grandezza con cornice intagliata, e dorata rappresentante S:a Caterina da Bologna del Pittore e questa per collocarla nell'appartamento di S: E: per il valore di £ 30

23 Comprato dal Sig:r Giuseppe Sedazzi un Dissegno del quadro del B:o Nicolò Albergati a comodo come sopra £ 12

Marzo 1798

4 Pagati al Pittore Dalla Casa per importo di un piccolo ritratto dipinto in tela rappresentante il B:o Leonardo £ 6

12 Pagati a Giuseppe Sedazzi Pittore per compra di due piccole Prospettive poste nell'Anticamera di S: E: £ 15

Giugno 1798

25 Pagati a Domenico Nanni per la compra di un quadro rappte un Ecce homo senza cornice come da ricevuta in filza £ 5

Luglio 1798

8 Spesi nella compra di diverse Reliquie, ed un Salvatore che porta la Croce con cornice velata in tutto £ 15

Ottobre 1798

7 Spesi nella compra di un quadro grandissimo con cordone attorno di Legno dorato tavola dell'Altare della B:a Imelde Lambertini, esistente nella chiesa del sopresso Monastero di S:a M:a Maddalena accordato il tutti in £ 20

Novembre 1798

4 Pagati al Sig.r Antonio Fabri Pittore per diversi quadri Sacri dipinti per ordine di S: E: Pne come ancora per Lezioni di disegno date alla Sig:ra Msa: Maria Malvezzi ora Hercolani, ed anche per spese occorrenti per il disegno come da sua lista in filza £ 278:5

20 Pagati al Sig:r Mauro ...Pittore per aver dipinto due paraventi..£ 37

Febbraio 1800

4 Pagati al Sig:r Giuseppe Ramenghi Pittore Figurista per diversi quadri dipinti di ordine di S: E: Pne e ridotto il suo avere come da ricevuta in filza £ 150

Aprile 1800

18 Pagati al Sig:r Mauro Gandolfi Pittore per l'importo di N° 200 Cuori di Gesù stampa a fuoco come da ricevuta in filza £ 6

Agosto 1800

16 Pagati a Luigi Passerini per l'importo d'una Via Crucis alla Cappuccina fatta per ordine di S: E: Pne come da ricevuta in filza £ 8:8

Ottobre 1800

11 Pagati a Pedretti Pittore per avere rifatto la faccia di una B. V. rappresentante il Cuore di Maria £ 3

Giugno 1801

29 Pagati al Sig:r Sedazzi Pittore per accomodatura di un piccolo quadro della casa £ 5

Maggio 1802

7 Pagati al Sig:r Sedazzi Pittore, che accomodò una pittura senza cornice per S: E: Pne £ 7:10

Settembre 1803

25 Pagati al Sig:r Sedazzi pittore per diverse politure fatte a più quadretti £ 15

Ottobre 1803

12 Pagato al Sig: Ercole Petroni Pittore per una B:a Vergine che dipinse in Rame, e questa per da collocare in un altare basso dell'Oratorio di Spinazzino £ 40

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna

Marcello Oretti, manoscritto **B 104**.

Volume I

(f. 46) 5 – Palazzo Malvezzi Del Sig.r Senatore

- Un quadro di S. Giovanni dell'Albani
- Là Risurrezione di NS.
- Un Rame coll'Assunta delli Carracci
- Un Maddalena con l'Angelo, del Quaini
- Un quadro grande del S. Marchese Virgilio del sud.° Bolognini, cioè di Giacomo
- Agar col Figliolo e l'Angelo di Gio: Giuseppe del Sole
- Una S. Catterina mezza figura al naturale del d.°
- Un quadro di Francesco Bassi, ma' non sò che rappres.a
- Il volto di una Camera dipinta dal Colonna e Mitelli, opera famosissima, con Mercurio
- Il Sacrificio d'Abramo, è del Gionima
- S.a Lucia mezza figura come il vero del Tiarini
- Caino uccide Abelle, anch'esso del Gionima
- Una tavola d'altare, anch'esso del Gionima
- Una Tavola d'Altare con la BV. e diversi Santi Martiri del Malvezzi
- Il Sposalizio di S.a Catterina, S, Giuseppe piombo in legno dal Bagnacavallo
- Uno Sfondato con due Virtù che danno per mano dipinte da Giò: Francesco Ferrari Bolognese discepolo di Guido Reni, citato dal Malvasia parte ultima della Felsina Pittrice folio 515. della Indicie de Pittori.

(f. 91) 105. Casa Malvezzi

Palazzo da S. Sigismondo:

- Un S. Pietro in Carcere visitato dall'Angelo figure quanto il vero di Ercole Graziani – fatto da vecchio
- San Brunone dipinto dal d.° Graziani per modello della tavola che fece per la Certosa di Roma – quadro mezzano –
- Un quadro grande per traverso con Europa
- Il Ricco Epulone à Mensa quadro mezzano
- Apele che dipinge Cleopatra, e Marco Antonio quadri mezzani del Mola
- Il Signore con li due Pellegrini che lò riconobero in frazione panis figure quanto il naturale di Domenico Viani
- San Girolamo mezza figura come sopra di Flaminio Torri
- Un quadro mezzano con un mezzo porco, altro con Tochini e carne, del Boselli, di Parma
- Un Agar con Ismaele quadrino piccolo di mano di ~~Luigi Quapri~~ – di Gio:G.e del Sole
- Una S.a M.a Maddalena mezza figura come il vero di Ercole Graziani
- Una Sibilla forma simile dello stesso Graziani
- Gioseffo giusto tentato dalla Padrona figure quanto il vero stupendo di Carlo Cignani
- La Carità figure come sopra del Franceschini Bolognese sul fare del Cignani
- Un Santo vecchio testa al naturale del Tiarini
- Un Ecce Homo testa sola simile alla sud.a del Guercino

- Il Giudizio di Salomone
- Un quadretto mezzano con vedute di fabbriche creduto del Briccio
- La B. V. Bambino, S. Giovanni Evangelista
- (f. 92)** San Francesco d'Assisi mezze figure quanto il vero di mano di Francesco Francia
- La Madonna col Bambino Gesù d.a dalla rosa bellissima copia dall'originale dal Parmeg:
- Christo porta la Croce, mezze figure come il vero d'incerto autore
- Tizio divorato dall'Avoltojo, mezza figura quanto il vero bellissima di Guido Cagnacci
- S.a M.a Maddalena mezza figura come sopra del Guercino dà Cento, mà li anno aggiunti Capegli per coprire le mammelle
- Lo Sposalizio di S.a Catterina, S. Giuseppe, S. Francesco d'Assisi mezze figure come il vero di Francesco Francia
- Un Santo mezza figura di vecchio al naturale dello Spagnoletto di Napoli
- S. Lucia mezza figura come sopra di Gio: Gioseffo dal Sole
- La Madonna col Divino Bambino mezze figure come il naturale sostenuto dà una Santa, S. Gioseffo dipinto sull'assa dà Pellegrino Tibaldi
- Andromeda mezza figura sino à mezza gamba, di Gio: Giuseppe del Sole
- Una Sibilla ò ritratto con angiolino in atto di scrivere, è ~~d'incerto autore~~, d la Fontana
- La B. V. Bambino, S.a Barbara, S. Procolo, coll'anno MDLXXI. Scuola del Sammachino
- La Madonna col suo Divino figlio Bambino, S. Francesco d'Assisi mezze figure minori del vero di Francesco Francia
- Il Ratto delle Sabine, quadro grande figure come il naturale, d'incerto autore
- (f. 93)**
- La Flagellazione di N. S., l'Orazione nell'Orto due piccole lunette scuola del Sammachino
- Un ovale grande con li Orazii figura in piedi altra sotto li piedi, veduta di un tempo come il Panteon, sopra l'Architrave vi stà scritto AURELIANO MILANI. MDCVIII. bellissima pittura ovale
- Una Tavolina d'altare, con la B. V. in alto due Angioli, e nel basso, S. Giuseppe, S. Lorenzo S.a Elena figure come il naturale Scuola del Calvart
- Molti Quadri fatti dà Angelo Michele Cavazzoni e sono le copie dalli dipinti delli Carracci nella Sala Magnani
- Varij Quadri sopra porte del Mezzadri
- Venere, Vulcano alla Fucina co' Ciclopi, pittura di Domenico Maria Viani
- La Risurrezione di N. S. Quadretto piccolo creduto di mano di Domenico M.a Canuti
- La Madonna Sma col Bambino che accarezza S. Giovannino, S. Anna, credo vi sia San Gioseffo figure quanto il vero del Bagnacavallo – copiato dà un originale di Raffaello dà Urbino
- Due Paesi mezzani del Tempesta bellissimi
- Una magnifica Prospettiva dipinta ad'oglio dal Santi
- Due rare Battaglie quadri mezzani del Calza
- Due quadri in uno la Pittura, nell'altro la Scultura mezze figure quanto il vero di Vincenzo Rutore
- Due quadri grandi con frutti, ed animali di Arcangelo Resani
- Il S.º Vecchio Simeone che tiene nelle braccia il Bambino Gesù, mezza figura quanto
- (f. 94)** il naturale, copia fatta dal Gessi dall'originale di Guido Reni nella Tavola d'altare nel Duomo di Modena

(f. 99)

Palazzo Malvezzi del S.r Senatore dà S. Sigismondo

Aggiunta di altre Pitture

- Il ritratto di un Mattematico vestito color nero mezza figura quanto il vero, di mano di Tiziano
- La Circoncisione di N. S. quadretto mezzano dipinto da Gio Belino: IOANIS BELLINI. P.
- Quadretto simile di grandezza con la Mad:a il suo Bambino Gesù, S. Girolamo, altro Santo in paese di Giorgione dà Castel Franco
- Una Madonna sull'assa sotto quadro, di Luca d'Olanda, e vi è il Bambino
- Un Eremita in paese dipinto da Muzziano, sotto quadro
- Un S. Girolamo mezza figura al naturale bellissimo di Lorenzo Garbieri
- Una Assonta sul Rame con bellissime teste di Appostoli sotto quadro d'Ann:le Carracci
- Un S. Bartolomeo scorticato, figure come il naturale del Guercino dà Cento della prima maniera, sembra una tavola d'Altare
- Un quadro grande con la Circoncisione di N. S., S. Domenico, ed un ritratto figure minori del vero di Paolo Caliari Veronese
- Una Pittura grande ovale per traverso con il Salvatore sedente che mostra il S.° costato, ed angiolini figure quanto il vero dipinto dà Francesco Albano era de Marchesini
- Due putti quanto il vero di Carlo Cignani
- La Regina Sabba svenuta avanti Salomone mezze figure quanto il vero del Canuti
- Un ritratto di una Signora riccamente vestita

