

PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura
fondata da Roberto Longhi*

ARTE

Anno LXI - Terza serie - Numero 94 (729)
Novembre 2010

SOMMARIO

FRANCO MORO: *Una rilettura dei fasti farnesiani: Sebastiano Ricci, Paolo
Pagani e Giovanni Evangelista Draghi*

APPUNTI

*Vedute possibili: finestre paesaggistiche nella ritrattistica di Leandro Bassano
e Domenico Tintoretto (Meri Sclosa)*

RICERCHE D'ARCHIVIO

*Pietro Bracci e la protezione degli Orsini: dal monumento a Benedetto XIII
al monumento a Benedetto XIV (Alessandro Agresti)*

SERVIZI  EDITORIALI

Redattori

MARIA CRISTINA BANDERA, CARLO BERTELLI, MIKLÓS BOSKOVITS,
ENRICO CASTELNUOVO, PIER PAOLO DONATI, ELENA FUMAGALLI,
MINA GREGORI, MICHEL LACLOTTE, JOSÉ MILICUA,
ANTONIO PAOLUCCI, ILARIA TOESCA, BRUNO TOSCANO

Traduzione dei riassunti a cura di

FRANK DABELL

Direzione

Via Gino Capponi, 26 - 50121 Firenze
tel. 055 2479411 - fax 055 245736
E-mail: minagregori@libero.it

Amministrazione

SERVIZI  EDITORIALI

Via dell'Argingrosso, 131/17 - 50142 Firenze
Servizio clienti: tel. 055 784221 - fax 055 7333691
E-mail: servedit@paragone.it
www.paragone.it

FRANCO MORO

UNA RILETTURA DEI FASTI FARNESIANI:
SEBASTIANO RICCI, PAOLO PAGANI
E GIOVANNI EVANGELISTA DRAGHI

Buona parte del vasto ciclo noto col nome di ‘Fasti farnesiani’, commissionato da Ranuccio II come omaggio alle imprese del famoso antenato, il condottiero Alessandro Farnese¹, per decorare le sale del proprio “Appartamento stuccato” al piano rialzato del palazzo detto alla Cittadella di Piacenza, è costituito dalle grandi tele che si ammirano inserite nelle cornici in gesso ancora in buona parte esistenti nell’attuale percorso del Museo Civico di Piacenza². Fanno eccezione le diciotto tele, ancora conservate al Museo Archeologico di Napoli, incorniciate nei riquadri a correre lungo il perimetro dell’immenso salone della Meridiana³, a cui si aggiunge la ‘Gloria di Alessandro Farnese’ rimasta fino a oggi inedita⁴, e che quasi certamente era incastonata nel soffitto della sala del trono.

Il tema si ispira alla narrazione contenuta nel *De Bello Belgico* del gesuita Famiano Strada⁵, redatto con spirito celebrativo e con malcelata retorica per commemorare il ricordo di quello che veniva considerato uno dei più illustri rappresentanti del casato a quasi un secolo dalla nascita, anche se non possiamo escludere l’eventualità che alcuni episodi traggano spunto da un diario con la descrizione di fatti e vicende private del condottiero.

Il nostro intervento intende rivedere e modificare la corrente attribuzione delle tele, accolta integralmente dalla critica in questi anni senza che venisse sottoposta a verifica, nonostante si fondasse solo su scarse indicazioni documentarie di molto tempo successive. Essa si è esclusivamente basata sulla

proposta che ha voluto quale autore della maggior parte delle tele del ciclo Giovanni Evangelista Draghi (Genova, 1654-Piacenza, 1712) con la parziale collaborazione di Sebastiano Ricci e l'intervento di alcuni altri autori⁶. Noi proponiamo di vedere questo rapporto completamente invertito, sulla base di una diversa lettura dei documenti in nostro possesso e soprattutto dell'analisi stilistica delle opere. Anche se i documenti dell'archivio Farnese, che avrebbero potuto disegnare il procedere delle vicende decorative del palazzo piacentino, sono andati distrutti, forse sotto i bombardamenti di Montecassino, complicando non poco la ricostruzione delle vicende e rendendo lacunoso anche il soggiorno di Sebastiano in Emilia, non mancano indizi interessanti per l'interpretazione dell'evolversi dei fatti e per la definizione del protagonista, autore della gran parte delle tele; elementi che vengono confermati dalla perfetta corrispondenza stilistica con le opere certe del pittore.

La stesura pittorica di buona parte dei dipinti appartiene a un'unica mano energica e vigorosa, a una medesima furia pittorica, con una visione d'insieme larga e in grande, spettacolare e scenografica, dinamica e sicura, che deve spettare a un artista coraggioso e dotato. L'effetto d'insieme, sebbene non completamente omogeneo, per via di un iter non sempre lineare, mostra con grande maestria e con ammirevole sicurezza lo stato di continua sperimentazione in cui l'autore agisce, forse a più riprese o concentrato nello stesso arco di tempo. La vita avventurosa e complicata di Sebastiano Ricci, al quale restituiamo con fermezza la maggior parte di queste tele, potrebbe far propendere per più momenti, sebbene la velocità di esecuzione, manifestata nella fresca spontaneità della stesura rapida ed estremamente larga, e la vastità dell'impresa parrebbero far propendere anche per una soluzione differente. Le opere in questione, siano esse quelle conservate a Piacenza o a Napoli, corrispondono assai meglio allo stile "del giovane ma travolgente" Sebastiano Ricci piuttosto che a quello più rigoroso e impacciato del Draghi, "il quale nei dipinti di Palazzo Farnese, a Piacenza, diventò così ricesco da confondersi, in alcune cose, addirittura con lui"⁷.

