

DIPINTI INEDITI DEL MUSEO CIVICO DAVIA BARGELLINI A BOLOGNA

Può essere utile rendere noti alcuni dipinti emersi durante i recenti lavori di ristrutturazione del Museo Civico Davia Bargellini: e accompagnarli intanto con un sommario commento, in attesa di analisi più approfondite da parte degli specialisti. Il fatto di averne assicurato l'esposizione al pubblico, in condizioni non facili di spazio e di strutture, dopo aver proceduto al restauro di quelli più menomati e all'attenta manutenzione di tutti gli altri, rende per così dire inevitabile anche questo ultimo atto di risarcimento.

Tanto più che il recupero si è svolto in condizioni di poca o nessuna tranquillità, in spazi molto compressi e in un museo entrato da tempo in uno stadio che in termini clinici si sarebbe potuto dire, senza esagerazioni, terminale: impianti oltre il limite della sicurezza, pareti scrostrate, illuminazione del tutto insufficiente, moltissime opere in condizioni di grande precarietà, didascalie assenti o vistosamente errate, i depositi ridotti a un coacervo inaccessibile e non controllabile di materiali. Nella situazione complessivamente molto depressa che fino a qualche tempo fa si registrava per i musei comunali bolognesi, il Davia Bargellini aveva preso un aspetto più degli altri inquietante, fino a proporsi come una sorta di fantasma di se stesso.

È un fatto che dalla coraggiosa restituzione di Zucchini, all'indomani della forzata smobilitazione bellica, non si conoscevano interventi apprezzabili sulle strutture, né incrementi conoscitivi di qualche rilievo: alcuni restauri di opere illustri sono quanto, per molti anni, una ben grama concezione del servizio museografico poté assicurare — e anche questo senza vera continuità — all'istituto.

Dal degrado generale non era indenne la maggior parte della quadreria, di cui sfuggiva l'importanza e la rappresentatività, anche nelle manifestazioni minime ed episodiche di un gusto, se vogliamo di una pur mutevole *forma mentis* domestica. Quadreria senatoria illustre, già frequentata dal Malvasia, ma pure censita periodicamente dai conoscitori del Sette e dell'Ottocento, si raccomanda ancora, malgrado le gravi diminuzioni subite, per l'estensione e il forte spessore, la varietà degli spunti collezionistici, e insieme la qualità impersonale ma non standardizzata dell'accumulo patrimoniale plurisecolare. A ricostruirne la genesi e lo sviluppo emergerà — credo — un quadro complessivo molto vario, una sorta di brillante condensato di *Felsina Pittrice*, non scarso nella qualità né sempre ossequioso nelle scelte. Valgano intanto le note che seguono a dar conto almeno di un impegno di lavoro, che il museo si propone di adempiere presto.

Non vi sono, per ora, indicazioni di provenienza per questa bella tavola raffigurante la 'Sacra Famiglia con San Giovannino e Santa Cecilia' (Inv. n. 45, cm 148 x 125) (fig. 1), che si aggiunge alle numerose altre, gotiche

e rinascimentali, riunite nella seconda sala del museo. Alcune furono raccolte nei primi decenni dell'Ottocento dal conoscitore marchese Virgilio Davia, che può dirsi per Bologna un pioniere nella riscoperta dei primitivi: e certamente fu cultore attento e informato delle glorie patrie, particolarmente sul versante del Medioevo, alquanto trascurato dall'*establishment* accademico di allora.¹⁾ È però possibile che le tavole più recenti appartenessero, dall'origine, al patrimonio familiare, se l'Oretti ne può citare alcune in casa Bargellini,²⁾ dove segnali di interesse per una produzione artistica qualificata si registrano molto precocemente, già all'inizio del Cinquecento.³⁾