(f. 100) mezza figura come il vero della Lavinia Sirani

- Il Ritratto di Donna sedente in atto di scrivere ad un tavolino, con un puttino à canto figura quanto il naturale di mano della Lavinia Fontana, creduta il suo proprio ritratto
- Un sotto quadro con bacchanale di Puttini nudi di mano di Pietro Faccini
- Un gran quadro con S. Sebastiano saettato ed angiolini, figura quanto il vero di Flaminio Torri, sembra tavola d'altare era del Tubertini
- Una piccola Madonna col Bambino Gesù di Giovanni Viani
- Una mezza figura di Donna vestita di colore nero, come il vero di Domenico Zampieri d.° il Domenichino
- La Deposizione dalla Croce piccolo quadrettino della Lavinia Fontana, e vi si legge sotto
- Una Madonna col Bambino di Lippo Dalmasio
- La Testa di un Ecce Homo al naturale del Guercino da Cento della prima maniera
- La Testa del Salvatore di Dionisio Calvart Fiammingo
- La Carità quadro per traverso di figure quanto il vero di Marco Antonio Franceschini
- Christo caduto sopra alla Croce, figure quanto il vero, opera maravigliosa di Lodovico Carracci
- Una Santa Lucia mezza figura come il vero del Tiarini
- Un quadrone grande con la vecchia che ad una giovane racconta la Favola di Psiche, e

(f. 101) ambe sedenti, è bella opera di Donato Creti della prima maniera

- Una Sibilla colla testa in profilo mezza figura quanto il vero del d.° Creti
- Un putto sedente in terra, come il naturale di Simone dà Pesaro
- Il P. Eterno con le braccia aperte nelle nuvole, mezza figura, quanto è il naturale con bellissima testa creduto del Bagnacavallo, ma è certamente della Scuola di Raffaelle dà Urbino - era di Ercole Lelli
- Un quadro mezzano col Sacrificio d'Abramo mezze figure quanto il vero opera maravigliosa di Leonello Spada

- Altro quadro per compagno del sud.° colla Erodiade à cui li viene recata dà un Manigoldo la testa di S. Gio. Battista, dello stesso Leonello Spada, erano di Casa Zambecari dà S. Barbaziano
- Una S.a Catterina dalla ruota mezza figura come il naturale, Scuola Veneta creduta di mano di palo Caliarì Veronese
- La Carità con due putti, mezza figura quanto il vero del Cavedoni, di prima maniera
- Davidde colla testa d'Oloferne, mezza figura quanto il vero di Guido Canlassi, e non Cagnacci dà S: Arcangelo poco distante dà Rimino
- Altro quadro compagno con mezza figura raff. la Vita Umana dello stesso Canlassi
- Altra di simile grandezza che rapp.a l'Amore Divino, mezza figura come sopra di Gio: Gioseffo del Sole, erano di Casa Magnani.

Ms. B 104, Volume II

(f. 125)

57- Casa Magnani Del Senatore incontro la Chiesa di S. Giacomo.

Questo Reggio Pallazzo, è un gioiello di inestimabile preggio per la rarità delle Pitture che vi sono. Il Palazzo è magnifico disegno di Domenico Tibaldi. La gran Statua incontro la Porta è opera di Gabrielle Fiorini.

Nella Sala Superiore un bel freggio dipinto dalli Carracci con le Storie Romane...

(f. 126) [...] li quali dipinti sono fatti fare dal Sig.r Lorenzo Magnani.

- In un Camino Il Sacrificio di un Toro alla presenza di un Ré e di gran Gente, è opera della Lavinia Fontana che vi scrisse il suo nome, Lavinia Fontana de Zappis 1592.

(f. 127) Delle Pitture mobili

- Una Madonna col puttino, e S. Gioseffo è di mano del Guercino dà Cento.

- Una S.a Maria Maddalena del sud.º Guercino.

- Davvide colla testa di Oloferne, o Golia, è opera rarissima di Guido Cagnacci. Mezza figura come il vero.

- Il quadro che con una figura rappresenta la Vita Umana è della sud.a grandezza dello stesso Cagnacci, opere rarissime e di gran preggio.

- Altro quadro per compagno del sudº che figura mezza al naturale rappresenta l'Amore Divino, è opera rara di Gio: Gioseffo dal Sole.

- Il Ratto delle Sabine è opera di Gio: Gioseffo dal Sole.

- Una S.a Elena mezza fig,a al naturale del d.º Gio: Gioseffo dal Sole.

- Davidde mezza figura cola testa di Golià, dello Spagnuolo.

- Un quadro con uno Indemoniato, è opera di Aureliano Milani.

- Un piccolo quadro di un Mercato, è dello stesso Aureliano Milani.

- Un altro quadretto con una Messione del d.º Aureliano Milani.

(f. 128)

- Noè uscito dall'Arca è quadro mezzano del già detto Aureliano Milani.

- Un S. Francesco Saverio, di mano di Domenico M.a Viani.

- Vulcano alla Fucina co' Cicloppi, e Venere è anch'essa di Domenico M.a Viani.

- Venere ferita in un piede dà una spina fece la rosa vermiglia del proprio sangue, è opera rara di Felice Torelli.

- Un altro quadro con una Simile Poesia, è del d.º Torelli.

- Una Vecchia che racconta ad una Giovinetta la novella di Psiche, è di Donato Creti.

- Una Europa con le sue Vergini, è del d.º Creti.

- Alcuni quadri di mezze figure, cioè S. Paolo, San Francesco Saverio, S. Barbara, e S. Irene sono dipinti da Ercole Graziani.

- Molti quadri copie bellissime del freggio de' Carracci nella sala, e de' Camini, fatte dal bravissimo copista Angelo Michele Cavazzoni.

Marcello Oretti, manoscritto **B 105**.

Tomo I

Pitture esposte nell'Apparato del Corpus Domini nella parrocchia di S. Sigismondo 1760.

(f. 10) Casa Senatoria Malvezzi:

- una S.a Lucia mezza figura quanto è il naturale del Tiarini.
- Il Sacrificio d'Abramo, pittura mezzana del Gionima.
- Caino uccide Abelle quadro come sopra del d.º Gionima.
- Un Martirio di diversi Santi, cioè la Maddonna e SS.i di Casa Malvezzi, di mano di Giacomo Bolognini Tavola d'altare.
- Una Madonna col Bambino che sposa S.a Catterina V. M. e vi è S. Giuseppe pinto sulla Tavola dal Bagnacavallo.

Sono tutti del Senatore Malvezzi

(f. 99)

S. Sigismondo 1770

Casa Malvezzi del Sig.r Senatore

- La Tavolina dell'Altare col Martirio del Bº Piriteo di quella famiglia è di Giacomo Bolognini figlio di Angiolo.
- La Madonna col Bambino mezze figure quanto è il naturale è di Agostino Carracci copiata dà quella del Parmegianino in Casa Zani, detta della Rosa.
- Una S.a Maria Maddalena mezza figura come sopra è della Scuola di Tiziano.
- L'Amore Profano, mezza figura quanto è il vero, è di mano di Gioseffo Crespi, d.º lo Spagnoletto.
- Due quadri grandi con animali, e frutti, sono di mano di Arcangelo Resani.
- Un Preseppio mezze figure al naturale lumeggiate dallo splendore del Bambino Gesù.
- La BV. col Bambino sulla culla che sposa S.a Catt.a VM: e vi è S. Gioseffo pinta in Tavola si crede del Bagnacavallo.
- Una Missione di un Gesuita, altro che pr confessa un Villano in bel paese, è di Aureliano Milani.
- Altro quadro mezzano per diritto per compagno del sud.º con Mercato e veduta di una Chiesa di Villa è del Milani.
- Il B.º Nicolò Albergati che fa vedere il miracolo del pane venuto nero in virtù della scomunica, e che lo fa ritornare nello stato primiero mediante l'Assoluzione, e ciò à un Ré d'Inghilterra, è di mano di Ercole Graziani.

(f. 100)

- Il Giudizio di Salomone del Bambino contrastato dà due femmine è creduto del vecchio Bolognini [corregge al lato] del Bricci
- Il S. Francesco Saverio moribondo figura al naturale quadro grande di Giovanni Viani
- Ns. che porta la Croce con altre mezze figure come il naturale
- Quattro pitture di mezze figure la Pittura, quanto il naturale; la Scultura mezza f.a come d.a; Arch.a; la Musica, come d.a
- Il Vecchio Simeone col Bambino in braccio, è copia dall'originale nel Duomo di Modena fatto dà Guido Reni, altri lo fanno originale, mezza fig.a quanto il naturale.

- Il Sacrificio di Abramo, e Caino che uccide Abelle quadretti piccioli del Gionima. [no 93, exp60]
- Una S.a Lucia mezza fig.a al naturale del Tiarini.

(f. 101)

Casa Malvezzi dà un Portone

- due Prospettive à chiaro oscuro, à tempera di Marco Antonio Chiarini

Fogli non numerati, ma indice delle varie parrocchie con elenco delle opere esposte nei diversi anni.

S. Sigismondo 1760 Casa del Senatore Malvezzi

- Una S.a Lucia mezza f.a del vero pare un ritratto è del Tiarini
- Il Sacrificio d'Abramo, quadro mezzano del Gionima
- Caino uccide Abelle quadro come sopra del d°
- Un Martirio di diversi Santi con la BV. in alto, è di Giacomo Bolognini, credo sia una tavolina d'Altare

Ms. B 105, Tomo II.

(f. 1)

Descrizione delle Pitture esposte nell'Apparato delle Feste del corpus Domini nella Città di
Bologna

Anno 1780

S. Sigismondo Palazzo Malvezzi

- Un quadro con Cristo à mensa co' due discepoli che lo conobbero in fractione panis figure quanto è il naturale di Domenico Viani.
- S. Lucia mezza figura come il vero del Tiarini, bellissima.
- S. Simeone con Gesù bambino nelle braccia mezza figura minore del vero bozzo Gu. Reni.
- Sacrificio d'Abramo più piccolo del Crespi, cioè lo Spagnoletto di Bologna.
- Cristo caduto sotto la Croce figure quanto il vero la Veronica, e un manigoldo è di Ludovico Carracci.
- La Madonna Bambino che legge San Giuseppe figure come il vero sono à mezza gamba e di Lorenzo Pasinelli.
- Li fratelli di Giuseppe giusto le recano le vesti insanguinate dal padre; mezze figure come vero del Guercino dà Cento.
- S. Sebastiano saettato, e S.a Irene dà Lotto Bergamasco.
- S. Francesco Saverio moribondo Tavola d'altare di Gio: Viani.
- La Risurrezione di NS. fig.e quanto il vero di Simone da Pesaro, tav. d'altare.
- Coronazione di spine di Antonio Fumiani Veneziano discepolo dei Caracci.
- S. Sebastiano flagellato o Saettato, e varij angiollini, figura come il naturale di mano di Flaminio Torri.

(f. 2)

- La Circoncisione di N. Signore, e vi è San Domenico, e un ritratto, figure poco meno del naturale di Paolo Caliari Veronese.
- Un quadro con Carnumi, e uccelli del Boselli dà Parma.
- Un quadro con colombaia, e molti Piccioni di Arcangelo Resani.
- Un quadro grande con uccelli frutti è opera Fiamminga.

