

DI ALCUNE OPERE DI GIACOMO CAVEDONI

La riforma che i Carracci compirono nella pittura bolognese ebbe il suo vero sviluppo a Roma. A Bologna rimase un gruppo di allievi, che, pur movendosi tutti nell'ambito dell'Accademia, interpretarono la nuova dottrina ognuno secondo il suo temperamento. Tra essi Giacomo Cavedoni tentò, ed in parte riuscì, di infondere nella pittura bolognese la vita che il colore dava a quella veneziana.

Non starò qui a ricordare tutte le notizie che della sua vita ci rimangono, sparse qua e là, ma solo quelle che possono in qualche modo illuminare la sua personalità.

Figlio di un modesto decoratore modenese, Pellegrino, allora occupato a dipingere col Carnevali nella rocca di Ercole Pio a Sassuolo ⁽¹⁾, fu battezzato il 14 aprile 1577. Venne quattordicenne a Bologna a spese della Comune ⁽²⁾, e frequentò l'accademia dei Carracci e contemporaneamente quelle del Passerotti e del Baldi, poi, quando ebbe acquistata la pratica del disegno, andò a Venezia. Di questo viaggio non restano notizie, ma le opere del pittore testimoniano abbastanza la conoscenza diretta della pittura veneta.

Nel 1610 stette un mese a Roma con Guido Reni, che sperava di condurlo con sé anche a Loreto, perché gli piaceva la sua maniera di affrescare, semplice ed efficace. Fissatosi a Bologna, continuò a lavorare con Lodovico Carracci fino alla morte del maestro. Nel 1613 si sposò ⁽³⁾ e l'anno seguente si comprò la casa in Mirasol Grande ⁽⁴⁾. Non conosciamo di preciso il numero dei suoi figli, ma sappiamo che si aggira tra quattro e sei. Nel 1615 chiese ed ottenne la cittadinanza bolognese ⁽⁵⁾.

Tra i pittori della città egli era salito in una certa fama: nel 1618 faceva parte del Consi-

glio dell'Arte dei Pittori ⁽⁶⁾ e quando morì Lodovico fu nominato Caposindico dell'Accademia e degli Incaminati ⁽⁷⁾. Ben presto però la famiglia numerosa cominciò a trovarsi in difficoltà economiche, tanto più che egli aveva pochi e mediocri scolari, quindi non lavorava molto. Verso il 1623 gli sopraggiunse un'altra disgrazia, ben più grave: mentre lavorava nella chiesa di S. Salvatore cadde da un'impalcatura ⁽⁸⁾ e ne rimase così stordito da non poter più dipingere come prima. Infatti tutte le opere compiute dopo la caduta risentono di questa incapacità, che lo addolorò profondamente per tutta la vita.

Nel 1630 poi la peste gli distrusse la famiglia ed egli rimase solo: in giugno morì il figlio Carlo, il 15 luglio Antonio Maria, il 23 luglio una Lucia Cavedoni, che forse è anch'essa sua figlia, il 24 luglio la moglie Anna, il 3 agosto Giovanni Battista ⁽⁹⁾.

Visse ancora 30 anni nella miseria più squalida, senza poter più lavorare e cosciente della propria impotenza, finché un giorno fu trovato sfinito dietro il muro dei Domenicani ed un amico lo condusse a casa sua, lo rifocillò e lo invitò a tornare; ma dopo pochi giorni fu raccolto morente e spirò in una stalla. Questo il racconto che ci ha lasciato il Malvasia ⁽¹⁰⁾, l'unico che rimane, poiché i cronisti del tempo non ricordano un uomo che all'arte era già morto da più di trent'anni.

Il manierismo era già superato quando il Cavedoni venne nel 1591 alla scuola dei Carracci, dei quali Lodovico fu il suo principale maestro: serio e consapevole del proprio fine e dei mezzi per raggiungerlo, egli lo educò a una compostezza e una misura, che non sono gli ultimi dei suoi meriti. La diretta discen-

