

## GIOACCHINO PIZZOLI AFFRESCATORE DEL COLLEGIO UNGARO-ILLIRICO DI BOLOGNA

### I.

A Bologna il primo collegio universitario è dovuto a Zoene Tencarari, canonico della Cattedrale e lettore di diritto canonico nell'Università. Fu poi canonico lettore della diocesi di Bács in Ungheria e nel 1235 lo troviamo vescovo d'Avignone. Da qui, dopo vent'anni, fece ritorno in patria, e memore dei collegi visti in Francia, lasciò per testamento una somma, che doveva servire a mantenere otto studenti presso l'università di Bologna. La generosa donazione si mantenne fino ai tempi di Eugenio IV (1431—47); sotto il suo regno gli interessi vennero devoluti a favore del Collegio Gregoriano, che Gregorio XI (1370—78) aveva fondato frattanto in Bologna.<sup>1</sup>

Il nobile esempio del Tencarari venne seguito da altri. Nel 1326 Guglielmo da Brescia, medico di Clemente V (1305—14) fonda un istituto per i giovani che desiderano studiare la filosofia e la matematica. Un altro medico, originario del reggiano (era di Bagnola), Guido Ferrarini, medico di Pietro re di Cipro, nel 1362 dona 1500 ducati d'oro, perchè si comprino delle terre nei dintorni di Bologna e perchè con la rendita di queste terre si sostentino giovani poveri della provincia di Reggio che desiderino darsi agli studi.

Segue in ordine cronologico il «Collegio di Spagna» o «Collegio di S. Clemente», tuttora esistente, fondato nel 1364 dal cardinale Albornoz, e il «Collegio Gregoriano» eretto nel 1380 da Gregorio XI. Il cardinal legato bolognese Cossa, per sfogare la sua rabbia contro Gregorio, sciolse quest'ultimo collegio e ne cacciò i giovani. L'istituto venne in seguito però ripristinato.

Il famoso giurista Piero d'Ancarano, fondò nel 1414 un collegio che prese il suo nome e ch'era destinato a ricevere i giovani di casa Farnese.

Nel XVI secolo questi istituti continuarono a moltiplicarsi.

Nel 1508 Lorenzo Fieschi ne creò uno per la sua famiglia e più tardi Andrea Vives, ch'era stato allievo nel Collegio di Spagna,

ne fondava uno per i giovani che non essendo nobili, non potevano essere ammessi in quel Collegio.

Il Collegio Ferrerio che nel 1541 fu istituito per gli studenti piemontesi, deve la sua origine al cardinale Bonifazio Ferrerio. In seguito prese il nome di Collegio della Viola, avendo trasportato la sua sede nella villa di Giovanni II Bentivoglio, che portava questo nome.

Fu in quel tempo che sorse il Collegio Ungaro-illirico di Bologna.

Secondo antichi scrittori bolognesi, ne fu fondatore Paolo Zondi (Szondy), canonico di Zagabria e vescovo titolare di Rosone che essendosi fermato presso il collegio Ferrerio, durante un suo viaggio a Roma, aveva deciso di crearne anche lui uno simile per i chierici di Zagabria e i giovani nobili d'Ungheria. Il Guidicini<sup>2</sup> in base a documenti scrive che gli statuti, con cui il Collegio veniva messo sotto la protezione dell'imperatore e re, del vescovo di Bologna e del capitolo di Zagabria, vennero presentati per l'approvazione nel 1552. Da principio i membri non potevano essere che chierici di nobiltà attestata, ma in seguito vennero ammessi anche dei giovani secolari. I chierici indossavano l'abito dei preti laici e portavano al collo una stella o una croce d'oro, con lo stemma del capitolo di Zagabria e del fondatore del Collegio. Il costume dei laici, di stile ungherese, si vede ancora in un affresco del 1700 nel Collegio stesso; di questo affresco parleremo più tardi. Il rettore doveva essere sempre un membro del capitolo di Zagabria.<sup>3</sup>

Il primo rettore, Stefano Leporino con atto del 19 novembre 1556, comprò da Bartolomeo Refrigeri, mercante, per il prezzo di 1950 bolognesi, una casa in via Centotrecento: nel possesso fu immesso l'8 maggio 1557, giorno in cui a Bologna si effettuano gli sgombri. Il Collegio fiorì e si sviluppò: nel 1699, sotto il rettorato di Pietro Chernkovich il numero degli studenti fu portato da sei a trenta, per cui si rese necessaria la trasformazione e l'ingrandimento dell'edificio. Il Collegio ebbe dalla città e dal papa facilitazioni pecuniarie, che contribuirono al suo sviluppo.<sup>4</sup> E visse rigoglioso fino al 15 settembre 1781, quando cioè l'imperatore Giuseppe II ne ordinò la chiusura. Cessò definitivamente di funzionare nel dicembre dell'anno successivo, quando tutti i beni, compreso il palazzo di via Centotrecento vennero alienati. Il palazzo fu acquistato dalle terziarie carmelitane scalze che lo abitano dal 23 aprile 1782 fino al 1805, quando in seguito a soppres-



Fig. 1. — Facciata del Collegio Ungaro-illirico di Bologna.

sioni e a riduzioni di ordini, le terziarie si fusero con le regolari. Il palazzo rimasto vuoto servì da prima come caserma e poi come casa di correzione. Ma intanto moriva l'architetto Angelo Venturoli, che destinava tutta la sua fortuna alla fondazione d'un collegio che portasse il suo nome e che accogliesse i giovani poveri che avevano in animo di seguire una carriera artistica. Gli esecutori testamentari comprarono all'uopo il palazzo dell'antico Collegio Ungaro-illirico, che dopo i necessari restauri divenne sede, nel 1822, del Collegio Venturoli.

A edificare il palazzo del Collegio ungaro-illirico, non furono chiamati architetti stranieri, ma bolognesi. Il portico, costituito da cinque arcate fini ed eleganti, s'adatta all'insieme caratteristico della città: solo i suoi archi, più alti, si distinguono dagli archi bassi e cupi degli altri portici della strada.

Il progetto dell'edificio è dovuto a Giovanni Battista e Antonio Torri,<sup>5</sup> architetti del senato di Bologna, che ne iniziarono anche i lavori. Il loro stile architettonico, come in genere tutto lo stile architettonico bolognese, è caratterizzato dalla semplicità e dal riserbo nell'ornato, come anche da una tendenza alla praticità, sia all'esterno che all'interno.

È caratteristico il fatto che Bologna, mentre fu la prima a dar sviluppo in pittura allo stile barocco, nell'architettura invece assai lentamente seguì la stessa via, sì chè, ad eccezione di alcune chiese, una vera, grandiosa architettura barocca a Bologna non si è formata. La città che con tanto fervore aveva iniziato la pittura barocca, ebbe a stento un'architettura barocca. L'aspetto della città è quello della rinascenza, ma è un Quattrocento particolare di Bologna, in cui grandi tele e affreschi barocchi ornano palazzi quattrocenteschi e chiese gotiche. La decorazione quattrocentesca, espressa in terracotta, ha una lunga vita a Bologna; anche nel periodo barocco, la costruzione in pietra costituì un'eccezione. Torrigiani non fece scuola. Resta il mattone; solo che i muri di mattone non sono più nudi come nel Quattrocento, ma vengono intonacati. La forza e l'impeto dell'architettura barocca si fanno valere piuttosto nei dettagli.

Nel 1700 la costruzione del Collegio fu continuata da Antonio Conti, sempre però secondo il disegno dei Torri.

La facciata sulla strada, a un piano (fig. 1), è intonacata; dietro sorgono le costruzioni posteriori, nascoste in parte dal cornicione largo e ben profilato dell'edificio originario. La costruzione e la suddivisione, sono tipicamente bolognesi. Il portico si apre con

cinque svelte arcate frontali e due laterali, riposanti su grandi e forti pilastri.

I pilastri d'angolo si prolungano fino al cornicione. Sulle finestre senza cornice del primo piano si aprono degli occhi di bove. Le finestre più piccole del piano terreno, sotto il portico, sono ornate di cartigli barocchi. La parte più decorata della facciata è il portone in quercia scolpita.



Fig. 2. — Primo cortile del Collegio Ungaro-illirico di Bologna.

La facciata, senza fasto, ma ponderata ed armonica, segue le tradizioni locali del XV secolo, e pur rispettandole, le trasforma secondo il gusto dell'epoca. Lo sviluppo dell'architettura bolognese fu sempre molto regolare, e dopo la sua formazione, avvenuta nel XV secolo, non diede luogo ad ardite innovazioni. La casa continua a seguire il tipo del palazzo del XV secolo, solo che le colonne slanciate di questo si trasformano in pilastri quadrati, mentre il cornicione diventa più forte e meglio profilato. Queste innovazioni appartengono veramente alla seconda metà del secolo

XVI; il gusto dell'epoca barocca si rivela solo nelle decorazioni delle finestre.

Il Collegio ha due cortili. Il primo (fig. 2) quadrangolare, più vasto e più perfetto dal punto di vista architettonico, continua il tipo di portico della facciata. Il lato verso l'ingresso è meno largo. Ai due lati, sia al piano terreno che al primo piano, gli archi, più bassi e più cupi di quelli della facciata, riposano parimente su pilastri. La scala, poco larga, è a sinistra del portone; a destra, in fondo, il refettorio.

Nel muro di contro, un grand'arco conduce nel secondo cortile. L'arco è fiancheggiato da due finestre; altre tre lo sovrastano. Sopra il cornicione, tra un'architettura alta e pomposa trova posto un grande orologio, sormontato da un elegante zoccolo in ferro battuto che sostiene una campana e che finisce in una croce.

Il secondo cortile (fig. 3) doveva servire in origine da giardino. Sul muro di fondo si vedono ancora tracce di un affresco, colla veduta di un paesaggio. L'affresco sta sullo stesso asse dell'arco che unisce i due cortili e del portone d'ingresso, e dà un senso di maggior ampiezza al cortile stesso.

L'edificio fu rifatto più volte nel corso dei secoli. Il primo rimaneggiamento risale a quando era ancora Collegio Ungaro-illirico. Rifacimenti sono avvenuti ad ogni cambiamento di padrone. Anche di recente, nella primavera del 1927, una nuova ala venne costruita nel secondo cortile, per ricavarne degli altri studi.

Per noi Ungheresi ha uno speciale interesse il refettorio, perchè i suoi muri sono coperti di affreschi rappresentanti santi ungheresi e personaggi illustri della storia nazionale. Le pitture furono affidate a un pittore bolognese. Lo studio di questi affreschi ci ha portato alla conoscenza di un pittore assai poco noto e quasi del tutto dimenticato. Ma non è solo per noi che presenta uno speciale interesse come pittore del Collegio ungherese di Bologna: più che un artista locale bolognese, è stato un eminente decoratore che ebbe, in quei tempi, rinomanza europea.

Questo maestro fu Gioacchino Pizzoli (v. Tavola). Le fonti locali, cosa strana, non accennano al suo nome quando parlano delle pitture del Collegio. Questo molto probabilmente dipende dal fatto che le guide locali descrivendo il Collegio, si sono ispirate tutte al biografo del maestro, a Marcello Oretti, alla cui attenzione era sfuggito il contributo dato dal Pizzoli al Collegio stesso. Solo una guida uscita nel 1844 fa il nome di Pizzoli.<sup>6</sup> Il confronto

colle opere appartenenti sicuramente al maestro, dà pienamente ragione al compilatore della guida del 1844.

## II.

La biografia del Pizzoli fu compilata da due scrittori bolognesi. Uno fu Gianpietro Zanotti, continuatore e commentatore del Malvasia, che per il primo aveva ricordato il maestro nell'opera intitolata «Vite dei Pittori» (1736), ristampata in seguito nella sua «Storia dell'Accademia Clementina di Bologna».<sup>7</sup> L'altro, Marcello Oretti, fu uno scrittore meno elegante dello Zanotti, ma in compenso fu un compilatore più attento e ci lasciò dati sicuri sull'arte bolognese.<sup>8</sup> Poco ci dice della vita del Pizzoli, ma in compenso ci dà una enumerazione precisa delle sue opere, enumerazione che manca del tutto nella biografia dello Zanotti.

Gioacchino Pizzoli nacque a Bologna il 28 maggio del 1651 o del 1652.<sup>9</sup> Il padre era «fabbro di qualunque masserizie, e vasellamenti di rame»,<sup>10</sup> e lavorava anche per il senato. Avrebbe voluto che il figlio continuasse il suo mestiere, ma vedendolo inclinato per l'arte, lo mise a scuola da certo Bottazzone. Chi fosse questo Bottazzone non si sa: il suo nome non ricorre mai, le sue opere sono del tutto sconosciute. Doveva essere un maestro di pittura, da cui il Pizzoli non apprese che i primi elementi, senza trarne una cultura artistica profonda. Questo fatto dovette essere rimarcato dallo stesso Pizzoli, perchè ben presto abbandonò questo suo primo maestro. Gli amici gli procurarono dei disegni del Guercino, che lui prese a copiare. Nella raccolta di disegni dell'Accademia di Bologna, si trovano parecchie copie di disegni



Fig. 3. — Secondo cortile del Collegio Ungaro illirico di Bologna.



secondo i suoi biografì, rimase diciannove anni. Questa cronologia però è sbagliata : infatti mentre il suo primo lavoro, il soffitto di Santa Maria del Soccorso in Bologna, risale al 1690, nel 1696 abbiamo già a Bologna altre opere dovute con tutta sicurezza alle sue mani. In Francia perfezionò l'arte sua con lo studio dei pittori fiamminghi e francesi. Tornato a Bologna ricevette moltissime ordinazioni e lavorò fino a tarda età. Nel 1720 la sventura piombò su di lui : gli venne ucciso l'unico suo figlio, nato a Parigi. Nella vecchiaia ebbe l'onore d'esser nominato membro dell'Accademia Clementina.<sup>11</sup> Morì nel 1731 o 1732. La sua confraternita gli fece un bel funerale e lo inumò nella propria chiesa.

### III.

Il primo ricordo sicuro che abbiamo dell'attività di Pizzoli è la decorazione della Sala degli Anziani, che compì assieme al suo maestro, il Colonna. Colonna ebbe la commissione all'epoca del suo ritorno dalla Spagna, nel 1674.<sup>12</sup> La sala occupa buona parte della facciata del vetusto Palazzo Pubblico. I due artisti divisero il soffitto a specchi, a mezzo di grandi colonne dipinte, ma ne derivò una prospettiva così curiosa, che le colonne sembrano dritte, viste solo da un punto centrale, mentre da qualsiasi altro punto di vista sembrano storte. Fra le colonne sono dipinte scene e figure della gloriosa storia bolognese, racchiuse entro ricche cornici di stile barocco. Sulle due pareti minori della sala è dipinto lo stemma di Bologna, con gran ricchezza di effetti ; due angeli sopra una mensola tengono il gran drappeggio purpureo che lo circonda, mentre due figure allegoriche sostengono lo stemma stesso. Ai piedi di una delle due mensole si vedono le insegne papali e dei libri, per indicare la supremazia papale in «Bononia docta», mentre ai piedi dell'altra si vedono delle armi, emblemi di vittoria.

Il bleu chiaro e il giallo oro brillante dello stemma, danno un magnifico effetto decorativo alle due pareti. Per giudicare il valore della pittura non bisogna perdere di vista il suo fine decorativo. Colonna, ed in generale tutti gli artisti della sua epoca, badava solo all'effetto dell'insieme e non alla minuziosità dei dettagli. Questa era la sala degli Anziani, doveva esser quindi pomposa, maestosa ; per ottener questo occorrevano colori cerimoniosamente freddi, ma vivaci. Nel tutto decorativo, le figure particolari si perdono. Ma a parte lo scopo decorativo, le scene singole

sono lavori pregevoli, sia per la composizione che per il colorito.

Nessuna delle fonti precisa quale parte abbia avuto il Pizzoli in questo lavoro. Naturalmente il progetto d'insieme è del maestro stesso, il Pizzoli non essendo che un aiutante. Senza dubbio sono del Pizzoli i tondi a chiaroscuro. Li applicherà più tardi quasi in ogni sua opera, e specialmente quelli nell'oratorio di Santa Maria del Soccorso somigliano in modo particolare a questi della Sala degli Anziani. A parte questo, per la minor sicurezza del disegno, i tondi differiscono molto dalle altre parti del soffitto. Anche le draperie sono più aride, più schematiche. Ed è possibile che pure i putti siano opera del Pizzoli: li ritroveremo più tardi nella stessa posizione malsicura in altre sue opere. Questo è il primo suo passo nel campo della decorazione monumentale. Ed è importante perchè qui appunto il nostro pittore acquista quella disposizione di forma, di cui si servirà anche più tardi, con maggiori o minori varianti.

Negli anni che seguirono lavorò col Colonna anche fuori di Bologna, mentre la sua arte cresceva e si rassodava. Il soggiorno a Parigi non mutò l'essenza dell'arte sua, ma ne raffinò piuttosto la tecnica. Prese ai Fiamminghi, che secondo i suoi biografi molto studiò, il bel bruno leggero delle sue opere. I lavori da lui eseguiti in Francia non ci sono noti.

L'ultimo lavoro compiuto assieme al Colonna fu forse il coro della chiesa di S. Biagio, distrutta in un incendio. Secondo l'Oretti quest'affresco sarebbe tutto del Pizzoli, le guide dicono invece che il coro sia stato l'ultimo lavoro del Colonna. Poichè Pizzoli e Colonna, negli ultimi anni di quest'ultimo, lavoravano sempre assieme, è logico ammettere che la più gran parte del lavoro debba attribuirsi al giovane aiutante e che quindi l'Oretti abbia ragione.