- Testa di un putto dipinto su un muro, è di Antonio Allegri d° il Correggio.
- Erodiade con la testa di S. Gio: Battista, e il manigoldo, mezza figura quanto è il vero è di Leonello Spada.
- Ritratto d'uomo con colaro, mezza figura quanto il vero di Monsieur Giusto Sustermans.
- Il Sacrificio d'Abramo mezze figure quanto il vero simile di grandezza al sud.° dello Spada.
- Un S.° Appostolo legge mezza figura come sopra delli Gennari.
- Una mezza figura quanto il vero con vestito bianco di Diego Velasquez Spagnuolo.
- Un ritratto di femmina in faccia mezza figura come il vero di Domenico Zampieri.
- Caino uccide Abelle dello Spagnuolo. [no 93, comprato nel 1704]
- Il Ritratto di un Geometra vestito colore nero, mezza figura quanto è il vero, dicono di Tiziano ma sembra piuttosto di Giovanni Battista del Moro Veronese suo discepolo.
- Una Madonna col Bambino mezza figura della Lisabetta Sirana.
- La Carità con putti del Franceschini sembra del Cignani suo maestro.
- Il Padre Eterno mezza figura quanto è il vero scuola forestiera dipinto sulla tavola.
- Ritratto di femmina con beretto di velo bianco

(f. 3) è dell'Allori detto il Bronzino fiorentino.

- Altra Pittura col Padre Eterno figura sedente quanto il vero scuola de Carracci, mà dicono del Mastelletta.
 - Tommaso Moro in Carcere visitato dalla moglie mezze figure come il naturale è dello Spagnoletto di Napoli, cioè Giuseppe de Ribera.
 - La Pietà figure quanto il vero in poco spazio di Carlo Bonone Ferrarese.
 - Il disegno della Tavola di Gesù Maria del Guercino del figlio del Gandolfi.
 - La Madonna Bambino S. Giovannino S. Anna S. Gioseffo con la Gatta, è bella copia dall'originale di Giulio Romano.
 - Alcuni quadri copie dalli freggi della Sala Magnani fatti dal Cavazzoni.
- Contro la Chiesa di S. Sigismondo due battaglie di mezzana grandezza.
 Nella medesima Strada la Deposizione dalla Croce di Gaetano Gandolfi quadretto piccolo.
 La Madonna col Bambino mezza figura quanto il vero delli Gennari.

Dalle Stalle del Malvezzi

- due quadretti di Aureliano Milani, in uno una Missione nell'altro un Mercato di Campagna.

(f. 4)

Casa Malvezzi la Caduta di S. Pavolo qu. gr. d'un Procaccini.

- Palicola della Dottrina Cristiana con San Sigismondo è di Gaetano Gandolfi.
- ... Nota per ordine delle Pitture di Casa Malvezzi entrando à mano destra per la porta magg.e
- Cognoviro in fractione panis Dom.co Viani.
 - S.a Lucia Tiarini.
 - S. Simeone, Guido.
 - Sacrificio di Caino Spagnuolo.
 - Cristo caduto sotto la Croce Lud. Carracci.
 - Madonna Pasinelli.
 - Giacobbe con la veste di Giuseppe Guercino.
 - S. Sebastiano Carlo Loth.
 - S. Francesco Saverio nell'altare Gio: Viani.
 - Risurrezione, Simone da Pesaro.
 - Coronazione di Spini, Fumiani.

- S. Sebastiano Flaminio Torri.
- Carnucci del Boselli di Parma.
- Colombaja Arcangelo Resani.
- Uccelli e frutti e paesi.
- Una testa di putto del Correggio.

(f. 5)

- Erodiade di Leonello Spada.
- Testa di S. Pietro del Cavedone.
- Ritratto di Uomo di Giusto Sustermans.
- Caduta di Pavolo Procaccini.
- S. Paolo legge di un Gennari.
- Ritratto di femmina Domenichino.
- Sacrificio d'Abramo di Leonello Spada.
- Morte di Caino del Crespi d.° lo Spagnuolo.
- Ritratto di Matematico Tiziano.
- Madonna della Sirana.
- Carità del Franceschini.

Loggia del Cortile grande al piccolo à destra

- La Pietà del Bonone.
- Tommaso Moro Cav. Calabrese.
- Disegno di Gesù Maria del Guercino copia dal Gandolfi.
- Il P. Eterno fig. intiera Scuola de Carracci.
- Ritratto di donna Bronzino.
- Altro Padre Eterno varj canzonano perche una femmina non stava bene in qual luoco, e nepure due PP. Eterni così vicini.

Altro piccolo cortile

- La Madonna della gatta copia da una di Giulio Romano.
- Vari quadri copie dal freggio delli Carracci nella Sala Magnani.

Bibliografia

- A.M. Ambrosini Massari, *Erudizione, riscoperta dei Primitivi e collezionismo: una traccia per le Marche tra Settecento e Ottocento*, in *Il collezionismo locale adesioni e rifiuti*, a cura di R. Varese, F. Veratelli, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 733-767.
- A.M. Ambrosini Massari, *Memorie di artisti inglesi a Bologna nel Settecento*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, a cura di S. Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp.163-184.
- G. Amici, *Descrizione de' quadri del Ducale appartamento di Modena*, Modena 1787.
- F. Arisi, *Felice Boselli. Pittore di natura morta*, Roma, Bozzi, 1973.
- G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1586.
- M. Ascari, *Bologna dei viaggiatori: la sosta in città e il valico degli Appennini nei resoconti di inglesi e americani*, Bologna, Gruppo di Studi Savena Setta Sambro, 1999.
- P. Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, Nuova Alfa, 1986.
- P. Bagni, *I Gandolfi: affreschi, dipinti, bozzetti, disegni*, Bologna, Nuova Alfa, 1992.
- F. Baldassari, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano, Motta, 2002.
- A. Ballarin, *Un nuovo dipinto biblico-pastorale: Jacopo Bassano 1562-1573*, Verona, Ed. dell'Aurora, 2016.
- A.R. Bambi, *Il conte Girolamo Ranuzzi, un eclettico bolognese del '700*, 1998, in *Il Carrobbio*, 24.1998, pp. 137-156.
- C. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli: pittore (1629 - 1700); catalogo generale*, Rimini, Pataconi, 1993.
- C. Baroncini, *Vita e opere di Lorenzo Pasinelli (1629 - 1700)*, Faenza, Edit. Faenza, 2010.
- L. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli*, in *Arte antica e moderna*, 2, 1958, pp. 180-190.
- L. Bartoni, *Novità documentarie sulla raccolta di dipinti dei conti Fava a Bologna: l'"Amore che dorme" di Lorenzo Pasinelli*, in *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento*, Roma, Campisano, 2014, pp. 79-92.
- G. Baruffaldi, *Vita di Carlo Bononi pittore ferrarese*, Ferrara 1843.
- G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi: con annotazioni*, Vol. II, Ferrara 1846.
- P. Bassani, *Guida agli amatori delle belle arti, architettura, pittura, e scultura per la città di Bologna, suoi sobborghi e circondario*, Bologna 1816.
- F. Battistelli, scheda in *La Pinacoteca San Domenico della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano*, in *La chiesa di San Domenico a Fano: dalle origini all'ultimo restauro*, a cura di G. Volpe, Fano 2007, p. 241.
- S. Battistini, *Appunti sulla formazione della quadreria Davia Bargellini a Bologna*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di A. Bacchi, L. Barbero, Bologna 2016, pp. 383-389.
- S. Béguin, M. Di Giampaolo, M. Vaccaro, *Parmigianino: i disegni*, Torino, Allemandi, 2000.
- G. Bellori, *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672.
- F. Belvisi, *Elogio storico del pittore Ludovico Carracci*, Bologna 1825.
- D. Benati, *Per il percorso iniziale di Bartolomeo Cesi*, in *Paragone*, XXXI, 369, 1980, pp. 3-28.
- D. Benati, *Ercole Procaccini: (Bologna, 1520 - Milano, 1595)*, in *Pittura bolognese del '500*, 2, Bologna, Grafis, 1986, pp. 449-450.

- D. Benati, *La pittura nella prima metà del Seicento in Emilia e in Romagna*, in *La pittura in Italia*, 1, Milano, Electa, 1989, pp. 216-247.
- D. Benati, *La quadreria di Bedonia: dipinti della Pinacoteca Parmigiani nel Seminario Vescovile*, Modena, Panini, 1989.
- D. Benati, "Con pari tenerezza, e miglior disegno": Albani (e Reni) prima di Roma, I, in *Arte cristiana*, LXXIX (1991), pp. 23-38.
- D. Benati, *Guido Cagnacci*, Milano, Electa, 1993.
- D. Benati, in *Aspetti dell'Arte Emiliana dal XVI al XVIII Secolo*, Catalogo Fondantico, Bologna 1998, pp. 69-70.
- D. Benati, *Alessandro Tiarini: l'opera pittorica completa e i disegni*, Milano, Motta, 2001.
- D. Benati, M. Medica, a cura di, *La quadreria di Gioacchino Rossini: il ritorno della Collezione Herculani a Bologna*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002.
- D. Benati, a cura di, *Espressioni d'arte: dipinti emiliani dal XVI al XVIII secolo*, Bologna 2004.
- D. Benati, *I dipinti della pinacoteca civica di Budrio: secoli XIV – XIX*, Bologna, Compositrice, 2005.
- D. Benati, a cura di, *Officina emiliana: Correggio, Guercino, Lanfranco e altri artisti dalla Collezione della Banca Popolare dell'Emilia-Romagna*, Milano, Skira, 2006.
- D. Benati, *Guido Cagnacci: il corpo e l'anima*, in *Guido Cagnacci: protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 27-53.
- D. Benati, *Guercino e Mattia Preti a confronto: la nuova linea dell'arte barocca*, Argelato, Minerva, 2017.
- M. Benini, in *La nobile villeggiatura: i Rasponi a Palazzo San Giacomo di Russi*, a cura di S. Tumidei, Ravenna, Longo, 2004, p. 221.
- B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance: with an index to their works*, New York 1894.
- B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North School*, Londra, Phaidon, 1968.
- O. Bergomi, *Ercole Petroni (Bologna 1765 - 1839): recupero di un pittore figurista*, in *Strenna storica bolognese*, 63.2013, pp. 9-24.
- C. Bernardini, *La Pinacoteca Civica di Budrio: guida illustrata*, Bologna, Nuova Alfa, 1989.
- C. Bernardini, *Il Bagnacavallo senior: Bartolomeo Ramenghi, pittore (1484? - 1542?); catalogo generale*, Rimini, Luisè, 1990.
- C. Bernardini, *Prima delle requisizioni napoleoniche: quadri d'altare bolognesi fra riproduzione grafica e idea di museo*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, a cura di S. Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 143-162.
- E. Bertozzi, *Il collezionismo settecentesco a Bologna: la collezione Zambeccari a palazzo Pepoli-Campogrande; proposta per una esposizione*, in *Strenna storica bolognese*, Bologna 1996, 46.1996, pp. 99-117.
- U. Beseghi, *Palazzi di Bologna*, Bologna, Tamari, 1956.
- S. Bettini, a cura di, *Palazzo Magnani in Bologna*, Milano, Motta, 2009.
- D. Biagi Maino, invece, ne *I plafoni di Filippo Pedrini, ultimo dei "Gandolfeschi"*, in *L'Osservanza nell'arte bolognese*, a cura di O. Gianroli, Carpi, Gruppo Pro, 1989, pp. 49-54.