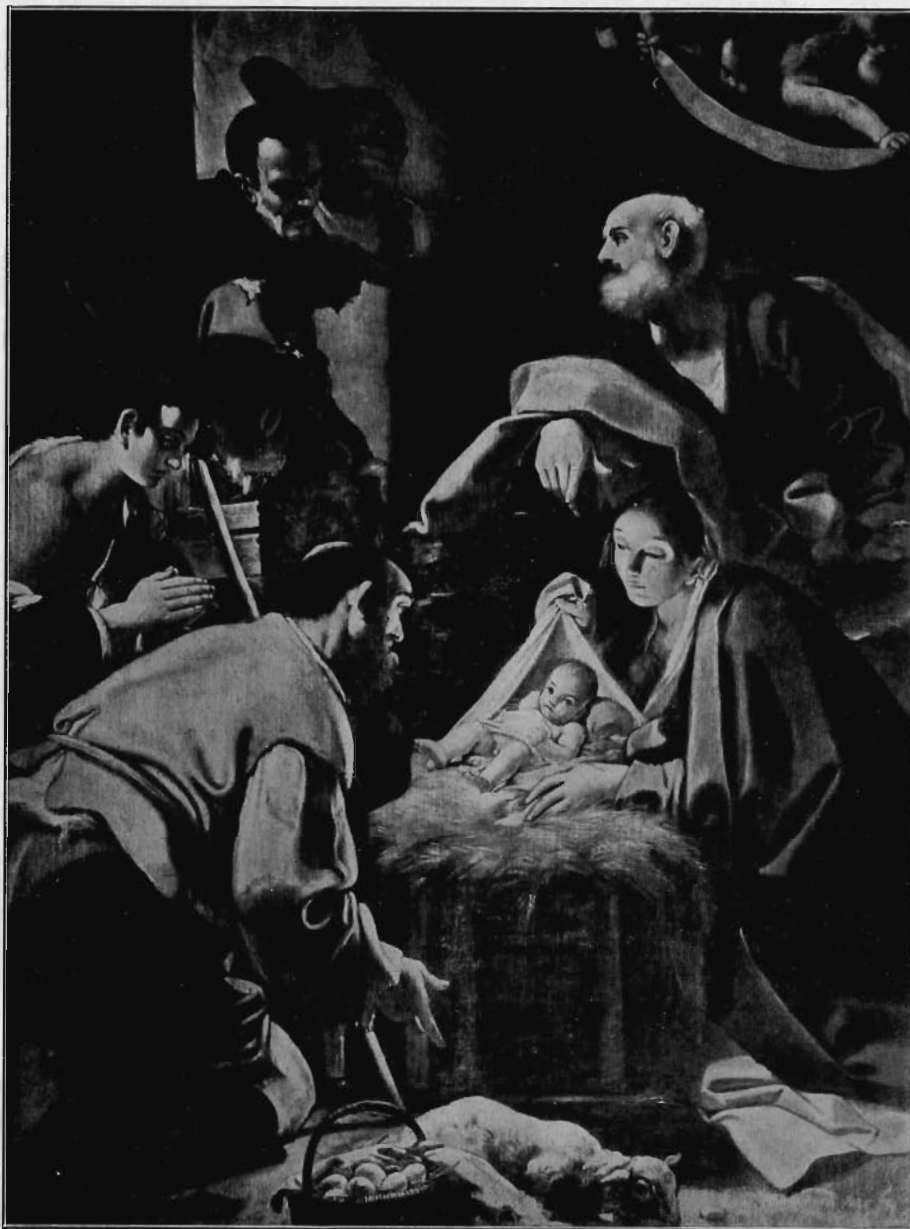


Fig. 1. — Giacomo Cavedoni: Natività. Bologna, San Paolo.

denza da Lodovico si nota, in prima linea, in tutte le sue opere, nella composizione, nel pannello nella determinatezza dei contorni, talvolta anche troppo duri, infine nell'intonazione generale. Annibale era, sia come uomo sia come artista, troppo impetuoso e indipendente per lui, tuttavia non poche affinità si riscontrano tra loro, specialmente per una certa scioltezza

di tocco e una forza di colore che fecero spesso attribuire, anche dai contemporanei, le opere del C. al maestro. E fu attraverso Annibale e il Passerotti, di cui frequentò la scuola sotto la direzione del figlio Tiburzio, che cominciò a conoscere qualche cosa di quei Bassano, a cui doveva poi avvicinarsi tanto.

Oltre al Passerotti tra i bolognesi della ge-



Fig. 2. — Giacomo Cavedoni: Adorazione dei Magi. Bologna, S. Paolo.

nerazione antecedente a quella dei Carracci, egli studiò soprattutto il Tibaldi, di cui, giovanetto, copiava gli affreschi di S. Giacomo e di palazzo Poggi. Infatti nei pochi affreschi che di lui si conservano l'intonazione chiara, il netto distacco tra i piani specialmente nel panneggio, lo ricordano.

Frequentò anche l'accademia di Bernardino

Baldi, senza che questo mediocre seguace di Agostino Carracci abbia lasciato in lui alcuna traccia, se si esclude un'opera giovanile, il San Antonio nella chiesa di S. Benedetto, fatto forse sotto la sua direzione e stranamente diverso dal solito ⁽¹¹⁾.

Molto probabilmente il C. fece il viaggio che i Carracci avevano fatto in gioventù. Essenziale

per la sua formazione è la conoscenza del Correggio, a cui cercò spesso di ispirarsi, dietro l'esempio dei suoi maestri; ma sono sempre rapporti formali, perché la sua innata rudezza, che d'altra parte è una delle sue attrattive, fece sì che egli non raggiungesse mai la delicatezza e la trasparenza dorata del colore correggesco. Si tratta insomma di un correggismo dello stampo di quello di Lodovico, ma ancora più lontano dal modello

Conobbe certamente anche il Bonomi e lo Schedoni, che lo precedettero, insieme con Lodovico, nella ricerca di effetti luministici. Con lo Schedoni specialmente (per il Bonomi è più difficile dire qualche cosa di certo, mancando una cronologia sicura delle sue opere) ci sono notevoli affinità di stile ed anche formali e più con le sue prime opere, che sono appunto quelle che più probabilmente il C. ha conosciuto.