Dopo l'edificazione del palazzo, iniziato nel 1558 su progetto di Francesco Paciotto, ingegnere e architetto di corte, e ben presto proseguito sotto la direzione dei lavori e il nuovo progetto di Jacopo Barozzi detto il Vignola⁸, il duca Ranuccio II

(1630-1694) diede nuovo impulso per la fastosa decorazione degli interni, promuovendo e seguendo personalmente quella del suo “appartamento regio” al piano rialzato, destinato ad essere rivestito dalle tele dei ‘Fasti’ e realizzato in stucco con motivi di trofei, l’emblema del giglio farnesiano e putti sulle cornici. Forse giovandosi dell’aiuto di letterati e artisti, fra cui vanno annoverati i fratelli Galli Bibiena, decoratori e scenografi instancabili: Ferdinando, che ereditò da Andrea Seghizzi (Bologna, 1613-dopo il 1684) la mansione di pittore architetto presso la corte del duca, e Francesco, documentato per lavori nella cappella e nel piano superiore del palazzo fin dal 1682.

Come ricorda il *Diario* di Orazio Bevilacqua, barbiere del duca (1665-1680), proseguito dallo Pseudo Bevilacqua (1686-1689)⁹, fu lo stesso Ranuccio II che il 6 agosto 1686 presenziò ai lavori per la scelta delle riquadrature delle cornici: “S.A. andò pure nell’appartamento stuccato a pigliare le misure de quadri da porre nel Salone (...) nella Retrocamera”. Che i dipinti non fossero ancora ultimati lo si comprende dal passo successivo, quando l’autore ricorda che le tele incominciarono a essere inserite nell’“Appartamento stuccato” alla presenza del duca il 3 maggio 1687: “Al doppio pranzo andò in sedia portatile nell’Appartamento stuccato à vedere e principiare a porre li Quadri al suo loco”, e il 4 agosto 1687: “e poi à vedere l’Appartamento stuccato, quale S.A. lo ritrovò in stato di essere prima terminato del tutto”. La posa in opera delle tele è confermata dalla notizia che gli stucchi vennero eseguiti a partire dal 1686 per un paio d’anni, forse su progetto dell’anziano scenografo di corte Seghizzi o più probabilmente dei fratelli Ferdinando e Francesco Galli Bibiena. La decorazione in stucco sulle pareti dell’appartamento risultava “perfetionata” due anni dopo, nell’agosto del 1688, probabile opera di Paolo Frisoni, residente proprio in quell’anno nella vicina parrocchia di Santa Maria degli Speroni a Piacenza, benché in città fossero attivi anche altri validi stuccatori quali Provino Della Porta, Francesco Cremona e Bernardino Barca¹⁰.

Ma procediamo con ordine, tornando alle imprese farnesiane. La prima avvisaglia alla ridiscussione del ciclo di Piacenza è nata dalla constatazione che la tela raffigurante i ‘Soldati in riposo accanto alla tenda di Alessandro Farnese’ (Piacenza, Museo Civico) /*tavole* 1, 2/, sebbene tra le poche opere asse-

gnate a Sebastiano Ricci¹¹, non corrisponde alla sua mano, bensì a quella del ben più originale e stravagante Paolo Pagani. Considerata anonima¹², Raffaella Arisi aveva ritenuto di individuare lo stile di Sebastiano che “stacca per la genialità del taglio compositivo, il brio straordinario dell’esecuzione e la tinta generale rossastra, sulla quale domina il rosato serico, luminosissimo, della tenda, a creare un controluce molto ardito”. Questa bizzaria così precisamente rilevata dalla studiosa corrisponde in effetti per certo a Paolo Pagani, al suo fare sgangherato e denso, dai toni contrastati sugli accesi timbri rossi, e alle tipiche tipologie dei suoi personaggi di profilo, dai corpi dilatati e dalle forme sgraziate¹³. A mio parere si riferisce assai bene al momento veneziano che precede il viaggio in Moravia nel 1690, fase di congiuntura con l’opera di Antonio Bellucci e in particolare con le grandi tele della ‘Continenza di Scipione e della Famiglia di Dario davanti ad Alessandro’ (Vicenza, Museo Civico). In particolare non può sfuggire il legame tra le figure del dipinto piacentino e i soldati romani — soprattutto quello piegato sulla sinistra in penombra col grande bastone, presente in quest’ultima tela —, che il Pagani amplifica e rende dirompenti; figure tutte appartenenti al repertorio del pittore, che egli ripete nel 1696 anche a destra dell’ingresso nel soffitto affrescato della chiesa a Castello Valsolda, sua patria natale.

