



---

Saggi:		
Giovanni Colzani	'Afrodite che si toglie il sandalo': una sequenza di copie in piccolo formato	3
Gianluca Amato	Il 'Giovane platonico' di Bertoldo di Giovanni, ovvero il 'Ritratto di Giovanni Cavalcanti', "amico unico" di Marsilio Ficino	16
Contributi:		
Roberto Bartalini	Incrementi per Niccolò di Cecco del Mercia	68
Alessandra Peroni	"Si ho iurato": una <i>promissio</i> pubblica graffita di Jacopo della Quercia?	77
Giacomo Alberto Calogero	A proposito di un nuovo libro di Giovanni Bellini	84
Marco Fagiani	Il Riccio e Bartolomeo Coda a Monte Oliveto Maggiore: cronologie, nuove proposte e alcune considerazioni sulle scelte della committenza	102
Alessandro Brogi	Il 'San Pasquale Baylon' di Giuseppe Maria Crespi: un disegno inedito per un'incisione fraintesa, ancora un esempio di generosità paterna	111
	English Abstracts	119

---

## Colophon

---

Università degli Studi di Siena  
Centro Di della Edifimi srl

Rivista fondata da  
Mauro Cristofani e Giovanni Previtali

Redazione scientifica:  
Alessandro Bagnoli, direttore

Francesco Aceto, Benedetta Adem Bri,  
Giovanni Agosti, Alessandro Angelini,  
Roberto Bartalini, Evelina Borea,  
Francesco Caglioti, Laura Cavazzini,  
Lucia Faedo, Aldo Galli,  
Adriano Maggiani, Clemente Marconi,  
Marina Martelli, Maria Elisa Micheli,  
Tomaso Montanari, Fiorella Sricchia  
Santoro, Fausto Zevi

Consulenti:  
Sible L. de Blaauw, Caroline Elam,  
Michel Gras, Nicholas Penny, Vittoria  
Romani, Victor M. Schmidt, Carl Brandon  
Strehlke, Andrew Wallace-Hadrill,  
Paul Zanker

Gli articoli presentati alla rivista sono  
sottoposti a *peer review*.

Redazione:  
Università degli Studi di Siena,  
Dipartimento di Scienze storiche  
e dei Beni culturali  
via Roma 47, 53100 Siena  
e-mail: [prospettiva@unisi.it](mailto:prospettiva@unisi.it)

Direttore responsabile:  
Alessandro Bagnoli

Coordinamento editoriale e redazione:  
Chiara Sestini (Centro Di)

Impaginazione:  
Marco Chiaramonti  
(SMV - Studio Moretti Visani)

Pubblicazione trimestrale.  
Un numero € 26 (Italia e estero)  
Arretrati € 29  
Abbonamento annuo € 100 (Italia),  
€ 150 (estero)

È attivo il sito di 'Prospettiva'  
[www.centrodi.it/prospettiva](http://www.centrodi.it/prospettiva)  
dove acquistare in formato PDF:  
singoli articoli, fascicoli (dall'anno 2012)  
e abbonamenti.  
Un numero in PDF € 20 (Italia e estero)  
Abbonamento annuo di 4 numeri  
in PDF € 80  
Abbonamento in PDF + cartaceo  
€ 150 (Italia), € 200 (estero)

Distribuzione, abbonamenti:  
Centro Di della Edifimi srl  
via dei Renai 20r, 50125 Firenze  
telefono: 055 2342666  
[edizioni@centrodi.it](mailto:edizioni@centrodi.it)  
[www.centrodi.it](http://www.centrodi.it)

Prospettiva è una rivista inclusa in  
Scopus®, Web of Science (WoS) e  
SCImago Journal Rank (SJR); è una rivista  
di classe A, secondo la classificazione  
ANVUR (Agenzia Nazionale di  
Valutazione del Sistema Universitario  
e della Ricerca)

Autorizzazione del Tribunale di Firenze  
n. 2406 del 26.3.75  
Iscrizione al Registro Operatori  
di Comunicazione n. 7257  
Ⓜ Associato all'Unione Stampa Periodica  
Italiana

© Copyright: Centro Di, 1975-1982.  
Dal 1983, Centro Di della Edifimi srl,  
via dei Renai 20r, 50125 Firenze  
ISSN: 0394-0802  
Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze,  
luglio 2022

La rivista è stampata grazie anche  
al contributo della Biblioteca Umanistica  
dell'Università degli Studi di Siena

## Il 'San Pasquale Baylon' di Giuseppe Maria Crespi: un disegno inedito per un'incisione fraintesa, ancora un esempio di generosità paterna