- D. Biagi Maino, *La Pittura in Emilia-Romagna nella seconda metà del Settecento*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, Electa, 1990, pp. 823-824.
- D. Biagi Maino, *Ubaldo Gandolfi*, Torino, Allemandi, 1990.
- D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino, Allemandi, 1995.
- D. Biagi Maino, a cura di, *L'immagine del Settecento: da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV*, Torino, Allemandi, 2005.
- I. Bianchi, *La collezione di Filippo di Alfonso Hercolani principe del Sacro Romano Impero (1663 - 1722)*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, a cura di S. Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 85-108.
- I. Bianchi, *Gli inventari del Principe Filippo di Alfonso Hercolani (1663-1722) e della sua famiglia*, in *Inventari e cataloghi*, a cura di C. M. Sicca, Pisa, Pisa University Press, 2014, pp. 257-275.
- L. Bianchi, *I Gandolfi*, Roma, Signorelli, 1936.
- G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna 1826.
- A. Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici Bolognesi*, vol. III, Bologna 1843.
- O. Bonfait, *Le collezioni Aldovrandi in età moderna*, in "Il Carrobbio", 1987, XIII, pp. 26-50.
- O. Bonfait, *Les expositions de peintures à Bologne au XVIIIe siècle*, Paris 1991.
- O. Bonfait, *Il valore della pittura. L'economia del mecenatismo di Pompeo Aldrovandi (1752)*, in *Arte a Bologna*, 1.1991, pp. 83-94.
- O. Bonfait, *Les tableaux et les pincesaux: la naissance de l'école bolognaise; 1680-1780*, Roma, École française de Rome, 2000.
- O. Bonfait, *Le collectionneur dans la cité: Alessandro Macchiavelli et le collectionnisme à Bologne au XVIIIe siècle*, in *Geografia del collezionismo*, Roma, École française de Rome, 2001, pp. 83-108.
- O. Bonfait, *Le prix de la peinture à Bologne aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 2002, in *Economia e arte secc. XIII – XVIII*, Firenze, Le Monnier, 2002, pp. 837-849.
- F. Bonvicini, *Le collezioni artistiche del Credito Emiliano: storia del Palazzo Spalletti Trivelli di Reggio Emilia*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.
- L. Borean, a cura di, *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, vol. II, *Il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume*, Verona, Cierre Ed., 2004.
- L. Borean, A. Cera Sones, *Drawings of the Installation of a Nineteenth-Century Picture Gallery: a Study of the Display of Art in Venice*, in *Getty Research Journal*, 2, 2010, pp. 169-176.
- L. Borean, *La galleria Manfrin a Venezia: l'ultima collezione d'arte della Serenissima*, Udine 2018.
- M. Boschini, *La Carta del Navegar Pittoresco*, Venezia 1660.
- R. Bosi, *Sulle firme dei pittori bolognesi (XIV e XV sec.)*, in *Le opere e i nomi*, a cura di M. M. Donato, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000, pp. 59-69.
- S. Bottari, *Per Guido Cagnacci*, in *Arte antica e moderna*, 24, 1963, p. 323.
- E. Bottrigari, *Cronaca di Bologna 1845-1871*, a cura di A. Berselli, Bologna, Zanichelli, 1960.
- R. Brandli, *Virgilio Malvezzi: politico e moralista*, Basilea, Tipografia dell'USC, 1964.
- G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Cosmopolita, 1945.
- G.P. Brizzi, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento: i seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, Il Mulino, 2016.

- A. Brogi, *Dall'età dei Carracci all'arrivo dei Francesi*, in *La certosa di Bologna*, a cura di G. Pesci, Bologna, Compositori, 1998, pp. 57-71.
- A. Brogi, *Ludovico Carracci (1555 - 1619)*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001.
- A. Brogi, *Brevi su Francesco Brizio*, in *Nuovi studi*, 11.2006(2007), 12, pp.137-143.
- A. Brogi, *Ludovico Carracci – Addenda*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016.
- A. Brogi, *Lucio Massari, Ludovico Carracci, Annibale Carracci. Spigolature*, in *Studi di storia dell'arte*, 30, 2019, pp. 211-224.
- B.L. Brown, *Jacopo Bassano: c. 1510 – 1592*, Bologna, Nuova Alfa, 1992.
- S. Bulletta, *Per la biografia di Virgilio Malvezzi con un'appendice di lettere inedite agli Estensi*, in *Aevum*, LXVIII, III, 1994, pp. 635-660.
- M. Buresi, A. Caleca, *Il decano Sebastiano Zucchetti e la sua collezione di 'primitivi'*, in *Conoscere, conservare, valorizzare i beni culturali ecclesiastici*, a cura di O Banti, G. Garzella, Ospedaletto (PI) 2011, pp. 57-68.
- B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani: affreschi, dipinti, disegni*, Bologna, Nuova Alfa, 1991.
- E. Calbi, D. Scaglietti-Kelescian, *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese*, Bologna, Biblioteca Comunale, Ms.B.104., Bologna, Istituto per i beni artistici, 1984.
- F. Calef, *Alcune fonti manoscritte per la biografia di Virgilio Malvezzi*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, LXXXIV (1967), pp. 70-98, 340-367.
- M. Calore, *Il nobile teatro dei Malvezzi (1686 - 1745)*, in *Strenna storica bolognese*, 44.1994, pp. 97-123.
- M. Calvesi, *Alessandro Tiarini*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G. C. Cavalli, A. Emiliani, C. Volpe, Bologna, Alfa, 1959, pp. 74-83.
- M. Calvesi, *G. A. Burrini*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G. C. Cavalli, A. Emiliani, C. Volpe, Bologna, Alfa, 1959, p. 196.
- S. Camerini, *Il magnifico apparato: pubbliche funzioni, feste e giuochi bolognesi nel Settecento*, Bologna, Clueb, 1982.
- G.P. Cammarota, *Le alterne fortune della pittura quattro-cinquecentesca a Bologna nel secolo di Francesco Zambeccari: una cronaca*, in *Il Cinquecento a Bologna: disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, a cura di M. Faietti, Milano, Electa, 2002, pp. 25-58.
- G.P. Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna: una raccolta di fonti. Dalla rifondazione all'autonomia: (1815 - 1907)*, Bologna, Minerva, 2004.
- G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870.
- F. Canetoli, *Arme gentilizie di famiglie bolognesi, nobili, cittadinesche e aggregate*, Bologna 1792.
- M. T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese: "pittora singolare", 1552 – 1614*, Milano, Jandi Sapi, 1989.
- G.R. Carli, *Delle monete e dell'instituzione delle zecche*, Lucca 1760.
- M.R. Caroselli, *Società ed economia in Italia nel secolo dei Lumi*, in *Rivista di Storia dell'Agricoltura*, XIX, n. 3, aprile 1979, pp. 1-44.
- S. Carotenuto, *Francesco Solimena: dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Roma, Ed. Nuova Cultura, 2015.

- L. Carrain, *Palazzo Malvezzi Ca' Grande*, in *L'Università di Bologna: palazzi e luoghi del sapere*, a cura di A. Bacchi, M. Forlai, Bologna, Bononia University Press, 2019, pp. 72-81.
- C. Casali Pedrielli, *Vittorio Maria Bigari. Affreschi dipinti disegni*, Bologna, Nuova Alfa, 1991.
- C. Cavalca, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento: opere, artisti e città. 1450-1550*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013.
- M. Cavazza, *Settecento inquieto. Alle origini dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- I. Cecchini, *Attorno al mercato, 1700-1815*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 151-171.
- M. Cellini, *"Disegni di Simon da Pesaro": l'Album Horne*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1996.
- M. Chiarini, *Tre quadri dei Gandolfi nelle collezioni fiorentine*, in *Paragone*, 29.1978, 343, pp. 61-62.
- F. Chiodini, *Una singolare collezione bolognese del '700: la Dondini Ghiselli*, *Il Carrobbio*, XXIV, 1998, pp. 185-194.
- F. Chiodini, *La quadreria di Marcantonio Franceschini (1648-1729)*, *Il Carrobbio*, XXV, 1999, pp. 119-127.
- F. Chiodini, *La collezione di Antonio Bovio (1676-1738) tra Palazzo Senatorio e Villa Carlina a Castenaso*, in *Il Carrobbio*, XXVI, 2000, pp. 111-120.
- F. Chiodini, *Contributo alla conoscenza della Quadreria Isolani: l'inventario del 1733*, in *Il Carrobbio*, XXVIII, 2002, pp. 133-144;
- F. Chiodini, *Appunti sull'ospitalità e le occasioni di festa a Palazzo Ranuzzi tra XVII e XVIII secolo*, in *Strenna storica bolognese*, 55.2005, pp. 167-183.
- F. Chiodini, *Contributo alla tarda attività di Filippo Pedrini*, in "Arte a Bologna", 6, 2007, pp. 182-186.
- F. Chiodini, *La collezione e il mecenatismo di Odoardo Zanchini (1633 - 1711): le emergenze di una raccolta; in onore di Keith Christiansen*, in *Il Carrobbio*, 34.2008, pp. 117-132.
- S. Chiodo, *Francesco Raimondo Adami*, in *La fortuna dei primitivi: tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze, Giunti, 2014, pp. 227-242.
- L. Ciancabilla, *La fortuna dei primitivi a Bologna nel secolo dei lumi: il Medioevo del Settecento fra erudizione, collezionismo e conservazione*, Bologna, Bononia University Press, 2012.
- L. Ciancabilla, *Primitivi in piazza e sotto i portici: mercato e collezionismo di tavole e fondi oro a Bologna prima, durante e dopo il soggiorno di Séroux*, in *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, a cura di D. Mondini, Roma, Campisano, 2019, pp. 137-162.
- A. Cifani, F. Monetti, *La pala del "Miracolo del beato Niccolò Albergati" di Ercole Graziani in Santa Maria degli Angeli a Roma: nuove scoperte*, in *Arte cristiana*, 89.2001, pp. 317-321.
- G. Cirillo, G. Godi, *Guida artistica del parmense*, Vol. II, Parma, Artegrafica Silva, 1986.
- C. Cittadella, *Catalogo storico de pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, Vol. III, Ferrara 1782.
- A. Coccioli Mastroviti, *Struttura e organizzazione spaziali del palazzo e della villa bolognesi nella trattatistica, negli scritti dei viaggiatori stranieri, nelle guide*, in *Arte Lombarda Nuova serie*, N. 143 (1), 2005, pp. 59-66.