#### IV.

Il primo lavoro veramente individuale del Pizzoli è il soffitto della chiesa di Borgo San Pietro o di Santa Maria del Soccorso. Il pittore aveva con questa modesta chiesa speciali legami, essendo la chiesa della sua confraternita, dove poi venne sepolto.

N'era stato l'architetto Domenico Tibaldi.<sup>13</sup> La facciata è a due piani, ha un portico nella parte inferiore, ed è d'un'architettura semplicissima. L'interno è a una sola nave, a pianta quadran-

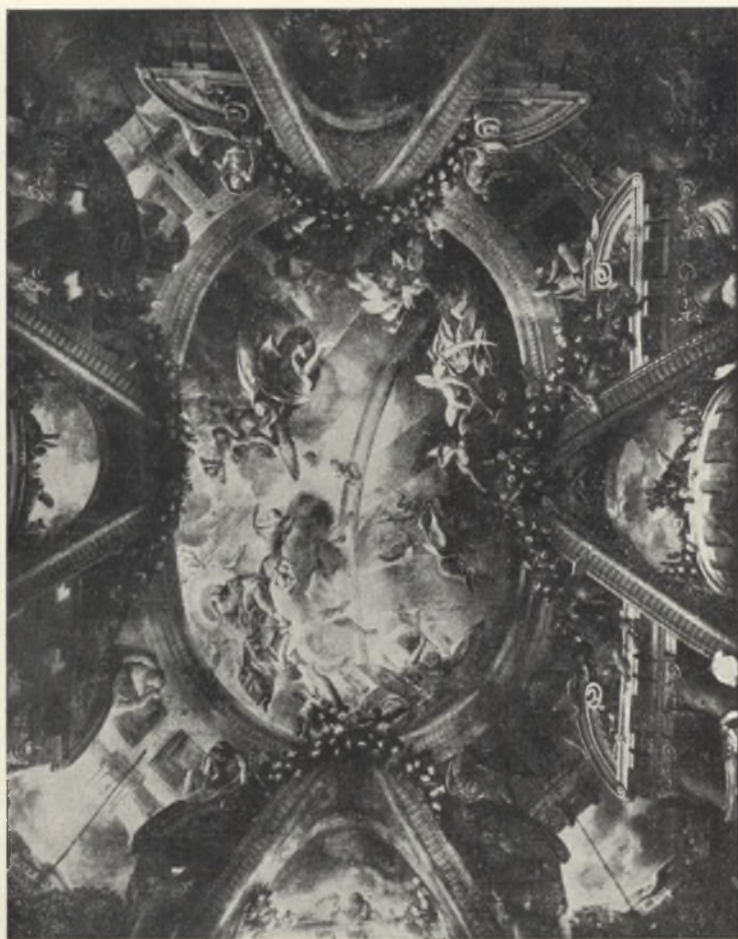


Fig. 4. — La Vergine libera Bologna dalla peste. — Bologna, S. Maria del Soccorso.

golare, coll' abside semicircolare e col soffitto a specchi. Oggi questo soffitto è l'unico ornamento della chiesa. Le guide del 1742 e del 1746 parlano d'altre pitture, dei nicchioni affrescati dal Pizzoli, dei chiaroscuri del Duglioli, delle pale d'altare del Passerotti e di un quadro dei Carracci. Ma tutte queste opere col tempo sparirono, i quadri furono portati via, gli affreschi furono rovinati dai restauri.

Come viene attestato da una lapide, Pizzoli dipinse gratuitamente questi affreschi per la sua confraternita: «Joachino Pizzoli gratuito fecit Anno domini 1690».

Gli affreschi furono fatti per ricordare la felice liberazione dalla peste del 1524.<sup>14</sup> E questo avvenimento ne è appunto il soggetto. Il pensiero fondamentale è che si debba all' aiuto della Vergine la liberazione di Bologna dal pericolo della peste. In un gran campo ovale la Vergine appare in mezzo alle nuvole, col Bambino in grembo, circondata dagli angeli. Una gran luce irradia dalla sua figura, mentre l'arcobaleno che appare sotto di lei, sta a simboleggiare lo scampato pericolo. Alla sua destra gli angeli mettono in fuga la peste, raffigurata in una brutta vecchia, mentre più in là, verso il centro altri scacciano uno scheletro, simboleggiante la morte (fig. 4).

Questa scena allegorica, presentata con forza, occupa tutto il centro del soffitto e ci appare come una visione, dentro una finta architettura che s'apre fra un cielo di nubi. La parte centrale è limitata da una cornice, forte e ben profilata, che mentre da un lato serve a racchiudere la scena principale, dall'altro lato forma una specie di attico all'architettura stessa. Ai quattro lati sono incuneati dei baldacchini, e nella parte superiore delle loro arcate ben profilate e dei loro cornicioni dipinti, a destra ed a sinistra, si eleva un paio di colonne per parte su cui riposano ampi architravi. Sul timpano a volute spezzate di questi architravi, si vedono figure allegoriche piene di movimento. Viene a formarsi così come un portico circolare, limitato nella parte inferiore da una balaustra spezzata. Il valente pittore di vedute costruì ancora col suo pennello un altro portico, con grandi mensole e pose nello spazio fra i due portici, degli angeli suonatori di liuto (fig. 5). Nel mezzo della cornice interna, su d'un cartiglio circondato di fiori, si legge un'iscrizione latina; nella parte inferiore altri angeli appendono corone di fiori su finte finestre.

L'allegoria centrale è chiara. Le forme sono in generale sicure e graziose. Nelle scene e nelle figure l'artista non ha dimen-

ticato il fine decorativo, che si rivela nella disposizione delle figure stesse e nelle loro drapperie svolazzanti. Se l'architettura del Pizzoli non è così persuasiva come quella del Colonna, è però di



Fig. 5. — Particolare del soffitto. — Bologna, S. Maria del Soccorso.

grande effetto, e come architettura è anzi più corretta e più meditata. Se nell'illusione ottica della finta architettura non arriva alla perfezione del maestro, ne è però più moderato. Sin da questo suo

primo lavoro lo sorpassa già nelle figure, che partono da un puro punto di vista architettonico per proseguire verso una decorazione monumentale. Le figure, e la loro espressione, non sono soffocate dall'architettura fantastica; questa invece serve solo come cornice e base alle figure stesse. È evidente come abbia appreso dal Colonna quella decorazione architettonica, che in Bologna, nella forte cittadella della pittura barocca, raggiunse le massime altezze.

Nella parte figurativa però non segue più il maestro. Il suo talento lo spingeva verso le composizioni figurali, per cui non era soddisfatto di quanto aveva appreso dal Colonna, che subordinava le figure all'architettura. Non sappiamo cosa abbia potuto imparare dal suo primo maestro, l'enigmatico Bottazzone, essendo i lavori di costui del tutto sconosciuti: non dev'essere andato però al di là dell'abbicci della pittura. Non poteva formarsi nè uno stile, nè una composizione con un maestro che nemmeno i suoi contemporanei trovano degno di menzione. I suoi veri maestri furono i grandi pittori locali e primo fra tutti il Guercino i cui disegni, secondo i biografi, vennero diligentemente copiati dal Pizzoli. La sua composizione e il suo colorito infatti somigliano a quelli del Guercino. Da lui certamente prese il suo tono preferito: il bruno rosso ed il bleu; forse anche con tonalità più cupe, mancandogli il talento pittorico del Guercino.

Studiò anche le opere degli altri pittori bolognesi, per cui la sua arte non è che lo sviluppo logico delle premesse locali. Il soffitto della Madonna del Soccorso non è che un anello di quella catena di composizioni essenzialmente bolognesi, che s'inizia con la grande Assunta di Orazio Sammachini nella sala terrena dell'Archiginnasio e che raggiunge il suo completo sviluppo con la cupola di Carlo Cignani a Forlì.

Progenitori delle possenti figure allegoriche sedute sulle volute degli architravi, sono i giganti accoccolati del Tibaldi nel palazzo Poggi (l'attuale Università), che più tardi ispirarono i Carracci nelle decorazioni del palazzo Sampieri a Bologna e del palazzo Farnese a Roma.

È vero che in fondo non era che un ritorno all'arte michelangeloesca, ma fu il Tibaldi a trasportarla in Bologna, nella cui atmosfera artistica si sviluppò individualmente. È vano cercare l'origine di queste figure «terribili» del Pizzoli direttamente nell'arte di Michelangelo, perchè esse vivevano nell'arte bolognese già sin dai tempi del Tibaldi e il Pizzoli non le tolse nè alla cappella Me-

dicea, nè a quella Sistina : erano troppo familiari all'arte bolognese. La loro collocazione è ben differente da quella michelangiolesca ; sono troppo lontane dal pensiero del maestro gigantesco. Quelle di Michelangelo esprimono una tensione dell'anima, le figure vivaci del Pizzoli invece sono spiritualmente quasi indifferenti. In generale nella pittura bolognese, queste figure di solito non ebbero un significato spirituale ; non furono che una parte della decorazione murale e perciò i pittori bolognesi non posero in esse alcuna forza drammatica interna, che sarebbe stata lontana dallo spirito dell'arte locale. Questa è appunto un'altra differenza tra Michelangelo e i suoi seguaci diretti o indiretti bolognesi : a Bologna da Tibaldi a Pizzoli le figure servivano solo a far risaltare con maggiore evidenza la funzione statica di alcune parti della finta architettura. Anche certe figure di Michelangelo hanno funzioni esclusivamente architettoniche, ma son solo le più piccole (putti, fanti) ; le più grandi, le più forti (sibille, profeti), servono ad esprimere sentimenti intensamente drammatici. L'arte bolognese e quella del Pizzoli sono tutt'altra cosa. Colle loro grandi figure piene di movimento non fanno altro che rafforzare il carattere della movimentata architettura barocca dipinta, mentre nelle scene si servono di figure più tenui, più slanciate, più normali, maggiormente adatte allo spirito bolognese.

Le figure della scena centrale son proprie all'arte bolognese e sono più o meno imparentate con alcune figure del Guercino. Il gruppo degli angeli di sinistra o l'angelo orante col corpo e le gambe seminude son fratelli degli angeli raffigurati nel Martirio di San Pietro (Torino, Museo Nazionale) o nei Funerali di Santa Petronilla (Roma, Galleria Capitolina). La drapperia, il contrasto fra i corpi chiari ed i vestiti scuri, fan tutti parte dell'eredità artistica del Guercino.

Il motivo preferito dal Colonna e dalla sua scuola, specialmente da Pizzoli, sono i fiori, sia a mazzi che a corone. Il fiore come soggetto a sè, come natura morta, appare tardi nell'arte italiana. La ricca fantasia del barocco, smaniosa di allargare il campo alla sua vena decorativa e di applicare sempre nuove invenzioni, accolse nel suo repertorio anche i fiori. In nessuna città se ne trovano e se ne applicano tanti come in Bologna, perchè nessun'altra città ha un'anima così serena, un'arte così soave, un carattere così lirico come Bologna. Niccolò dell'Abbate aveva già introdotto nella decorazione del Palazzo Poggi l'uso della ghirlanda di fiori, ma al di fuori del quadro. Aveva certamente preso a

modello il soffitto mantovano del Mantegna. Ma le ghirlande dell'Abbate sono più pittoresche di quelle del maestro padovano, data soprattutto la differenza dell'epoca. Per quanto Niccolò dell'Abbate sia stato un modesto pittore, parecchie grandi novità sono legate al suo nome. Non fu solo un innovatore nella pittura dei fiori, egli ha il suo particolare merito anche nella pittura del paesaggio italiano.

Colonna nei suoi grandi affreschi applicò con maggior frequenza i fiori. Pizzoli senza dubbio imparò da lui a servirsi della decorazione floreale, ma i suoi fiori sono più rigogliosi, i suoi petali più pieni di quelli del maestro; si servì soprattutto di gigli e di rose di macchia per formare mazzi sciolti o fitte ghirlande. Nelle sue decorazioni troviamo anche frutta, come nei quadri degli antichissimi predecessori: Mantegna e Crivelli. L'amore per i fiori, la perfezione nella loro rappresentazione si approfondì con lo studio dei grandi maestri fiamminghi durante il suo soggiorno in Francia. Gli piaceva assai dipingere rose di macchia, fiori che non troviamo da altri pittori italiani, mentre si riscontrano spesso tra i fiamminghi. Un disegno massiccio simile al suo lo ritroviamo nella Madonna dei fiori di Paolo Rubens, in cui la decorazione floreale è dovuta appunto a Jan Breughel, che avendo suscitato molta ammirazione appunto durante il suo soggiorno a Parigi, dovette certamente attirare l'attenzione anche del Pizzoli. A quell'epoca la pittura floreale era in pieno sviluppo e molto in voga, non soltanto perchè la pittura fiamminga si interessava di minuziose osservazioni, ma anche perchè quel genere di pittura aveva una lunga tradizione nel campo della miniatura. La pittura floreale penetrò assai tardi in Italia, sotto l'influenza dei Fiamminghi. Si crede in genere che la sua prima apparizione sia dovuta all'audace Caravaggio. Ma studiando meglio la pittura bolognese, sarà possibile sfatare questa leggenda. Il fratello del Guercino, un pittore assai modesto nei confronti del fratello, dipingeva prima ancora del Caravaggio dei fiori, che pur non somigliando a quelli della arte fiamminga, hanno però una particolare importanza dal punto di vista della pittura italiana, segnando un primo passo verso un nuovo genere d'arte. Tutto ciò non poteva non esercitare un'influenza sul Pizzoli, tanto più che il fratello del giovane Barbieri, il Guercino, era stato il gran Mentore dell'arte del primo.

Pizzoli s'era servito d'una ricca decorazione floreale sin dai suoi primi quadri, ma mentre le sue forme decorative si trasformarono nel corso della sua evoluzione artistica, i fiori rimasero

sempre. Non ci stupiremo se fra i suoi lavori oggi ancora ignoti, vi fossero dei quadri di fiori.

Questo genere fu in gran voga, oltre che fra i bolognesi, anche fra i napoletani, presso cui venne introdotto dal Caravaggio. Il senso naturalistico dei napoletani li spingeva anche verso questo genere di pittura.

Il canonico Crespi, nel suo supplemento alla «Felsina pittrice», parlando di Gherardi, dice che costui lavorò col Pizzoli al soffitto della chiesa di Santa Maria del Soccorso.<sup>15</sup> Altre fonti non parlano di questa collaborazione e non ne accennano nemmeno i biografi del Pizzoli. L'affermazione del Crespi non trova appoggio nemmeno nello stile dell'opera, che è unico, per cui dobbiamo considerare quest'opinione come del tutto falsa. Il primo lavoro a lui personalmente affidato, il soffitto della chiesa della sua confraternita, il Pizzoli lo dipinse da solo.



Fig. 6. — Assunzione di San Francesco. Bologna, Corpus Domini.

## V.

Al soffitto di S. Maria del Soccorso segue in ordine cronologico una

opera di più piccola mole in una delle più belle chiese di Bologna: la cappella di S. Francesco d'Assisi nella chiesa del Corpus Domini. Questa chiesa è ampia, pomposa, ma senza eccesso di decorazioni; ricche cappelle s'aprono ai due lati dell'unica navata. La prima cappella a sinistra è decorata con affreschi del Franceschini, ultimo grande maestro del morente barocco bolognese. Di sua mano è la grande tavola d'altare rappresentante la morte di S. Giuseppe, di cui una copia ottocentesca si trova a Budapest nella chiesa dei PP. Francescani. L'architettura e la decorazione sono in semplicità degne del poverello d'Assisi. Il soffitto



Nel terzo medaglione il santo sta seduto sotto un albero secco : macera il corpo nudo sulle spine, ma l'anima sua gode perchè sente la musica celestiale dei serafini. Sullo sfondo s'alza una chiesetta di stile romanico, col suo campanile. Il paesaggio è rigido e schematico, non fa presentire ancora i paesaggi ariosi e pieni di sentimento della chiesa di Sant'Anna o di palazzo Cospi. La iscrizione dice : MORTIFICATUS CARNE VIVIFICATUS SPIRITU.

Il Pizzoli procede con gran libertà nell'iconografia della leggenda, compone con fantasia d'artista, per cui non dobbiamo meravigliarci se nel quarto medaglione dipinge una scena floreale del tutto ignota alla leggenda francescana — il pittore dei fiori all'autore dei Fioretti. Dall'iscrizione — HOC SIGNUM QUOD LOCUTUS EST — si desume che l'artista, nel mazzo di fiori che il santo accompagnato da tre frati, presenta al papa, ha voluto simboleggiare le parole ardenti d'amore del *poverello*.

Due dei quattro tondi, quello della conferma dell'ordine e quello della tentazione del santo, sono assai rovinati ; gli altri due invece e parte della cupola sono in buone condizioni.

Sull'arco d'ingresso della cappella e incontro ad esso, come a Santa Maria del Soccorso, su un gran cartiglio si legge l'iscrizione latina : EXAUDIVI ORATIONEM TUAM, SANCTIFICAVI DOMUM QUAM AEDIFICASTI e sull'altare : FIAT TIBI SICUT VIS, VADE OSTENDE TE PRINCIPI.