Alessandro Brogi

Giuseppe Maria Crespi, straordinaria personalità d'artista, la più grande, complessa e multiforme dei suoi tempi a Bologna e tra le più significative, a quelle date, entro un orizzonte che può dirsi europeo, fu pittore assai prolifico; e in tutti i generi, compresi quelli 'bassi' di cui a buon titolo può essere considerato il padre, in Italia, per quel che concerne il XVIII secolo.<sup>1</sup> Per contro, scarso è invece il suo *corpus*

grafico: almeno quello di cui si ha oggi conoscenza, conteggiato ultimamente da Marco Riccòmini, nel suo lussuoso catalogo ragionato dei disegni e delle stampe,<sup>2</sup> in una quarantina di pezzi; peraltro non sempre eccelsi e non tutti al passo con la sua produzione pittorica,<sup>3</sup> connotata da una straordinaria densità di materia e di umori (fanno eccezione fra gli altri gli studi bellissimi che illustrano la saga di Bertoldo, Bertoldino e Cacaseno dal testo di Giulio Cesare Croce). È lo stesso Luigi Crespi, secondogenito di Giuseppe Maria, anch'egli pittore nonché storiografo e autore dell'aggiunta alla malvasiana *Felsina Pittrice* (1769), a dirci che il padre "ha disegnato poco", ragion per cui i suoi disegni "sono rarissimi".<sup>4</sup> Fatto strano comunque per i tempi e per un bolognese in particolare, educatosi soprattutto sullo studio appassionato dei patriarchi del *Grand Siècle* felsineo, i Carracci, che del disegno avevano fatto uno strumento privilegiato di conoscenza del mondo, prima ancora che di metodica esecutiva. Ma è meno strano se si pensa, appunto, al suo

modo di far pittura, così 'di prima', e tutto materia e colore; ragione per cui, ultimamente, sempre Riccòmini è incline a dar credito alle parole di Luigi.

Crespi fu inoltre incisore di un certo pregio, ma pure qui i numeri sono piccoli, ancora più piccoli se ci si attiene alle lastre totalmente autografe, comprendendo nel novero pure la famosissima serie crociana realizzata con la collaborazione, per gli sfondi, del fido Lodovico Mattioli. E ciò stante anche la generosa abitudine di far firmare ad altri le sue incisioni: ora l'appena ricordato Mattioli, come ci avverte ancora una volta Luigi,<sup>5</sup> ora gli stessi figli, come si vedrà in specifico fra poco. Prima di Luigi, a tale generosità, sebbene espressa in altro modo, fanno riferimento anche le parole di Giovan Pietro Zanotti nella sua *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* (1739), secondo cui Crespi, in aggiunta alle stampe ispirate ai personaggi di Croce, intagliò "ancora altri rami all'acqua forte, e grandi, e piccoli, ma avendo di questi ad altri fatto dono, troppo a lui dispiacerebbe [*l'artista era*



1. Giuseppe Maria Crespi: 'San Pasquale Baylon in estasi' (incisione). Vienna, Staatliche Graphische Sammlung Albertina, inv. DG2018/1/3584.



2. Giuseppe Maria Crespi: 'Sant'Antonio da Padova' (incisione). Vienna, Staatliche Graphische Sammlung Albertina, inv. Sektion Ital. III/23.



ancora in vita] che io qui li nominassi”<sup>6</sup>. Fra le incisioni crespiane meno note, benché da sempre ritenuta autografa, ve n’è una, relativamente piccola, dal soggetto tutt’altro che scanzonato, ovvero di quelli che ad esempio tanto piacevano al fine *amateur*, dilettante e collezionista parigino Pierre-Jean Mariette, il quale ne fa insistente richiesta a monsignor Bottari in alcune lettere famose.<sup>7</sup> Questa (fig. 1) ha *viceversa* un soggetto di tono spiccatamente devoto, un santo non tra i più frequentati, Pasquale Baylon (1540-1592), qui rappresentato in estasi di fronte al mistero dell’eucaristia.<sup>8</sup> Mistico spagnolo dell’ordine dei frati minori alcantarini, il cui culto si diffuse da noi particolarmente a Napoli e nell’Italia meridionale, fervente adoratore dell’eucaristia e perciò, tra le altre cose, protettore delle opere eucaristiche, Pasquale fu beatificato nel 1618, sotto Paolo V, e poi fatto santo a fine secolo, nel 1690, da Alessandro VIII. L’incisione, all’acquaforte, recante in calce il responsorio del Santo, è descritta fra gli autografi paterni, con puntualità e dunque senza possibilità d’equivoco, già da Luigi Crespi: “Un s. Pasquale volante in mezzo alle fiamme, in foglio”; la precisazione “col nome sotto d’uno de’ suoi



3. Ferdinando Crespi: ‘San Pasquale Baylon in estasi’ (incisione). Vienna, Staatliche Graphische Sammlung Albertina, inv. HB 41.

4. Antonio Crespi (?): ‘San Pasquale Baylon in estasi’. Bologna, Pinacoteca Nazionale, depositi.

figliuoli”<sup>9</sup> attesterebbe una volta di più la generosità di Giuseppe Maria nel cedere ad altri il merito del suo operato. In basso a destra si legge infatti “Ferdinando Crespi f.”, il terzogenito del pittore (1709-1754), tenuto a battesimo nientemeno che