- C. N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Tomo II, Paris 1758.
- P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Firenze, Olschki, 2010.
- J.L. Colomer, *Un Tableau "littéraire" et académique au XVIIe siècle: "L'enlèvement d'Hélène" de Guido Reni*, in *Revue de l'art*, 1992, pp. 74-87.
- J.L. Colomer, *Dar a su magestad algo bueno: Four letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi*, in *The Burlington Magazine*, 135.1993, pp. 67-72.
- J.L. Colomer, *Peinture, histoire antique et scienza nuova entre Rome et Bologne: Virgilio Malvezzi et Guido Reni*, in *Poussin et Rome*, a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, Paris, Ed. de la Réunion, 1996, pp. 201-214.
- I. Conti, *Vita e opere giovanili di Jacopo Alessandro Calvi*, in *Strenna storica bolognese*, 56.2006, pp. 193-209.
- A. Corbara, *Tre nature morte di Arcangelo Resani*, in *Paragone Arte*, 16.1965, 183, pp. 52-55.
- G.B. Costa, *Lettere varie e documenti autentici intorno le opere e vero nome e cognome e patria di Guido Cagnacci pittore*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venezia 1752.
- S. Costa, *Percorsi di Ancien Régime: le ragioni delle "collezioni invisibili"*, in *Intrecci d'Arte*, Dossier n. 3, Bologna 2018, pp.1-4.
- L. Crespi, *Felsina Pittrice*, Vol. III, Bologna 1769.
- L. Crespi, *Descrizione di molti quadri del Principe Filippo Hercolani...*, Bologna 1774.
- L. Crespi, *La Certosa di Bologna descritta nelle sue pitture*, corretta da G. Lucchesini e J. A. Calvi, Bologna, A San Tommaso d'Aquino, 1793.
- C. Crovara Pescia, *Carlo Bianconi, architetto - decoratore: le opere bolognesi; gallerie, ville, palazzi*, in *Strenna storica bolognese*, 47.1997, pp. 185-200.
- G. Cuppini, *I Palazzi senatorii a Bologna: architettura come immagine del potere*, Bologna, Zanichelli, 1974.
- G. Cusatelli, *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- G. Damen, *Per Giuseppe Varotti, accademico clementino*, in *Nuovi studi*, 4.1999(2000), 7, pp. 115-131.
- R. D'Amico, *La raccolta Zambeccari e il collezionismo bolognese del Settecento*, in *L'arte del Settecento emiliano (L'arredo sacro e profano – La raccolta Zambeccari) catalogo della mostra*, Bologna 1979, pp. 193-208.
- A. de Angelis, *La collezione di primitivi del cardinale Francesco Saverio de Zelada (1717 - 1801)*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 77.2002(2003), pp. 41-53.
- J. Daniels, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano, Rizzoli, 1976.
- A. De Benedictis, *Governo cittadino e riforme amministrative a Bologna nel '700*, in *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel Settecento*, Bologna, Istituto per la storia di, 1980, pp. 9-54.
- C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1998.
- C. De Brosses, *Viaggio in Italia: lettere familiari*, a cura di C. Levi, Roma 1973.

- M. Dei, *Alle origini della Pinacoteca Nazionale di Siena: l'“impinguamento” della sanese raccolta di Giuseppe Ciaccheri*, in *Bullettino senese di storia patria*, 113.2006(2007), pp. 331-353.
- A. Della Valle, *Pinacoteca di Brera: scuola emiliana*, IV, Milano, Electa, 1991.
- R. Démoris, *Le comte de Caylus et la peinture. Pour une théorie de l'inachevé*, in *Revue de l'art*, 142.2003, pp. 31-43.
- M. Di Giampaolo, in *Disegno. Le dessins italiens du Musée de Rennes*, catalogo della mostra, Modena-Rennes, Gand, Snoeck, 1990, p. 96.
- P. Di Natale, *La collezione Cavallini Sgarbi: da Niccolò dell'Arca a Francesco Hayez*, Milano, La Nave di Teseo, 2018.
- P.S. Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insegne, e nel fine i cimieri*, Bologna 1670.
- E. Donelli, *Alfonso Tacoli Canacci collezionista e mercante*, in *Quaderni della Bassa Modenese*, 28.2014,65, pp. 39-70.
- M. Dunkelman, *The Holy Family with St. John in the Indianapolis Museum of Art: Nosadella or Tibaldi?*, in *Perceptions*, 1981, pp. 44-50.
- A. Emiliani, a cura di, *Mostra di Disegni del Seicento Emiliano nella Pinacoteca di Brera*, Milano, Silvana Editoriale, 1959.
- A. Emiliani, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna*, Bologna, Alfa, 1972.
- A. Emiliani, *La Collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1973.
- A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologna, Alfa, 1978.
- A. Emiliani, *Per Guido Reni*, in *Atti e memorie dell'Accademia Clementina*, 25.1990, pp. 87-109.
- A. Emiliani, a cura di, *Giuseppe Maria Crespi, 1665 – 1747*, Bologna, Nuova Alfa, 1990.
- A. Emiliani, *La pinacoteca Nazionale di Bologna*, Milano, Electa, 1997.
- A. Emiliani, a cura di, *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612 – 1648*, Milano, Electa, 1997.
- E. Fadda, *Geroglifico o emblema? Un affresco perduto di Nicolò a Bologna*, in *Nicolò Dell'Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 117-123.
- L. Facchin, *Alessandro Mari "torinese": pittore e letterato della seconda metà del XVII secolo*, in *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, N.S. 63/64.2012/13(2014), pp. 179-202.
- M. Fanti, *La Biblioteca di Casa Magnani: i libri di una famiglia senatoria bolognese nel secolo XVII*, in *Magnani*, a cura di C. Malvezzi Campeggi, Bologna, Costa, 2002, pp. 217-229.
- G. Fantuzzi, *Notizie degli Scrittori bolognesi*, Bologna 1786.
- G. Feigenbaum, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia nei secoli XVI e XVII*, Bologna 1986, pp. 395-396.
- G. Feigenbaum, a cura di, *Display of art in the Roman palace: 1550 – 1750*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2014.
- E. Feinblatt, *Angelo Michele Colonna: a profile*, in *The Burlington magazine*, 121.1979, pp. 618-630.

- A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Amsterdam 1685.
- O. Ferrari, *La fortuna (e sfortuna) critica del "bozzetto" nel Settecento*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci, Nuova Italia, 1994, pp. 253-258.
- M. Ferretti, *Il contributo dei falsari alla storia dell'arte*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 5 1/1 (2009), pp. 189-226.
- O. Filippini, *Ludovico Montefani Caprara*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 76, 2012.
- G. Finaldi, M. Kitson, *Discovering the Italian baroque: the Denis Mahon collection*, London, National Gallery Publications, 1997.
- G. Fiocco, *Francesco Maffei*, in *Dedalo*, V, 1924, pp. 221-249.
- A.M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo: Benvenuto Tisi; pittore (c. 1476 - 1559); catalogo generale*, Ferrara 1993.
- G.J. Fontana, *Cento palazzi fra i più celebri di Venezia sul Canalgrande*, Venezia 1865.
- G. Fornasini, *Breve cenno storico genealogico intorno alla famiglia Malvezzi*, in *Albo per le nozze Malvezzi Sacchetti*, Bologna 1927.
- V. Fortunati Pietrantonio, *Lavinia Fontana*, in *Pittura bolognese del '500*, 2, Bologna, Grafis, 1986, pp. 272-737.
- V. Fortunati Pietrantonio, *Bartolomeo Cesi: (Bologna, 1556 - Bologna, 1629)*, in *Pittura bolognese del '500*, 2, Bologna, Grafis, 1986, pp. 803-808.
- G. Frabetti, *L'Ortolano*, Milano, Pizzi, 1966.
- A. Frabetti, *La decorazione a stucco in età Neoclassica a Bologna*, in *Lo stucco da Bisanzio a Roma barocca, Ravenna e l'Emilia Romana*, a cura di F. Amendolagine, Venezia, Marsilio 2001, pp. 117-135.
- B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge, Harvard University Press, 1972.
- F. Frisoni, *Elisabetta Sirani*, in *La Pittura in Italia, Il Seicento*, Vol. II, Milano, Electa, 1989, p. 888.
- F. Frisoni, *La decorazione pittorica della Parrocchiale di Sale Marasino nel quadro del Settecento bresciano: gli affreschi di figura*, in *Storia ed Arte nella chiesa di San Zenone a Sale Marasino*, Marone, FdP Editions, 2007, pp. 135-148.
- D.M. Galeati, *Palazzi e case nobili della città di Bologna*, manoscritto B 93, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 1771-1778.
- A. Galli, *Tavole toscane del Tre e Quattrocento nella collezione di Alfonso Tacoli Canacci*, in *Invisibile agli occhi*, atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini; Firenze, Fondazione Roberto Longhi, 15 dicembre 2005, a cura di N. Baldini, Firenze 2007, pp. 13-28.
- R. Galli, *La raccolta d'arte del comune di Imola: con 10 illustrazioni*, Imola, Galeati, 1939.
- M. Gambier, *Girolamo Ascanio Molin*, in *Bollettino / Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia*, N.S. 30.1986(1988), pp. 91-94.
- G. Gandolfi, *Teoria e prassi a Bologna tra Seicento e Settecento: Donato Creti, Alessandro Fava e Ludovico Antonio Muratori*, in *Proporzioni*, N.S. 6.2005(2007), pp. 81-96.
- G. Gatti, *Descrizione delle più rare cose di Bologna e suoi subborghi in Pitture, Scolture, Architetture delle Chiese, Luoghi Pubblici, Palazzi, e Case*, Bologna 1803.
- T. Gerevich, *Carlo Cignani*, in *Thieme-Becker Künstlerlexicon*, VI, Lipsia 1912.

- A. Germano, G. Nocca, a cura di, *La collezione Borgia: curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, Napoli, Electa, 2001.
- B. Ghelfi, a cura di, *Il libro dei conti del Guercino: 1629-1666*, Bologna, Nuova Alfa, 1997.
- B. Ghelfi, *Vicende collezionistiche di casa Hercolani. La quadreria di Maria Malvezzi Hercolani nelle carte dell'archivio di famiglia*, in *La quadreria di Gioacchino Rossini: il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, a cura di, D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 15-24.
- B. Ghelfi, *Un nuovo inventario della galleria Hercolani*, in *L'Archiginnasio*, 102.2007(2009), pp. 405-469.
- B. Ghelfi, *I Malvezzi*, in *La fortuna dei primitivi: tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze, Giunti, 2014, pp. 181-183.
- B. Ghelfi, *Una nuova fonte per l'attività giovanile di Marcantonio Franceschini*, in *Paragone*, Anno 68, III serie, n. 135-136, 2017, pp. 56-79.
- E. Ghetti, *Da "Madonna della neve" ad "Assunzione della Vergine": un'altra pala del Guercino per Sebastiano Fabri*, in *Paragone*, 2018, terza serie, numero 141 (settembre 2018), pp. 51-67.
- A. Ghidiglia Quintavalle, *Felice Boselli*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 13, Roma 1971.
- C. Ghirardacci, *Historia di Bologna*, Vol. I, Lib. III, Bologna 1596.
- A. Giacomelli, *La dinamica della nobiltà Bolognese nel XVIII secolo*, in *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel Settecento*, Atti del I colloquio, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1980, pp. 55-112.
- A. Giacomelli, *Famiglie nobiliari e potere nella Bologna settecentesca*, in *I giacobini nelle legazioni. Gli anni napoleonici a Bologna e Ravenna*, a cura di A. Varni, Bologna, Costa, 1999, T. I, pp. 11-185.
- A. Giacomelli, *Paolo Magnani note biografiche*, in *Le lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani*, a cura di P. Prodi, M. T. Fattori, Roma, Herder, 2011, pp. LXXXV-CII.
- F. Giannini, *Ercole Graziani il Giovane (1688 - 1765): la "Regolata Devozione" nella pittura bolognese del Settecento*, Chieti 2007.
- C. Giardini, *La Collezione Hercolani nella Pinacoteca Civica di Pesaro: trentotto dipinti e un marmo provenienti dall'eredità Rossini*, Bologna, Nuova Alfa, 1992.
- C. Giardini, E. Negro, a cura di, *Dipinti e disegni della Pinacoteca civica di Pesaro*, Modena, Artioli, 1993.
- A. Gilet, E. Moinet, a cura di, *Italies: Peintures des musées de la région Centre*, Paris, Somogy, 1996, p. 295 n. 58.
- G. Giordani, *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti in Bologna*, Bologna 1853.
- N. Giordani, *Il restauro dei dipinti a Bologna nella seconda metà del '700: problemi, metodi, idee al tempo dell'Accademia Clementina*, Ferrara, Liberty house, 1999.
- P. Goldenberg, D. Jacquot, a cura di, *De Giotto à Goya: peintures italiennes et espagnoles du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, Strasburgo, Musée de, 2017.
- E. Grasman, *La controversia fra il Vasari ed il Malvasia nella letteratura artistica del Settecento*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, a cura di G. Perini Folesani, Bologna, Nuova Alfa, 1992, pp. 529-538.