È il Malvasia a informarci di una notevole concentrazione, presso la famiglia, di dipinti del Passerotti;⁴⁾ un nucleo del Cesi fu individuato con qualche estensione eccessiva da Graziani.⁵⁾ Prende ora corpo un gruppo non vasto, ma di sicura qualità, riferibile a Prospero Fontana, che si riconosce facilmente, anche da chi fosse mediocremente informato sul Cinquecento bolognese, in questa così concentrata 'Sacra Famiglia'. È opera che non si stenterà a collocare negli anni precoci della maturazione di Prospero, come prova il confronto con due analoghe 'Sacre Famiglie', una più antica di Vicenza, riferitagli dal Pouncey,⁶⁾ e l'altra firmata di Melbourne.⁷⁾ Seguendo la ricostruzione di Vera Fortunati,⁸⁾ siamo intorno alla metà del secolo, in una stagione molto intensa per l'artista, segnalato a Roma ripetutamente, forse fin dal 1544, e poi a più riprese e con cadenza quasi regolare sino al '55.⁹⁾ Segui un soggiorno — pare — non troppo fortunato a Fontainebleau, chiamatovi dal Primaticcio.

Ma con quest'ultima trasferta siamo già, verosimilmente, in epoca troppo inoltrata rispetto ai tempi di questa pala, la cui bellezza severa e studiata conserva un carattere di intima naturalezza, più facile da cogliersi nella prima parte di un'attività che si protrasse fino all'estrema vecchiaia. Anche se sono presenti quei segnali di esplicito interesse al contingente, alla quotidianità ambientale, che Prospero non mancò di lasciare nelle 'Sacre Famiglie' citate, come pure in quella più antica del Baraccano datata 1545, l'accento è quasi pre-ludovichiano, pur nel grande rigore dell'impianto e della concezione intellettuale. È aspetto che merita una maggiore attenzione nel valutare un artista, che strinse ogni sorta di amicizie e di alleanze, da Perin del Vaga frequentato in gioventù a Genova, al Vasari con cui finì col collaborare in Palazzo Vecchio: senza contare le occasioni romane e quelle stesse di Bologna, dove dalla precoce apparizione del Salviati (1545) al quasi esordio del Giambologna (1563) è un avvicinarsi continuo di maestri e un affacciarsi di esperienze anche dissonanti e contraddittorie. Ma senza che il Fontana smarrisse la propria personale identità, coltivata con acuta consapevolezza delle proprie ragioni, almeno fino ai formidabili affreschi della Cappella del Legato, in Palazzo Comunale, che risulteranno — credo — il suo maggior traguardo, quando si vorrà renderli di nuovo pubblici.



I - BOLOGNA, MUSEO CIVICO DAVIA BARGELLINI
PROSPERO FONTANA: SACRA FAMIGLIA CON SAN GIOVANNINO E SANTA CECILIA

La Fortunati gli ha restituito, tra i dipinti del Davia Bargellini, l' 'Orazione nell'Orto', pubblicato a suo tempo dal Graziani come cosa del Cesi.¹⁰ C'è ora da chiedersi se non si debba proporre al maestro anche questo bel 'Ritratto di dama' (Inv. n. 387, cm 120 x 90) (fig. 2), che il restauro ha restituito assai più acido nel colore di quanto convenga al Cesi cui era attribuito, con dubbio, sempre dal Graziani.¹¹ Ma il momento è — credo — assai più precoce, se qui vengono rimeditati, con molto acume e personalissima misura, i grandi esempi di ritratti ambien-

tati che Bronzino pubblicò a varie riprese, su tempi lunghi, ma quasi mai oltre la metà del secolo. La studiattissima ambientazione architettonica non è in contrasto con quanto proponevano, a metà Cinquecento, i più nobili interni senatòri bolognesi, cui il Fontana — "intelligentissimo de' piani, del ben posare e della prospettiva", secondo il Malvasia¹² — poté prestare molta attenzione, in un momento particolarmente felice per l'architettura locale. L'invenzione un po' fantasmagorica della ragazza di spalle affacciata alla finestra può spiegarsi con qualche



2 - BOLOGNA, MUSEO CIVICO DAVIA BARGELLINI
PROSPERO FONTANA (?): RITRATTO DI DAMA

precoce suggestione tibaldesca; e la bellissima trovata del vaso pieno di fiori bene si accorda con quel "virtuosismo descrittivo" che la Fortunati ha rilevato nell'artista, richiamando utilmente la sua amicizia per il naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi.¹³⁾ Sua è quell'attitudine animosamente sperimentale che l'"ardito Fontana" (ancora Malvasia)¹⁴⁾ perseguì con tenacia per un lungo tratto della sua carriera; e che qui si esplica quasi esemplarmente nel contrasto fra l'attitudine di un ritratto di parata, particolarmente sedulo e inquisitorio, e la pesante

consistenza fisica e materica, quasi lombarda, del volto e delle bellissime mani.