A Venezia il C. andò, secondo il Tiraboschi, dopo la morte di Agostino. La data è accettabile, perché nelle poche opere che si possono raggruppare intorno al 1600 (il S. Antonio citato e un S. Stefano nella Galleria Estense di Modena) non c'è traccia di influssi veneziani, mentre degli affreschi del chiostro di S. Michele in Bosco, eseguiti nel 1604-5, il Malvasia loda il colore e la distribuzione della luce ⁽¹²⁾. E anche senza tener conto di questo la Deposizione dei martiri ricorda un po' nello schema il Trafugamento del corpo di S. Marco del Tintoretto. Tutti i biografi fanno, seguendo il Malvasia, il nome di Tiziano, ma egli subì invece influenze molteplici e diverse. Certo non studiò invano le opere del Vecellio e ne trasse una tendenza all'accordo dei colori, con intonazione calda, una ricchezza insolita alla scuola bolognese, ma parve non conoscere la fusione delle masse coloristiche, la voluta indeterminatezza dei contorni: come ho già osservato, la sua natura era più inclinata a determinare le forme e ciò anche per influenza di Lodovico

e dello Schedoni. Ma lo splendore dei suoi rossi, dal ricco impasto, dalla pennellata libera, lo trasse evidentemente da Paolo Veronese ⁽¹³⁾ seguendo il quale, più che Tiziano, cerca di far risaltare i colori accostandoli e non fondendoli, e di far balzare da un fondo freddo o neutro figure tutte avvolte in caldi panneggi. Però anche qui l'influenza si limita a qualche elemento, poiché le tinte fredde sono nel C. oleose e torbide, senza trasparenza, come giustamente ha notato il Foratti ⁽¹⁴⁾.

Ma il problema che più lo interessò fu la distribuzione dell'ombra e della luce. Più che la tragica e inquieta luce del Tintoretto ebbero potere su di lui la calma e la larghezza dei lombardi, specialmente il Savoldo, solido costruttore di forme fisse e compatte, di masse luministiche ben definite, meno il Lotto, troppo romantico e sognatore. Più tardi anch'egli tormentò i suoi quadri col moltiplicare le superfici e col torcere i panni in mille pieghe, ma nei primi anni compone a larghe masse decise e dà alla luce un ufficio accentratore ed unificatore. Per questa sua tendenza alla solidità e alla chiarezza non seguì fino alle ultime conseguenze, per quanto riguarda il tocco, il pittore che tra i veneti fu a lui più caro, Iacopo da Ponte. E ne fu trattenuto forse anche dall'accademismo bolognese, a cui egli, che per natura non era un rivoluzionario, non osò ribellarsi. Oltre alla scioltezza del tocco ne trasse spesso ispirazione diretta per i suoi quadri: come il Bassano il C. ripete spesso nelle sue composizioni schemi e motivi già usati ed anche altrui, specialmente del Bassano stesso; come lui il C. non annulla il colore per troppa luce, né lo affonda nell'ombra, la quale conserva sempre la sua trasparenza; la pennellata s'immischiava con la linea seguendola e modificando di volta in volta la propria pastosità ad indicare l'effetto che la luce fa sulle diverse materie. Perfino egli trasse da lui quel suo modo

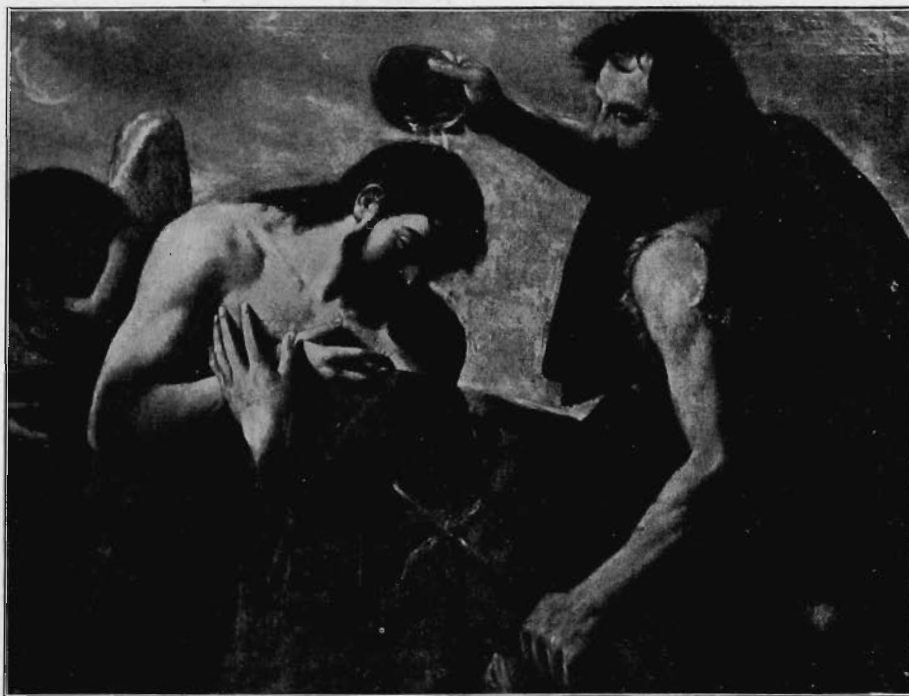


Fig. 3. — Giacomo Cavedoni: Battesimo di Cristo. Modena, San Pietro.

speciale di rappresentare le barbe e i capelli, confondendo ancora di più le pennellate, in modo da formare un'unica massa spumosa.