dal Gran Principe Ferdinando di Toscana e dalla duchessa sua consorte Violante di Baviera, e poi fattosi frate francescano presso il convento dell’Osservanza a Bologna. Ciò nonostante, evidentemente sulla scorta delle parole di Luigi e non meno per la sua vibrante qualità, la tavola è anche in seguito ritenuta sempre di mano del padre. Ignorata, prima di Crespi, da Zanotti per le ragioni da lui stesso addotte e dopo di lui da Giovanni Gori Gandellini nelle sue *Notizie Istoriche degli Intagliatori* (1771),<sup>10</sup> è rubricata invece da Michael Huber all’interno della breve lista di incisioni autografe “assez rares”, egli dice, del maestro, nel tomo IV del suo ricchissimo *Manuel*, edito a Zurigo nel 1800: “St. Pascale, qui vole au milieu des flammes”.<sup>11</sup> Sulla scorta del testo di Huber la stampa compare di nuovo fra gli autografi crespiani nella riedizione del Gori Gandellini, integrata dall’abate senese Luigi de Angelis (1811).<sup>12</sup> E quindi nel volume XIX di Adam Bartsch che le dedica un’attenta descrizione, comprensiva della trascrizione del responsorio in calce, confermandone l’esecuzione a Crespi padre ma con la precisazione “d’après son fils Ferdinand”.<sup>13</sup> Così pure la paternità crespiana riappare nel *Künstler-Lexikon* di Nagler (1836): “St. Pascal von Babylon [sic] in den Flammen”,<sup>14</sup> per essere confermata infine, negli studi moderni, da Spike e per ultimo da Riccòmini.<sup>15</sup> Il che appare del tutto ragionevole alla luce – si è detto – dell’alta qualità della stampa, che si manifesta nel segno fluido, sicuro, nella trasparenza atmosferica, capace di scalare in profondità il paesaggio ondulato fino al più lontano orizzonte, dove stacca contro una bassa cortina di nubi bianche ottenute ‘per risparmio’ il profilo appena percettibile di una città (Villareal?), e di conferire sfumature cromatiche, attraverso il progressivo infittirsi verso l’alto di sottili tratti orizzontali, al vasto cielo che si leva dietro la figura del Santo trasvolante. Agevole l’accostamento, per esempio, a una delle più belle acqueforti di Crespi, quella con un giovane e tenerissimo ‘Sant’Antonio da Padova’ a tutta figura (fig. 2), in cui la fitta e variata tramatura segnica delle parti in ombra del saio trovano un confronto diretto con analoghe aree del mantello di San Pasquale.<sup>16</sup> Ciò detto, resta a mio avviso inspiegabile perché, al cospetto di un’invenzione così riuscita ed efficace, se ne debba dare il merito ancora, negli studi moderni, al figlio Ferdinando.<sup>17</sup> Fu Bartsch il primo a indicare in lui l’autore dell’idea: “d’après son fils”. Ma, vien da dire, solo sulla scor-



ta della firma, peraltro un po' arbitrariamente intesa come quella dell'inventore anziché dell'esecutore, cui fa riferimento la "f" puntata. Esecutore che, lo sappiamo dalle parole di Luigi, è però il padre, cosa accettata dallo stesso Bartsch. Tra l'altro va detto che lo studioso viennese non sempre attendibile assegna, ad esempio, con una certa leggerezza a Lodovico Mattioli una prova altissima del Crespi incisore come il sopra citato 'Sant'Antonio': basterebbe a garantirne la paternità crespiana il bellissimo, povero muro di mattoni consunti alle spalle del Santo, del tutto in linea coi più ispirati momenti – praticati in pittura da Giuseppe Maria – di accostamento al reale più basso e spoglio. Una personalità artistica, quella di Ferdinando, della quale del resto nulla si sa, se non che – lo dice Zanotti e lo ripetono dopo di lui il fratello Luigi e l'erudito bolognese Marcello Oretti – fu apprezzabile miniatore, ma a tutt'oggi il suo catalogo pittorico mi risulta inesistente.<sup>18</sup> È un po' stravagante perciò pensare a Crespi padre che si debba appoggiare all'invenzione di un figlio che non ha lasciato traccia nella storia delle arti, quando di fatto sarebbe avvenuto e già avveniva, con Luigi o poi con Antonio, il contrario. La piccolissima incisione devozionale firmata da Ferdinando, con lo stesso 'San Pasquale Baylon in estasi' e tanto di responsorio a lato

5. Giuseppe Maria Crespi: 'Assunzione della Vergine' (particolare). Lucca, chiesa del Crocifisso dei Bianchi.

6. Giuseppe Maria Crespi (e Luigi Crespi): 'San Giovanni Nepomuceno in gloria d'angeli'. Bologna, Museo di San Giuseppe.

(fig. 3), pubblicata recentemente da Riccòmini,<sup>19</sup> presenta un'invenzione diversa, ma assai meschina e goffa, che certo non può reggere il confronto con quella che si dispiega nella lastra più grande di cui ci stiamo occupando. Michele Danieli,<sup>20</sup> analizzando un piccolo dipinto presso i depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 4) che ripete tale invenzione con qualche variante e che lo studioso riferisce ad Antonio Crespi, ha giustamente notato che quella invenzione intesse rapporti stretti, per quanto concerne l'idea posturale del protagonista, con opere crespiane degli anni trenta; in particolare, direi, con la figura della Vergine nell' 'Assunzione' (fig. 5) dipinta per Lucca nel 1730-1732.<sup>21</sup> Quasi la stessa posa ma riadattata al diverso soggetto (sempre che poi non venga prima la stampa della pala) con un'intelligenza del tutto degna del maestro. Non meno eloquente, anzi forse di più, anche il rimando al 'San Giovanni Nepomuceno in gloria d'angeli', del Museo di San Giuseppe a Bologna, che la critica più avveduta reputa opera di collaborazione fra Crespi padre e Luigi (fig. 6).<sup>22</sup> Un'idea che rispecchia in parte, complice il soggetto