L’occasione di toccare un argomento particolarmente caro mi spinge a una breve digressione sul Pagani per proporre una nuova ipotesi circa un dipinto veneto abbastanza famoso e di attribuzione controversa, che si conserva nei Musei Civici di Padova (inv. n. 1633). Si tratta di quel capolavoro della ritrattistica veneziana, ricordato dal Pallucchini come “una specie di capitano Fracassa”, che è la grande tela raffigurante il ‘Ritratto di un capitano veneziano’, finora riferito a Zanchi, Maffei, Liss e Cecco Bravo, fino alla più recente, ma non per questo definitiva e convincente, attribuzione a Sebastiano Mazzoni¹⁴. Si tratta di un concentrato di ciascuno di questi artisti (o perché non anche del Celesti e del Liberi?), che trova poi la soluzione, a mio avviso, nel nome di Paolo Pagani. A lui e solo a lui si può ascrivere una tale voluminosa monumentalità, contorta e spavalda, ironica e beffarda, solenne e insieme sfrontata. L’abbigliamento del personaggio e la cromia tersa e scintillante depongono per una datazione aperta al Settecento.

Il riconoscere dunque la presenza così ben identificabile del Pagani all'interno di un contesto dove il suo nome non appare mai menzionato, mentre la sua attività è ignota in ambito piacentino, mi ha spinto a esaminare e osservare con maggiore attenzione anche le altre tele dei 'Fasti farnesiani' e a verificarne i riferimenti attributivi e documentari. Ho potuto così rilevare una sostanziale omogeneità e una coerenza di stile ben più estesa di quella che abbiamo confrontando il ciclo con Giovanni Evangelista Draghi, al quale, come abbiamo detto, è attribuita la maggior parte della commissione, il collaboratore Sebastiano Ricci, e alcuni altri artisti che realizzano una sola tela, tra i quali Domenico Piola, a cui è stata correttamente assegnata una delle opere conclusive della serie, la 'Morte di Alessandro Farnese' (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, sala della Meridiana)¹⁵, per la cui composizione è recentemente apparso un disegno preparatorio sul mercato antiquario parigino.

Che la contemporanea presenza di Paolo Pagani, Domenico Piola e Sebastiano Ricci possa anche avere a che fare con le relazioni politiche e diplomatiche intessute nelle terre farnesiane dal marchese Cesare Pagani (1634-1703), grande conoscitore di questi artisti, non ci è dato saperlo; certo non è un caso che siano tutti fortemente rappresentati nella sua collezione¹⁶. Va comunque considerata la probabilità che il Ricci conoscesse già dagli anni veneziani Paolo Pagani (che era giunto in laguna nel 1667), dal periodo di formazione e di frequentazione degli studi degli artisti 'tenebrosi' (come non potevano incontrarsi due eccentrici e stravaganti come loro!) e che possa essere stato proprio quest'ultimo a introdurlo alla corte farnesiana per la realizzazione di questa tela.

Veniamo così al resto del ciclo e al suo supposto artefice. Chi era, dunque, e cosa conosciamo del Draghi¹⁷, artista con il quale si intreccia l'attività piacentina di Sebastiano?

Il probabile anno di nascita di Giovanni Evangelista Draghi, 1654, e il luogo, Genova, si evincono dal documento rogato il 2 gennaio 1679¹⁸. È verosimile che verso il 1671 il Draghi lasci la città, dunque assai presto, dopo essere stato allievo di Domenico Piola, per trasferirsi a Busseto, alla corte dei Pallavicino. A questi anni dovrebbero risalire le sei tele raffiguranti gli 'Episodi della vita di Sant'Ignazio', ricordate nella chiesa dei gesuiti di Busseto e ora irreperibili, per la marcata suggestione del-

le opere genovesi del Piola, e la perduta 'Pietà' già nel convento delle monache di Santa Chiara, oltre al ciclo di affreschi nella cappella del Rosario nella chiesa di San Bartolomeo¹⁹. A queste opere seguiva la decorazione realizzata nel palazzo Pallavicino. Un quadro raffigurante la 'Maddalena', firmato e datato 1678, era ricordato nella raccolta dei conti Dordoni di Busseto²⁰, mentre all'anno successivo risale il 'Mercurio che taglia la testa ad Argo', firmato "Dragus Geno.sis P. 1679" sulla lama della scimitarra, sinora unica opera siglata e compagna del 'Piritoo che salva Proserpina dagli inferi'²¹. Qui il pittore dimostra di avere già abbandonato, se mai la possedette, la lezione genovese dei Piola, per orientarsi verso una monumentalità esibita d'influenza lombarda nell'impianto scenico e veneta nelle gradazioni cromatiche, scarsamente supportata dalla capacità di modellare e tornire le forme, di renderle plastiche e naturali. In queste opere l'impegno dimostrato dal Draghi è manifesto, anche se l'esito finale vi appare trattenuto e impacciato.

Il pittore è poi attivo nella chiesa di San Savino a Piacenza, tra il 1680 e l'anno seguente²², e nel 1683 è documentato nella parrocchia della cattedrale. Potrebbe essere giunto a Piacenza per lavorare al fianco di Francesco Galli Bibiena nella decorazione ad affresco del salone al primo piano del palazzo Farnese (1682) e come collaboratore del fratello Ferdinando²³, attivo a Piacenza verso il 1685, nel teatro della Cittadella, collegato a palazzo Farnese e purtroppo andato completamente distrutto; in questo complesso il Draghi potrebbe aver collaborato per le parti figurate, secondo quanto ipotizza l'Arisi²⁴. Questa notizia si ricava dalla licenza di matrimonio del pittore, rilasciata nel 1685, grazie alla quale sappiamo che il 3 giugno di quell'anno il Draghi sposò la piacentina Anna Ferri nella chiesa di San Protaso a Piacenza, dalla quale avrebbe avuto molti figli e che morì nel 1697. Il 14 ottobre di quello stesso anno il Draghi passa a nuove nozze in cattedrale con Francesca Gabbiani e l'anno successivo trasferisce la propria residenza dalla parrocchia del Duomo a quella di San Savino, quando il 5 maggio 1698 prende in affitto una casa.