Tutti questi elementi, che in parte aveva già trovati elaborati dai suoi maestri, i Carracci, in parte desunse direttamente dalle grandi personalità del '500, il C. cercò naturalmente di fondere, secondo il principio dell'accademia bolognese, ma di volta in volta si lasciò trascinare da questo o da quello, secondo lo scopo del momento: così il Bassano trionfa nelle Natività, il Tibaldi negli affreschi, a Tiziano fanno pensare le pale.

Purtroppo i primi passi non li possiamo seguire, poiché tutte le opere giovanili datate sono perdute e il primo complesso notevole che troviamo è la decorazione di una cappella nella chiesa di S. Paolo a Bologna, compiuta dal 1611 al 1613.

Per la sua arte la permanenza di un mese a Roma nel 1610 non deve avere avuto grande

importanza. Se qualche affinità col Caravaggio si riscontra in lui, bisogna tener conto del fatto che si era formato sulle stesse fonti. D'altra parte egli era troppo colorista e troppo veneziano per rinunciare al colore con intenti puramente plastici. E non gli riuscì il tentativo di riunire i due elementi dell'arte caravaggesca, il luminismo e il realismo, in un'opera immatura, che può essere di questo tempo, la *Cattura di Cristo* di casa Rosselli Del Turco. A proposito dei due quadri di S. Paolo ⁽¹⁵⁾ e specialmente della Natività che è la più bella (*fig. 1*), è stato fatto il nome del Caravaggio, non senza qualche fondamento per la forza della luce; ma l'intensità del colore e la trasparenza delle ombre (in cui il C. precorre il Guercino, che secondo il Marangoni sarebbe stato il primo a Bologna ⁽¹⁶⁾) fanno vedere come il C. non abbia compreso il valore della luce caravaggesca. A lui la luce serve per costruire lo spazio in profondità, poiché è inten-

sissima nel centro ideale del quadro, il Bambino, tanto che sembra scaturire da lui come nel Correggio, e diminuisce man mano che i corpi se ne allontanano. Nella composizione, la Natività, di cui esiste una replica al Prado, è essenzialmente bassanesca, mentre il pastore che si leva il cappello ricorda il Savoldo. Il suo pregio sta nel perfetto accordo del colore, che non è invece pienamente raggiunto nell'Adorazione dei Magi (fig. 2), anch'essa disposta secondo l'uso veneziano.

Noterò qui alcuni caratteri, che rimangono costanti in tutta l'opera sua e si trovano in questi due quadri in modo speciale. Anche i contemporanei osservarono il colorito giallo dorato delle carni, che egli trasse forse da alcune opere di Lodovico (p. es. l'Ascensione del Corpus Domini) e che più tardi degenera in un giallo bruno di brutto effetto. Il tipo maschile, un po' meschino è il S. Giuseppe dei veneti, con una fortissima somiglianza con quello dello Schedoni: ha il viso corto e una breve barba bianca e tonda che sembra una massa di schiuma; spesso è calvo e quando è di fronte, diventa piatto e assume una espressione di bonarietà, che gli è particolare (esempio tipico S. Alò nel Miracolo del cavallo) e si ritrova solo nel S. Geminiano dello Schedoni, che forse lo ispirò. Anche i giovani ricordano, nella capigliatura arruffata, il pittore modenese. Le donne hanno la fronte ad arco e gli occhi sporgenti, carattere che deriva da Lodovico e risale, in origine, ai grandi occhi delle Madonne correggesche. Spesso le più spontanee sono le figure secondarie, che non avendo una parte da rappresentare, traducono con più immediatezza il sentimento dell'artista, benché il C. non sia mai declamatorio, nemmeno nelle figure ufficiali.

Assai diversi dai quadri sono gli affreschi della volta, tutti aria e chiarezza di luce. Quando i biografi dicono che a Guido Reni piacque

il suo modo di affrescare, probabilmente si riferiscono a questi, che hanno non poche affinità con quelli di Guido, il quale aumentò poi la leggerezza e la trasparenza dei panni.

La Presentazione al tempio è ispirata a quella di Lodovico in S. Bartolomeo di Reno; ma d'intonazione tutta diversa per la differenza della tecnica e per l'aria che vi circola e la luce meridiana che investe le ampie e rettilinee pieghe degli abiti splendenti.

Nella Disputa coi Dottori Gesù, già adulto, troneggia su un alto piedestallo contro un cielo troppo intensamente azzurro, e in basso gli fanno corona i dotti, disposti ad arco con giusto senso d'equilibrio e di prospettiva.

Più piatta è la Fuga in Egitto, perché si svolge su un unico piano, e meno armonica nelle tinte.