ad alto quoziente devozionale, una certa flessione nella vicenda creativa crespiana, "in cui – secondo le tuttora illuminanti parole di Renato Roli<sup>23</sup> – l'esuberanza dello Spagnolo è chiamata ad autodisciplinarsi nella sempre più frequente necessità di far fronte alle esigenze culturali", mitigando con ciò "la concretezza terragna e fisiologica che resta pur sempre al fondo" del suo essere, come uomo e come artista. Un'idea peraltro – quella delle braccia aperte – frequente in questa accezione nelle Assunzioni della Vergine e che può risalire, restando in ambito locale, fino alla pala di questo soggetto licenziata da Annibale Carracci per San Francesco a Bologna nel 1592; e prima ancora al volo di Maria presa da un vortice paradisiaco nella celebre cupola correghesca del duomo di Parma.<sup>24</sup> Ma, visto l'amore coltivato da Crespi verso i tre grandi patriarchi della pittura bolognese moderna riportato con abbondanza di dettagli dalle prime fonti, un altro riferimento, che questa volta chiama in campo Ludovico, sembra affiorare in filigrana dietro a una simile idea. Penso a un quadretto dall'ubicazione allora appartata, la sacrestia della chiesa bolognese di San Martino Maggiore (oggi Bologna, Pinacoteca Nazionale), ma ben noto in città sin da subito: quello col 'Martirio di



San Pietro Toma' (fig. 7) – il Santo legato a un albero e non in estasi ma ugualmente sventolante, alto sulla città di Bologna bassissima all'orizzonte, con le braccia spalancate nell'ardore della fede.<sup>25</sup> Preso letteralmente dalle fiamme di una fede ardente appare anche il nostro San Pasquale, rapito in cielo dalla visione non della Madonna col Bambino ma della pisside col corpo di Cristo, posta al centro di una piccola gloria di nubi.

La questione della paternità di quest'idea così, è il caso di dire, bruciante è riaperta ora dall'apparire sul mercato, proveniente da una collezione privata, di uno studio a matita rossa, tecnica privilegiata nella produzione grafica di Crespi, che condivide con l'acquaforte in esame l'impianto compositivo e in parte anche le misure

7. Ludovico Carracci: 'Martirio di San Pietro Toma'. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

pagina a fronte:

8. Giuseppe Maria Crespi: 'San Pasquale Baylon in estasi'. Bologna, Maurizio Nobile Fine Art.

(fig. 8).<sup>26</sup> Non recava presso la proprietà alcun riferimento attributivo e persino il soggetto era stato travisato in "San Giuseppe", ma il rapporto è palmare. Poche e nondimeno significative le varianti fra disegno e incisione: nel primo mancano le testine dei due cherubini ai lati della gloriotta di nubi, un poco diverso appare il piede della pisside, la testa del Santo è priva dell'aureola e soprattutto più vicina alle nubi (nell'incisione infatti nubi e pisside appaiono posizionate più in alto, il che spiega lo scarto di misure in altezza, e dunque il maggior sviluppo verticale della composizione, fra studio e acquaforte).

Manca inoltre, nel primo, il profilo della città a pelo d'orizzonte, mentre le fiamme sono definite in maniera assai sommaria e di getto nella parte superiore, senza le accurate arricciolature con le quali, nella stampa, ogni lingua di fuoco termina in alto. Poche, dicevamo, tali varianti ma sufficienti, a me pare, a conferire al foglio la natura di uno studio preparatorio. E senz'altro di Crespi padre. Basti l'altissima qualità esecutiva che – a fronte della conduzione fresca e approssimata delle nubi o delle estremità delle lingue di fuoco – si esprime altrove in una finezza e in una perspicuità straordinaria del segno; un segno capace di ottenere, con la matita rossa variamente premuta e variamente appuntita, un tratto ora più pastoso, ora, *viceversa*, di incredibile sottigliezza: come nelle due figurette in basso, articolate con sapienza e così tipicamente crespiane, che additano stupefatte il Santo in volo, esaltando, col loro repentino scarto di piani, il grandeggiare aereo della figura. La stessa sottigliezza, ma dal tratto più marcato, presiede alla definizione delle bellissime mani del Santo, di una sensibilità vibratile eccezionale pur nelle piccole dimensioni, e del volto, acceso di sentimento, il brillare della pupilla nell'estasi, modellato da ombre leggere e trasparenti; o ancora, delle strie tracciate con estrema sicurezza e precisione, che visualizzano le fiamme nella parte inferiore, un vortice dinamico su cui la figura poggia, gettando una piccola ombra. È evidente che il maggior grado di compiutezza si concentra soprattutto sulla figura del protagonista e sul vorticare del fuoco alla base, secondo modi con evidenza funzionali alla trasposizione incisoria: esplicito il ricorso al tratteggio incrociato, ma di quale freschezza, in tutte le zone d'ombra, fin le più piccole (ad esempio la gola del Santo) e con variata intensità d'effetto, risparmiando il bianco del foglio che acquista per contrasto una luminosità radiosa. Anche la scritta in calce col nome del Santo (che risultava nascosta e ripiegata affinché il foglio rientrasse nella cornice che lo racchiudeva), vergata sempre a matita rossa negli stessi caratteri della versione a stampa, ma incompleta, aggiunge argomenti in tal senso, al pari del sottile tratto continuo, però libero e 'di prima', che delimita il campo della composizione, ancora ben leggibile, più che altro lungo il lato inferiore.