Il punto di partenza per la corretta ricostruzione dello stile del Draghi resta l'analisi del ciclo di tele che egli realizza per decorare il salone di palazzo Fontana Fogliani, con 'Episodi della vita di Erasmo e Giovanni Malvicini e Almerico Fontana'²⁵.

Opere successive ai 'Fasti farnesiani', e per questo ispirate alla tematica celebrativa ed encomiastica, nelle quali comprendiamo quanto il Draghi abbia subito il fascino e l'impronta dello stile di Sebastiano Ricci e quanto il suo fare si sia ammorbidente e sciolto rispetto agli anni precedenti, forgiato e fortemente suggestionato dall'influenza del giovane talento veneziano che lo ha evidentemente folgorato. Inoltre nel 1699 affresca l'episodio di 'Bacco e Arianna' nella volta del salone di palazzo Costa Trettenero, fra le quadrature di Ferdinando Galli Bibiena²⁶. Se la pennellata risulta certamente più intensa e densa, il fare più sciolto e corsivo, permane nell'impaginazione del Draghi una evidente rigidità compositiva che non manca di porne in risalto gli errori e le durezza. Al Draghi va comunque riconosciuto un nuovo impulso, uno spirito più libero, entusiasta e sicuro benché manchi della solida pienezza e di quella vivacità cromatica tipicamente veneziana del Ricci, tutto concentrato com'è su valori d'intonazione vagamente monocroma, di azzurro, celeste e grigio, un poco gessosi, che tanto ricordano i timbri cromatici solitamente usati da Giovanni Ghisolfi. Un fare scorrevole e liquido, con poco nerbo, legato a quel senso elegante e sinuoso che discende dai Piola e si diffonde in Lombardia e a Milano in artisti come Filippo Abbiati e Carlo Preda.

La somiglianza col ciclo di palazzo Fontana Fogliani permette di confermare al Draghi con assoluta certezza quelle grandi tele che in realtà si staccano dal vero e proprio ciclo farnesiano in quanto collocate in origine nella "Sala delle Guardie", adiacente all'"Appartamento stuccato", ma che lo precede; esse sono state costantemente affiancate alle altre e sono probabilmente la causa della confusione attributiva trascinatasi sino ad oggi. Nell'*Inventario* dell'agosto 1691 vengono assegnati al Draghi i "4 quadroni grandi, sopravvi dipinti figure di soldati, atrezzi militari, coi suoi cornigioni di legno imbiancati (...) 5 quadri più piccoli rappresentanti cose simili con simile cornice (...) 4 quadri stretti lunghi tra il spaccio delle finestre rappresentanti come sopra con simile cornice"²⁷. Vale a dire le due enormi tele al Museo Archeologico di Napoli, che si distinguono dalle altre del ciclo, raffiguranti un 'Accampamento militare' /*tavola 5*/ e la 'Sosta alla locanda in prossimità della postazione di un cannone'²⁸, e la cosiddetta 'Allegoria della fanteria', riconosciuta giustamente al Draghi²⁹, conservata al

Museo Civico di Piacenza; insieme agli altri tre dipinti dello stesso pittore che identifichiamo nei quattro di cinque ricordati, di formato verticale quasi quadrato, con episodi di soldati a guardia o intenti in faccende presso delle guarnigioni con fondali di paesaggi, nei quali l'ispirazione alle figure di Salvator Rosa appare determinante: un alabardiere col cappello piumato che indica qualcosa a un soldato, un artigliere con alabarda, un soldato di spalle in un paesaggio e un soldato intento a fumare la pipa /*tavola 6/*. Sempre nei depositi del Museo Civico di Palazzo Farnese a Piacenza, abbiamo le altre tre tele di quattro ricordate, effettivamente più strette e lunghe, da porsi nello spazio libero tra le finestre, raffiguranti un 'Giovane stalliere con un cavallo nero' /*tavola 7a*³⁰, noto come 'Allegoria della Cavalleria', un 'Soldato di spalle con un fascio di picchetti' /*tavola 7b/* ('Allegoria della Fanteria') e un 'Anziano militare presso una fortezza turrita' ('Allegoria dell'Artiglieria'), che rivelano il risultato di quella maturazione artistica avvenuta sotto la suggestione del Ricci. La loro sede va individuata nel salone dalla volta affrescata con il 'Carro d'Aurora come Fede e Castità' probabilmente dello stesso Draghi³¹, che precede le tre sale stuccate del duca.

Per la loro somiglianza con le tele nel salone Malvicini c'è da pensare che siano state realizzate in un momento assai vicino. Capiamo così che alla mano del Draghi possiamo confermare gli affreschi nella volta del presbiterio della restaurata chiesa di San Vincenzo e una tela particolarmente sporca che sembra raffigurare 'Sant'Ignazio in prossimità di un porto che osserva un progetto presentato da alcuni personaggi' nella chiesa di Sant'Ignazio a Busseto, dove potrebbero essere suoi anche gli affreschi nella volta. Perduto il ciclo che decorava la cupola e il presbiterio nell'oratorio delle Torricelle e quello sulla facciata della chiesa di San Fermo; nel 1706 insieme a Carlo Clerici affresca la volta della collegiata di Cortemaggiore. Muore il 9 febbraio 1712 nella parrocchia di San Savino.