La composizione della grande scena dà moto e libertà alla sua tecnica leggera e pittoresca. L'arte del maestro diventa sempre più vigorosa. Grandi progressi ha fatto dal suo primo affresco, dipinto sei od otto anni prima nella Madonna del Soccorso. Lì è ancora frammentario, i gruppi sono staccati ; qui invece è più conciso, più serrato. Le figure sono più vigorose, più organiche, i loro gesti più naturali. Il disegno, così incerto da principio, s'è perfezionato. Nel soffitto del Soccorso, s'affanna cogli scorci e non sempre riesce a renderli ; questo difetto sparirà nelle opere che seguiranno. Il suo stile diventa più tranquillo, più ponderato, comincia a esprimere meglio il suo ideale di bellezza, caratteristicamente bolognese. Il color bruno-cupo di prima si scioglie, i colori si schiariscono. Le ombre bruno-rosse diventano più leggere, più trasparenti ; nel colorito fresco, sereno predominano l'azzurro chiaro, il giallo acceso, un rosa piacevole. Sviluppa il suo talento non solo con la sua abilità e con la sua dinamica, ma anche con nuovi studi. Già nel Soccorso si vede che ha studiato e che ha

tratto profitto dalla cupola parmense del Correggio. Da lui prese il motivo di tagliare a mezzo, con delle nuvole, gli angeli aleggianti, in modo che le loro gambe si librino fantasticamente nello spazio celeste sotto le nubi, concezione decorativa che riesce piacevole e che dà alla composizione visionaria e ispirata, qualcosa di fantastico, pieno di movimento. Questo motivo ritorna ancora nella cappella di San Francesco, dove troviamo altri tipi, altri motivi che ricordano il Correggio: ad esempio il soave gruppo d'angeli di destra, l'angelo che guida San Francesco, e la figura, il tipo stesso di Gesù. Lo studio del Correggio era tradizionale a Bologna già prima dei Carracci, e fra questi Annibale fu quello che vi attinse di più. Ma anche la generazione dei pittori bolognesi anteriore agli eclettici, il Tibaldi, il Sammachini, il Passerotti, attinsero molto non solo dal Correggio, ma anche da Michelangelo e da Raffaello. Cade in errore dunque la critica d'arte quando afferma che la caratteristica del gruppo dei Carracci sia l'ecletticismo e li chiami quindi eclettici: eclettici furono piuttosto i pittori bolognesi anteriori, da cui i Carracci presero e assimilarono questa nuova tendenza per arrivare allo stile unito della nuova pittura barocca.<sup>16</sup>

## VI.

Nel 1700 il Pizzoli terminò gli affreschi del refettorio (fig. 7) del Collegio ungaro-illirico, come afferma la data dipinta in un cartiglio sopra la porta. Non è solo il motivo ungherese che ci spinge ad occuparci dettagliatamente di quest'opera del Pizzoli, ma è anche il fatto che qui il maestro si cimenta in un nuovo genere di pittura, la pittura storica, a cui non ritornerà mai più, essendo spinto dal suo talento e dal suo sentimento piuttosto verso l'arte sacra.

Nella decorazione di questo refettorio ridusse ancor più la finta decorazione. Le figure, le scene ebbero il predominio, e ce le presenta come quadri circondati da cornici dipinte. L'architettura finta è semplice e schematica; non mira a creare illusioni ottiche, ma serve solo a decorare, ad arricchire la sala troppo semplice, a dare una cornice alle grandi scene. La sala, rettangolare, si trova al piano terreno; il soffitto è a specchio, arrotondato agli angoli; dove il soffitto stesso s'incontra coi muri una cornice interviene a separarli. Su una parete laterale si apre una porta che dà sul cortile del Collegio, a sinistra un'altra conduce nel giardino.



una nicchia sta il quadro ad olio dell'Assunta, opera del Fancelli. La nicchia fa supporre la presenza d'una statua, andata in seguito perduta. A destra dell'ingresso, entro una cornice simile alle altre, si vede il ritratto del cardinale arcivescovo di Strigonia, Leopoldo Kollonich, in piedi davanti a una tavola, fra un'architettura di colonne; l'assedio di Vienna fa da sfondo. A sinistra dell'ingresso stesso è rappresentato il cardinale Giorgio Draskovich, vescovo di Pécs in atto di pronunciare un discorso nel concilio tridentino. Sulla porta sta la figura del vescovo di Zagabria, Stefano Sellschevich, entro una cornice decorata di fiori e con lo scudo araldico del vescovo.

Sulla parete di fronte all'ingresso si trova l'unica pittura sacra di tutta la sala: L'Ultima Cena.

Nella decorazione dell'insieme Pizzoli s'allontanò più sempre dalla concezione architettonica del Colonna. L'architettura finta si riduce ai mezzi pilastri laterali. Lo scheletro del soffitto poggia sempre sull'illusione ottica architeturale, ma qui si abbandona meno assai che nei due primi affreschi, alla fantastica visione architettonica del Colonna, a base di loggie, balaustre e colonnati. Nel suo stile architettonico si nota già una gran differenza. Il centro del soffitto è rotto da una cornice semplice, per far posto alla scena principale, che non ci porta nel mondo trascendentale celeste, ma nel sobrio interno d'una sala. Fiori e piante sostituiscono l'illusoria architettura; la cornice che racchiude la scena principale è ornata di semplici foglie. Sotto la cornice che divide il soffitto dalle pareti, vi sono grandi volute, e dietro esse, palme e fiori. Applica qui per la prima volta le spirali delle foglie d'acanto, a cui in seguito ricorrerà spesso.

Il Pizzoli nel Collegio ungarico si trovò di fronte a un nuovo genere: la pittura storica, a un nuovo tema: la storia di un paese straniero. Come decoratore, era stato anzitutto un pittore religioso, sia per le ordinazioni avute, sia per il suo sentimento personale. Il Collegio ungarico costituisce qualche cosa di unico fra le sue opere. Dovette dipingere, armonizzandole con lo scopo decorativo, figure e fatti stranieri. Il risultato non poteva essere troppo fortunato, perchè un soggetto straniero e ignoto gli stava davanti.

Sebbene i committenti — per quanto era possibile — gli avessero fornito con incisioni, medaglie e descrizioni, elementi iconografici di scene e figure ungheresi, si sente però che il lavoro venne iniziato senza una conoscenza profonda del soggetto da trattare, senza una vera comprensione psicologica. Si vede chiara-

mente che copia incisioni mandategli da un paese lontano : i suoi affreschi sembrano infatti incisioni ingrandite. Non riesce a rendere lo spirito storico ; la vera grandezza, la monumentalità, mancano. Non ha inteso la personalità di un Bakócz, di un Marti-



Fig. 8. — Tommaso Bakócz. Bologna, Collegio Ungaro-illirico.

nuzzi : per lui non sono che dei nomi. Non sa che fare di loro, e nella confusione, diventa spesso incomprensibile. Si sforza, s'aiuta con la decorazione uniforme, tenta di ingrandire le figure. Completa le lacune delle sue sedicenti pitture con iscrizioni esplicative. Già in altri lavori s'era servito di queste iscrizioni, ma non erano mai state così prolisse ed erano inquadrate, facevano parte della stessa







dice: STEPHANUS SELLSCHEVICH EPPUS ZAGRABENSIS.

Più direttamente che le figure storiche condotte con fredda grandiosità e in gran parte con artificio, si sentono i santi ungheresi ed illirici. Come i suoi compagni bolognesi, l'artista mirò ad approfondirsi più nella spiritualità dei santi che nella interpretazione delle grandi figure storiche. Perciò appunto seppe rendere



Fig. 11. — Stefano Sellschevich, vescovo di Zagabria. — Bologna, Collegio Ungaro-illirico.

con grande efficacia la casta estasi di S. Emerico. Col viso commosso, il bel giovane dai capelli inanellati guarda trasfigurato la luce celestiale che prorompe dalle nuvole. Tiene nella destra un giglio, in testa porta la corona ducale. Indossa un costume di gala ungherese del secolo XVII, attenendosi così a quella verità storica che non sempre l'iconografia barocca rispettava. Ma la giubba magiara ed il mantello dal collo d'ermellino dovevano piacer molto al pittoresco gusto barocco. L'iscrizione della bella e dolce immagine è sbagliata, dice: S. EMERICUS DUX SCLA-

VONIAE, mentre la Slavonia venne occupata solo da S. Ladislao: Emerico quindi non poteva esserne duca (fig. 12).

Abbastanza bene Pizzoli intese Santo Stefano: la patriarcale ed autorevole figura del Santo Re viveva nella fantasia dell'epoca, e il Nostro ce la riproduce con barocca esagerazione. Il Santo



Fig. 12. — Sant'Emerico. — Bologna, Collegio Ungaro-illirico.

siede su un trono che termina con una conchiglia e con quattro mondi: ne tiene un quinto colla sinistra sulle ginocchia, mentre con la destra regge lo scettro (fig. 13). Un pesante mantello d'ermellino gli ricopre le spalle; sulla testa è posata la corona reale; sulla chiara faccia incorniciata dalla barba e dalla chioma candida scorre un sorriso benevolo. Dietro il trono, ai due lati, s'apre un'ampia cortina. L'iconografia di S. Stefano era a quel

tempo già sviluppata. Pizzoli dovette trovarne i modelli nelle stampe dei secoli XVI e XVII, improntate a una medesima concezione barocca.

In maniera interessante ridusse i precedenti iconografici dei



Fig. 13. — Santo Stefano. — Bologna, Collegio Ungaro-illirico.

due esotici santi illirici, il re Budhimirus<sup>19</sup> ed Ivanus. Conosciamo di ambedue le incisioni dell'iconografia illirica. Uno scrittore ungherese, il canonico Rátkay di Zagabria, scrisse in latino e fece stampare a Vienna nel 1652, un'opera sui bani e sui re croati, slavi e dalmati.<sup>20</sup> Un certo Subarich preparò le relative incisioni; fra

esse sono anche quelle di S. Budhimirus e di S. Ivanus, a mezzo busto, in una cornice ovale. Da queste e da altre incisioni, che da quelle erano state tratte, dovette prendere le mosse il Pizzoli, perchè il re Budimiro porta nel suo quadro la corazza, il mantello, la barba bianca, la corona reale e lo scettro nella destra, come nell'incisione di Subarich. Questi elementi iconografici vennero però liberamente applicati. La figura stessa viene diversamente presentata. Il mantello è foderato d'ermellino come quello di Santo Stefano, in testa porta una corona aperta simile a quella del re ungherese mentre la corona che Budimiro porta nell'incisione è una barocca corona chiusa. Del tutto diverso, eseguito a idea, è invece S. Ivanoe: gli è rimasto il solo distintivo dell'eremita, il crocifisso. Pizzoli, come vien messo in rilievo anche dall'epigrafe, dipinse il fanatico giovane nel suo eremo: S. IVANUS FILIUS REGIS CROATIAE DESERTA SPONSA FIT EREMITA.<sup>21</sup> Nella spelonca, colle mani congiunte, se ne sta a meditare ed a contemplare il crocifisso posto in alto; avanti a lui è un libro aperto. La fantasia del Pizzoli fonde l'iconografia italiana di due prediletti santi asceti: quella di S. Girolamo e quella della Maddalena. S. Ivanoe, sbarbato, femminile, sembra un san Girolamo col viso della Maddalena.

È evidente che nella rappresentazione iconografica dei due santi croato-illirici, Pizzoli ebbe sott'occhio i santi ungheresi dipinti agli altri due lati del soffitto, Stefano ed Emerico, e non solo per il contributo iconografico e per la rappresentazione artistica, ma anche per la concezione storica e spirituale, Budimiro è un vecchio re, Ivanoe il giovane figlio di un re. Si sente in loro, come in Santo Stefano e in suo figlio Emerico, la differenza d'età. Con precisa intuizione al re illirico dà un rilievo minore che a S. Stefano. Non lo fa sedere in trono, non gli mette in mano gli attributi del potere, gli dà solo, come a Santo Stefano, un sottile scettro. L'espressione del vecchio canuto e barbuto, non è benevola, ma piuttosto dura e rigida. Non è il savio e possente patriarca del suo popolo, qual'era il primo re d'Ungheria, ma un duro re guerriero, che sulla pesante corazza porta il mantello principesco. Non raffigura il figlio del re, Ivanoe, in un bel cavaliere, vestito con principesca pompa come Emerico; ha messo da parte i distintivi principeschi per dar risalto al suo ascetismo, non l'origine reale, ma il carattere ascetico imprime nel figlio del re croato.

I quattro santi sono stati equamente scelti e formano un doppio parallelo. Due santi ungheresi e due illirici, due re — Budi-

miro e Stefano — e due figli di re — Emerico ed Ivanoe. La serie delle figure isolate è completata dai due vescovi croato-illirici che la Chiesa portò sugli altari: S. Quirino<sup>22</sup> e il beato Gazotto<sup>23</sup> Agostino. Le figure sono intere e stanno in piedi, indossando i paramenti vescovili. La differenza delle loro caratteristiche più che in varianti iconografiche sta nella differenza dei temperamenti. Ambedue sono alti e vigorosi. La faccia di Quirino è contornata da un'ispida barba, quella di Gazotto invece è imberbe e giovanile. Indossano un piviale uguale. Quirino ha in testa l'infula e regge con la destra il pastorale. I distintivi vescovili dell'altro invece stanno su di un tavolo, coperto da un lungo tappeto. Presso di Quirino, per terra, sta la mola, simbolo del suo martirio. Fra le due figure, per ciò che riguarda la forma e l' iconografia, non c'è una gran differenza; la differenza risiede piuttosto nell'espressione interiore:

Quirino, il gran confessore e martire, avanza con mossa risoluta; con lo sguardo trasfigurato guarda il cielo, da cui attende la ricompensa e con un gesto del braccio destro offre quasi sé stesso a Dio. Il beato Agostino invece, dotto domenicano, che



Fig. 14. — Il Beato Agostino. — Bologna, Collegio Ungaro-illirico.

insegnò nell'università di Parigi, sta immerso nei suoi pensieri e in mano tiene un libro (fig. 14). Questo ciclo di pitture ungaro-illiriche racchiude e corona la monumentale pittura del soffitto, che rappresenta con grande sfarzo il passaggio della corona illirica a S. Ladislao e quindi all'Ungheria (fig. 15).

Sul lato destro del grandioso soffitto, avvolta in una pesante coperta, giace mortalmente ammalata la vedova regina degli Illiri, ed accoglie il suo giovane fratello Ladislao, che avanza accompagnato da uno splendido e fastoso corteggio. Un piccolo paggio intanto, su una scala posta in primo piano, reca la corona reale che Ladislao eredita. L'artista volle rappresentare un atto solenne, una scena fastosa e grandiosa. Volle essere monumentale, volle far sentire l'importanza dell'evento, mettere in risalto coloro che vi parteciparono. La scena si svolge in una sala sontuosa. Presso il letto, dal ricco baldacchino, scende una scala, messa lì per effetto pittorico, a scopo ottico-decorativo e per dar modo di collocare in modo bizzarro il piccolo paggio. Sul letto la morente regina, appoggiandosi a un gomito, attende il regale fratello minore. La sua figura forte e adiposa, dal naso camuso e dalla faccia piena e rosea, non tradisce la morte che si appressa, ma solo l'affetto per il fratello. Re Ladislao è in piedi, un po' incerto: i gesti con cui esprime la sua commozione, non convincono. Migliori sono invece le figure secondarie: le tre dame di corte sussurranti dietro il letto, il piccolo paggio ed i tre uomini che conversano dietro S. Ladislao. L'artista non s'affannò per mantenersi fedele ai costumi storici; tutti i personaggi vestono secondo la foggia dell'epoca dell'artista. Nel raffigurare S. Ladislao non seguì l'iconografia sacra; lo rappresenta invece in maniera barocca, giovane, cavalleresco, dall'aspetto principesco. Veste come un antico eroe, ma il mantello è di maniera barocca. Il gran re leggendario medievale venne ricalcato dal Pizzoli sul tipo manierato del Seicento. Ondeggianti ricci gli cadono sulle spalle, porta in testa una leggera corona aperta; un sorriso sdolcinato gli scorre sulla bocca; con una fine riverenza ed a passo di danza s'appressa al letto della sorella morente.

Più che un eroico re, per Pizzoli, San Ladislao è un corretto cortigiano. Per la composizione della sua scena l'artista non ebbe modelli storici, non intese l'iconografia di S. Ladislao, e per quanto si studiasse di interpretare fedelmente l'episodio descritto dall'epigrafe, egli non seppe dare alla composizione il carattere, la forza e l'espressione necessaria. Non solo non riuscì a rendere



Fig. 15. — San Ladislao riceve la corona illirica. — Bologna,  
Collegio Ungaro-illirico.

l'illusione storica, ma non riesce nemmeno a convincerci con la sua trasposizione. In fondo non fece altro che prender da modello la scena fra Alessandro il Grande e Rossana, popolarissima nella pittura italiana. E se non fosse per l'epigrafe, si crederebbe che l'affresco rappresenti appunto le nozze del grande macedone, anzichè l'incontro della sorella morente col fratello. Dal punto di vista puramente artistico, insolita ed arditamente fu l'impresa di dipingere sul soffitto una scena chiusa ed interna, al posto della solita visione trascendentale. Nella pittura barocca il quadro centrale del soffitto rappresenta di regola una visione soprannaturale, che costituisce il fulcro del sistema decorativo della chiesa o della sala. Nel susseguirsi delle rappresentazioni il barocco, secondo il suo spirito, dà generalmente i toni estremi alla visione corrispondente al suo pensiero costruttivo e decorativo e con la pittura rompe il punto più alto del soffitto, per trasportarci fuori, nel regno delle nuvole. Queste apparizioni fra le nuvole, dal punto di vista ottico, sono naturali. Il rappresentare invece uno spazio chiuso, come nell'affresco del soffitto del refettorio, e con l'illusione ottica di un'apertura nel soffitto stesso, ha invece qualcosa di falso, che presenta allo spettatore un ambiente inclinato, con una posizione statica assolutamente arbitraria e ben differente da quella normale. Restando sempre nel campo della concezione ottica, le figure dipinte nella finta stanza vengono a trovarsi in effetto parallele al pavimento della sala e generano necessariamente l'impressione di una imminente caduta. Questo difetto ottico non potè essere evitato da quel prospettista eminente che era il Pizzoli. Per dare una soluzione otticamente perfetta alla sala della regina era necessario ricorrere ad arditi scorci che avrebbero resa del tutto impossibile la posizione delle figure. Per questo appunto venivano sempre evitate nei soffitti le rappresentazioni di interni chiusi, che toglievano la possibilità di aprire apparentemente il muro.