Il fatto che lo studio sia nello stesso verso della stampa non costituisce un ostacolo, molti sono gli artisti provetti che incidono in controparte affinché il risultato finale



S. PASQUALE BAYLON.





appaia nel verso giusto. Così è del resto per la firma e per il responsorio, del quale l'esemplare viennese qui illustrato, tagliato nel margine inferiore, conserva solo l'intestazione. Vi è almeno un altro caso simile nel *corpus* incisorio crespiano: i fogli con la 'Resurrezione di Cristo' (uno in collezione privata londinese, l'altro agli Uffizi) che Riccòmini reputa preparatori per la relativa incisione, la quale appare nello stesso verso, che è poi quello del dipinto di riferimento conservato a Raleigh.<sup>27</sup>

E va detto che la sensibilità variata del

9. Giuseppe Maria Crespi: 'Immacolata in gloria con San Gaetano' (particolare). Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 31105. Certani n. 57.

tratto nel nostro studio appare ben superiore rispetto alla pesantezza di conduzione di entrambi quei fogli. Del resto i confronti possibili con altre prove certe del maestro, scalate nel tempo e tutte a matita rossa, a me sembrano, se non bastasse la qualità di cui si è detto, confermare l'autografia del foglio in esame: dall'Immacolata in gloria con San Gaetano' della Fondazione Cini, per la resa delle nubi (fig. 9), al 'Suonatore di liuto' ('Zanobio Troni') e alla 'Gazza ammae-

strata' (ex Colnaghi) per la pastosità delle ombre, al 'Bertoldino che cova' (fig. 10) del Metropolitan Museum, del tutto identico, non ultimo per le lunghe striature della matita, all'altro, sempre nello stesso museo, con 'Marcolfa che persuade Cascenno a montare un cavallo', per la resa delle mani,<sup>28</sup> allo studio di quella che giustamente Riccòmini definisce un'agave ma più nota come 'Pianta di aloe', nome che i primi botanici assegnavano a questa pianta grassa, per le figurette del secondo piano in basso, fino al bellissimo 'Predicatore' conservato a Hartford (The Wadsworth Atheneum Museum of Art), reso noto da Riccòmini, in cui saio e cingolo (figg. 11-12) appaiono concepiti e restituiti in modo assai simile che nel 'San Pasquale', anche se con maggiore libertà, non essendo lo studio americano destinato alla trasposizione incisoria, mentre la presa più ravvicinata consente all'artista un più attento scrutinio fisionomico del volto.<sup>29</sup> Ciò che la bellezza infiammata e l'efficacia espressiva dell'idea immortalata dalla stampa suggerivano già di per sé, ovvero che a Crespi andasse il merito non solo della sua esecuzione ma anche dell'invenzione, mi pare a questo punto confortato dal reperimento di questo studio. Che, stante la rarità di testimonianze certe del genio crespiano nell'ambito grafico, ho ritenuto opportuno render noto. A conferma anche, *a latere*, di quanto profonde fossero le suggestioni carraccesche e non meno ludovichiane della sua immaginativa, le quali, come un fiume carsico, di tanto in tanto riaffiorano nella sua opera, sotto varie forme.

1) Vastissima è la letteratura sull'artista. Per quella antica, fondamentali: G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, 2 voll., Bologna 1739, II, pp. 31-73; e L. Crespi, *Vite de' Pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice. Tomo III*, Roma 1769, pp. 201-232. Fra i contributi moderni, si ricordino almeno: M.P. Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980; *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale; Stoccarda, Staatsgalerie; Mosca, Museo Puškin) a cura di A. Emiliani e A.B. Rave, Bologna 1990; e il numero interamente a lui dedicato di 'Accademia Clementina. Atti e memorie', 26, 1990, che raccoglie interventi di vari studiosi.

2) M. Riccòmini, *Giuseppe Maria Crespi. I disegni e le stampe. Catalogo ragionato*, Torino 2014.

3) Riccòmini contesta, nella sua monografia, tale giudizio, antico e duro a morire ma forse non del tutto ingiustificato, tant'è che viene ribadito ancora nella recensione al volume a firma di G. Damen, in 'Master Drawings', 55, 3, 2017, pp. 393-398.