Il riesame che stiamo conducendo permette di modificare la comune vicenda critica, così che la presenza di Sebastiano appare ben più estesa di quanto finora ritenuto. Considerazione che nasce in primo luogo dal riscontro dell'esistenza di un filo che lega la maggioranza delle opere del ciclo alla sua mano. Questo fatto, al di là della pura esegesi conoscitiva e del mero

attribuzionismo che conduce a nuovi contributi al suo catalogo, permette una conoscenza più ampia e capillare dei suoi inizi e pone sotto una nuova e più rilevante luce la sua presenza a Piacenza e il rapporto che egli ebbe con il committente, Ranuccio II Farnese duca di Parma, e con quella corte, che estendeva i propri domini tra Parma e Piacenza, motivandone la protezione, il sostegno e il successivo soggiorno romano.

Ma quali sono le notizie che abbiamo sulla giovinezza di Sebastiano Ricci e come mai si reca in Emilia?

Figlio di Andreana e Livio, Sebastiano viene battezzato a Belluno il 1° agosto 1659³². Intorno ai quattordici anni³³ si trasferisce a Venezia dove frequenta come apprendista la bottega di Federico Cervelli³⁴, pittore di “una certa buona macchia e fluido modo di maneggiare il pennello”³⁵. Secondo Tomaso Temanza³⁶, invece, il Ricci avrebbe avuto come primo maestro Sebastiano Mazzoni. È possibile che egli sia stato allievo del Cervelli e abbia guardato con occhio di riguardo al colorismo delle opere del Mazzoni, anche se l’attenzione maggiore dovette senza dubbio rivolgerla allo studio dei grandi maestri veneziani del Cinquecento e, in particolare, alla libertà pittorica che ne diede l’interpretazione di Luca Giordano, che potrebbe aver conosciuto personalmente³⁷, con il quale condivise “l’abilità di contraffare ogni maniera”³⁸ in uno stile sciolto, spontaneo, veemente e luminoso. La fondamentale lezione giordanesca si rende evidente nella pala che il pittore realizzerà tra breve a Bologna, in una comunione di scelte che operava anche l’altro vivace interprete anticonformista e stravagante che è il fiorentino Alessandro Gherardini.

Sembra che sul finire degli anni settanta il Ricci, “dato bando allo studiare, si misse a lavorare, in una publicha bottega a Rialto, di quadraro”³⁹. Risale a questo periodo l’episodio che modifica il corso della sua vita: Sebastiano mette incinta una ragazza e pur di evitare di sposarla progetta di avvelenarla. Scoperto, viene imprigionato e successivamente liberato grazie a una “nobil persona”⁴⁰, forse quel Andrea Tron⁴¹ nel cui palazzo a San Stae l’artista si stabilisce proprio dalla primavera del 1681, prima cioè di rifugiarsi a Bologna, probabilmente a partire dalla seconda metà di quell’anno⁴².

Qui, domiciliato presso la parrocchia di San Michele del Mercato di Mezzo, il 28 settembre 1682 riceve dalla confrater-

nita di San Giovanni dei Fiorentini l'incarico di dipingere una 'Decollazione di San Giovanni Battista' per il loro oratorio, perduta e documentata da due incisioni⁴³. Per il medesimo complesso l'artista esegue anche l'altra tela raffigurante la 'Nascita del Battista' (Bologna, Pinacoteca Nazionale)⁴⁴, giunta a noi in uno stato di conservazione particolarmente buono per non dire fantastico, che permette di documentare con efficacia le evoluzioni in atto da parte del pittore in quei primi anni ottanta. In essa è particolarmente sentito e prevalente il ricordo giordanesco, ben visibile nella parte alta, in quella ripresa degli identici modelli fisionomici e nell'apprendimento dell'analogo effetto cromatico e pittorico, mentre alcune citazioni di sapore bolognese nella zona inferiore documentano le suggestioni felsinee, tali da far ritenere la pala effettivamente ancora frutto della giovanile e acerba sperimentazione, che di lì a poco si scioglie in quello spirito energico e vigoroso, sicuro e veloce, che lo accomuna davvero alle contemporanee scelte di "Luca fa presto".

Nel frattempo Sebastiano aveva sposato, con i buoni uffici di un altro suo protettore, il cardinale Antonio Pignatelli — legato pontificio a Bologna tra il 1682 e il 1687, poi dal 1691 papa Innocenzo XII —, la ragazza veneziana che aveva sedotto e che gli aveva dato una figlia. Ricci vive quindi a Bologna e benché, secondo l'Oretti⁴⁵, Sebastiano frequenti la scuola di Gian Gioseffo Dal Sole, egli non trascura certo di porsi in relazione col Pasinelli, col Burrini, col Canuti e col Crespi, più in sintonia con i suoi orientamenti, instaurando un rapporto dialettico e influenzandone gli esiti futuri, al punto che la lezione da lui trasmessa appare fondamentale anche per l'evoluzione stessa della pittura bolognese, come si vede per Aureliano Milani.