In questo complesso il C. raggiunse un'unità di stile, un'armonia di colore, pur nelle forme ingenue e quasi impacciate, una potenza luministica, che difficilmente poi riuscì a ritrovare. Una delle rare opere che possano vantare queste qualità è il Battesimo di Cristo in S. Pietro a Modena (fig. 3) che si può assegnare alla stessa epoca, per l'affinità stilistica, mentre le incerte notizie che ne rimangono non lo escludono⁽¹⁷⁾. Lo schema comunissimo è avvivato da una luce potente, che investe il nudo, modellato con uno straordinario senso sintetico. La spalla di Cristo, racchiusa entro una severa forma geometrica, ricorda, come quella del pastore nelle Natività di S. Paolo e del Prado, la spalla di S. Giovanni del Veronese nel trittico di Modena. Trattandosi di un laterale e non di una pala il C. non era obbligato a rappresentare gli altri elementi rituali, artisticamente non necessari, così ha potuto escludere la colomba, la solita gloria di angeli in alto e ha immerso addirittura nell'ombra l'angelo, tanto che appena s'intravede: così i due personaggi spiccano soli su una sterminata pianura,

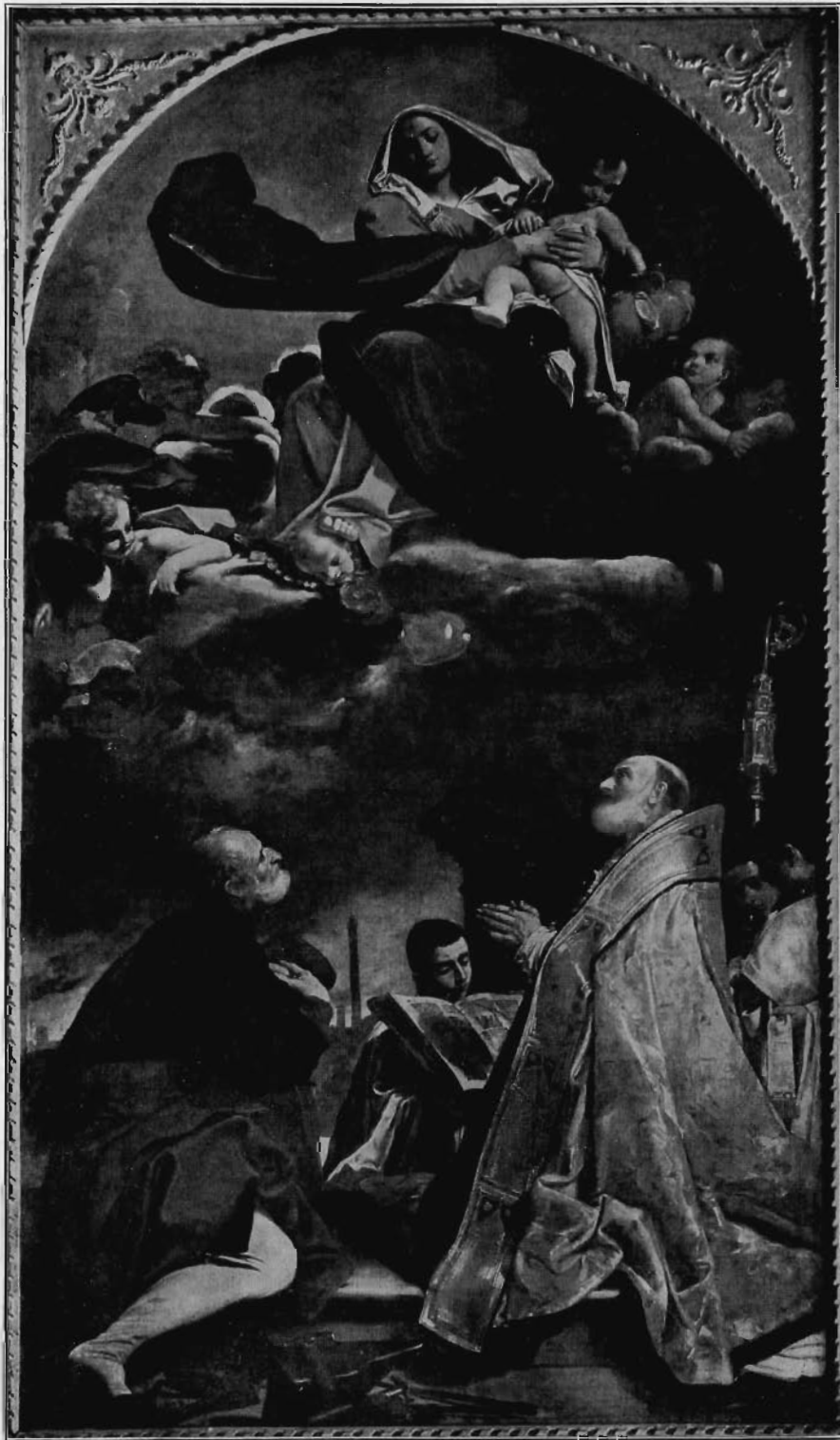


Fig. 4. — Giacomo Cavedoni: Apparizione della Vergine a S. Alò e S. Petronio. Bologna Pinacoteca.

su cui il cielo si rischiarava di una luce crepuscolare, che anzi sarebbe in contraddizione col lume serrato che batte violentemente sulle figure, ma ciò quasi non si nota, tanto è perfetto l'equilibrio della luce e dell'ombra; la quale nascondendo il viso del Cristo gli dà una intimità maggiore che qualsiasi rappresentazione. Il mantello un po' vuoto di Giovanni, su cui d'altra parte il braccio stacca meravigliosamente, non toglie pregio a questo mirabile quadretto, una delle migliori opere del C.