4) Le parole di Luigi vengono riportate in Riccòmini, *Giuseppe Maria Crespi* cit., p. 15, e sono in risposta a una richiesta di disegni paterni da parte di Pierre-Jean Mariette (vedi *infra* nota 7 e più avanti nel testo) per la sua celebre collezione; richiesta della quale si fa tramite monsignor Giovanni Gaetano Bottari in una missiva del 1759 indirizzata al canonico Crespi, col quale era in assidua corrispondenza.

5) Famoso il caso della serie, appunto, con ‘Le storie di Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno’, che “disegnata all’acquaforte [...] la spacciò per intagliata dal Mattioli, per acquistargli rinomanza”: Crespi, *Vite de’ Pittori* cit., p. 223.

6) Zanotti, *Storia dell’Accademia Clementina* cit., I, p. 65.

7) Il 9 settembre 1759, Mariette scrive a monsignor Bottari, fra le altre cose, di procurargli per la propria collezione di disegni, “una delle più belle [...] che sia in Europa” – precisa con orgoglio –, “uno o due disegni” di Crespi, di cui dice di stimare molto l’opera. Il 20 gennaio 1760 torna alla carica, specificando che gradirebbe “specialmente qualche bambocciata [...] perché in questo genere egli era eccellente” (non a caso altrove dice di possedere l’intera serie di incisioni con le ‘Storie di Bertoldo’); richiesta ribadita di nuovo il 26 gennaio successivo: M.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, IV, Milano 1822, *Lettera CCXIV*, p. 509; *Lettera CCXIX*, pp. 523-524; *Lettera CCXX*, p. 525.

8) L’esemplare illustrato è quello, un po’ ingiallito, conservato presso la Staatliche Graphische Sammlung Albertina di Vienna: inv. DG2018/1/3584, mm 244 x 169. Va detto che l’incisione è ignorata da Merriman, *Giuseppe Maria Crespi* cit., limitandosi l’autrice, per quanto concerne la produzione incisoria, alla trattazione della sola serie crociana.

9) Crespi, *Vite de’ Pittori* cit., *Tomo III*, p. 224.

10) G. Gori Gandellini, *Notizie Istoriche degli Intagliatori*, 3 voll., Siena 1771; la figura di Crespi è trattata nel tomo I, pp. 331-333.

11) M. Huber, *Manuel des Curieux et des Amateurs de l’Art*, IV, Zürich 1800, p. 86, n. 7.

12) *Notizie degli Intagliatori con osservazioni critiche raccolte da varj scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini da Luigi de Angelis. Tomo IX*, Siena 1811, p. 58, con la precisazione: “pezzo che porta il nome di uno dei suoi figli”.

13) A. Bartsch, *Le Peintre Graveur*, XIX, Wien 1819, pp. 401-402, n. 10. Per completezza si riporta la nota di Bartsch integralmente: “St. Pascal Baylon, moine de l’ordre de St. François à Villareal en Espagne. Il est représenté s’élevant au ciel dans une grande flamme. On lit à la gauche d’en bas: *Ferdinando Crespi f.*, et dans la marge d’en bas: *Responsorio di S. Pasquale Baylon. Ce morceau a été gravé par J. M. Crespi d’après son fils Ferdinand, peintre en miniature, et depuis religieux de l’ordre de St. François*”.

14) G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, III, München 1836, p. 197.

15) *The Illustrated Bartsch. 43. Italian Masters of the Seventeenth Century*, a cura di J.T. Spike, New York 1982, p. 226; e Riccòmini, *Giuseppe Maria Crespi* cit., pp. 204-205, n. 5. Entrambi illustrano in *reverse* una controprova, anch’essa conservata all’Albertina, in quanto completa del responsorio in calce e tratta da un’impressione più luminosa rispetto all’originale conservato nella medesima raccolta.

16) Ivi, pp. 242-243, n. 39, che giustamente, sulla scorta della sua altissima qualità, rivendica la piena autografia della magnifica acquaforte (della quale esisteva anche lo studio a matita rossa, oggi perduto, ricordato da Marcello Oretti); acquaforte catalogata da Luigi fra quelle del padre ma assegnata da Bartsch a Mattioli, il quale in effetti e di qui forse



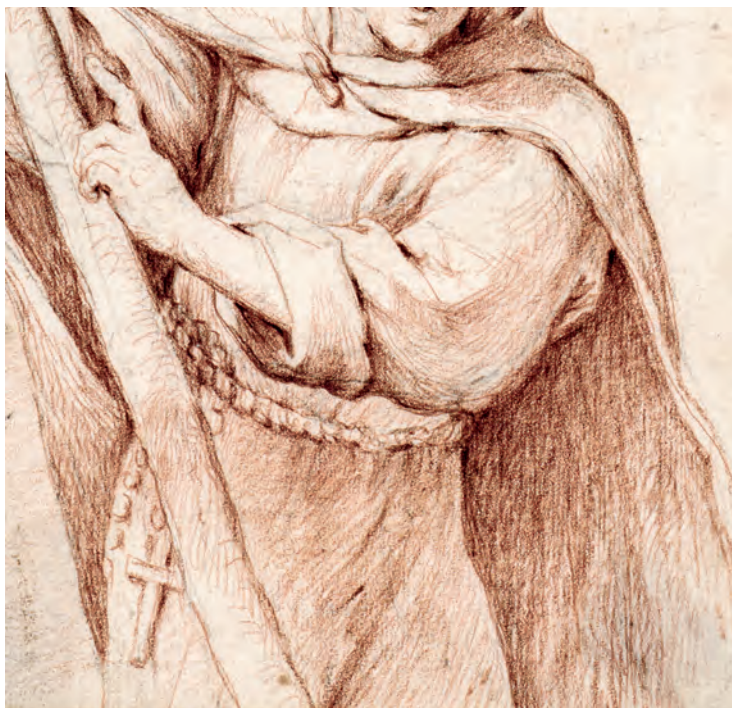
10. Giuseppe Maria Crespi: ‘Bertoldino cova invece della chioccia’. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1976.57.1.