Ben diverso è invece il caso di quando si vuol allargare in senso verticale lo spazio interno del soffitto dipinto architettonicamente: un'ardita prospettiva di portici aperti, aerei, serve a rendere allora molto bene l'illusione. La scelta di questa scena storica per il soffitto certamente non fu idea del Pizzoli. Fece quanto gli era possibile fare, per quanto con risultato poco soddisfacente dal punto di vista artistico. Per rendere più spaziosa e più libera la stanza dipinta sul soffitto, aprì in due punti lo sfondo dell'affresco con una porta socchiusa e con una grande finestra, che lascia vedere

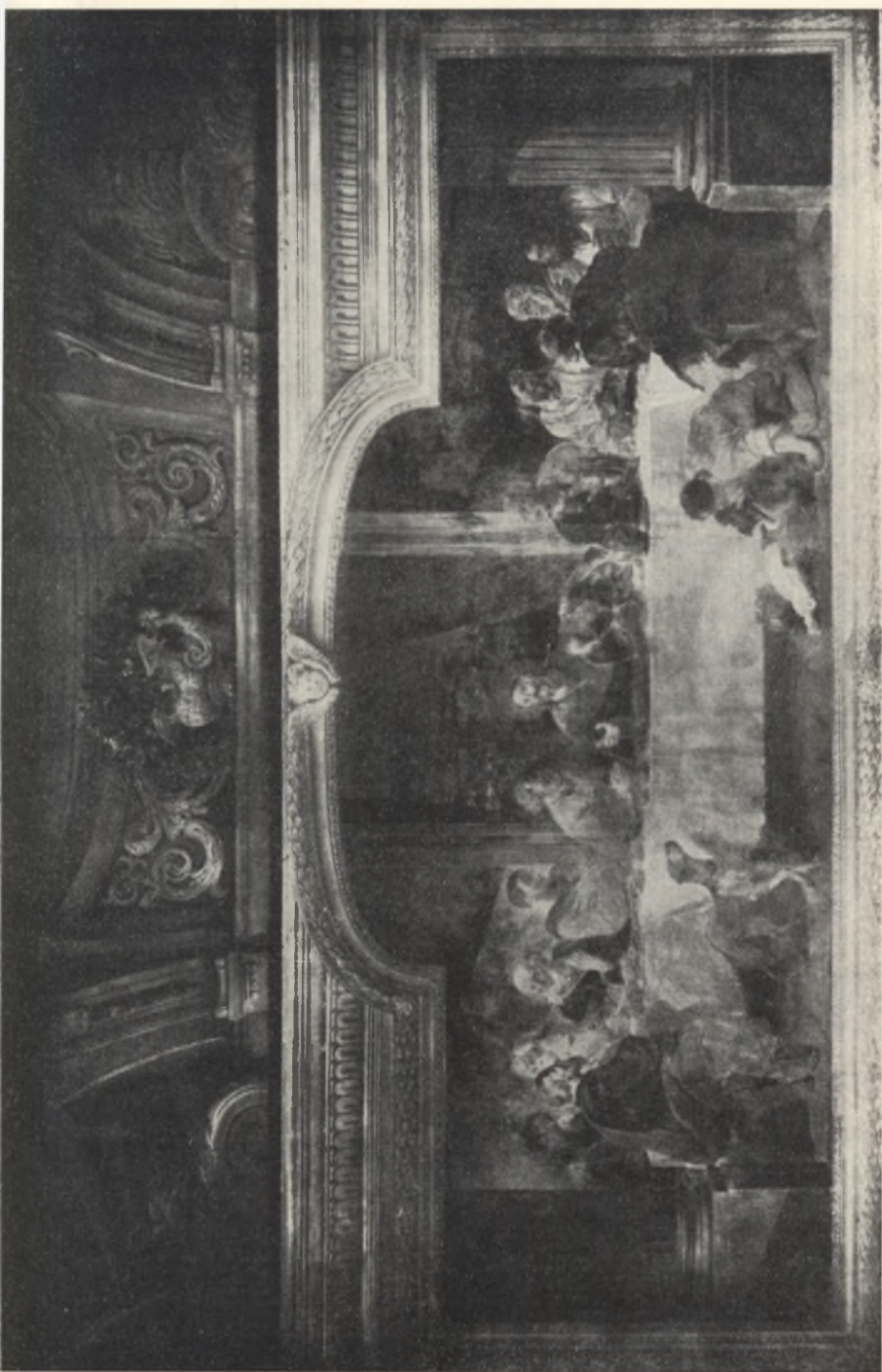


Fig. 16. — L'Ultima Cena. — Bologna, Collegio Ungaro-illirico.

un cielo nuvoloso. La porta socchiusa serve anche ad accrescere lo spazio su cui avanza il corteo reale. La grande finestra serve solo a migliorare l'illusione dello spazio obliquo. Per ottenere ciò l'artista dovette rinunciare a dare uno spazio chiuso come sfondo a uno dei personaggi principali, a San Ladislao ; la figura di quest'ultimo infatti è tagliata più volte dai battenti e dai tramezzi della finestra.

L'osservatore sbalordito esce dalla camera «capovolta» della regina, come da un castello fatato. E respira quando vede sul muro attiguo, di faccia all'ingresso, la più riuscita fra tutte le composizioni figurali del Pizzoli, l'Ultima Cena (fig. 16). L'artista, che s'era trovato a disagio coi temi storici stranieri, ritorna qui al suo favorito argomento religioso. E vi mise tutto il suo impegno e tutto il suo sapere. Nell'affresco dell'Ultima Cena, oggi in cattive condizioni, pieno di velature e di macchie di salnitro, balenano i momenti favorevoli del suo miglior talento. Bella composizione, piena di movimento, figure ben caratterizzate, magnifiche teste, gruppi ritmicamente uniti fra loro. In uno spazio ben circoscritto è posta la tavola dell'Ultima Cena e attorno ad essa siedono inquiete le figure ondegianti nelle mosse ; possenti colonne scanellate chiudono a destra ed a sinistra la scena, mentre dietro il gruppo centrale una finestra dalle cortine ricche di pieghe, dà particolare risalto alla bella e nobile figura di Cristo. Il gruppo centrale vien anche accentuato da un arco piatto che sovrasta la parte superiore del quadro rettangolare. Nel centro del quadro, davanti la finestra, colloca il gruppo principale, senza però imitare le altre ben note Ultime Cene, o la triplice divisione del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Nel legame ritmico le figure si annodano fra loro e la serie delle persone sedute attorno alla tavola vien chiusa ai due lati, da due figure contrapposte, piene di forza ; quella di destra, che volge le spalle, è Giuda : figura inquieta, tenuta in tono chiuso e scuro ; quella di sinistra, posta di profilo, siede serena, colla sua marcata testa di apostolo. Queste due energiche figure contengono, come due pali terminali, il gorgo tempestante delle onde nelle altre figure e segnano il termine della narrazione febbrile e drammatica. Lo spazio vuoto avanti la tavola, vien animato e riempito con figure di genere. A destra un monello accovacciato versa del vino, a sinistra invece un agile braccio, sbuca di sotto la tavola, sollevando pittorescamente la tovaglia. Tanto il fanciullo colla brocca di vino che il cane, sono motivi presi dalla pittura veneziana ; li aveva già applicati

un cielo nuvoloso. La porta socchiusa serve anche ad accrescere lo spazio su cui avanza il corteo reale. La grande finestra serve solo a migliorare l'illusione dello spazio obliquo. Per ottenere ciò l'artista dovette rinunciare a dare uno spazio chiuso come sfondo a uno dei personaggi principali, a San Ladislao ; la figura di quest'ultimo infatti è tagliata più volte dai battenti e dai tramezzi della finestra.

L'osservatore sbalordito esce dalla camera «capovolta» della regina, come da un castello fatato. E respira quando vede sul muro attiguo, di faccia all'ingresso, la più riuscita fra tutte le composizioni figurali del Pizzoli, l'Ultima Cena (fig. 16). L'artista, che s'era trovato a disagio coi temi storici stranieri, ritorna qui al suo favorito argomento religioso. E vi mise tutto il suo impegno e tutto il suo sapere. Nell'affresco dell'Ultima Cena, oggi in cattive condizioni, pieno di velature e di macchie di salnitro, balenano i momenti favorevoli del suo miglior talento. Bella composizione, piena di movimento, figure ben caratterizzate, magnifiche teste, gruppi ritmicamente uniti fra loro. In uno spazio ben circoscritto è posta la tavola dell'Ultima Cena e attorno ad essa siedono inquiete le figure ondegianti nelle mosse ; possenti colonne scanalate chiudono a destra ed a sinistra la scena, mentre dietro il gruppo centrale una finestra dalle cortine ricche di pieghe, dà particolare risalto alla bella e nobile figura di Cristo. Il gruppo centrale vien anche accentuato da un arco piatto che sovrasta la parte superiore del quadro rettangolare. Nel centro del quadro, davanti la finestra, colloca il gruppo principale, senza però imitare le altre ben note Ultime Cene, o la triplice divisione del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Nel legame ritmico le figure si annodano fra loro e la serie delle persone sedute attorno alla tavola vien chiusa ai due lati, da due figure contrapposte, piene di forza ; quella di destra, che volge le spalle, è Giuda : figura inquieta, tenuta in tono chiuso e scuro ; quella di sinistra, posta di profilo, siede serena, colla sua marcata testa di apostolo. Queste due energiche figure contengono, come due pali terminali, il gorgo tempestante delle onde nelle altre figure e segnano il termine della narrazione febbrile e drammatica. Lo spazio vuoto avanti la tavola, vien animato e riempito con figure di genere. A destra un monello accovacciato versa del vino, a sinistra invece un agile braccio, sbuca di sotto la tavola, sollevando pittorescamente la tovaglia. Tanto il fanciullo colla brocca di vino che il cane, sono motivi presi dalla pittura veneziana ; li aveva già applicati

Veronese nelle sue scene conviviali; formano uno dei temi più favoriti dei Bassano. Nella Cena del Pizzoli si riconosce subito l'influsso della grande arte veneziana, specialmente dell'efficacia del Veronese. Ed è caratteristico osservare come il Pizzoli anziché fermare la sua attenzione sulla pittura veneziana contemporanea, l'abbia piuttosto fissata su quella più antica, sull'arte più serena del Cinquecento. Questo ritorno ai vecchi maestri non ci meraviglia: l'anima bolognese, la sua contemplativa spiritualità, il suo amore per la scienza, le stesse sue tradizioni artistiche, dovevano necessariamente portare a un interesse vigile e accorto per il passato.

Il refettorio è l'unica sala del Collegio riccamente decorata. Vi sono dipinti santi e grandi della chiesa, ungheresi e illirici, o, per meglio dire croati e, giusta il concetto programmatico informatore, tende a mettere in evidenza i legami storico-politici dell'Ungheria colla Croazia. Il Collegio era stato fondato da un vescovo ungherese d'origine croata, ai tempi del suo abbellimento n'era rettore il vescovo Pietro Chernkovich, ugualmente d'origine croata ed era sotto la protezione di santi nazionali croati ed ungheresi. Si cercava di stabilire quindi dei paralleli fra le grandi figure della storia croata e della storia ungherese, in omaggio alla fratellanza ed agli antichi legami che univano i due reami, allora non divisi da un'ingiusta politica arbitraria. In questi affreschi il rettore croato volle che fossero rappresentate scene della storia ungherese e precisamente quelle che si riferivano all'unione della Croazia coll'Ungheria: e il Collegio accoglieva in parti eguali giovani croati e ungheresi ed il suo titolo era quello di Collegio Ungaro-Illirico. L'eroe che domina nell'idea decorativa della sala è il re ungherese San Ladislao e nella scelta dei ritratti eroicizzati predominano appunto quelli appartenenti alla madre patria. Vi fece dipingere due primati ungheresi: Bakócz e Kollonich, ed il vescovo di Pécs, Draskovich; si metteva così in evidenza la vera posizione del governo della chiesa e del diritto pubblico.

Il ciclo degli affreschi del Collegio ungaro-illirico di Bologna, dà risalto alla parte di amalgamatrice che la Chiesa ebbe nei rapporti fra l'Ungheria e gli Stati consociati, al grande compito storico e nazionale svolto dalla Chiesa cattolica ungherese. A quel tempo il cieco nazionalismo slavo e gli intrighi imperiali di Vienna non avevano ancora strappato il cattolicesimo croato dal cattolicesimo della patria di santo Stefano, la chiesa croata dalla chiesa magiara. Non era raro che un vescovo croato occupasse un

seggio vescovile magiaro, che un prete croato divenisse vescovo ungherese.

Pizzoli lavorò anche in un'altra parte del Collegio. Nell'ala del corridoio del primo piano che sta sopra il refettorio, sul muro angusto che chiude il corridoio stesso, dipinse il ritratto di un convittore ungherese (fig. 17). Entro una cornice barocca ci presenta, di faccia, la mezza figura di un bel giovane, dal tipo ungherese. Porta piccoli baffi appena accennati, lunghi folti, neri capelli, divisi nel mezzo. Il ritratto è vivo e ben eseguito. Non è un ritratto idealizzato, ma il ritratto fedele di un convittore ungherese. Col suo effetto immediato tradisce il ritratto. Nella destra, come si conviene a un collegiale, tiene un libro. Indossa un abito di foggia ungherese, che effettivamente è stato l'uniforme dei membri secolari del Collegio. L'attilla si attaglia con una larga cintura al busto, è ornata da un bavero e da ampi galloni alle maniche. Al collo, sulla pelliccia, un largo, bianco colletto rivoltato; stretti polsini, anch'essi rivoltati, ai polsi. Dietro il giovane è tirata un'artistica cortina. Sotto il ritratto sta una scritta, che a differenza di quelle del refettorio non è in latino, ma in italiano: RITRATTO E COSTUME DI UN CONVITTORE UNGARO DEL SECOLO XVII. Da questa scritta appare chiaro come l'effigiato sia stato un membro ungherese del Collegio. L'affresco, alquanto danneggiato, tradisce eminenti qualità pittoriche. È dipinto con freschezza e con facilità, quasi con macchie impressionistiche; ci si vede la naturale immediatezza della rappresentazione.

Sul muro posteriore del secondo cortile del Collegio, Pizzoli, con facili e larghe pennellate, dipinse un'ampia veduta, rappresentante un tempio dorico e degli alberi fronzuti. Oggi se ne vede solo la traccia sbiadita: è sparita quasi del tutto. Non doveva essere un paesaggio, ma piuttosto una decorazione rispondente al luogo. Ancor oggi è possibile vedere nello stesso cortile alberi simili. Sembra quasi che il maestro abbia voluto continuarli sul muro, per ingrandire con una illusione ottica il piccolo cortile. Questo motivo di elementi architettonici e paesaggistici, ricorreva assai spesso nei cortili bolognesi del XVI e soprattutto del XVII secolo; durerà fino al secolo XIX.

Non è probabile che Pizzoli abbia dipinto altro per il Collegio; negli stessi suoi affreschi troviamo poi tracce di altre mani posteriori, perchè è risaputo che nel corso delle trasformazioni dell'edificio, le pitture vennero restaurate. Era meglio forse se invece di restaurarle l'avessero imbiancate: ci sarebbero



eseguita col concorso della Cassa di Risparmio di Bologna, nel centenario della fondazione del Collegio Venturoli. Il primo restauratore fu trascurato e negligente: l'incarico dovette esser dato ad un guastamestieri che non disponeva di capacità artistiche e che non sentì l'arte del Pizzoli. In più punti, particolarmente nelle mani, danneggiò il disegno. Le mani di Bakócz e di Martinuzzi, le gambe di S. Ladislao nel quadro del soffitto, vennero del tutto deformate. Per la scena dell'Ultima Cena e per il ritratto di Sellschevich si servì anche di colori ad olio. L'affresco più bello della sala, l'Ultima Cena, è in condizioni pietose soprattutto per il salnitro e l'umidità che trasudarono su questo muro. Il restauratore risparmiò quest'opera eminente; si limitò a rinfrescare in maniera grossolana i colori, purtroppo con colori ad olio, che producono una sfavorevole impressione. Danneggiò anche la cornice, non comprendendone il motivo decorativo. Ridipinse le epigrafi: le belle lettere lapidarie del Pizzoli vennero sostituite con lettere malsicure. Abborracciò il lavoro ed anche oggi è possibile vedere il nero che sbava dalle lettere. Non si sa perchè, mutò anche il testo di qualche iscrizione, come per esempio quella di S. Stefano. Rifece completamente lo sfondo del ritratto di Sellschevich e danneggiò molto il ritratto di Bakócz. Screpolò in più punti i colori della scena del Concilio di Trento, così che si vedono i difetti di continuità del quadro. Relativamente in migliori condizioni ci son rimasti S. Stefano e S. Emerico, Gazotto e Quirino, la figura di Sellschevich ed il quadro del soffitto nella parte inferiore e nella superiore destra, mentre il seguito di S. Ladislao, le gambe del Santo, il gruppo delle dame di corte e la testa del paggio, vennero più o meno ridipinti.