Risulta sempre dal Sagrestani che il bellunese si avvicinò alla bottega di Carlo Cignani, frequentata da numerosi giovani di talento, come quei fratelli Galli Bibiena con i quali di lì a poco intraprese una costante e proficua collaborazione. Cignani, artista di gran fama in quegli anni, intratteneva inoltre una fitta relazione con i Farnese, favorita dall'impegno assunto per la decorazione del Palazzo del Giardino di Parma, e sembra essere anche il tramite più probabile per la promozione artistica del Ricci nel ducato: "Accadde in questo tempo che il Duca Ranzuzio di Parma mandò all'Signiore Carlo Cigniani a chiedere un valente giovane de' suoi, ché voleva far fare alla Cittadella, sua

bellissima villa, alcuni quadri in Sala di essa, espressovi dentro e fatti de' suoi antecessori. Pensò il Cigniani mandare il Ricci — come in effetto fece — e si portò con la sua consorte a Parma, lasciando una piccola figliola a balia in Bologna”⁴⁶. Il nostro pittore si stabilisce dunque a Parma, come ricorda il Sagrestani, allora testimone oculare, il quale sottolinea: “Così dato principio alli suoi ordinati quadri, in breve tempo dimostrò il suo talento. E perché il primo quadro doveva essere esposto in concorrenza di un tal Pavolo Manni e di Antonio Ugolini pittori, e quali assai si affaticarono nell condurre il loro ordinato quadro, ma con tutto ciò piacque assai più quello del Ricci. E perciò il Signore Duca lo elesse a fare il resto de' quadri, e licenziati gli altri, restò fermato a quell servizio”. Questo passo fornisce la definitiva conferma alle nostre ipotesi, la chiave di lettura alla soluzione dei numerosi dubbi: i due pittori ricordati sono figure di scarso rilievo nel panorama emiliano e non sappiamo neppure se le loro tele vennero conservate e se costoro furono gli unici a concorrere, viste le diverse mani in gioco. Sebastiano soppianta gli avversari; la facilità pittorica gli permette dunque il successo e ne favorisce i grandi introiti: “Et ivi stavasene a dipingere in una bella e spaziosa stanza assegnatagli da quella Altezza, dove fece (in) breve tempo molti quadri. E mi trovai presente a vedergli guadagnare ottanta Genovine la settimana, dove che a simil guadagno stavasene il Ricci da Papa, facendo in casa sua corte bandita con amici, e in particolare io, che continuamente vi stavo. Spendeva tutto il suo guadagno, in imparare a tirar di (s)pada, giocar di bandiera, ballare, sonare di chitarra”⁴⁷. Un'ulteriore conferma agli importanti e numerosi impegni portati a compimento “all servizio di quell Duca” per la decorazione del palazzo alla Cittadella di Piacenza, il ciclo dei ‘Fasti farnesiani’ e le ‘Storie di Paolo III’.

Fa certamente capo allo stesso Ranuccio II la scelta di far eseguire a Sebastiano la paletta raffigurante il ‘Cristo morto pianto dalla Vergine dei sette dolori’ /*tavola 8*/ comunemente assegnata al 1686⁴⁸, per l'oratorio delle Cappuccine Nuove di Parma, convento da lui voluto e fondato tra l'8 maggio 1682 e il 1686, anno in cui si insediarono le monache. Il dipinto potrebbe rivelarsi il primo incarico del duca, una sorta di esame per il giovane bellunese, o di investitura, tanto si dimostra prossimo ai modi espressi nel ciclo dedicato alle imprese farnesiane. A do-

cumentare questi anni si aggiunge la ‘Madonna col Bambino e gli angeli tra le nubi che presentano la pianta di un edificio’ (Parma, Galleria Nazionale) correttamente restituita al Ricci dopo decenni trascorsi sotto l’illuminante suggerimento a Cignani risalente al Longhi⁴⁹. Le suggestioni giordanesche appaiono virate, nella fantastica soluzione dell’angelo, verso la precoce citazione di una visione che lo accomuna a Francesco Solimena — in un rapporto tra i due giovani talenti ancora tutto da approfondire, che ha certo come collante nuovamente il Giordano — e si stemperano sotto le più recenti proposte classiciste assorbite a Bologna, in un dipinto che proprio per la disinvoltata e libera stesura recuperata dal recente restauro viene a costituire quella fondamentale cerniera con le opere del ciclo che andiamo a esaminare.

Nello stesso periodo inoltre, il 9 dicembre 1685, Sebastiano, che si distingue per l’eleganza delle forme allungate, stipula insieme a Ferdinando Galli Bibiena il contratto con il conte Scipione Rossi di San Secondo, presso Parma, per la decorazione ad affresco dell’oratorio della Beata Vergine del Serraglio, che completa nell’ottobre 1687, ricevendo un compenso di 4.482 lire con il saldo il 6 dicembre 1687⁵⁰.