Se per il 'Ritratto di dama' permangono dubbi, non ve ne sono invece per questi tre ritratti maschili di Bartolomeo Passerotti (*figg. 3-5*), che vengono ad aggiungersi ai due con le effigi di Pietro Annibale e Gaspare Bargellini, già noti da tempo, e ad un terzo di piccole dimensioni, ma pure di qualità notevolissima, che è stato pubblicato più di recente.¹⁵⁾ Il Malvasia accenna a una produzione



3 - BOLOGNA, MUSEO CIVICO DAVIA BARGELLINI
BARTOLOMEO PASSEROTTI: RITRATTO DI FILIPPO BARGELLINI

ritrattistica ingentissima per molte case nobili e senatorie di Bologna e *in primis* per i Bargellini, che di Bartolomeo conservavano anche una 'Madonna con Santi'.¹⁶⁾

È possibile che la famiglia attivasse molto per tempo un rapporto con l'artista, mantenuto poi a lungo, se è vero che l'Oretti poté registrare nella casa di Strada Maggiore anche numerosi ritratti di un figlio di Bartolomeo, Ventura Passerotti.¹⁷⁾ Il Malvasia accenna esplicitamente ad una sorta di abile politica aziendale, che sembrò assicurare al Passerotti non solo il primato nel ritratto, ma quasi l'esclusiva della committenza senatoria: sì che lo stesso Bartolomeo, solo quando fosse pressato da troppe richieste, specie se "di gente bassa", si risolveva a indirizzarle verso i "ragazzacci" — "così chiamava anche egli Agostino e Annibale" — allora "abbandonati da tutti per non dire aborriti".¹⁸⁾ Non vi è dubbio che questo *sketch* brillantemente ricostruito dal Malvasia ci illumini su quel non facile trapasso generazionale più di molte laboriose riflessioni critiche. E ci confermi indirettamente come la ritrattistica passerottiana attingesse nella cerchia bolognese ad una sorta di universalità, alternando o mescolando diversi comportamenti retorici, da quello intellettualizzante ed emblematico a quello più esplicitamente espressivo e colloquiale: proponendo così una personalissima versione del ritratto di parata, molto animato, qualche volta pungente e aggressivo, benché "di gusto riflesso e un poco letterario", come avvertì per tempo il Pal-lucchini.¹⁹⁾

Due delle tele che presentiamo sembrano esplicitarne una particolarissima gradazione retorica, non inconsueta all'artista: quella del ritratto postumo, destinato ad una sorta di galleria degli antenati, che da vari indizi si può supporre molto estesa in casa Bargellini.

Ci si chiederà se per il ritratto più arcaizzante, quello di Filippo Gaspare, morto nel 1459 (Inv. n. 397, cm 90 × 71) (fig. 3), il Passerotti disponesse di un precedente antico: o se non sia piuttosto da addebitare alle sue inclinazioni letterarie il gusto esplicitamente retrospettivo, esemplato — si direbbe — su modelli del Costa o magari di Antonio da Crevalcore. Suo è il tono insistentemente livido, capace di conferire alle figure quella vitalità un po' inquietante, che si dichiara anche nel ritratto di Ovidio Bargellini, morto nel 1541 (Inv. n. 384, cm 114 × 96) (fig. 4), e restituito in una cifra anche più cristallizzata e *collet monté*: ma pure di singolare presa nella dichiarata arbitrarietà dell'invenzione fisionomica.