Uno dei piccoli locali a pianterreno, che serve oggi come sala delle adunanze del Consiglio d'Amministrazione del Collegio Venturoli, venne decorato verso la metà del sec. XVIII da una serie di piccoli affreschi decorativi, rappresentanti vasi da fiori in semplici cornici o in nicchie. In mezzo al soffitto è dipinto uno stemma del tardo barocco. Lo stemma, coronato da un elmo, contiene un triplice monte che sorge dal mare e un braccio nudo, piegato, che regge una spada. Lo stemma e l'iscrizione ci dicono che esso appartenne a Michele Szkerba e che il Collegio pose questo ricordo il 28 settembre 1751. L'iscrizione dice: ILLMO ET RNDISSIMO DNO MICHAELLI SZKERBA ALMAE ET CATHEDLIS ECCLAE ZAGRABIENSIS CANCO PROTHO NOTARIO APSLICO SSCTAE THEOLOGIA DOCTORI

HUJUSQUE ALMI REALIS ET IMPERIALIS COLLEGII QUONDAM ALUMNI MODO RECTORI ET CONFIRMATIONIS PRIVILEGIORUM AB AUGUSTO GRATI ANIMI MEMOR COLLEGIUM POSUIT ANNO DNI 1751 DIE 28 SEPBRIS. NEC NON EORUNDEM CONFIRMATORUM PRIVILEGIORUM NOVAE CONFIRMATIONIS A SSMO PONTIFICE BENEDICTO XIV ACQUISTORI. La forma e la decorazione dello stemma mostrano una sorprendente concordanza con alcuni stemmi dipinti nel corridoio del primo piano dell'Archiginnasio Bolognese, l'antica università, oggi sede della Biblioteca Comunale; deve quindi uscire dalla bottega di un pittore di stemmi bolognese.<sup>24</sup>

Altri ricordi artistici non sono nell'edificio del Collegio, il che non esclude la possibilità, anzi la probabilità dell'esistenza di altre decorazioni, statue e quadri, al tempo in cui fu Collegio ungaro-illirico. È impossibile che un edificio fatto fabbricare da ecclesiastici e destinato in parte ad ecclesiastici non abbia avuto un'immagine della Madonna. È comprensibile come, dati i vari cambiamenti di padrone, tutto ciò che era mobile sia andato perduto.

## VII.

Finito il Collegio Ungaro-illirico nel 1700, per due anni non sappiamo più niente del Pizzoli. Riappare nel 1702, non nella sua città nativa, ma a Venezia.

Qui dipinse la cappella del SS. Sacramento nella chiesa parrocchiale di S. Polo.<sup>25</sup>

Questa chiesa risale all'837, quando il doge Pietro Tradonico, il figlio Giovanni ed il genero, l'essero, a forma di basilica, in onore di S. Paolo. Ricostruzioni e restauri alterarono in seguito il carattere della chiesa, che divenne un tempio barocco, senza navata trasversale. Nell'agosto del 1927 s'è ritrovata l'antica costruzione ed oggi sono in corso lavori per ridare alla chiesa il suo carattere originario.

La cappella del SS. Sacramento si trova a destra dell'altare maggiore. Gli affreschi del Pizzoli ricoprono la cupola, l'abside e una lunetta. Dagli annali della chiesa e dalla testimonianza del Soravia apprendiamo che la chiesa venne decorata e restaurata nel 1702 a spese di Francesco Avvogadro, ricco mercante veneziano.<sup>26</sup> L'architettura della cappella è semplice e nobile. A destra del-

l'ingresso sta la bella tela del Salviati, rappresentante la lavanda dei piedi degli apostoli ; incontro un'altro dipinto dello stesso Salviati rappresenta Cristo schiacciato dal peso della croce. Al disopra di questo quadro Pizzoli dipinse, nella lunetta, il profeta Elia e l'angelo ; dietro l'altare, nell'abside semicircolare, la scena della caduta della manna. La decorazione della piccola cupola semicircolare appartiene allo stesso sistema applicato da Pizzoli a Bologna nella cappella di San Francesco. La scena, rappresentante l'ascensione di S. Paolo, è circondata da una cornice architettonica dipinta. Il Santo vien portato in cielo da due angeli che volano rapidissimi. S. Paolo, pieno d'ardente desiderio, guarda commosso il SS. Sacramento, che ci appare in una radiante luce, portato da altri due angeli.

L'evoluzione artistica porta Pizzoli alla figura. Di pari passo cresce però l'amore per la finta architettura, di cui accresce il ruolo. Se ne serve non solo per incorniciare la scena centrale, ma su questa architettura fa sedere anche un angetto pieno di movimento che con la destra regge un libro e con la sinistra l'insegna di San Paolo, la spada. La spada poggia su un cartiglio che porta le parole del Santo : NUNC VIDEMUS IN AENIGMATE TUNC AUTEM FACIE AD FACIEM (I. Corinth. 13). Questo artificio di porre le figure anche sull'architettura l'abbiamo visto già nel soffitto di S. Maria del Soccorso, lo ritroviamo a S. Polo e tre anni dopo lo rivedremo in San Michele in Bosco, che per lo stile s'avvicina molto agli affreschi veneziani.

I capi delle arcate son decorati con medaglioni in bronzo, sostenuti da due putti e circondati da fiori. Contengono soggetti simbolici, spiegati da iscrizioni. Uno contenente due angeli adoranti in ginocchio, porta la scritta : DEUS ABSCONDITUS. L'altro, con l'agnello del Nuovo Testamento, dice : AGNUS PASCHE DEPUTATUR. Nel terzo, fortemente danneggiato, possiamo scorgere un edificio a cupola : SACE... ATENE (ATENT?). Il quarto infine rappresenta una pira ardente : DAT FIGURIS TERMINUM.

Sul muro dell'abside Pizzoli dipinse l'esodo degli ebrei e la caduta della manna. La manna celeste del vecchio testamento trova il suo riscontro simbolico nel sublime alimento celeste del nuovo testamento, nel Sacramento, in onore del quale la cappella venne edificata. Tutti gli affreschi con cui il Pizzoli ornò questa cappella si riferiscono appunto al Sacramento, o mediante paralleli biblici o mediante rappresentazioni simboliche. Nella cupola,

dove dipinse la scena principale, ci mostra anche San Paolo che partecipa alla glorificazione del Sacramento. Il tema pittorico della cappella forma dunque un ciclo che dà al Pizzoli, come per il Collegio ungarico il modo di legare insieme, con un'idea dominante, la serie delle pitture murali.

L'affresco dell'abside è una grande composizione a più figure, che nel suo insieme però è riuscita confusa e sovraccarica. L'artista pose la scena in un grande spazio libero, chiuso in fondo da monti; la parte superiore è buia, nuvolosa, cupa. Tutta la rappresentazione manca di luce. Il tema principale, la caduta della manna, non viene espresso in modo chiaro e vi son messe piuttosto in evidenza figure secondarie di genere. Il soggetto sembra subordinato all'esodo degli ebrei, alla cornice della narrazione, alla cornice storica. Non c'è da meravigliarsi quindi se nelle vecchie e nelle recenti guide locali manchi un'esatta spiegazione del soggetto dell'affresco, che alcune credono rappresenti il passaggio del Mar Rosso.<sup>27</sup> A ciò contribuisce anche il fatto che l'affresco, specialmente nella parte destra, si trova in condizioni assai cattive, e che nella parte mediana resta coperto dal tetto di un informe baldacchino, aggiunto più tardi al gustoso altare di marmo. La figura principale, Mosè, si stacca alquanto dalla folla. Sta con rigidità teatrale in mezzo al suo popolo errante, e col bastone accenna al cielo, come per segnalare la caduta della manna. L'artista, per dargli rilievo, lo veste d'un rosso chiassoso, senza però riuscire a dargli l'importanza voluta.

La scena principale si svolge nel centro del quadro e rappresenta una folla rigida, immobile, che ad una rispettosa distanza si raccoglie attorno a Mosè. Le più movimentate e le meglio riuscite sono le figure di genere poste in prima linea, dietro una barriera dipinta sul davanti del quadro: gli interpreti principali invece stanno lontani. Nell'estrema sinistra troviamo una famiglia che mangia il cibo celeste. Una giovane donna s'affretta ad andarsene con una cesta piena di manna; il fazzoletto che l'è scivolato dalle spalle cade sulla barriera, e penzola sventolando, con illusione piena d'effetto. Nell'angolo di destra c'è più quiete, ma non meno vivo appare il caratteristico gruppo. Donne. Una madre col bambino in grembo. Un'altra donna dorme, stanca dal lungo peregrinare. Una terza sta in piedi. Le figure di genere del primo piano sono in gran parte donne, degne espressioni del mite e grazioso ideale di bellezza bolognese: esse sono fra i fiori più belli dovuti all'arte del Pizzoli.



si possono vedere dei piccoli buchi, che forse servivano per far passare i cordoni di lampade votive e che hanno in ogni modo rovinato gli affreschi. L'umidità ha fatto sbiadire tutto il lato destro e per conseguenza anche gli affreschi del capo della volta, corrispondente al muro esterno della chiesa.

## VIII.

Dopo la sua attività veneziana Pizzoli se ne ritornò nella sua città natale, dove suo primo lavoro fu la decorazione di una delle cappelle di S. Michele in Bosco.<sup>28</sup> Il chiostro e la chiesa, fra le più vecchie che si trovino in Bologna, appartenevano ai monaci di Monte Oliveto, seguaci della regola di San Benedetto. Sorge sul fianco d'una collina boscosa e domina colla sua pittoresca posizione nel quadro della città turrata. Secondo la tradizione venne eretta nel 368, al tempo di Valenziano e Valente; i Goti e più tardi, nel 906, gli Ungheresi l'avrebbero distrutta. Le prime notizie sicure rimontano invece al 1100. La prima pietra dell'attuale chiesa fu posta nel 1437 da papa Eugenio IV, il chiostro venne costruito a spese pubbliche nel 1454. La facciata venne eretta nel 1521 sui piani del senese Baldassare Peruzzi; la costruzione fu continuata anche nei secoli XVI e XVII. Il chiostro cambiò più volte padrone e destinazione. In seguito alla soppressione degli ordini monastici dal 1804 al 1820, servì da prigione. Nel 1843 fu trasformato in villa per il cardinal legato Spinola; dal 1860 servì come villa reale, finchè nel 1896, con i dovuti adattamenti, il ricco medico bolognese Francesco Rizzoli lo fece trasformare dalle fondamenta e lo destinò a sede dell'Istituto Ortopedico.<sup>29</sup>

Nella chiesa Pizzoli decorò la cappella eretta nel 1532 dalla famiglia Cospi e consacrata a S. Benedetto. Era stata ornata in origine con quadri del Cottignola e del Serlio. Nel 1703, morto l'abate Roselli venne restaurata e allora ne divenne la patrona, la santa cara all'epoca barocca, santa Francesca Romana. L'affresco della cupola intona il suo trionfo, le due lunette esaltano i suoi atti; a lei è dedicato anche il quadro dell'altare, bella e commossa opera del Tiarini.

La cappella è spaziosa e sta sul lato sinistro della chiesa, che è ad una navata. La pianta è quadrata, chiusa da una cupola piatta; l'ingresso è chiuso da un arco tondo.

Le fonti locali sono concordi nell'attribuire questi affreschi al Pizzoli, ciò viene confermato anche dal loro stile. Furono ese-

guiti nel 1705, per ordine dell'abate Benedetto Calvi, come risulta dalla lapide incastrata nel muro destro della cappella: PERITIORES ARTIS PENNICILLI ECCLESIAM ET MONASTERIUM EXORNARUNT TANDEM SACELLUM HOC D. FRANCISCAE DICATUM JUSSU D. BENEDICTI CALVI ABBATIS COLORIBUS CONDECORATUR ANNO 1705. Sul muro di faccia una lapide dell'identico formato parla della storia della chiesa.<sup>3°</sup> Le due lapidi sono abilmente poste nella decorazione della cappella. Ai due lati, presso ogni lapide, una colonna si serra a un mezzo pilastro dipinto. L'architettura reale



Fig. 18. — La Vergine consegna il Bambino Gesù a Santa Francesca Romana. — Bologna, S. Michele in Bosco.

domina così la sua finta continuazione. Il lato interno del muro d'ingresso, al disopra dell'arco tondo, è coperto da una monumentale tela dipinta, color violaceo, a larghe pieghe, retta da due angeli svolazzanti.

Pizzoli divide la cupola in quattro fette, dagli orli ovali fortemente inclinati, che servono da cornice alla scena principale, dove in un fitto di nuvole, la Vergine, precinta da una marea di raggi di sole, consegna il Bambino Gesù a Santa Francesca, patrona della cappella (fig. 18). Con forza convincente l'artista caratterizza le due facce femminili. Dal viso grazioso e giovanile di Maria, come da tutto il suo essere, spira celeste luce e riposo. S. Francesca che regge sulle braccia il Bambino, è una fine donna anziana; nei suoi occhi

arde l'amore e l'adorazione per il bimbo celeste e per la sua dolce madre. Una tenerezza divina muove le mani delle due donne che reggono Gesù Bambino.

Gli affreschi delle due lunette rappresentano due miracoli di Santa Francesca. In uno, l'angelo custode scende a sorvegliare la santa donna romana che prega con fervore. Nell'altro la santa risuscita un bimbo annegato e lo riconsegna alla madre. Le due scene non erano ignote alla più recente arte bolognese. La prima era stata già dipinta dal Guercino ed oggi si trova nella Pinacoteca di Torino, mentre l'altra era stata trattata dal Tiarini in una delle cappelle di S. Petronio a Bologna.

Pizzoli rappresentò le due scene piuttosto genericamente. Smorzò la drammaticità della scena del fanciullo. Mise quasi la sordina al suo pennello. Pose le due scene in paesaggi leggermente decorativi. Ricordano gli affreschi della lunetta del SS. Sacramento di Venezia. In generale tutto il concetto decorativo della cappella è assai vicino ai suoi lavori veneziani, e ciò si spiega facilmente, dato che fra le due opere corre appena un paio d'anni. In ambedue è dato all'architettura un ruolo ristretto, mentre la plasticità delle figure sta sullo stesso grado. Le figure della cappella di Santa Francesca si sciolgono però in toni più leggeri, diventano più aeree, più trasparenti, meno colorite. Nell'affresco della cupola rivive il suo ideale giovanile, l'influenza del Guercino. Santa Francesca è quasi una copia del già ricordato quadro del Guercino, che oggi si trova nella Pinacoteca di Torino.

## IX.

Nel 1708 Pizzoli torna ove ebbe il suo primo successo e dove per la prima volta lavorò da solo: alla chiesa di Borgo San Pietro.<sup>31</sup> Non lavora però nella chiesa, ma affresca il primo piano del vicino oratorio. La chiesa, com'è noto, apparteneva alla confraternita di San Pietro, e così anche la casa vicina e l'oratorio. Pizzoli, membro fedele e zelante della confraternita stessa, non solo dipinse gratuitamente l'altare dell'oratorio, ma, come si rileva dalle iscrizioni, vi fece fare a sue spese anche la balaustra. Dai dati contenuti in queste iscrizioni è possibile stabilire in che modo venne ricostruito l'edificio e, quel ch'è più importante, la data precisa di quest'opera grandiosa del Pizzoli. Le iscrizioni contengono tre dati. La prima lapide, che rimonta al 1708 dice come la ricostruzione sia avvenuta sotto la direzione del



intravede un paesaggio con alberi e con nuvole a lunghe strisce (fig. 19). Sul muro di fronte all'altare, attraverso le vetrate di due porte finte, ci dà l'illusione dello spazio esterno, riuscendo così non solo a ingrandire architettonicamente il piccolo vano, ma a renderlo anche più libero e più arioso. Riesce a migliorare dal punto di vista ottico la piccola cupola bassa e schiacciata, che ornò con cassettoni a rosoni; scompose in quattro fette inclinate la volta dipinta e attraverso queste aperture ci porta nel mondo delle nuvole.

Sul quadro dell'altare dipinse la nascita di Maria. In primo



Fig. 19. — Sibilla. — Bologna, Oratorio di S. Maria del Soccorso.

piano, avanti a possenti pilastri, la piccola Maria è tenuta in grembo dalla madre. A destra ed a sinistra stanno due donne in ginocchio: una porge le fascie, l'altra invece porta alla neonata una cesta di colombe. A destra due altre figure stanno in piedi: una giovane donna con una brocca e, dietro lei, un uomo barbuto, forse Gioacchino. Nel fondo, S. Anna giace in un letto e due donne la curano e la assistono. Al disopra, fra le nuvole, appaiono teste d'angeli e di serafini. Questa parte superiore è abbastanza rovinata ed è stata ridipinta con poca cura. La composizione in complesso è buona, luminosa, serena. Specialmente S. Anna e la piccola Maria. Ricordano le rappresentazioni solite della

Madonna. La piccola Maria è quasi completamente nuda, come di solito veniva rappresentato Gesù Bambino, ma insolitamente intorno alla sua testa raggia una aureola. A prima vista si potrebbe credere che la donna seduta sia Maria, che tiene in grembo il piccolo Gesù; in una parola, in un primo momento, se non si fa caso alle altre figure ed allo sfondo, la scena potrebbe rappresentare la nascita di Gesù (fig. 20).