Dunque, forse già a partire dal 1685 e a seguire, cioè nell’arco del 1686 ed entro l’estate dell’anno successivo, vanno datate le tele dei ‘Fasti’, secondo quanto affermato dallo Pseudo Bevilacqua nel citato *Diario*. Va riconosciuto inoltre come ciascuna presenti differenze che non siamo in grado di spiegare se non con alcune suggestive ipotesi. Un complesso così vasto di opere, e di queste dimensioni, deve essere stato commissionato paradossalmente con urgenza e realizzato con altrettanta fretta. Il nuovo allestimento del palazzo e l’esigenza di presentarlo ultimato in breve tempo devono aver prodotto una notevole pressione sul Draghi, se di lui si tratta come primo artefice coinvolto dal duca. Questo aspetto spiegherebbe la velocità della stesura pittorica, i diversi gradi di finitura, le varie mani presenti e i collaboratori via via intervenuti. Il differente livello qualitativo tra alcune opere e all’interno delle stesse, rispetto alla omogeneità della maggioranza delle altre, si potrebbe inoltre spiegare col fatto che il ciclo sia stato iniziato effettivamente dal Draghi, o da un altro artefice, e che nel giro di un breve lasso di tempo gli sia stato tolto, potremmo pensare per l’insoddisfazione del

committente, come ricorda il Sagrestani, per venire assegnato all'astro nascente Sebastiano Ricci, che evidentemente offriva maggiori garanzie sia per la rapidità di esecuzione, sia per la qualità pittorica e la vivacità inventiva.

Riscontriamo infatti che alcune tele presentano un impianto compositivo meno vivo e brioso, per non dire impacciato e rigido in alcune parti, rispetto ad altre molto più fresche e convincenti: ciò potrebbe dipendere dal fatto che l'intervento di Sebastiano sia avvenuto anche su opere già precedentemente impostate dal Draghi o da altri, nelle quali il bellunese mantenne l'impianto generale senza troppo variarlo, anche in considerazione della difficoltà tecnica di andare a coprire una superficie già colorata. Va inoltre tenuta in considerazione l'evidente notevole evoluzione dimostrata dallo stesso Ricci, che conferma quanto la realizzazione del ciclo abbia avuto un decorso tutt'altro che semplice e lineare, servendo all'artista come vero banco di prova per crescere e maturare. La lezione del Ricci ha notevolmente influenzato il panorama culturale di quegli anni, non solo intervenendo sugli esiti del Draghi, ma suggerendo anche nuovi stimoli e variazioni di stile ad artisti in terra piacentina come Giovanni Battista Merano, Robert De Longe, Giovanni Battista Tagliasacchi e Sebastiano Galeotti.

Venendo all'esame delle singole tele, iniziando da quelle conservate a Piacenza, il dipinto che sembra aprire il ciclo raffigura 'Alessandro Farnese mentre riceve il comando dell'esercito nelle Fiandre' dalle mani dello zio Giovanni d'Austria, fratello minore di Filippo II, disteso morente in un letto a baldacchino */tavola 3/*. È possibile che quest'opera corrisponda effettivamente allo stile del Draghi³¹ per quella rigida e banale ripetizione di modelli iconografici incastonati in una composizione pesante e serrata, animata dallo sterile e secco panneggiare con l'esibizione statica di figure legnose munite di quegli elmi piumati, caratteristici del suo repertorio. Non è escluso che in alcune parti, come nelle figure sulla destra, si possa riscontrare il tentativo di Sebastiano di migliorarne l'esito finale.

A questa stessa mano ritengo faccia capo la tela napoletana (Museo Archeologico) con l'Incontro tra Alessandro Farnese e la madre Margherita d'Austria a Namur' */tavola 4/*, concorde la Nappi³², che la considera anonima, proprio per la differenza che

contraddistingue quest'opera dalle altre che venivano assegnate al Draghi e ora restituiamo definitivamente al Ricci. La medesima impacciata retorica di vago spirito classico leggiamo nelle altre due tele napoletane di identiche dimensioni, questa volta verticali; spettanti ad un'altra mano, esse raffigurano le 'Virtù morali di Alessandro'⁵³ e gli 'Angeli che forgiavano le armi ad Alessandro'⁵⁴, in una sorta di allegoria dell'ingegno simboleggiato dalle frecce a tre punte e dalle aquile che indicano investigazione e acutezza⁵⁵. È arduo poter seguire un percorso cronologico legato alle vicende del nostro condottiero, anche per la difficoltà nell'identificare taluni soggetti.

Proseguendo quindi con le tele piacentine, tra quelle finora assegnate al Draghi sono certamente di Sebastiano entrambe le versioni che raffigurano 'La Discordia che infiamma gli animi di due guerrieri', quella più intensa e contrastata /*tavola 10*/⁵⁶, quasi in una sorta di citazione rosiana, e quella fastosa ed esuberante nelle forme ampie e sensuali e nei colori fragorosi e splendidi /*tavola 11*/⁵⁷, entrambe rappresentative di due differenti modi espressivi, quasi agli antipodi; l'ovale col 'Passaggio di un esercito sullo sfondo di una città /*tavola 12*/⁵⁸ e 'Alessandro Farnese che assiste dalla costa delle Fiandre alla distruzione dell'Invincibile Armata'⁵⁹, tra le tele più coinvolgenti del bellunese, completamente autografa, anche nella fantastica burrasca di mare. Opere in evidente rapporto con un dipinto di questo stesso momento come il 'David davanti alle armi di Saul' (Verona, Museo di Castelvecchio)⁶⁰; ugualmente alla magnifica prova di energica freschezza costituita dalla tela recentemente ritrovata con 'Alessandro che accoglie una supplica alla presenza della Fede' /*tavola 13*/, forse il dipinto più significativo dell'intero ciclo, tanto è ricco di brani di pittura dalla chiarissima impronta ricca /*tavola 14*/, che esprimono tutta la fragorosa esplosività formale e cromatica del pittore, in una foga creativa /*tavola 15*/ che si misura nella quantità di pentimenti; all'altra grande tela con 'Alessandro Farnese che accetta la dedizione delle province valloni' /*tavola 16*/⁶¹, con quell'inequivocabile brano in primo piano /*tavola 17*/, o 'Alessandro che riceve una supplica'⁶², fino all' 'Apparizione della Fede al Farnese in atto di disegnare e progettare strategie'⁶³. Come l' 'Alessandro Farnese in prossimità di un accampamento', con un'aquila che porta nel becco un ramo di ulivo /*tavola 18*/⁶⁴, e i