La forza della luce si attenua nella pala, che dipinse nel 1614 su ordinazione della Compagnia dei Fabbri per la chiesa dei Mendicanti (*fig. 4*), ed è questo uno dei legami che gli impediscono di esprimersi liberamente. È il suo lavoro più famoso ed anche quello a cui lavorò con più impegno e quindi anche con meno spontaneità. I vecchi cataloghi ricordano numerosi disegni preparatori: esiste ancora uno schizzo di tutto il quadro, molto diverso dall'opera definitiva (Museo del Louvre N. 6275): vi aveva rappresentato l'apparizione come improvvisa, ma poi vide l'inopportunità di quel Vescovo immobile, che par quasi non accorgersi del miracolo e lo mise in atteggiamento di preghiera. Quasi come nel quadro è S. Petronio nel bellissimo disegno degli Uffizi (n. 804) (*fig. 5*), che fu pubblicato dal Marangoni⁽¹⁸⁾. Ritengo copia d'altra mano uno schizzo del tutto identico al quadro, che fu donato dal Frizzoni alla Pinacoteca di Bologna. D'altra mano è anche un disegno che è attribuito al C. agli Uffizi per una certa somiglianza formale (coll. Santarelli n. 9115).

Richiama subito a Tiziano e in genere ai veneti del 500 lo schema della pala con la Madonna in alto e due Santi in basso, schema già entrato da tempo nella tradizione bolognese, quindi non credo sia per questo che il Posse cita la Madonna di Tiziano ad Ancona⁽¹⁹⁾, ma piuttosto per l'atteggiamento della

Vergine. La quale si distacca dalla parte inferiore per una certa durezza, che ha fatto persino dubitare che sia della stessa mano⁽²⁰⁾. Ma non c'è da meravigliarsi di ciò in un artista così variabile e in cui simili durezza ricorrono spesso. Forse egli voleva ripetere il viso della Madonna che Annibale rappresentò con S. Giovanni e S. Caterina (Bologna, Pinacoteca), ma ha sfigurato il modello allargando l'ovale in alto e rappresentando il naso con linee troppo rette. Motivo caro al C. è lo svolazzo che parte dal braccio della Vergine, e non espediente dell'ultima ora, come lo chiama il Foratti⁽²¹⁾, perchè si trova anche nel bozzetto di Modena. Compensano la durezza della Madonna il Bambino che ricorda, ma con più morbidezza quello del Passerotti in S. Giacomo e gli angioletti, che sono di una pastosità veramente correggesca.

La parte superiore è legata all'inferiore col l'andamento ad arco delle teste, continuato dal pastorale da una parte e dalla nuvola dall'altra.

Il Malvasia racconta⁽²²⁾ che il C. si rammaricava di aver imitato il S. Petronio da quello di Guido che era nella stessa chiesa e ora è nella sala vicina in Pinacoteca, ma ora noi sappiamo che è stato Guido a imitare il C., poiché il quadro gli fu ordinato nel 1614⁽²³⁾, quando il S. Alò era già finito, come dimostra la data scritta sul gradino. Anzi Guido ha perduto quanto i veneziani, e specialmente Paolo Veronese, avevano insegnato al C. rispetto al colore: infatti il piviale del Vescovo, di un rosso splendente trattato con la tecnica veneziana a velature, la cui uniformità è rotta da ricche e libere pennellate di giallo dorato, è la parte più riuscita del quadro.

S. Alò ricorda il Calvart nella gamba bianca uscente da un ricco pannello⁽²⁴⁾.

Nella penombra discreta si nascondono i dettagli più belli: l'angelo che abbraccia la



Fig. 5. — Giacomo Cavedoni: Disegno per il S. Petronio. Firenze, Uffizi.

nuvola e i due chierici, che non partecipano all'azione, ma guardano il pubblico con indifferenza, mentre l'altro è tutto compreso del suo compito.

È questa una delle sue più belle opere e una delle più vive e ricche di colore di tutta la scuola bolognese, benché ora i colori siano

un po' alterati, specialmente i verdi e gli azzurri, sicché non c'è completo accordo, né molta aria circola tra le figure.

I due quadri laterali sono forse posteriori, perché in essi sorgono dalle tenebre rare zone di luce, come in opere più tarde ⁽²⁵⁾.

Sarebbe troppo lungo entrare nella questione



Fig. 6. — Giacomo Cavedoni: S. Alò ferma il cavallo disubbidiente. Bologna, S. Maria della Pietà.

iconografica, che riguarda questi miracoli. Dirò solo che il miracolo del cavallo (*fig. 6*) è raccontato diversamente in Francia, la patria del Santo; qui si ha la rappresentazione di una leggenda tarda, nata per spiegare le antiche immagini, quando già la primitiva era dimenticata.

Uno sprazzo di luce batte sul viso del garzone, la cui figura ravvivano, in mezzo a tanti verdastri, gli abiti rossi, che non hanno però

tutto lo splendore che il C. sapeva dare a questo colore.

Nell'altro il Santo ha la testa meno meschina e la luce costruisce le due figure in uno schema divergente, che rende bene l'azione, benché manchi il senso di profondità (*fig. 7*).