È proprio la cordialità dell'approccio del ritratto di Lattanzio Virgilio, morto nel 1576 (Inv. n. 395, cm 90 × 70) (fig. 5), a suggerire che esso nascesse in presa diretta, secondo le più correnti disposizioni dell'artista: e la data di morte, che sembra del resto aggiunta in un secondo tempo, dovrà assumersi verosimilmente a *terminus ante*. Come mi pare confermi il confronto con le più antiche esercitazioni del Passerotti, dal 'Ritratto di gentiluomo' di Marsiglia, datato 1566, a quello già più complesso e animato, ma non senza qualche visibile stento compositivo, della famiglia Peracchini (Roma, Galleria Colonna) di tre anni dopo.



4 - BOLOGNA, MUSEO CIVICO DAVIA BARGELLINI
BARTOLOMEO PASSEROTTI: RITRATTO DI OVIDIO BARGELLINI



5 - BOLOGNA, MUSEO CIVICO DAVIA BARGELLINI
BARTOLOMEO PASSEROTTI: RITRATTO DI LATTANZIO BARGELLINI

Il nome di Bartolomeo Cesi può essere speso — credo — con tutta tranquillità per questa coppia di monaci (Inv. n. 72, cm 141 × 94) (fig. 6), tanto più che la data 1602, leggibile sul sostegno del bracciolo, si accorda benissimo con quanto conosciamo della maturità del maestro; il quale, almeno dal 1593, era attivo con continuità per i Certosini di Siena e di Bologna, cui lasciò alcuni dei suoi quadri tardi più memorabili.²⁰⁾ È una consuetudine che a varie riprese stimolerà esiti come questo, dove gli indugi descrittivi sulle grandi tonache pressoché monocrome finiscono col prendere uno spicco alquanto esclusivo: e bene qualificano quell'intento di rarefazione intellettuale e morale, che fu, come pare, l'assillo del Cesi nell'ultima stagione della sua vita. Un caso, come tanti, di pittura senza tempo, stimolata dal clima della Contro-riforma. Più premerà rilevare come questa svolta, del resto non inattesa, precipiti col sempre più pieno affermarsi dei Carracci e, ormai, dei loro seguaci: e induca il maestro ad enunciazioni alquanto spoglie, ad una pittura che per incoercibile autocostrizione appare sempre più povera nei contenuti drammatici, quando non lo sia nella trama e nel *ductus*.

In questo interno conventuale stipato di libri colpisce l'ingombro delle tonache, che in qualche punto debordano dai limiti assegnati alla tela: lo spazio è del resto complessivamente compresso (in alto una giunta antica lo estende indebitamente di alcuni centimetri) e vale a sottolineare l'estrema concentrazione psicologica, a cogliere meglio quell'attimo di indugio e quasi di sospetto che il gesto

e i nobili volti dei monaci sono sul punto di rendere esplicito. Un esito non scarso, se rapportato a questa più avanzata stagione del Cesi: tale da anticipare, con un piglio forse più franco e una più complessa calibratura dei sentimenti, alcuni risultati successivi già resi noti dal Graziani, come il 'Ritratto di frate' della Pinacoteca Nazionale di Bologna e quello del Cardinale Niccolò Alberghati nel palazzo omonimo.²¹⁾

Il recupero dei dipinti illustrati in questo articolo e nel prossimo che seguirà ha consigliato ed anzi imposto la consultazione di numerosi specialisti. Per le opere appena illustrate mi è grato ricordare gli amichevoli suggerimenti di Alessandro Conti, di Massimo Ferretti, di Renato Roli, nonché dei restauratori Ottorino Nonfarmale, Silvia Baroni, Camillo Tarozzi. Un particolarissimo debito di gratitudine è con Daniele Benati e Angelo Mazza.

1) Sulla personalità del Davia è disponibile il sintetico profilo di M.G. TAVONI, in *Arte e Pietà*, catalogo della mostra, Bologna 1980, pp. 425-427. Il Davia diresse il restauro della pala marmorea di San Francesco e fu membro autorevole della Commissione ausiliaria di Antichità e Belle Arti, per la quale vedi ora l'acuta disamina di A.M. BRIZZOLARA, in *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico*, catalogo della mostra, Bologna 1984, pp. 177-185.