l’equivoco, precisa Riccòmini, replica l’invenzione della figura in una sua acquaforte, anch’essa ricordata da Luigi, ma con uno sfondo di paese al posto del muro di mattoni pensato da Giuseppe Maria, della cui alta valenza poetica si fa cenno più avanti.

17) Ivi, p. 204, si dichiara d’accordo con Spike, *The Illustrated Bartsch* cit., p. 226, che, egli scrive, “sostiene convincentemente” il riferimento dell’invenzione a Ferdinando. Di fatto però Spike non argomenta questa opinione ma si limita a suntuare, nella didascalia alla tavola, le parole di Bartsch.

18) È Zanotti il primo a fornire un qualche, in realtà minimo, ragguaglio su di lui: “Il terzo suo [di Giuseppe Maria] figliuolo ha nome Ferdinando, e minia assai bene”: Zanotti, *Storia dell’Accademia*

*Clementina* cit., II, p. 72, notizia fornita in aggiunta a quella ben nota del battesimo principesco e del nome assegnatogli dal padre in onore del Gran Principe Ferdinando (ivi, pp. 54-55). L’informazione è ripetuta dal fratello: Crespi, *Vite de’ Pittori* cit., *Tomo III*, pp. 220-221, laddove riporta che il padre ebbe la consolazione di “vedere il suo terzogenito, per nome Ferdinando, vestir l’abito religioso di s. Francesco ne’ Riformati, ed era quello, che in miniatura molto valeva e che ultimamente morì li 2 di Novembre del 1754 nel convento dell’Abrenunzio, nella diocesi di Nonantola”. Il dato si ripete nelle pagine manoscritte (1760-1780 circa) di M. Oretti, *Notizie de’ Professori del disegno, cioè Pittori, Scultori, et Architetti bolognesi e de’ forestieri di sua scuola*, Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, ms. B123, c. 389 e sgg.: “fece miniature bellissime”, ricordandone giusto alcune



con figure di santi, eseguite “in minio con punta di pennello”, nella sacrestia della chiesa del citato convento dell’Osservanza. Presso la Fototeca Zeri di Bologna (scheda n. 70779) si conserva foto di due piccoli ovali, passati sul mercato antiquario londinese a una data imprecisata e raffiguranti due ‘Sante monache’, che una nota autografa dello studioso sul verso riferisce a Ferdinando.

19) Acquaforte, mm 109 x 117, Vienna, Staatliche Graphische Sammlung Albertina, inv. HB 41: Riccòmini, *Giuseppe Maria Crespi* cit., p. 204, fig. 113.

20) M. Danieli, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 4. Seicento e Settecento*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia 2011, pp. 273-274, n. 155. Si tratta di una piccola tela sagomata (cm 50 x 36), mai pubblicata prima, proveniente dalla chiesa di San Paolo in Monte all’Osservanza, che riprende fedelmente ma in controparte l’idea dell’incisione per quel che concerne la figura (a eccezione dell’angolazione della mano destra), le fiamme, la pisside fra le nubi, ma con una diversa ambientazione paesistica. Provvista di un antico riferimento allo stesso Giuseppe Maria vergato sul telaio, Danieli ne propone un’attribuzione alternativa, stante la qualità non degna del Crespi padre, all’ultimo figlio di questi, Antonio (1712-1781), anch’egli pittore, la cui nutrita attività per i frati dell’Osservanza è attestata da fonti e guide, tra cui “non meglio precisati ‘quadretti’”, distribuiti nei locali del convento, nel cui ambito, scrive lo studioso, potrebbe rientrare il ‘San Pasquale’ in questione. Tale proposta è contestata con fermezza da Riccòmini, *Giuseppe Maria Crespi* cit., p. 204, secondo cui la teletta “andrà, piuttosto, ricondotta nel catalogo di Ferdinando”, dal disegno perduto per l’incisione col ‘San Pasquale’ (ivi, p. 14) per via dell’orientamento, presumo, rovesciato rispetto alla stampa, ma potrebbe anche, l’autore della teletta, essersi basato su una controprova, come quella conservata a Vienna, illustrata da Spike e da Riccòmini (vedi *supra* nota 15). Anche nel caso di Ferdinando, le medesime fonti riportano in effetti una produzione pittorica, in particolare di miniature, destinata allo stesso convento di cui però nulla resta. E va detto che, sulla scorta di quel poco che invece di Antonio si conosce, l’attribuzione proposta da Danieli, il quale, come nota Riccòmini, igno-

11. Giuseppe Maria Crespi: ‘Studio di un santo predicatore’ (particolare). Hartford, The Wadsworth Atheneum Museum of Art, inv. 1967.560.