Ombre profonde e forti modellano plasticamente le serene figure. I movimenti, il



Fig. 20. — Nascita della Vergine. — Bologna, Oratorio di S. Maria del Soccorso.

portamento, si adattano con disciplina al gruppo. Sono tutti dei veri tipi bolognesi. Dal naso corto di Anna, dal suo viso pieno e tondo, dai suoi grandi occhi, traspare il tipo di bellezza femminile del Pizzoli. Nelle figure di destra rivive il tipo ideale della bellezza raffaellesca, nella sua trascrizione bolognese, dovuta a Innocenzo d'Imola e originaria dalla bolognese S. Cecilia dell' Urbinate.

L'affresco della cupola rappresenta l'assunzione di Maria (fig. 21). Gli angeli portano veloci Maria, trasfigurata, rag-  
giante di gioia, con le braccia aperte, mentre

sopra lei si librano tre piccoli putti che reggono una ghirlanda. Pizzoli, dato anche il soggetto, diede alla pittura della cupola un'aerea leggerezza, mentre con plastica larga e forte tracciò ai capi della volta putti che reggono ricchi mazzi di fiori e palme. Sul muro laterale, innanzi a dei portici, raffigurò delle sibille in piedi su uno zoccolo, e, uno di faccia all'altro, collocò le statuarie figure di due profeti sedenti in trono: David che suona l'arpa ed Elia che tiene un libro aperto. Nei due grandi medaglioni dipinse a chiaro-scuro episodi tratti dalla

storia di Ester. In uno il re offre ad Ester la corona. Nell'altro il re pone Ester sul trono, mentre il gran sacerdote l'incorona. Sotto sta scritto: POSUIT DIADEMA REGNI IN CAPITE EIUS. Ester qui forma il parallelo, è l'antenata simbolica della Vergine Maria, la regina del regno dei cieli, e la scena è stata scelta in modo da far riscontro con l'incoronazione di Maria in cielo. Pizzoli completa i medaglioni con una ricchissima decorazione. Racchiude in una cornice architettonica ripetutamente curva la scena centrale;

tutt'intorno poi corre un festone d'alloro, che segue fedelmente la forma della cornice. Agli angoli del soffitto, grossolani putti contrapposti, pieni di movimento, reggono ghirlande di fiori e frutta, mentre foglie d'acanto, artisticamente modellate occupano gli spazi lasciati liberi. Ma il suo repertorio decorativo non finiva qui. Conchiglie, cartigli piegati e accentuati da teste di serafini, mensole barocche, corone d'alloro tese sugli orli completano il coro della ricca polifonia decorativa. La strumentazione decorativa del Pizzoli raggiunge in questo oratorio una finezza squi-

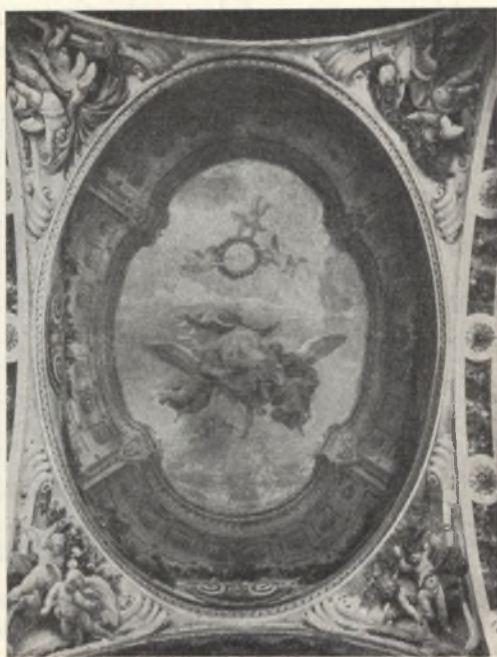


Fig. 21. — Assunzione della Vergine. — Bologna, Oratorio di S. Maria del Soccorso.

sita, varia, ingegnosa. Motivi decorativi simili ornano l'arco che sovrasta l'organo. Caratteristico è l'impiego ripetuto di ghirlande di fiori, foglie e frutta. Sul margine del taglio ellittico della cupola, sulla cornice finale, pose tutt'in giro del fogliame, liberamente applicato. Il suo procedimento somiglia a quello di una massaia di buon gusto, che orna di fiori la tavola, la stanza, tutta l'abitazione. Questa decorazione di foglie e fiori caratterizza non solo questo suo lavoro, ma ravviva anche altre sue decorazioni murali.



scorre un grazioso sorriso che contrasta col viso ossuto e avvizzito della contadina. Nè l'ampio panorama che s'apre dietro la crollante stalla è immune da reminiscenze nordiche. Il quadro è particolarmente efficace non solo per le due specie di tipi, ma anche per la sua luce serotina. Pizzoli possedeva il segreto degli effetti di luce. La pittura di tutta la cappella è una luminosa prova non solo della sua invenzione nella composizione e nella decorazione, ma anche della sua bravura tecnica. Sa il fatto suo, suona melodiosamente su ogni strumento con una tecnica sapiente. Sceglie consapevole la maniera di dipingere, l'intensità visuale, la forma plastica e il grado d'elaborazione, la forza del tono e del colore, sceglie



Fig. 23. — Assunzione di Santa Teresa. — Bologna, S. Maria degli Alemanni.

un effetto di colori o rinuncia ad esso per ottenere un effetto plastico, a seconda del carattere che la pittura richiede alle composizioni o alle figure, a seconda della parte ad esse data e della località in cui si svolge l'azione: il tutto è concepito insomma organicamente nella decorazione. Dipinge con aerea leggerezza, quasi con macchie impressionistiche, con toni luminosi e semitoni la glorificazione di Maria, in cui il volo diventa quasi lirico. Dipinge invece la natività della Madonna con plastica vigorosa, piena di forza, con ombre rigide, in una composizione nettamente limitata da colonne. Un'asprezza più cruda impiegò nella stalla in rovina di Betlem. Contrariamente all'ideale di bellezza italiano, in questa scena si tuffò nei dettagli. Idealizzò le figure

piene di grazia della nascita di Maria, con pennellate leggere ed aeree fece volare al cielo la Madonna: il soggetto lo richiedeva. I due principî opposti di stile, di tecnica e di forma, si osservano meglio nella cupola: mentre gli angeli volano leggeri fra le nuvole, i putti più forti e più robusti, accompagnano la funzione architettonica dei capi di volta. Muta sapientemente lo stile delle pieghe dei vestiti, del tutto diverso a seconda che si tratti di quadri o di finte statue. E nei quadri stessi il panneggiamento muta, a seconda

della distanza e dello stile. Nella cupola non era possibile introdurre panneggiamenti minuti e dettagliati; dispone quindi gli abiti con movimenti larghi e oscillanti, che sfrutta anche a scopo decorativo. Nella nascita di Maria, dà ai panneggiamenti, conformemente al tono di tutta la composizione, curve piacevoli, ritmi graziosi. Li semplifica su ampi piani, tondi o cadenti, mentre per la rappresentazione delle statue si serve di formule più semplici.

## X.



Fig. 24. — Santa Teresa guarisce i ciechi. — Bologna, S. Maria degli Alemanni.

cui l'eroina è Santa Teresa degli Scalzi.<sup>32</sup> L'unico ornamento di questa chiesa è appunto la cupola affrescata dal Pizzoli. È una decorazione caratteristicamente pizzoliana. Il centro è rotto da un cornicione e fa vedere in alto, fra le nuvole, il Salvatore, che accoglie a braccia aperte santa Teresa, devotamente estatica, accompagnata dagli angeli (fig. 23). La finezza della composizione è quale la richiedeva il carattere della rappresentazione stessa, i toni, i colori sono chiari, trasparenti, leggeri; dominano un roseo ed un azzurro malinconico. Lo spazio

fra l'apertura ellittica del soffitto e le pareti verticali, è stato riempito con fiori freschi.

Di fronte all'ingresso sorge il semplice altare d'epoca più tarda. Sulle due pareti laterali Pizzoli dipinse due scene della vita della santa, circondandole con una cornice finta, in modo da farle sembrare delle grandi tavole. Le cornici portano in alto delle epigrafi. Le due scene rappresentano due miracoli della santa: in uno (fig. 24) ridà la vista ai ciechi: COECI VIDENT, dice la scritta; nell'altro resuscita un bambino morto, portato in braccio dalla madre: MORTUI RESURGUNT (fig. 25). Sono due belle e chiare composizioni, la figura dell'eroina è posta assai bene, l'azione si comprende subito. Con delicata antitesi l'artista pone una delle due scene all'aria aperta; il paesaggio è diviso da uno scenario, che col suo disegno largo, colla sua esposizione sommaria, colla sua massa imponente fa da sfondo al plastico gruppo statuario. L'altra scena invece si svolge entro uno spazio architettonico, la cui volta, affiancata ai lati da grandi colonne serve a rendere più unita la compatta composizione. La scena dei ciechi commuove per il suo accento drammatico e ad essa ben si adatta lo sfondo scuro delle montagne e del castello. Il soggetto dell'altra scena è più sentimentale. La madre che regge sulle braccia il suo bambino, le donne piangenti, la suora compagna di santa Teresa che sviene, sono di per sé stessi motivi più fini e più delicati, a cui ben si accompagna il paesaggio bagnato dalla luce del tramonto.



Fig. 25. — Santa Teresa risuscita un fanciullo. — Bologna, S. Maria degli Alemanni.

Il disegno, il carattere, la composizione tutta sono molto curati, come nei primi lavori del Pizzoli, specialmente nell'oratorio di Santa Maria del Soccorso. La composizione figurativa s'è andata sviluppando di pari passo con quella architettonica. Queste due belle composizioni stanno molto vicine all'altare di Santa

Maria del Soccorso ed appunto per questo nell'ordine cronologico le facciamo seguire a questo. Gli stessi visi tondi, gli stessi drappeggiamenti semplici, studiati e accurati, gli stessi caratteristici gesti. La composizione è, come sempre, chiusa, unita, ridotta alle figure essenziali. Anche il soffitto si ricollega allo stile dell'oratorio; nel taglio architettonico ovale la scena è presentata fra le nuvole, con facile bravura tecnica, tenera come un accordo d'arpa. E la sua arte continua a perfezionarsi nella chiesa dei pellegrini tedeschi e s'avvicina ancor più allo zenit del suo sviluppo artistico, rappresentato dall'ultima delle sue composizioni monumentali, dalla decorazione della chiesa di Sant'Anna.

## XI.

La chiesa di Sant'Anna di via Sant'Isaia non è, quanto ad architettura, una chiesa monumentale, ma un semplice e modesto oratorio, la di cui facciata si innesta nel porticato delle case attigue. In origine appartenne ai certosini che la fondarono nel 1435 per venerarvi le reliquie della testa di sant'Anna, reliquie che più tardi, nel 1796 vennero translate nella ricca cappella della Santa stessa, nella cattedrale di San Pietro. La chiesa venne poi chiusa per essere riaperta nel 1847, quando cioè fu trasformata in asilo d'infanzia. In seguito quest'asilo cessò di funzionare e la chiesa venne nuovamente chiusa. Il chiostro un paio d'anni fa venne trasformato in scuola industriale femminile, ma la piccola graziosa chiesa non venne restituita alla sua originaria destinazione ed è anche oggi chiusa.

Non è meraviglia se la quieta chiesetta in cui i silenziosi frati certosini custodivano e veneravano le reliquie della madre della Vergine, venisse riccamente ornata di magnifici affreschi glorificanti Maria. Ed è naturale che l'incarico sia stato dato a Pizzoli, il pittore della dolce e santa commozione. Il maestro vi pose tutto il suo ardore religioso, la sua disposizione decorativa, la sua bravura pittorica.

Pizzoli, come dice l'iscrizione posta sull'arco trionfale dell'altare, finì di affrescare la chiesa nel 1721: JOACHINO PIZZOLI FECIT ANNO 1721.<sup>33</sup> La chiesa è a tre navate ma senza crociera. Due piatte cupole s'alzano, senza tamburo e senza lanterna: una sul santuario separato dalla navata maggiore da un ampio arco trionfale, l'altra invece sulla continuazione della navata maggiore stessa (fig. 26). Pizzoli risolse con schema eguale la decora-

zione delle due cupole, che nella sua immaginazione doveva essere più ricca, ma nello stesso tempo più pura e più nitida della decorazione delle altre sue anteriori cupole. Le prime soprattutto erano state sovraccaricate di decorazioni. Si vede in esse lo studio del principiante, che per esser più sfarzoso affoga nella verbosità della retorica decorativa. In questa sua ultima opera invece l'immagina-



Fig. 26. — Santuario  
della chiesa di Sant'Anna. — Bologna.

zione decorativa è quasi purificata, i motivi principali si fanno strada indisturbati, mentre quelli secondari rispettano gli effetti dell'architettura dipinta. Allontanandosi dal maestro, da Colonna, dà uno svolgimento logico alla sua tendenza, togliendo sempre più all'architettura dipinta quella preponderanza negli affreschi che spetta invece alla figura.

Le cupole sono tagliate da una finta cornice sporgente, mossa e divisa in otto curve, che racchiude le celesti visioni. Tutt'in-

torno alla cornice, in basso, e negli archi di volta, fioriscono dei gigli.

Nella cupola del santuario rappresentò la gloria di Maria, che vola in cielo, con gesto largo ed aereo; la destra tiene in alto il simbolo della purezza: il giglio; nella sinistra tiene invece un ramo d'ulivo, simbolo forse della pace celeste (fig. 27). Il viso di Maria, commosso, trasfigurato, è rivolto in su, verso lo Spirito Santo che ci appare sotto forma di colomba. Più in giù, ai due lati, su ampie e plastiche nuvole siedono due figure allegoriche; quella di sinistra regge la corona e lo scettro, simbolo della signoria ce-



Fig. 27. — Assunzione della Vergine. — Bologna, Sant'Anna.

leste, l'altra invece agita un turibolo, da presso le stanno un'infula ed un incensiere: è il simbolo della Chiesa. In alto si librano due angeletti che reggono la cintura di Maria, allusione all'assunzione della Vergine in cielo. I capi della volta sono ornati con grandiose conchiglie, che tagliano la continuità della cornice; questo motivo si ripete nell'interno della cornice stessa con piccoli cartigli in forma di mensole. Più sotto, piccoli angeletti, reggono, due a due, oggetti simbolici: fiori e palme, simboli del trionfo celeste; conchiglie perlfere aperte, simboli di purezza; coralli, talismano di fortuna. Apposite iscrizioni spiegano questi simboli: SI RADIX SANCTA ET RAMI (Rom. II), si legge per le palme. FLOS MEUS FRUCTUS ET HONESTATIS





glorificano il lavoro spirituale dei certosini. Un uomo marziale, con l'elmo in testa, che tiene in mano un volume col simbolo di Luca, esprime la forza del Vangelo. Vicino a lui, fra i volumi dei dotti certosini Dionigio e Landolfo, un angetto presenta un volume aperto alla precedente figura marziale.

L'architettura della piccola chiesa è abbastanza primitiva. Dalla navata mediana, attraverso un'apertura chiusa da un arco, si passa nelle navate laterali, che Pizzoli coprì parimenti con affreschi. Ciascuna di queste navate ha una piccola cupola ovale, dipinta con facile tecnica, in cui si vedono angeli volanti fra le nuvole; l'arco che separa le cupole è ornato invece da scene dipinte entro medaglioni, ma così rovinate, che non è possibile stabilire cosa rappresentino. In fondo a ciascuna delle due navate laterali sorge un altare e ai due lati di ciascun altare, in nicchie dipinte, son raffigurati con finte statue S. Bruno, S. Girolamo, S. Agostino e S. Tommaso. Con facile prontezza decorativa dipinse anche le altre parti del muro, ed il suo sentimento romantico gli fa inondare i paesaggi con rovine, fiumi e roccie. L'impiego puramente decorativo del paesaggio appare assai di buon'ora in Bologna, dove cominciò a dipingere paesaggi Niccolò dell'Abbate, e dopo di lui, ma sempre prima di Colonna e della sua scuola, artisti ancora ignoti affrescarono con paesaggi i muri dei giardini e dei cortili. Sui muri, interrotti da archi, che congiungono le navate laterali a quella centrale, il Pizzoli dipinse delle vedute architettoniche, mirando a sciogliere ancora di più con questa illusione ottica, questi muri piuttosto pesanti, non sufficientemente alleggeriti dalle aperture degli archi. Dopo l'oratorio di Santa Maria del Soccorso già un'altra volta era ricorso a questo artificio, per correggere con vedute architettoniche la cattiva costruzione, rendendola più libera e più leggera, per correggere insomma coll'illusione del pennello gli sbagli architettonici. E questo fa veramente onore all'immaginazione dell'artista ed all'invenzione del decoratore.