Di un'altra pala simile al S. Alò rimane il bozzetto nella Galleria Estense di Modena ⁽²⁶⁾. Il colore infonde a questo quadretto (*fig. 8*)



Fig. 7. — Giacomo Cavedoni: S. Alò scopre il diavolo. Bologna, S. Maria della Pietà.

una vita che manca al S. Alò e forse mancava anche alla pala per cui servì. Anche qui la pala è divisa in due parti, unite fra loro per mezzo della disposizione ad arco degli elementi in basso: centro della composizione è il mirabile gruppo piramidale, che con la massa nera contro luce stacca la scena dal fondo dando l'idea dello spazio. E sul nero spicca il nudo di S. Girolamo, modellato a piccole pennellate solide, tutte volte in un senso, secondo la curva

che dalle spalle scende al braccio. Nello stesso modo è modellato il torace di S. Giovanni, che però nel gesto e nella bocca aperta è un po' declamatorio. Risalta contro la colonna scura la testa di S. Carlo, segnata con vigore e decisione, mentre il bianco della sua cotta, a pennellate ricche contrasta col rosso, liscio e quasi cartaceo nella sua lucentezza.

Mentre in terra l'azione si svolge per masse contrapposte, in cielo vi è una fusione di tinte



Fig. 8. — Giacomo Cavedoni: Bozzetto di pala. Modena, Galleria Estense.

che vorrebbe essere correghesca, e il Bambino ricorda il Parmigianino nelle forme e nella mossa. È interessante vedere tutti gli stadi per cui è passata questa Madonna, che già il Passerotti aveva preso da quella di S. Giorgio del Correggio, rendendola meno evanescente e

che qui ha acquistato la durezza delle Madonne cavedoniane.

Malgrado questa mancata unità di concezione, il bozzetto è un magnifico pezzo di pittura, in cui il C. ha dimostrato di sentire pittoricamente la materia.



Fig. 9. — Giacomo Cavedoni: Cristo morto. Monaco, Alte Pinakotek.

Opera certamente del suo miglior tempo deve essere la Deposizione (fig. 9) di Monaco ⁽²⁷⁾, chiara derivazione di quella di Annibale alla Galleria Doria. Di essa non ha la forza del modellato, poiché sono attenuati i contrasti tra luce ed ombra, ma la composizione, più semplice e più raccolta, con l'unica figura che sfonda sulla roccia nera, aperta solo per un piccolo tratto, quasi finestra, su un paesaggio anch'esso annibalesco, con l'angelo piangente volto al Cristo e non all'esterno, acquista in solennità e in intimità.

Ma il problema che più lo ha interessato in questo lavoro è il rapporto tra il corpo del Redentore e il panno bianco, che ha steso sotto in tutta la sua lunghezza.

Queste sono le opere più belle che il C. abbia compiuto nel periodo migliore della sua vita. Più tardi il suo stile subì una forte trasformazione che dimostrano già avvenuta le opere dipinte verso il 1622.

AMELIA CICATELLI.

(1) VEDRIANI, *Raccolta dei pittori... modonesi più celebri*, Modena 1662, p. 121; TIRABOSCHI, *Biblioteca modonese*, 1786 t. VI, p. 359; CIONINI, *Rassegna Emiliana*, 1888, p. 238.

(2) Il 25 luglio 1591 il P. Guardiano dei Cappuccini domandò, a nome di Pellegrino, un « sussidio bastevole ». Precise poi la richiesta e nella seduta dell'11 agosto gli fu concesso uno scudo al mese per tre anni. (CIONINI, *Teatro ed arti in Sassuolo*, 1902, p. 364; BOTTARI, *Raccolta di lettere*, 1822, vol. I, p. 544).

(3) CARRATI, *Genealogie bolognesi*, t. 28 n. 81; ms. Archiginnasio, n. 727.

(4) 14 marzo 1614. Archivio Notarile di Bologna, libro 354 c. 60.

(5) La domanda è riprodotta dal GUALANDI, *Estratti d'archivio*, B. I, p. 200; le deliberazioni a p. 497 e B. 2, p. 68.

(6) Lista pubblicata dal MALAGUZZI VALERI nell'*Archivio Storico dell'arte*, 1897, p. 313.

(7) MALVASIA, *Felsina Pittrice*, 1678, vol. I, p. 241; TIRABOSCHI, op. cit., VI, p. 363.

(8) Non si sa bene né come né quando sia caduto. Nel 1623 lavorava ai 4 Dottori che sono sopra le cappelle piccole, come risulta dalla « *Nota di tutte le spese occorse per la fabbrica di una nuova chiesa* ». (Archivio di Stato. Demaniale. S. Salvatore, 221/2668) c. 275, 276: la nota finisce al 1624 e non parla del Davide nel coro, che fu fatto probabilmente dopo la caduta, avvenuta forse durante il lavoro dei Dottori.

(9) Libro dei morti di S. Procolo 1611-1630 c. 75, 84 v, 85 v, (il padre e altri due figli erano già morti).

(10) MALVASIA, op. cit., II, p. 218.

(11) Nel 1598 la cappella fu ceduta ad Antonio Orlandi con la promessa di far dipingere la tavola. Archivio di Stato di Bologna, Demaniale, S. Benedetto 15/4906.

(12) *Il Claustro di S. Michele in Bosco dipinto dai Carracci e dai loro scolari*, 1694, n. 15.

(13) Una relazione con P. Veronese fu già notata dal

MALAGUZZI VALERI (*I migliori dipinti della Pinacoteca di Bologna*, 1919, p. 16) e dal DAMI (*La pittura italiana del '600 e del '700*, 1924, p. 22).