2) M. ORETTI, *Le pitture che si ammirano negli Palagi e Case de' Nobili della città di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 104, cc. 108-109, c. 174-175.



6 - BOLOGNA, MUSEO CIVICO DAVIA BARGELLINI
BARTOLOMEO CESI: DUE MONACI

3) Per un primo approccio alla collezione Bargellini, rimando al mio intervento in *Arte e Pietà*, cit., pp. 352-356.

4) C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice - Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, ed. cons. Bologna 1841, I, p. 191.

5) A. GRAZIANI, *Bartolomeo Cesi*, in *La Critica d'Arte*, 1939, pp. 54-95.

6) Cfr. F. BARBIERI, *Il Museo Civico di Vicenza*, II, Venezia 1962, pp. 194 e 195.

7) R.W. GASTON, *Prospero Fontana's Holy Family with Saints*, in *Art Bulletin of Victoria*, 1978, pp. 28-45.

8) V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *L'immaginario degli artisti bolognesi tra maniera e controriforma: Prospero Fontana (1512-1597)*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, Atti del Convegno, Bologna 1982, pp. 97-111.

9) Sull'attività romana del Fontana è particolarmente approfondito il contributo di F.M. ALIBERTI GAUDIOSO, in *Gli Affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo 1543-1548*, catalogo della mostra, Roma 1981, II, pp. 57-69. Cfr. anche E. GAUDIOSO, *ibidem*, I, pp. 34 e 35, e AA.VV., *Oltre Raffaello. Aspetti della Cultura figurativa del Cinquecento romano*, catalogo della mostra, Roma 1984, *passim*.

10) V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Proposta per una nuova attribuzione a Prospero Fontana*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, I, pp. 419 e 420.

11) GRAZIANI, *op. cit.*, p. 91. Ma in museo la tela era riferita ad anonimo fiorentino.

12) MALVASIA, *op. cit.*, p. 175.

13) FORTUNATI PIETRANTONIO, *Proposta...*, cit., p. 419.

14) MALVASIA, *op. cit.*, p. 242.

15) G. POLETTI, *Alcuni ritratti inediti di Bartolomeo Passerotti e i manoscritti di Marcello Oretti ad essi relativi*, in *Antologia di Belle Arti*, 1985, 25-26, pp. 85-89. Mi riferisco al ritratto maschile; per quello femminile dello stesso museo, che l'autrice riferisce pure a Passerotti, mantengo molte riserve.

16) MALVASIA, *op. cit.*, p. 191.

17) ORETTI, *ms. cit.*, c. 175.

18) MALVASIA, *op. cit.*, p. 190.

19) R. PALLUCCHINI, *Ritratti di Bartolomeo Passerotti alla R. Galleria Estense di Modena*, in *Rivista d'Arte*, 1937, p. 51. La più approfondita ricognizione recente è di D. BENATI, *Una 'Lucrezia' e altre proposte per Bartolomeo Passerotti*, in *Paragone*, 1981, 379, pp. 26-35. Tra i contributi successivi si raccomandano particolarmente quelli di A. GHIRARDI, *Per una lettura di due ritratti di famiglia di Bartolomeo Passerotti*, in *Itinerari*, II, 1981, pp. 57-65; EADEM, in *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, catalogo della mostra, Bologna 1985, pp. 246-248; F. PORZIO, *Tre ritratti di Bartolomeo Passerotti*, in *Scritti in onore di Federico Zeri*, cit., p. 427.

20) D. BENATI, *Per il percorso iniziale di Bartolomeo Cesi*, in *Paragone*, 1980, 369, p. 20. Per il Cesi resta essenziale il profilo di GRAZIANI, *Bartolomeo Cesi*, cit., non meno di quello successivo di F. ARCANGELI, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra, Bologna 1959, pp. 50-55.

21) GRAZIANI, *op. cit.*, pp. 92 e 93.

Dicembre 1985