12. Giuseppe Maria Crespi: ‘San Pasquale Baylon in estasi’ (particolare). Bologna, Maurizio Nobile Fine Art.

ra l’esistenza dell’incisione crespiana, non appare poi così peregrina.

21) Oltre che con la pala lucchese (oggi nella chiesa del Crocifisso dei Bianchi), qualche legame si instaura anche con la figura del protagonista nel ‘Martirio di San Pietro d’Arbuès’, del 1736-1737 (Bologna, Collegio di Spagna), preceduto da un bozzetto conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Per l’Assunta: Merriman, *Giuseppe Maria Crespi* cit., pp. 254-255, n. 66, e G. Viroli, in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747* cit., pp. 202-203, n. 102.

22) Fu Renato Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Da Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, pp. 145-146, a leggere nella tela il frutto – come in altri casi – di una collaborazione tra padre e figlio, “ove lo Spagnolo ripete puntualmente lo schema dell’Assunzione della chiesa del Crocifisso a Lucca, ma lasciando a Luigi di eseguire l’angelo di destra e le tre teste di cherubini ai piedi del santo”. Tale opinione è ribadita in seguito dallo studioso: Idem, *Crespi, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma 1984, pp. 718-722, dopo che Merriman, *Giuseppe Maria Crespi* cit., p. 191, fig. 139, aveva escluso l’autografia della tela in favore, totalmente, del figlio Luigi. Del resto lo stesso Federico Zeri ne conservava riproduzione nella sua fototeca (scheda n. 70613), invece e direttamente, sotto l’unico nome di Giuseppe Maria.

23) Roli, *Pittura bolognese* cit., p. 145.

24) Sul dipinto di Annibale, vedi da ultimo: A. Brogi, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico; Roma, Chiostro del Bramante) a cura di D. Benati e E. Riccòmini, Milano 2006, pp. 252-253, n. V.9 (con bibliografia precedente).

25) Cfr. A. Brogi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, 2 voll., Bologna 2001, I, pp. 219-220, n. 106; e Idem, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia 2006, pp. 272-274, n. 181.

26) Matita rossa su carta bianca, mm 227 x 160. Il foglio si presentava in buone condizioni conservative, leggermente ingiallito ai margini e con qualche piccolissima macchiolina qua e là; il margine inferiore, con la scritta in lettere maiuscole tracciate sempre a matita rossa “S. PASQUALE BAYLON”, appariva ripiegato, forse perché il foglio potesse essere inserito nella citata cornice. La rimozione di un secondo foglio di carta azzurrina sul quale era stato incollato in antico e la leggera pulitura del *recto* sono state condotte dalla restauratrice della carta Julie Guilmette a Firenze.

27) Secondo Riccòmini, *Giuseppe Maria Crespi* cit., pp. 28-33, nn. 5-6, è più probabile che il disegno preparatorio per l’incisione sia quello conservato agli Uffizi, nel quale tuttavia ravvisa l’intervento di aiuti. Riguardo alle incisioni, ivi, pp. 200-203, nn. 3-4, nella seconda delle quali l’autore conferma l’intervento di Mattioli.

28) Nell’ordine: ivi, pp. 22-24, n. 2; p. 34, n. 7; pp. 46-47, n. 11; pp. 58-59, n. 16; pp. 72-73, n. 22.

29) Cfr. ivi, pp. 106-17, n. 37. Lo studio è anch’esso tra le aggiunte al catalogo grafico e/o incisario del grande artista bolognese operate dallo studioso, che condivide l’attribuzione al Crespi *senior* appuntata sulla montatura del foglio dall’attuale direttore del Rijksmuseum di Amsterdam, Taco Dibbits, risalente al 1997. Ugualmente inedito lo studio dell’‘Agave in fiore’ (o ‘Pianta di aloe’), preparatorio per un’incisione tradizionalmente assegnata a Mattioli fin dai tempi di Bartsch ma la cui paternità Riccòmini restituisce a Crespi: ivi, pp. 245-247, nn. 42-43. Tale invenzione si riconnette all’ormai celeberrimo, nonché intenso e inquietante dipinto di collezione privata reso noto vari decenni fa da Anna Maria Matteucci (cfr. G. Cuppini, A.M. Matteucci Armandi, *Ville del Bolognese*, Bologna 1967, p. 358, fig. 181), ma restituito all’artista in precedenza da F. Arcangeli, in *Natura ed espressione nell’arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell’Archiginnasio, 12 settembre - 22 novembre 1970) a cura di Idem, Bologna 1970, pp. 262-264, n. 82. La tela, per il resto identica, compresa la lunga iscrizione in calce che ne ancora l’esecuzione al 1718, differisce dalla stampa solo nelle presenze figurali in secondo piano. Anche l’orientamento dell’immagine coincide con quello dell’incisione, la quale cosa suggerisce a Riccòmini che quest’ultima preceda la versione dipinta.