- I. Graziani, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna, Ed. Compositori, 2005.
- G.B. Grilli, *Orazione nelle solenni esequie di Gaetano Gandolfi pittore*, Bologna 1802.
- F. Grisolia, “*Non era da privato, ma da gran principe*”: *estetica e colore nella collezione Hugford*, in *Lusingare la vista il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di A. Amendola, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2017, pp. 321-337.
- L. Grossi, a cura di, *Castel Guelfo di Bologna: dal Medioevo al Novecento*, Bologna, Pendragon, 2000.
- A. Guenzi, *Pane e fornai a Bologna in età moderna*, Venezia, Marsilio, 1982.
- G. Guidalotti Franchini, *Vita di Domenico Maria Viani Pittor Bolognese*, Bologna 1716.
- G. Guidicini, *Miscellanea storico-patria bolognese*, Bologna 1869.
- G. Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna: ossia, Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, Bologna 1869-1872.
- G. Guidicini, *I riformatori dello stato di libertà della città di Bologna*, Bologna 1876.
- F. Haskell, *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, (1976), Milano, Edizioni Comunità, 1990.
- F. Haskell, *Mecenati e pittori*, Torino, Allemandi, 1963, ed. 2000.
- B. Hobhouse, *Remarks on Several Parts of France, Italy, &c. in the Years 1783, 1784, and 1785*, Bath 1796.
- V. Hristova, “*Faux vrais*”. *Vrais tableaux, fausses signatures*, in *Primitifs italiens, le vrai le faux, la fortune critique*, a cura di E. Moench Scherer, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, pp. 119-127.
- D. Jacquot, *Le Musée des Beaux-Arts de Strasbourg: cinq siècles de peinture*, Strasbourg 2006.
- M. Jaffé, *Catalogo completo: Rubens*, Milano, Rizzoli, 1989.
- M. Kahn-Rossi, a cura di, *Pier Francesco Mola: 1612 – 1666*, Milano, Electa, 1989.
- T. K. Kustodieva, *Garofalo: pittore della Ferrara estense*, Milano, Skira, 2008.
- L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Tomo II, parte II, Bassano 1796.
- L. Lanzi, *Viaggio specialmente del 1782 per Bologna, Venezia, la Romagna*, Ms. 36/I, Biblioteca della Galleria degli Uffizi, pubblicato da G. Perini Folesani, in *Ludovico Carracci*, Bologna 1993.
- R. Lattuada, *Due coppie rare e inedite, una di Ginevra Cantofoli e una di Giovanni Antonio Burrini*, in *Valori tattili*, 2, 2013 (2014), pp.128-145.
- D. Lenzi, *Palazzi senatori a Bologna fra Sei e Settecento*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo*, 1, Firenze, Olschki, 1995, pp. 229-252.
- G. Lippi Bruni, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, in *Arte antica e moderna*, 5, pp. 109-114.
- S. Loire, *Musée du Louvre, département des peintures, Ecole Italienne, XVIIe siècle*, 1, Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1996.
- C. Loisel, a cura di, *Le dessin à Bologne: 1580 - 1620; la réforme des trois Carracci*, Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- G.P. Lomazzo, *Tratto dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura*, Milano 1585.
- F.M. Longhi, *Informazione alli forestieri delle cose più notabili della città, e stato di Bologna*, Bologna 1773.

- R. Longhi, G. Zucchini, a cura di, *Mostra del Settecento bolognese*, catalogo della mostra, Bologna, Comune di, 1935.
- R. Longhi, *Postilla all'apertura sugli umbri*, Paragone 17, 195, 1966, pp. 3-8.
- M. Lucco, in *Opere d'arte da una collezione privata*, a cura di I. Consigli, Parma 1993, pp. 77-81.
- F. Lui, *Un "oltremontano" a Firenze: Ignazio Enrico Hugford, pittore, storiografo, collezionista; l'attività multiforme di un "sagacissimo conoscitore delle mani de' pittori", "re dei galantuomini", nonché copista e pittore lui stesso di "buon stile"*, in *Gazzetta antiquaria*, N.S. 22/23.1994, pp. 62-67.
- F. Lui, *L'allegoria della virtù: il programma iconografico di una galleria bolognese nelle lettere inedite di Carlo Bianconi a Giambattista Biffi (1770-1779)*, in *Atti e memorie / Accademia Clementina*, N.S. 33/34.1994 (1995), pp. 157-175.
- A. Macchiavelli, *Serie cronologica dei drammi recitati su pubblici Teatri di Bologna dall'anno 1600 sino al corrente 1737*, Bologna 1737.
- M. Magni, *Alcuni inediti di Giuseppe Maria Crespi*, in *Arte in Europa*, 1, 1966, pp. 807-812.
- C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678.
- C.C. Malvasia, *Le Pitture di Bologna*, Bologna 1686.
- C.C. Malvasia, *Pitture Scolture Ed Architetture Delle Chiese Luoghi Pubblici, Palazzi, E Case Della Città di Bologna, e suoi Subborghi*, Bologna edizioni 1706, 1732, 1755, 1776, 1782, 1792.
- C.C. Malvasia, *Vite di pittori bolognesi: appunti inediti*, ed. a cura di A. Arfelli, Bologna 1961.
- V. Malvezzi, "Lettore", in *Introduzzione al racconto de' principali successi accaduti sotto il comando del potentissimo Re Filippo Quarto*, Roma 1651.
- G. Malvezzi Campeggi, a cura di, *Malvezzi: storia, genealogia e iconografia*, Roma, Tilligraf 1996.
- G. Malvezzi Campeggi, a cura di, *Ranuzzi: storia, genealogia e iconografia*, Bologna, Costa, 2000.
- G. Malvezzi Campeggi, a cura di *Magnani: storia, genealogia e iconografia*, Bologna, Costa, 2002.
- G. Malvezzi Campeggi, a cura di *Bolognini: storia, genealogia e iconografia: con cenni sulle famiglie Amorini e Salina*, Bologna, Costa, 2016.
- G. Malvezzi Campeggi, a cura di *Pepoli: storia, genealogia e iconografia*, Bologna, Costa, 2018.
- A. Mampieri, scheda in *Catalogo generale della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Seicento e Settecento*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti, Venezia 2011, p. 257.
- G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Roma 1610.
- R. Manning, *Baroque painters of Bologna and neighboring cities: a loan exhibition*, New York 1962.
- C. Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Torino, Allemandi, 2013.
- R. Marchelli, *Gli inizi del teatro pubblico e Andrea Seghizzi*, in *Commentari*, VI (1955), pp. 117-126.
- A.R. Marchi, *Il Settecento bolognese: l'amore per l'antichità e i primi nuclei museali*, in *Il Carrobbio*, 8.1982, pp. 183-194.
- C. Marescalchi, *Descrizione della solenne decennal festa del Corpus Domini celebrata nella chiesa parrocchiale di Santa Maria dei Servi la domenica seconda di giugno dell'anno 1822*, Bologna 1822.
- S. Marson, *Allestire e mostrare dipinti in Italia e Francia tra XVI e XVIII secolo*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012.
- P.J. Martello, *Il vero parigino italiano*, Roma 1718.

- A.M. Matteucci, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna, Alfa, 1969.
- A.M. Matteucci, in *"Idea prima": disegni e modelli preparatori, pittura di tocco dal '500 al '700*, Bologna, Savelli, 1996, pp. 28-32.
- A.M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento: da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano, Electa, 2002.
- A. Mazza, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, Museo Civico Archeologico, Bologna; 10 settembre - 10 novembre 1986; (National Gallery of Art, Washington, 19 dicembre 1986 - 16 febbraio 1987; The Metropolitan Museum of Art, New York, 26 marzo-24 maggio 1987), Bologna, Nuova Alfa, 1986.
- A. Mazza, *Il libro dei Panduri di Domenico Maria Fratta per S. Michele in Bosco*, Palermo, Sellerio, 1994.
- A. Mazza, *L'età dei Ranuzzi: progetti decorativi e quadreria nel nuovo palazzo dal conte Marcantonio Ranuzzi al conte Vincenzo Ferdinando Antonio Ranuzzi Cospi (1679 - 1726)*, in *Palazzo Ranuzzi*, a cura di E. Garzillo, Bologna, Nuova Alfa, 1995, pp. 78-106
- A. Mazza, *Gli artisti di palazzo Fava: collezionismo e mecenatismo artistico a Bologna alla fine del Seicento*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, Firenze 2004, 27.2003(2004), pp. 313-377.
- A. Mazza, *La raccolta "moderna" del cavalier Stefano Scaruffi e i cantieri artistici di Reggio*, in *Palazzo Scaruffi: storia, arte, restauri*, a cura di A. Mazza, E. Monducci, M. Zamboni, Parma, Grafiche Step, 2010.
- A. Mazza, *Antonio Beccadelli, pittore "negoziante di quadri": Scena di convito*, Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio, 2011.
- A. Mazza, *"Bologna protettrice delle arti": un disegno di Domenico Maria Fratta per Lelio dalla Volpe nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna*, in *Strenna storica bolognese*, 64.2014, pp. 259-270.
- A. Mazza, *Felsina sempre pittrice - Acquisizioni d'arte e donazioni per la storia di Bologna (2014-2016)*, Bononia University Press, Bologna 2016.
- A. Mazza, *La Galleria Sampieri "superbissimo Museo", da Bologna a Milano: sulle tracce del "Ballo degli amorini" di Francesco Albani*, in *L'Archiginnasio*, 105-112 (2010-2017), pp. 281-327.
- A. McClellan, *Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIII siècle*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre: actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre: les 3,4 et 5 juin 1993*, a cura di E. Pommier, Paris, Klincksieck 1995, pp. 565-589.
- S. Medde, *Alcune annotazioni su un gruppo di disegni di primo Settecento tratti da primitivi bolognesi*, in *Il carrobbio*, 29.2003, pp. 197-201.
- S. Medde, *Quadrature e quadraturisti a Bologna nella seconda metà del Settecento fra anacronismi e istanze di rinnovamento: alcuni casi di studio*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico*, a cura di S. Bertocci e F. Farneti, Roma, Artemide, 2015 pp. 63-70.
- M.P. Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano, Rizzoli, 1980.
- I. Miarelli Mariani, *Collezionismo di "primitivi" e storiografia artistica: le prime fasi della ricerca di Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt per l'Histoire de l'Art par les monumens: il caso di Bologna*, in *Séroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2017 pp. 39-86.