(14) *I Carracci*, 1913, p. 318.

(15) Come risulta dall'Archivio dei Barnabiti di San Paolo, la cappella fu ceduta alla sig. Isabella Orsoni Arrigoni il 19 giugno 1611, il 1^o ottobre fu ratificata la cessione dal P. Generale, e nel 1613 essa era completa: « Ratificazione del nostro P. Generale per la cappella della Purificazione con la signora Isabella Arigoni. In Christi nomine amen. Anno nativitatibus eiusdem millesimo sexcentesimo undecimo... die vero primo mensis Octobris... R. mus Pr. D. Cosmus Dossinius Papiensis Prepositus generalis Congregationis Clericorum S. ti Pauli decolati Bernabitarum nuncupatorum... Habita informatione de instrumento signato inter Patres dictae Congregationis... ex una et Magnificam Dominam Isabellam de Orsonibus Viduam Arigoniam ex altera... signato Bononiae... millesimo sexcentesimo undecimo... die vero nona mensis Iunii. Cum sit quod Magnifica Domina Isabella... deliberaverit alias procurare a RR. PP. Bernabitis... unam ex capillis in ecclesia sancto Paulo dicata fabricari coepta iuxta crucem Sanctorum Bononiae construendis et de hoc suo animo certis redditus ipsis Patribus... voti huiusmodi compos fuerit effecta per gratiosam concessionem ab eis huiusmodi capellae in dicta ecclesia, et propterea cum pro elemosina tam loci et fabricati huiusmodi quam pro expensis omnibus sufferendis ab ipsis Patribus pro completa fabrica dictae capellae et illius ornatu, Altari, Icona picta cum imagine Beatae Mariae Virginis... et aliis cum ornamentis pro complimento dictae capellae ad instar aliarum capellarum perficiendarum in dicta ecclesia et ita ut in dicta cappella possit continue celebrari sacrum etiam addito ex parte aliqua dictae capellae lapide literis indicantibus in sculpto praedictam fore capellam dictae Dominae Isabellae et ut illius memoria perennis haberi debeat, et pro his omnibus solverit summam in totum librarum duarum mille bononiensium ». Rogito di Achille Canonici, che si conserva autentico nell'Archivio di Stato di Bologna, Demaniale, S. Paolo 9/4036. « Inventario di tutti li beni stabili e ragioni pertinenti alla chiesa e collegio di S. Paolo in Bologna... l'anno del giubileo 1625 alli 18 agosto, (c. 5:) ...cappella dedicata alla Purificazione della Vergine fabbricata con li denari della quondam signora Isabella Arigona, alla quale fu data alli 9 di giugno 1611 per lire cinque milla da spendere in ornamenti... Gli ornamenti sono... due tavole laterali del nascimento di Cristo

et Adoratione de' Magi ». Nel volto a fresco la circoncisione, la fuga in Egitto e nel mezzo la disputa di Cristo fra Dottori, e queste cinque furono dipinte da Giacomo Cavedone Bolognese per cento scudi... L'epitaffio dice così:

ISABELLA ORSONIA ARIGONIA
EXTRUXIT AC DOTAVIT
MDXIII

Archivio di Stato, Demaniale, S. Paolo 78/4105.

(16) *Arte Barocca*, p. 71.

(17) Nel 1592 c'era nella cappella, che era di Giulio Cesare Pazzani, un Battesimo scrostato e di mediocre autore (c. 76 delle *Notizie della chiesa di S. Pietro di Modena*, estratte da D. Pellegrino Prati nel 1712 dall'« *Informazione dell'Archivio del Monastero* », libro III, c. 444 - Archivio di Stato di Modena; S. Pietro 2121). Il Pazzani aveva scritto nel suo testamento (nello stesso Archivio 26. A. 16) che voleva esser sepolto nella sua cappella; nel 1612 egli morì, ma la sua tomba non c'era nel 1712. Il P. Prati qui nota che la cappella era abbandonata, ma non si capisce bene, se al tempo in cui scriveva o a quello della morte del Pazzani (c. 85 v.): in quest'ultimo caso non è impossibile che sia stata restaurata subito dopo.

(18) *I disegni della R. Galleria degli Uffizi*, serie IV, fasc. II, Olshki 1916, tav. 17.

(19) *Einige Gemaelde des roemischen Malers Andrea Sacchi*, *Mitteilungen aus den Saechsichen Kunstsammlungen*, Jahrgang I, Leipzig, 1910, p. 52.

(20) NUGENT, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700*, 1925, p. 86.

(21) Op. cit., p. 319.

(22) *Felsina*, II, p. 338.

(23) MALAGUZZI VALERI, *Archivio storico dell'arte* 1894, « *Cronache d'arte* », 1928, p. 369.

(24) Chiesa di S. Giacomo.

(25) Nel 1617 la cappella non era ancora finita: Archivio di Stato, Memoriali dell'Arte dei Fabbri, sec. XVI-XVII.

(26) ROSINI, *Storia della Pittura Italiana* 1839, VI, p. 44: « La Galleria ha recentemente acquistato un quadro di cavalletto che ricorda il S. Alò ».

(27) N. 1188, comprata nel 1793 dalla coll. Elz Schen, *Katalog der Aelteren Pinakothek in München*, 1900, p. 259, simile è il N. 1189.