Se il sistema decorativo del maestro in sant'Anna, riuscì pienamente, raggiunse il suo massimo anche nelle scene e nelle figure. Quest'ultime sono diventate più nobili e più raffinate. Già prima del Soccorso s'era formato il suo tipo ideale di bellezza, soprattutto femminile. Ma anche i suoi tipi maschili sono nitidi e distinti nel disegno, nobili nell'espressione, come lo dimostrano specialmente le statue dipinte nelle nicchie delle navate laterali, piene di forza espressiva. Ce li presenta magistralmente, con pochi tratti. C'incanta con la drammaticità di san Gerolamo, il cui

gesto esce quasi dalla stretta nicchia. La figura svelta, sottile, incappucciata di S. Bruno, sprofondato con meditazione nelle sante scritture, commuove (fig. 29). E trascina l'estasi esaltata dei due padri della Chiesa. Mentre prima aveva dipinto le finte statue con una finzione ottica alquanto primitiva, con piani tranquilli, plastici, tondeggianti, scolpite quasi dal suo pennello grigio, ora invece in sant'Anna, getta sul muro in maniera impressionistica piani di ombre e luci, riuniti da taglienti contorni. La plasti-



Fig. 29. — San Bruno. — Bologna, Sant'Anna.

cità non è in loro, ma in un'atmosfera fluida che fa vibrare le figure. In antitesi a queste forme dal chiaroscuro plastico, dipinse le scene e le figure della cupola della navata principale, con accademica elaborazione, con nobile senso di forma, ma con freddo calcolo. Qualcuna delle sue figure si avvicina al sentimento classicista. Il senso del barocco bolognese declina. La svolta verso il classicismo si compierà solo con il Franceschini, ma avviene per leggi di sviluppo interne e non esterne e in ogni caso mai per influenza francese. Bologna non fu la città del classicismo italiano, il barocco vi era stato troppo forte perchè il classicismo potesse avventarsi con lo stesso slancio e vivere con la stessa vitalità

dimostrata nell'Italia settentrionale e specialmente a Milano.

Nell'affresco della cupola rappresentante l'allegoria della fede, la concezione classicista appare nella distribuzione della luce e delle ombre, nell'atmosfera più pura, nell'abbandono delle ombre caratteristiche del barocco. Pizzoli fu in fondo un artista barocco, ma in lui, come in altri pittori bolognesi contemporanei, comincia già il processo di decomposizione del barocco, non nel complesso del suo stile: solo in alcuni tratti secondari e naturalmente nelle sue ultime opere.

In Bologna il barocco sboccò nel rococò da una parte e nel classicismo dall'altra: e queste tendenze decisero per qualche decennio la sorte dell'arte bolognese. In una parte secondaria degli affreschi della chiesa di S. Anna, nelle figure dei Padri della Chiesa, lo scioglimento del vecchio stile è impressionistico; ma questo non è che un episodio, un lampo profetico, non avrà alcuna organica continuazione, soprattutto in direzione del classicismo. Il rappresentante, il vero precursore del classicismo nella pittura bolognese è Marco Antonio Franceschini. Il Pizzoli venne a contatto coll'arte di questi nella chiesa del Corpus Domini, ch'era stata affrescata dal Franceschini nel 1690. Ma la sua influenza solo più tardi si fa sentire sul Pizzoli, quando già s'erano rotti i legami colla scuola di Colonna. Gli affreschi di sant'Anna deviano anche verso il rococò. Il motivo della conchiglia (rocaille), così caratteristico del rococò appare tanto (e più spesso) nei capi di volta, quanto come parte costruttiva della decorazione. Nella cupola della navata mediana poi le conchiglie legano assieme i capi di volta col cornicione della cupola, e questo motivo si ripete nella decorazione che divide la cornice mediana. Anche l'impiego dei fiori è rococò; questo motivo dei fiori che risale al rinascimento passò poi al barocco e Pizzoli in un primo tempo li impiegò in ampi e grossi fasci. Qui invece dopo averli sciolti in mazzetti li dispone come un bordo fresco, leggero, colorato.

## XII.

Il Consiglio della città diede a Pizzoli l'incarico di dipingere la cappella di Santa Barbara e Rosalia in S. Petronio.<sup>35</sup> Probabilmente il maestro ebbe quest'incarico da vecchio, quando s'era acquistata tanta fama da poter lavorare non solo per gli oratori e le piccole chiese, ma anche per il tempio più grande, più caro e artisticamente più famoso di Bologna. La tarda età del maestro si rileva anche dallo stile di questa sua decorazione.

Non era facile compito per un artista che parlava il barocco decorare un'architettura puramente gotica (fig. 30). Spezzò ripetutamente il soffitto alto ed archiacuato della cappella con finti cassettoni rimpicciolentisi verso il centro e ornò con due statuarie figure piene di forza ognuno dei quattro angoli. I costoloni vennero coperti con foglie di quercia fittamente intrecciate, e gli elementi architettonici un po'secchi e monotoni vennero



Pizzoli sentì meglio l'essenza del gotico, e percorrendo l'arte retrospettiva del XIX secolo, tende, con studio, ad armonizzare l'arte del suo tempo con l'arte passata. Già altri hanno osservato le affinità spirituali fra l'età del gotico e quella del barocco. Ambedue significano lo splendore della Chiesa e della fede cattolica. Il gotico segna il compimento del sentimento religioso, il barocco la rinascita. Agli occhi del mondo sono ambedue trascendentali, ambedue danno la loro impronta all'arte delle due epoche. Ma l'arte gotica è immateriale, sottratta quasi alla terra, mentre il barocco non opprime il corpo, non è immateriale, non viene dal regno delle nubi, dà invece corpo ai celesti.

L'arte medievale rompe, lacera la massa, il corpo dell'edificio; il barocco invece la decora. Pizzoli dipinge l'architettura anche sui muri e porta l'occhio dei fedeli in lontananze senza fine, a cui l'anima agogna. Da una parte astrazione dallo spazio, incorporeità; dall'altra materialità, accresciuta capacità degli spazi: questi sono i due principî direttivi necessari per la comprensione artistica della



Fig. 31. — Particolare della cappella di Santa Barbara e Rosalia. — Bologna, San Petronio.

parentela spirituale fra le due epoche. Una è la fonte ed uno è il sentimento che danno vita all'opera d'arte, uno è anche il soggetto della rappresentazione, ma diverso è lo strumento d'espressione, così come un uomo del medioevo è diverso da un uomo del Seicento.

Pizzoli, artista barocco, sentì inconsciamente questa parentela spirituale con l'architetto medioevale e cercò di concordare con la sua la propria arte. Tecnicamente risolse quasi del tutto ogni difficoltà. Con la forte accentuazione dei costoloni, la struttura della cappella conserva il suo carattere prettamente gotico.

Con le mosse cortine purpuree riesce a dare maggior sveltezza alle finestre.

La cappella di santa Barbara e Rosalia è una magnifica testimonianza della capacità decorativa del Pizzoli, la luminosa prova della sua immaginazione; la ghirlanda di fiori centrale, gli angeli sono la più bella canzone della sua anima poetica.

### XIII.

Abbiamo notizia anche di altri lavori del Pizzoli oltre quelli su descritti. Essi sono andati perduti o smarriti e li conosciamo solo attraverso le fonti scritte. Tra essi figurano i quadri a tempera eseguiti per la chiesa di San Gabriele in Porta, rappresentanti l'Annunziazione, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione di Gesù al tempio e l'Assunzione di Maria. Ce li ricorda l'Oretti ed il suo continuatore Antonio Amorini. Oretti aggiunge che Pizzoli li dipinse quando aveva ottant'anni. Le vecchie guide non parlano della chiesa, che non viene menzionata nemmeno nella Guida del 1754. Molto probabilmente chiesa e oggetti sacri andarono perduti in un incendio, per cui non ci resta più alcun documento sull'ultimo periodo artistico del maestro. La stessa sorte dovette subire la chiesa di sant'Agata dove, secondo l'Oretti, Pizzoli avrebbe dipinto i motivi decorativi della tavola dell'altar maggiore. È sparita anche — demolita o distrutta dal fuoco — Santa Caterina di Strada Maggiore, dove aveva dipinto gli affreschi del santuario. Nel coro di san Benedetto in via Indipendenza dipinse decorazioni architettoniche e di paesaggi che però vennero in seguito coperte da altri affreschi.

Una guida del 1844 parla di affreschi nella chiesa di Santa Croce, una delle Sette Chiese; anche questi affreschi però sono oggi spariti. Decoravano la cappella della famiglia Isolani; il loro soggetto non è ricordato, si può solo congetturarlo. La tavola dell'altare, opera di Giuseppe dal Sole e di Teresa Muratori, rappresentava i miracoli di San Benedetto. È possibile quindi che gli affreschi del Pizzoli — se furono di figure e non di semplice decorazione — si riferissero allo stesso santo.

Pizzoli non si limitò a decorare chiese ed edifici religiosi: dipinse anche in case di privati. Un tipo particolare alla pittura bolognese era la prospettiva o la veduta, che si applicava

generalmente sulle pareti dei giardini o dei cortili, quasi a continuare l'architettura reale. Già prima del Colonna sappiamo di pittori di vedute; il Colonna e la sua scuola però svilupparono questo genere, che venne continuato come arte scenografica dai Bibiena, esercitando un grande influsso sulla stessa arte francese.

Tale sistema di decorazione consisteva in un primo momento in una finta architettura, accompagnata assai raramente da figure. Il Colonna e la sua scuola vi introdussero figure mitologiche ed allegoriche, che da prima s'accompagnarono all'architettura, poi al paesaggio. Questo genere si mantiene anche dopo il barocco. Passeggiando sotto i portici di Bologna si vedono spesso, entro i portoni delle case moderne, i tardi epigoni della pittura prospettiva barocca.

Pizzoli, ch'era soprattutto un decoratore, volle tentare anche la veduta. Oretti enumera le case che ha decorato. La maggior parte è andata in rovina o è stata ridipinta. Due sole delle sue decorazioni private esistono tuttora: una nel palazzo Cospi (oggi palazzo Ferretti, via Castiglione n. 21), e l'altra nel palazzo Monti (oggi Fantuzzi).<sup>36</sup>

Quella del palazzo Cospi è una limpida veduta, che occupa il muro di faccia al portone. In primo piano si vede una grande quercia mentre lo sfondo si perde in una nebbia grigia; un castello in rovina s'erge su d'un monte, ai cui piedi serpeggia un argenteo fiume. È una veduta chiara, ariosa, che dà una nota allegra al muro monotono.

Simile è il paesaggio di palazzo Fantuzzi.<sup>37</sup> Si ripete in esso lo stesso sistema applicato per gli affreschi laterali di S. Anna, deve quindi appartenere alla stessa epoca. La veduta è divisa in due parti dai contorni di una montagna: una, più scura, serve anche di sfondo alle figure, l'altra, più chiara, mostra un ampio paesaggio.

Pizzoli merita effettivamente la lode dei suoi biografi, che lo dissero un buon paesaggista. È un peccato che solo pochi di questi suoi lavori siano pervenuti sino a noi e che non si riesca a trovare altre sue tavole, che certamente debbono contenere anche dei paesaggi. Questi affreschi ci rivelano un altro lato della sua arte. Vede il paesaggio in maniera romantica, il suo sentimento è delicato e leggero. Ha compiuto un gran passo, ha portato a termine uno sviluppo iniziatosi con gli affreschi di Niccolò dell'Abbate a palazzo Poggi. Anche senza figure, lui sa dare importanza al

paesaggio; raggiunge i suoi scopi servendosi unicamente dell'elemento naturale.

Il manoscritto dell'Oretti parla di altri lavori ancora del Pizzoli, ma di carattere occasionale. Nel rinascimento, ma soprattutto nell'età barocca, fu di gran moda ricorrere al concorso degli artisti per organizzare grandi feste, o funerali. In quest'ultimo caso, la cassa poggiava su d'un catafalco dalle pareti ornate con chiaroscuri rappresentanti scene bibliche o allegoriche. Pizzoli dipinse uno di questi catafalchi in onore di Amadore Spada nel 1708. Il disegno di tale catafalco c'è stato tramandato da un'incisione del Pisarri. Un altro ne eresse nel 1727 a Montalto, in onore di Floriano Malvezzi, rettore del collegio omonimo, ma non ne conosciamo il disegno.

#### XIV.

Il Pizzoli, nella sua gioventù senza dubbio fu impressionato dai grandi bolognesi: i Caracci, Guido Reni, Tiarini. Non ne abbiamo però prove sicure, come non è possibile scorgere l'insegnamento del suo primo maestro, il Bottazzone. Si allontana dalla sfera artistica della sua città, quando si reca col suo vero primo maestro, con Matteo Borboni, a Parma, dove vede le opere che avevano attratto e ispirato tanti pittori bolognesi: l'arte del Correggio. L'arte di questo, come quella di Raffaello, aveva esercitato un grande influsso sull'arte bolognese, la cui anima artistica era molto vicina alla dolcezza ed alla delicatezza dell'Allegri, che esercitò una grande influenza sull'arte malinconica e delicata del Pizzoli, ma non si fermò alla sola espressione del sentimento. Correggio non fu solo un pittore, fu anche un gran decoratore. Prima del barocco, aveva realizzato la pittura illusionista nelle cupole. Nell'arte sua ritroviamo i primi germi dell'arte del Bacciccio, del Pozzo e del Colonna. Ed anche Pizzoli molto imparò da lui: a dare plastica apparenza alle nuvole delle visioni celesti, a far sentire lo spazio dietro gli angeli, i serafini e i santi.

Dal Correggio apprese, oltre a qualche artificio tecnico, la grazia e la finezza dell'espressione. Da Colonna invece doveva imparare poi quel sistema di decorazione che formò per lungo tempo la base dell'arte sua.

Colonna aveva creato tutto un sistema decorativo speciale. Essenza della sua decorazione era l'architettura: lo spazio reale trova una continuazione sul muro con l'aiuto di colonne, di

pilastrì, di portici dipinti. In un primo momento lavora senza figure, in seguito si serve pure di queste, ma sempre come accessori. Anche nel decorare i soffitti si serve di elementi architettonici, mai di spazi chiusi: rompe il muro in maniera illusionistica e dà all'architettura dipinta funzioni statiche. Pizzoli apprese dal maestro tutto questo e solo a poco a poco riuscì a liberarsene, per formarsi uno stile personale. Anche un altro maestro locale ebbe una grande influenza su di lui e questo fu il Guercino. In gioventù ne copiò i disegni, ma trasse ispirazione anche dalle sue pitture. Quest'influsso si risente in tutta la sua opera giovanile, e non soltanto nelle figure, ma anche nel colorito.

Interruppe la collaborazione col Colonna il viaggio che il maestro fece in Ispagna. Fino al suo ritorno lavorò con Lorenzo Pasinelli, che a quel tempo teneva una scuola fiorentina. In questa scuola Pizzoli si trovò col Bibiena. Pasinelli non era certamente uno dei migliori artisti, era un accademico liscio e freddo e tutto quello che nel suo maestro, in Flaminio Torri, era virtù, in lui era divenuto maniera. Certamente però Pizzoli apprese da lui il disegno corretto e la serena e ponderata composizione.

Uscito da questa scuola, Pizzoli si reca subito in Francia, a Parigi. L'arte francese proprio allora cominciava a liberarsi dall'influsso dell'arte italiana, ed in parte con l'aiuto di influenze straniere, in parte con la sua inclinazione per il realismo, riusciva a formare un'arte sua propria. Si ricorreva ancora ad artisti italiani per decorare le case, Rubens ed i pittori di genere dei Paesi Bassi sollevavano il generale entusiasmo. Fu possibile quindi al Pizzoli di ricevere nuove, svariate impressioni. Conobbe anzitutto attraverso i fratelli Le Nain il realismo pittorico, ben differente dal realismo e dal naturalismo italiano. In Italia col realismo e col naturalismo vive sempre la bellezza della forma, che i maestri nordici invece sacrificano volentieri per un gesto o per un'espressione ben studiata. Pizzoli conobbe poi i fiamminghi e le opere di Rubens. Tutto questo si risente nella sua arte, ma in lui, come in tutti i maestri italiani che conobbero il nord, il crudo realismo non fu che un episodio.

Il suo primo lavoro indipendente, la chiesa di Santa Maria del Soccorso (1690) rivela tutte le difficoltà iniziali e tutti i pregiudizi del principiante di fronte al tema scelto. Il giovane artista aveva appena lasciato la scuola del maestro, gli insegnamenti del quale non furono offuscati nemmeno dalle cose apprese in Francia, ed eseguì il suo primo lavoro con la ricetta che aveva

fatto così buona prova nella scuola del Colonna. Doppi portici di colonne abbinati, capi di volta dipinti, cornici e pesanti cornicioni, decorazione architettonica illusionista, ecco gli elementi presi dal Colonna. La composizione figurale del centro del soffitto non è ancora matura. Lavora con troppe figure, la narrazione è frammentaria, spesso incomprensibile. Il disegno non sempre è impeccabile. Le figure hanno profonde radici nel suolo artistico bolognese. Per il suo colorito quest'opera è quella che più si avvicina al Guercino. Il soffitto, nel suo insieme, se non tradisce un principiante, fa fede però di una non comune capacità decorativa.