- G. Milantoni, *Ragionamenti sulla fortuna critica di Guido Cagnacci*, in *Cagnacci*, Milano, Electa, 1993, pp. 40-44.
- D.C. Miller, *Seventeenth-century Emilian paintings at Bologna*, in *The Burlington magazine*, 101.1959, pp. 206-212.
- D.C. Miller, *Viani, Graziani and Monti: contributions to the Bolognese Settecento*, in *Arte antica e moderna*, 1964, pp. 97-100.
- D.C. Miller, *Marcantonio Franceschini*, Torino, Allemandi, 2001.
- D.C. Miller, F. Chiadini, a cura di, *Il libro dei conti di Marcantonio Franceschini*, Bologna, Grafiche dell'Artiere 2014.
- E. Monducci, *Leonello Spada (1576 - 1622)*, Manerba (RE), Merigo Art Books, 2002.
- A. Monti, *Alle origini della borghesia Urbana*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- R. Morselli, *Episodi di collezionismo*, in *Guido Cagnacci*, Milano, Electa, 1993, pp. 188-194.
- R. Morselli, *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese del Seicento*, Bologna, Pàtron, 1997.
- R. Morselli, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: inventari 1640 – 1707*, Los Angeles, Provenance Index of the Getty Information 1998.
- M.L. Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma, De Luca, 1966.
- M.L. Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma, De Luca, 1995.
- C. Murphy, *Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*, New Haven, Yale University Press, 2003.
- L. Muti, D. De Sarno, a cura di, *Guido Cagnacci: Hypóstasis*, Faenza, Ed. Faenza, 2009.
- M. Natale, *Lo specchio della realtà. I falsi e la storia dell'arte*, in *Il falso specchio della realtà*, a cura di A. Ottani Cavina, M. Natale, Torino, Allemandi, 2017, pp. 49-87.
- A. Natali, *Il secolo dei "primitivi"*, in *Il fasto e la ragione arte del Settecento a Firenze*, a cura di C. Sisi, R. Spinelli, Firenze, Giunti, 2009 pp. 13-21.
- I. Negretti, *La fortuna dei Primitivi nel Settecento bolognese: le tavole della Compagnia dei Lombardi*, in *L'antica compagnia dei Lombardi in Bologna*, a cura di M. Medica, S. Battistini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2019, pp. 73-83.
- E. Negro, *Pietro Faccini, 1575/76 – 1602*, Modena, Artioli, 1997.
- E. Negro, *Giacomo Cavedone, pittore 1577 - 1660*, Modena, Artioli, 2001.
- E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa, 1460-1535*, Modena, Artioli, 2002.
- M. Oretti, *Le pitture che si ammirano nelle Palazzi, e Case de' Nobili della Città di Bologna e di altri Edificij in d.a Città*, manoscritto B 104, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.
- M. Oretti, *Descrizione delle Pitture che sono state esposte nelle Strade di Bologna in occasione delli Apparati fatti per le processioni generali del SSmo Sacramento che si fanno ogni dieci Anni in Bologna*, manoscritto B 105, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.
- M. Oretti, *Diario Pittorico nel quale si descrivono le Opere di Pittura e tutto ciò che accade intorno alle belle Arti in Bologna*, manoscritto B 106, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.
- M. Oretti, *Descrizione delle Pitture che ornano le Case de' Cittadini della Città di Bologna*, manoscritto B 109, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.

- M. Oretti, *Notizie de' Professori del Disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti Bolognesi e de forestieri di sua Scuola*, manoscritti B 123-135, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio.
- P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1719.
- A. Ostoja, *Una grande figura di mecenate nel Settecento a Bologna*, in *Strenna storica bolognese*, 5.1955, pp. 85-95.
- A. Ottani Cavina, R. Roli, *Commentario alla "Storia dell'Accademia Clementina" di G. Zanotti (1739)*, in *Atti e memorie / Accademia Clementina*, 12.1977, Bologna 1977.
- G.F. Pagani, *Le pitture, e sculture di Modena*, Modena 1770.
- G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582.
- P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Milano, Angeli, 1990.
- G.N. Pasquali Alidosi, *Li dottori bolognesi di legge...*, Bologna 1620.
- P. Pasini, *Note ed aggiunte a Guido Cagnacci*, in *Bollettino d'Arte*, LII, 2, 1967, pp. 78-89.
- P. Pasini, *Guido Cagnacci: pittore (1601 - 1663); catalogo generale*, Rimini, Luisè, 1986.
- S. Pasquinucci, *Agostino Mariotti*, in *La fortuna dei primitivi: tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze, Giunti, 2014, pp. 135-146.
- M.A. Pavone, a cura di, *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma*, Roma, Campisano, 2013.
- C. Paul, *The Grand Tour and the economy of display*, in *Display of art in the Roman palace*, in *Display of art in the Roman palace: 1550 – 1750*, a cura di G. Feigenbaum, Los Angeles, Getty Research Institute, 2014, pp. 296-308.
- D.S. Pepper, *Guido Reni: l'opera completa*, Novara, de Agostini, 1988.
- L. Pericolo, *Life of Guido Reni*, Vol. 9 (1), Washington, Center for Advanced Study in Visual Arts, National Gallery of Art, 2019.
- G. Perini Folesani, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, Pisa 1981, 3.Ser. 11.1981, 1, pp. 181-243.
- G. Perini Folesani, *Genre painting in eighteenth-century North Italian art collections and art literature*, in *Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy*, a cura di J. Spike, M. P. Merriman, Firenze, Centro di, 1986, pp. 77-108.
- G. Perini Folesani, *Struttura e funzione delle mostre d'arte a Bologna nel Settecento*, in *Accademia Clementina Atti e Memorie*, 26, 1990, pp. 293-355.
- G. Perini Folesani, *Sir Joshua Reynolds a Bologna (1752): considerazioni preliminari ad un'edizione critica dei taccuini di viaggio basate sul taccuino conservato al Sir John Soane's Museum di Londra*, in *Storia dell'arte*, 73.1991, pp. 361-412.
- G. Perini Folesani, *Sir Joshua Reynolds in Toscana*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, a cura di R. P. Ciardi, A. Pinelli, Firenze, Studio per Ed. Scelte, 1993.
- G. Perini Folesani, *Il ritratto di Filippo di Alfonso Hercolani e la committenza del suo discendente, Filippo di Marcantonio*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M.G. Aurigemma, Roma, Campisano, 2011, pp. 417-423.

- G. Perini Folesani, *La collezione dei dipinti di Filippo di Marcantonio Hercolani nel catalogo manoscritto di Luigi Crespi*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, a cura di S. Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 109-128.
- G. Perini Folesani, *La collezione di Filippo di Marcantonio Hercolani: una tipologia della documentazione disponibile per la sua ricostruzione*, in *Inventari e cataloghi*, a cura di C. M. Sicca, Pisa, Pisa University Press, 2014, pp.277-293.
- G. Perini Folesani, *Luigi Crespi: storiografo, mercante e artista attraverso l'epistolario*, Firenze, Olschki, 2019.
- L. Peruzzi, in *Tesori ritrovati: la pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, a cura di M. Pedrazzoli, Milano, Motta, 1998, pp. 144-145.
- L. Peruzzi, C. Pulini, A. Rodella, a cura di, *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017.
- F. Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612 - 1666): materia e colore nella pittura del '600*, Roma, Bozzi, 2012.
- C. Piancastelli, *Due quadri faentini*, Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, 1919.
- M.L. Piazzzi, *Il lascito di Agostino Mitelli ai quadraturisti e decoratori del secondo Seicento bolognese attraverso le testimonianze grafiche*, tesi di dottorato, Università di Bologna 2014.
- C. Pierallini, *Iacopo Alessandro Calvi: disegni e dipinti*, Bologna, M. A. ANT., 1989.
- F. Pietropoli, in *Alessandro Turchi detto l'Orbetto (1578-1649): catalogo generale*, a cura di D. Scaglietti, Verona, Scripta, 2019, p. 98.
- T. Pignatti, *Veronese*, Vol. I, Venezia, Alfieri, 1976.
- M. Pigozzi, *La Ca' grande dei Malvezzi*, in *Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna, Nuova Alfa, 1988 pp. 89-97.
- M. Pigozzi, *Marc'Antonio Chiarini (1652-1730). La ricerca di una nuova visualità spettacolare*, in *Il Carrobbio*, XV, 1989, pp. 254-260.
- M. Pigozzi, *I luoghi dell'abitare della classe senatoria bolognese fra Seicento e Settecento: i Marescotti e gli Aldovrandi*, in *Arte lombarda*, N.S. 141.2004, 2, pp. 35-46.
- M. Pigozzi, *Percorsi collezionistici dal cardinale Vincenzo Malvezzi al Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi*, in *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a cura di D. Pegazzano, Firenze, Edifir, 2012, pp. 143-151.
- M. Pirondini, *Alessandro Tiarini: (1577 - 1668)*, Manerba, Merigo Art Books, 2000.
- K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 1987, ed. it. Milano, Il Saggiatore, 1989.
- A. Ponz, *Viaggio fuori di Spagna [...] in cui si da notizia delle cose più riguardevoli specialmente intorno alle belle arti di Francia, d'Inghilterra, e d'Olanda*, Ferrara 1794.
- D. Posner, *Pietro Faccini and the Carracci: Notes on some drawings in the Louvre*, in *Paragone*, 11.1960, 131, pp. 51-57.
- M. Preti Hamard, *Ferdinando Marescalchi (1754 - 1816): un collezionista italiano nella Parigi napoleonica*, Argelato (BO), Minerva, 2005.
- G. Previtali, *Collezionisti di primitivi nel Settecento*, in *Paragone. Arte*, 9.1959, 113, pp. 3-32.
- G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964.
- P. Prodi, M. T. Fattori, *Le lettere di Benedetto XIV al marchese Paolo Magnani*, Roma, Herder, 2011.

- C.R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven, Yale University Press, 1999.
- M. Pulini, *Andrea Lilio*, Milano, Motta, 2003.
- M. Pulini, *Pier Francesco Cittadini, Sant'Orsola: Palazzo Chigi in Ariccia*, Ariccia, Arti Grafiche, 2008.
- M. Pulini, *Pierfrancesco Cittadini paesaggista: le novità e gli errori da chiarire nel secondo saggio di Massimo Pulini*, in About art online, 31 Maggio 2020.
- C.L. Ragghianti, *Su un Corpus photographicum di disegni*, in La critica d'arte, III, 1938, p. XXVII.
- C.G. Ratti, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture etc., che trovansi in alcune città, borghi, e castelli delle due riviere dello stato Ligure*, Genova 1780.
- R. Rearick, *Jacopo Bassano's Later Genre Pictures*, The Burlington Magazine, CX, 1968, p. 245.
- E. Riccomini, *Pier Francesco Cittadini*, in Arte Antica e Moderna, 4.1961, pp. 362-373.
- E. Riccomini, *Giovanni Antonio Burrini*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 1999.
- E. Riccomini, *Susanna e i vecchioni*, scheda in *La Pinacoteca Nazionale di Bologna: Catalogo generale, 4. Seicento e Settecento*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti, A. Stanzani, Venezia 2011, p. 112, cat. 67.
- E. Riccomini, in *Antichi maestri italiani: dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*; Fondantico arte e antiquariato ... 7 novembre - 23 dicembre 2015, a cura di D. Benati, Bologna 2015, pp. 78-80.
- M. Riccomini, *Giuseppe Maria Crespi: i disegni e le stampe; catalogo ragionato*, Torino, Allemandi, 2014.
- F. Rinaldi, *Denys Calvaert in Rome*, in The Burlington magazine, Vol. 158, N. 1356, 2016, pp. 182-188.
- C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1603.
- E. Ripari, *Virgilio Malvezzi da Bologna all'Europa*, in Saggi e Studi, 34, sett.-dic. 2013, s.p..
- R. Roli, *Dipinti inediti di Donato Creti*, in Arte antica e moderna, 6.1963, pp. 247-253.
- R. Roli, *Donato Creti*, Bologna, Spagnol, 1967.
- R. Roli, *Per la pittura del Settecento a Bologna: Giuseppe Marchesi*, Paragone. Arte, 22.1971, 261, pp. 15-30.
- R. Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Alfa, 1977.
- R. Roli, *Pittori di fiori e frutti tra Bologna e Modena, nel primo Settecento: Domenico Bettini, Felice Rubbiani*, in Il carrobbio, 35.2009, pp. 185-192.
- V. Romani, *Problemi di michelangiolismo padano: Tibaldi e Nosadella*, Padova, Antenore, 1988.
- O. Rossi Pinelli, *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo: mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci, Nuova Italia, 1994, pp. 292-307.
- O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, Roma, Einaudi, 2009.
- P. Rossi, *Francesco Maffei*, Milano, Berenice, 1991.
- G. Roversi, *Il commercio dei quadri a Bologna nel Settecento*, in L'Archiginnasio bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna, 60.1965, pp. 446-506.
- G. Roversi, *I trafficanti d'arte bolognesi del secolo XVIII e la vendita della Madonna Sistina di Raffaello*, in *Culta Bononia*, 1.1969, pp. 65- 98.

- G. Roversi, *Palazzo Magnani: "vero modello del più maestoso che fonder volesse un gran monarca"*, in *Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione*, Bologna, Credito Romagnolo, 1985.
- G. Roversi, *Palazzo Malvezzi tra storia e politica*, Bologna, Comune di, 1987.
- G. Roversi, *Viaggiatori stranieri a Bologna: impressioni d'autore dal '500 al '900*, Bologna, L'Inchiostro Blu, 1994.
- A. Roy, *L'amour de l'art: le gout de deux amateurs pour le baroque italien*, Strasbourg, Ed. des musées de la ville de Strasbourg, 1987.
- U. Ruggeri, *Francesco Monti, bolognese: (1685 - 1768); studio dell'opera pittorica e grafica*, Bergamo, Monumenta Borgumensia, 1968.
- S. Saccone, *Il "viaggio in Italia" come testimonianza dell'evoluzione del tempo e della cultura: alcuni giudizi di viaggiatori stranieri a Bologna nel Settecento e nell'Ottocento*, in *Stendhal, l'Italie, le voyage*, a cura di E. Kanceff, V. Del Litto, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2003, pp. 483-496.
- L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma, Bozzi, 1988.
- X.F. Salomon, *The Art of Guido Cagnacci*, New York, Scala Arts, 2016.
- E. Sambo, *Sull'attività giovanile di Benvenuto Tisi da Garofalo*, in *Paragone*, XXXIV, n. 395, 1983, pp. 19-34.
- M. Santandrea, *Verifiche di vulnerabilità sismica del complesso di Palazzo Poggi: La Ca' Grande dei Malvezzi*, tesi di laurea, Università di Bologna, 2012.
- L. Scarlini, *Le opere e i giorni: Angelo Maria Bandini collezionista e studioso*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2003.
- A. Scarpa Sonino, *Sebastiano Ricci: catalogue raisonné*, Milano, Alfieri, 2006.
- E. Schleier, *Alessandro Turchi: altre aggiunte e precisazioni*, in *Arte Documento*, 20, 2004, pp.152-157.
- E. Schleier, *Una tarda Allegoria della Vanità di Guido Cagnacci*, in *Arte documento*, 22, 2006, pp. 192-195.
- M. Scudieri, *La collezione d'arte di Angelo Maria Bandini: specchio di un nascente gusto dei primitivi*, in *Un erudito del Settecento: Angelo Maria Bandini*, atti della giornata di studi su Angelo Maria Bandini, Biblioteca Medicea Laurenziana, 22 ottobre 1990, a cura di R. Pintaudi, Messina, Sicania, 2002, pp. 179-189.
- J.B.L.G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris 1823.
- L. Serra, *Pinacoteca e Museo delle Ceramiche di Pesaro*, Pesaro, Nobili, 1920.
- S. Sirocchi, *Una proposta per Francesco Brizio*, in *Il carobbio*, 39.2013, pp. 59-62.
- A. Sorbelli, *Bologna negli scrittori stranieri*, ed. a cura di G. Roversi, Bologna, Zanichelli, 1973.
- D.L. Sparti, *Collezionismo di bozzetti, modelli, ricordi e quadretti italiani tra Sei e Settecento*, in *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a cura di D. Pegazzano, Firenze, Edfir, 2012, pp. 95-111.
- R.E. Spear, *Domenichino*, New Haven, Yale University Press, 1982.
- F. Speranza, *Da Bologna a Dresda: Carlo Cesare Giovannini agente per la Gemäldegalerie (1754-1756)*, Roma, Albatros, 2016.
- L. Spezzaferro, *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo*, Roma, École française de Rome, 2001, pp. 1-23.

- J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato dei dipinti*, Firenze, Centro di, 1999.
- N. Spinosa, *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, Roma, Bozzi, 2018.
- P. Squellati Brizio, *Per Pietro Faccini 'irregolare' bolognese*, in *Annali Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi*, Firenze, 1.1984, pp. 115-137.
- S. Stagni, *Domenico Maria Canuti: pittore (1626 – 1684); catalogo generale*, Rimini, Luisè, 1988.
- C. Stephenson, T. Frimmel, *Neue Blätter für Gemäldekunde*, Vienna, 1922.
- C. Strinati, *Domenichino: 1581 – 1641*, Milano, Electa, 1996.
- C. Strunck, “*Concettismo*” and the aesthetics of display: the interior decoration of roman galleries and “*quadrerie*”, in *Display of art in the Roman palace: 1550 – 1750*, a cura di G. Feigenbaum, Los Angeles, Getty Research Institute, 2014, pp. 217-228.
- E. Taddeo, *L'ingegnossissimo nipote, ovvero Lodovico Malvezzi*, in *Studi secenteschi*, XXXVII, 1996, pp. 3-27.
- G. Taruffi, *Antica fondazione della città di Bologna vera madre de' studj: con le misure delle mura, che la circondano, come anche di tutte le strade, piazze vicoli, ed ancora di tutte le case nobili ...*, Bologna 1738.
- A. Tartuferi, G. Tormen, a cura di, *La fortuna dei primitivi, tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, Firenze, Giunti, 2014.
- C. Thiem, *Giovan Gioseffo Dal Sole: dipinti, affreschi, disegni*, Bologna, Nuova Alfa, 1990.
- G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena 1774.
- P.A. Tomory, *Catalogue of the Italian paintings before 1800*, Sarasota, Stinehour Press, 1976.
- G. Tormen, *Il viaggio di Tommaso degli Obizzi nel 1797-98: storia, arte e collezionismo nelle memorie di un inedito taccuino*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 40 (2016), pp. 153-203, 285.
- P. Tosini, *Girolamo Muziano, 1532 - 1592: dalla maniera alla natura*, Roma, Bozzi, 2008.
- P. Tosini, in *Barocchi 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, A.M. Ambrosini Massari, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 344-345.
- M. Troilo, *Tra capolavori e falsi: considerazioni economiche sul mercato dell'arte nella Bologna del Settecento*, in *Strenna storica bolognese*, 57.2007, pp. 407-422.
- S. Tumidei, *Terrecotte bolognesi del Sei Settecento: collezionismo, produzione artistica, consumo devozionale*, in *Presepi e terrecotte nei Musei Civici di Bologna*, a cura di R. Grandi, Bologna, Nuova Alfa, 1991, pp. 21-51.
- N. Turner, *Variations on a theme: three newly discovered half-lengths of the Penitent Magdalen by Guercino from his mature period and some related drawings*, in *Rethinking Renaissance drawings*, a cura di U.R. D'Elia, D. McTavish, Londra, McGill-Queen's University Press, 2015, pp. 245-261.
- N. Turner, *The paintings of Guercino: a revised and expanded catalogue raisonné*, Roma, Bozzi, 2017.
- A. Ugolini, *Ancora sul Garofalo giovane*, in *Paragone*, XXXV, n. 417, novembre 1984, pp. 61-65.
- R. Varese, *Marcello Oretti e il patrimonio delle Legazioni pontificie*, in *Pitture in diverse città*, a cura di A. Iacobini, M. Massa, C. Prete, Firenze, Edifir, 2002, pp. 11-17.
- G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1568.

- A. Venturi, R. H. Benson, *Burlington Fine Arts Club Works of the School of Ferrara-Bologna 1440-1540*, catalogo della mostra, Londra 1894.
- S. Vitali, *A new document for the Carracci and Ruggero Bascapè at the palazzo Magnani in Bologna*, in *The Burlington magazine*, 143.2001, pp. 604-613.
- C. Volpe, *Per Arcangelo Resani*, in *Paragone*, 14.1963, 161, pp. 60-61.
- C. Von Mechel, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Vienna 1783.
- H. Voss, *Giovanni Francesco Bezzi, genannt Nosadella*, Augsburg, Filser, 1932.
- H. Voss, *Domenico Maria Viani*, in *Arte veneta*, 8.1954 (1955), pp. 284-288.
- H. Voss, *Alcuni inediti di Aureliano Milani*, in "Paragone", IX, 97, 1958, pp. 53-58.
- G. F. Waagen, *Treasures of art in Great Britain*, 3 vol., Londra 1854.
- H.E. Wethey, *The Paintings of Titian*, I, Londra, Phaidon, 1969.
- J. Winkelmann, *Orazio Samacchini: (Bologna, 1532 - Bologna, 1577)*, in *Pittura bolognese del '500*, 2, Bologna, Grafis, 1986, pp. 631-647.
- F. Zaghini, *La palma dell'ex gesuita: padre Andrea Michelini ed il Monastero del Corpus Domini in Forlì*, Forlì, Monastero del Corpus Domini, 1989.
- G. Zanotti, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*, Bologna 1703.
- G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna 1739.
- G. Zucchini, *Catalogo delle collezioni comunali d'arte di Bologna*, Bologna 1938.
- G. Zucchini, *Abusi a Bologna in materia di quadri*, in *L'Archiginnasio*, 44-45.1949/1950, pp. 45-87.