Gli affreschi eseguiti fra il 1694 e il 1696 nel *Corpus Domini*, mostrano un deciso progresso della sua arte. Comincia a scostarsi dal Colonna, sminuisce il ruolo dell'architettura, per accrescere quello delle figure. L'architettura non serve più per creare illusioni ottiche, ma solo per dare una cornice alla scena. Il disegno, la tecnica, s'irrobustiscono. Diminuisce nel colorito l'influenza del Guercino, invece del noto azzurro cupo e del color rosso mattone di questi, dominano l'azzurro pallido ed un caldo giallo ocra; il rosso non serve più a determinare gli effetti di colore, ma solo ad accrescerli. La suggestione del Correggio sostituisce l'influenza del Guercino. La decorazione del Collegio ungaro-illirico appartiene a questo periodo del suo sviluppo e lo chiude. Dopo un esame superficiale si potrebbe concludere che questa decorazione rappresenti una decisa discesa della sua arte, se non si tenesse presente che in Bologna mancava la tradizione di una pittura storica e che il tema scelto era ben lontano dall'anima del Pizzoli. Seguono dopo il Collegio, il veneziano *San Polo* ed il bolognese *San Michele in Bosco*. Questi affreschi rappresentano una nuova tappa nello stile del Pizzoli. La composizione del soffitto si semplifica, la forma diventa più pura, il racconto più chiaro.

Il nuovo stile dell'oratorio nel primo piano di *Santa Maria del Soccorso* è diverso da quello della sua epoca di transizione. Anche qui, come nella chiesa inferiore, mette gratuitamente il suo pennello a servizio della confraternita e, ispirato dal suo sentimento religioso, crea una delle sue più felici composizioni, la *natività di Maria*. L'invenzione del decoratore qui si afferma. Colle illusioni ottiche della finta architettura ingrandisce il piccolo locale, come aveva già fatto nella chiesa inferiore. Sui battenti dell'organo, fa rivivere i suoi ricordi di Parigi. Sulla

tavola dell'altare invece attinge dalle tradizioni artistiche della sua città natale, ricorrendo fino alla concezione di un seguace locale di Raffaello, Innocenzo da Imola.

Dopo Colonna, Guercino, Correggio, attinge i suoi insegnamenti dai Le Nain e da Raffaello. Queste influenze, questi insegnamenti, formano, maturano la sua arte. Queste influenze artistiche eterogenee sono una espressione della tradizionale inclinazione dell'arte bolognese per l'eclettismo. Nella sua evoluzione artistica cambia anche lo stile delle pieghe degli abiti. Nelle sue prime opere le pieghe sono pesanti, rigidamente spezzettate, spesso, senza motivo, mosse. Nell'oratorio di S. M. del Soccorso le pieghe si semplificano, le ombre dure e nere si sciolgono.

La sua arte si raffina e si approfondisce nuovamente in S. Maria degli Alemanni. Ogni qual volta ritorna al tema caro alla sua dolce religiosa spiritualità, ci dà sempre il meglio del suo sapere, perchè allora segue la sua inclinazione, è animato allora dal suo amore e dal suo sentimento religioso. Questa è la più matura delle sue composizioni figurali. Nella costruzione, nel contenuto, è parimente chiaro. Non si contenta della esterna forma delle sue figure, ma penetra in fondo per scrutarne la spiritualità. Ne mette in evidenza il carattere; i sentimenti, le azioni si rispecchiano sulle loro faccie. Nel quadro del soffitto raggiunse l'apice della sua bravura tecnica. La visione celeste non viene mai presentata realisticamente. In questa fase appunto si stacca dal Colonna e dal suo sistema di decorazione murale.

Nell'ultima sua opera grandiosa, nella chiesa di S. Anna, mette in pratica tutto ciò che ha appreso. Ricorre nuovamente alla ben provata falsa architettura, per rendere almeno più artistica la povera e confusa architettura della chiesetta. L'illusione meramente ottica del Colonna e della sua scuola, in lui diventa strumento per raggiungere un più alto fine artistico.

Il suo sistema decorativo si forma definitivamente in Sant'Anna, si appiana il contrasto fra architettura e figura, l'una non assorbe l'altra, ma ambedue si adattano al complesso decorativo di cui sono elementi. Anche il suo senso pittorico si affina; le stesse figure a chiaroscuro imitanti statue danno un'impressione pittoresca, e pittorescamente si risolve la loro plasticità.

Anche da questo rapido abbozzo si vede come il Pizzoli sia stato un pittore lirico e religioso per eccellenza. Il Collegio ungarico non è fra le opere sue più fortunate, per la semplice

ragione che non fu un pittore storico e che non era stato lui a scegliere quel tema. Ciò spiega i difetti artistici degli affreschi del Collegio, in confronto alle altre sue opere.

In Bologna non c'era la tradizione di una pittura storica. Questo genere di solito si forma là dove gli eventi locali ne diano occasione. Bologna ai tempi del Pizzoli si trovava sotto il dominio temporale dei papi. Anche la sua arte quindi si trovava intimamente unita alla Chiesa ed alla fede. Governata da Roma, a mezzo dei legati pontifici, la città viveva e prosperava in pace. Fra le sue mura e nei suoi dintorni assai di rado si svolgevano avvenimenti degni d'essere artisticamente eternati. La sua storia, la sua condizione, dipendevano da Roma, con la quale non poteva gareggiare, nè gareggiava. Roma amava il fasto sonoro ed era grandiosa in ogni sua manifestazione di vita. Bologna invece viveva una vita più calma, più sommessa, più intima. Perciò la pittura storica non aveva una tradizione in Bologna, dove si perfezionavano piuttosto altri generi. Non eternava eventi profani, ma biblici; non glorificava gli uomini terreni, ma i santi.

## XV.

Gioacchino Pizzoli non fu che un pittore secondario. Non ebbe idee gigantesche, non appartenne ai sommi, ma fu un lavoratore coscienzioso, un gregario fedele dell'arte.

Fu una personalità interessante del barocco bolognese ed ebbe un carattere artistico proprio.

Un suo biografo e amico, lo Zanotti, disse che fu un buon uomo. Queste semplici parole spiegano meglio di qualsiasi definizione le direttive dell'arte sua, e fanno capire come dalle forme patetiche e dalle esagerazioni del barocco sia ritornato alle espressioni miti e dolci delle madonne e dei santi di Francesco Francia.

Appartenne a una scuola il cui carattere è il risultato di uno sviluppo secolare. Il Seicento ed il Settecento segnano una grande trasformazione nel gusto e nel vedere artistico, e tirano con coraggio le conseguenze stilistiche ed evolutive delle epoche precedenti, affermando il credo estetico di una nuova epoca.

È di moda sprezzare la tendenza decorativa del barocco, considerandola come un semplice artificio, frutto di abilità tecnica, espressione di un'epoca decrepita. Ma esaminando le cose



volte la tagliano, danno l'illusione di starvi sedute sopra, ma non vediamo mai gallerie e colonnati interi come a Bologna, dove questi elementi non di rado coprono tutto il muro. A Roma il Pozzo diede una maggior importanza all'architettura finta e forse questo dipese dall'essere lui stato un discepolo di Colonna.<sup>39</sup>

Pizzoli in ordine cronologico è uno degli ultimi della scuola bolognese di decorazione pitturale. Visse in un'epoca in cui lo stile barocco s'era già infiacchito, le forme agitate cominciavano a calmarsi, a semplificarsi, a sentire il gusto per il classico e per il rococò, che in Italia sono fenomeni paralleli.

Pizzoli si libera presto dalla tirannia dell'architettura; rimette le scene nel centro della rappresentazione artistica, vi concentra tutta la sua forza ed il suo sapere. Non è che un epigono della grande scuola decorativa bolognese, sta sulla soglia di un'epoca in cui i problemi meno grandiosi interessano gli uomini.

Nella sua persona abbiamo fatto la conoscenza di un maestro della pittura barocca bolognese, fin'ora mai studiato. Non è dei sommi, non ha l'importanza dei Carracci, di Guido Reni, del Guercino, del Cignani o del Franceschini. Non gli venne mai affidata una grande chiesa, lavorò in cappelle, in piccole e modeste chiesette. Anche il Collegio ungarico non era in Bologna che un'istituzione di second'ordine. Lavorò fuori di Bologna, lavorò anche all'estero, ma non ebbe l'onore d'essere chiamato nella culla dell'arte cristiana, nella terra promessa della pittura decorativa: a Roma; solo ai grandi spettava quest'onore. Ebbe più fama in vita che dopo morto: i posteri lo dimenticarono presto. Grandi lavori famosi non sono legati al suo nome. Se si corresse delle deficienze tecniche della sua arte giovanile, se riuscì a formarsi uno stile suo personale, non raggiunse però mai grandi altezze, ed anche nella maturità dell'arte sua ebbe momenti deboli. La sicurezza del disegno e della composizione qualche volta vacillano, qua e là s'irrigidisce in monotono schema la sua decorazione individuale, ma anche in tali casi ci compensa il suo gusto, la chiara concezione decorativa, l'idea unita nella forma, la leggerezza dei colori, la profonda e sincera devozione che illumina le sue figure. L'effetto decorativo, la qualità artistica delle sue opere possono essere differenti, ma esprimono però sempre chiaramente il contenuto religioso, richiamano l'anima del fedele alla devozione.

Non fu un grande innovatore. Stava sul ponte che unisce due epoche. La sua arte poggia sull'arte barocca, egli è ancora

un artista barocco ma nel suo stile si sente già la stanchezza, l'unità si disgrega, manca in lui quello slancio drammatico caro anche ai bolognesi, per quanto di sentimenti più calmi e contemplativi. Egli diventa quasi l'antesignano del rococò, che sorge dagli insegnamenti di una epoca e di una scuola che stanno per tramontare.

Fu un'anima profondamente religiosa e tutti i suoi lavori sono improntati a questo sentimento. Fu membro attivo di una confraternita. Il suo credo è intimo. Dipinse con devozione la vita di Maria e di donne sante. Lavorava con piacere, negli oratori delle confraternite, nei chiostri. Quel che attrae di più nella sua arte è la delicatezza del sentimento religioso. Ebbe dal Senato l'incarico di dipingere in San Petronio, ma la grandezza e il fasto della chiesa lo turbarono; non fu un'affare di cuore, ma semplicemente un dovere; non trovò in esso la spontanea comunione spirituale come nelle chiese delle confraternite o delle suore. In San Petronio divenne un pittore monumentale, tentò di accordare la finta architettura con la vera, come un archeologo, e finì per non convincere, malgrado l'apparato grandioso. Parimente non ci persuade quando si pone a dipingere il Collegio d'una nazione straniera, quando deve esaltare scene guerresche e santi di una nazione lontana. Spiritualmente è assai lontano da essi, non capisce nè può capire il loro spirito. Il sensibile poeta delle suore non riesce a intonare sulla tromba di guerra, guerreschi epinici; non riesce a comprendere santi fondatori di regni o sterminatori di pagani, così come non riesce a capire i prelati diplomatici. Nel Collegio Ungarico le migliori scene non sono certamente quelle che si riferiscono all'Istituto; l'unica rappresentazione veramente bella è quella in cui trova argomento alla sua ispirazione religiosa: l'Ultima Cena.

Scrutando la profondità dell'anima del maestro ed esaminando lo svolgimento artistico delle sue opere, troviamo in lui non soltanto un ottimo esempio di analisi artistica, ma anche la prova che l'artista prima di dipingere col pennello dipinge coll'anima e che nella creazione artistica il ruolo primario spetta alla concezione spirituale. Ne consegue che non è un vero artista chi fa dell'arte solo una questione di tecnica. Questo vale soprattutto per le epoche dominate da lotte spirituali. Pizzoli n'è un esempio caratteristico, pur essendo un mediocre rappresentante della pittura bolognese, che fu l'arte dell'entusiasmo religioso.



<sup>13</sup> Pitture, sculture ed architetture delle chiese, ecc. di Bologna e suoi sobborghi. Bologna 1776, p. 26.

<sup>14</sup> Cfr. ORETTI op. cit.

<sup>15</sup> ORETTI : Op. cit. Guida del 1776, p. 164.

<sup>16</sup> GEREVICH TIBERIO : Questioni sull'arte barocca e sulla pittura bolognese. Roma 1922.

<sup>17</sup> MAURER J. : Card. Leopold graf Kollonich Primas von Ungarn. Innsbruck 1887, p. 42.

<sup>18</sup> Draskovich lasciò per testamento 10,000 fiorini al Collegio ungarico-illirico. Cfr. FRANCESCO KOLLÁNYI : I canonici di Esztergom 1100—1900. p. 228.

<sup>19</sup> Nuove opere riguardanti Budhimirus sono :

MARGALITS EDE : Horv. Tört. Repert. Budapest 1900, pp. 570—71.

KUKULJEVICS IVÁN : Bolgárok, horvátok és szerbek első királyai és Koronáik. 1881.

SISIC FERDO : Povyest Horvata u vryeme narodnih. (Storia dei Croati all'epoca dei re nazionali). Zagabria 1925, p. 24.

Budhimirus era raffigurato sul portone della cattedrale di Trau. Cfr. EITELBERG : Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens. Wien, 1861, p. 123.

<sup>20</sup> Memoria Regum et Banorum Regnorum Dalmatiæ Croatiae et Slavoniæ. Auctore GEORGIO RATTKAY DE NAGY THABOR lectore et canonico Zagabiensi. Viennæ 1652.

<sup>21</sup> Il santo Ivan della storia croata, fu vescovo di Trau fra il 1063 ed il 1111. Era d'origine italiana, appartenendo alla celebre famiglia degli Orsini. Fu uno dei sostenitori del re d'Ungheria, Colomanno. Secondo studi più recenti non è che una figura leggendaria della storia croata, amata e idolatrata però dal popolo. Vedi Znameniti i zaslužni hrvati (Croati famosi e illustri). Zagabria, 1925.

<sup>22</sup> S. Quirino fu vescovo di Siscia in sul finire del III secolo, quando il cristianesimo in Pannonia si rafforzava tanto ad oriente che ad occidente. Quirino aveva abbandonato la sua sede episcopale per sfuggire alle persecuzioni di Diocleziano e Massimiliano, ma preso, venne condotto innanzi al præses Amanzio, che si trovava fra Scarabanzia e Sabaria. E a Sabaria appunto fu prima torturato e poi gettato nel Rab. Secondo la leggenda rimase lungo tempo a galla, consolando con le sue parole divine i fedeli accorsi. E andò a fondo solo quando rivolse a Dio la preghiera di prenderlo con sé. Il suo corpo tratto dal fiume venne sepolto in Sabaria, ma ai tempi delle invasioni barbariche venne portato a Roma, dove gli fu data sepoltura in San Sebastiano fuori le Mura. Erroneamente quindi Künstele (Ikongraphie der Heiligen. Freiburg i. B., 1926, p. 508) lo chiama un santo romano per quanto in Italia sia stata molto venerato. La sua festa ricorre il 4 giugno. Non è fra i santi che sono stati maggiormente raffigurati, però due grandi artisti lo dipinsero : uno Alberto Altdorfer che nel 1520 dipinse appunto il ciclo della leggenda di S. Quirino e l'altro il Borgognone, che ce lo presenta in piedi, sulla mola con cui venne martirizzato. A quest'ultima soluzione si avvicinano le incisioni del XVII e XVIII secolo e Pizzoli seguì appunto questa iconografia. Le opere che si riferiscono a Quirino sono :

SALAGIUS STEPHANUS : De Statu Ecclesiæ Pannonicæ libri VII.

E nella più recente letteratura :

ZEILLER JACQUES : Les origines chrétiennes dans les provinces Danubiennes dès l'empire Romaine. Bibl. des Écoles d'Athènes et de Rome. Paris, 1918, pp. 8—73.

<sup>23</sup> Il beato Gazotto Agostino, già vescovo di Zagabria e poi di Lucera, nacque a Trau verso il 1260. Nel 1278 entrò nell'ordine dei domenicani e insegnò nell'università di Parigi. Venne la prima volta in Ungheria nel 1299 al seguito dal cardinale Nicola Boccassini legato pontificio, e quando nell'autunno del 1303 Boccassini venne eletto papa col nome di Benedetto XI, il Gazotto in quello stesso anno venne nominato vescovo di Zagabria. Quando Gazotto venne in Ungheria spiegò una grande attività per far salire sul trono Carlo Roberto e poi per consolidarlo. Ma i signori croati non vedevano di buon occhio questa attività di Gazotto, tanto che lui, annoiato dalle continue discordie, nel 1320 se ne andò alla corte di Giovanni XXII in Avignone. Qui per la sua erudizione e per la sua vita devota venne in grande considerazione, tanto che il papa richiese la sua opinione — rimastaci nel codice latino 3740 della Biblioteca Vaticana — sulla disputa letteraria sorta nel 1322 tra i minori, intorno alla essenza della perfetta povertà. In quello stesso anno Giovanni XXII lo trasferì alla sede vescovile di Lucera nell'Italia meridionale, ma il 3 agosto dell'anno seguente morì in odore di santità. Nel medio evo Gazotto venne onorato come un santo. Per la santità della sua vita Innocenzo XII il 17 luglio 1700, giusto nell'anno in cui venne dipinto il Collegio di Bologna, lo beatificò e la Chiesa cattolica fissò la sua festa il 3 agosto. Tommaso da Modena dipinse Gazotto fra i santi domenicani nella sala capitolare dell'ordine domenicano in Treviso, mentre scrive su un pulpito coperto di grandi in-folio e con la mitra vescovile in testa, v. Berthier : Le chapitre de San Niccolò de Trevis. Peintures de Tommaso da Modena. Rome 1912. All'infuori di piccole incisioni, non si conoscono altre rappresentazioni prima degli affreschi del Pizzoli. Scrisse per il primo la biografia di Gazotto GIOVANNI MRNAVIC TOMKO vescovo bosniaco, biografia che appare stampata per la prima volta nell'opera del Ferrari : De rebus Ungaricæ provincie ordinis predicatorum 1637.