‘Due paggi che offrono ad Alessandro Farnese le chiavi di una città con una divinità fluviale in primo piano’⁶⁵, altrettanto fragorose nella qualità dell’impasto denso e corposo e nella stesura energica, travolgente col rosso acceso del manto nell’‘Alessandro Farnese che assiste a un combattimento navale’, probabilmente alla foce della Schelda, nei pressi di Anversa⁶⁶. Opere tutte confrontabili perfettamente con quella significativa tela che è ‘Sansone torna dai genitori con il favo’ /*tavola 19*/ (segnalata da Mina Gregori a Londra, collezione Cohen)⁶⁷; una sorta di ‘carta di tornasole’ in questo contesto, come elemento fondamentale di raccordo tra le opere farnesiane e le altre di questa fase giovanile in Emilia, di quel recupero di Tiziano, del ‘Paolo III Farnese’, e dei Carracci che, fusi nel crogiolo della pittura liquida e tonale del Giordano, assumono le note tipiche della materia intensa e sugosa, vibrata ed essenziale del Ricci.

Particolarmente significativa appare anche la tela verticale ovale che raffigura ‘Alessandro ferito a un braccio’ /*tavola 20*/⁶⁸, bellissima nell’espressione e nella posa del principe, nell’elegante figura del paggio di spalle e del paesaggio nel fondo eseguito con grande velocità, dove si esprime tutta la qualità del giovane talento: quindi il ‘Trombettiere che suona l’adunata davanti ad Alessandro Farnese’ /*tavola 21*/, che mostra alcuni stendardi conquistati al nemico ai piedi di una città turrita e nel cui fondo si intravede una battaglia⁶⁹, e ‘Alessandro che riceve lo stocco pontificio’ dalle mani dell’abate Grimani (1586) inviato del papa /*tavola 22*/⁷⁰, in riconoscimento della riconquista delle Fiandre, e il ‘Guado di un fiume con un soldato di spalle’ sulla sinistra⁷¹, tele tutte ugualmente impostate con una quinta prospettiva laterale in primo piano utilizzando alcuni soldati in atteggiamenti e foggie diverse e la scena principale che si sviluppa al centro e nel cuore della composizione. Tela verticale è anche quella raffigurante una ‘Città assediata con in primo piano un soldato chino intento a prendere uno zaino con le iniziali del duca’⁷², e l’‘Alessandro Farnese in sella a un cavallo ferito’⁷³, fino all’‘Alessandro Farnese inginocchiato in armatura che ringrazia il Signore dopo la vittoria’ /*tavola 23*/, con quell’accostamento del rosso squillante del mantello e dell’azzurro dello stendardo che risaltano sul fondo scuro⁷⁴.

Ma come non capitolare di fronte all’evidenza di quel sag-

gio di sorprendente maturità pittorica e di vigoria plastica concentrato sulle ricerche naturalistiche carraccesche che è la 'Divinità fluviale' /*tavola* 24/⁷⁵, o a quella somma di accordi che condensano le novità piazzettesche alle di lì a poco strabilianti freschezze del Tiepolo nella 'Fama che incorona la statua di Alessandro Farnese e la Gloria che ne legge le imprese'⁷⁶. Così come va certamente confermato al Ricci quel fresco brano di spontaneo dinamismo del 'Soldato in fuga dall'accampamento di Alessandro Farnese' (Napoli, Museo Archeologico) /*tavola* 25/ già assegnatogli dagli Arisi⁷⁷, quanto in seguito restituito al Draghi dalla Nappi⁷⁸, benché non sia il solo dipinto conservato a Napoli ad essere di Sebastiano.

Tra le tele del Museo Archeologico attribuite al Draghi sono da restituire definitivamente al Ricci alcuni veri capolavori segnati dalla libertà creativa e dal vibrante impasto: 'Alessandro Farnese ispirato dagli angeli'⁷⁹, la 'Resa di una città' /*tavola* 26/, considerato il più vicino a Sebastiano dalla Nappi⁸⁰, 'Alessandro Farnese portato in trionfo a Maastricht' /*tavola* 27/, ritenuto tra i "più felici del ciclo per vivacità descrittiva, ricchezza di particolari e adesione all'episodio rappresentato"⁸¹, 'Alessandro Farnese entra da conquistatore a Tournai'⁸², 'Alessandro Farnese che incita i suoi all'assalto'⁸³, la 'Giustizia di Alessandro Farnese'⁸⁴, 'Alessandro Farnese all'assedio di Anversa'⁸⁵, 'Ingresso trionfale in Anversa' /*tavole* 28, 29/⁸⁶ e 'Gli angeli che danno ad Alessandro Farnese la zappa per demolire le mura di una città' /*tavola* 30/⁸⁷. Opere tutte che condensano quelle caratteristiche già espresse nelle tele piacentine e che calzano pienamente con i modi di Sebastiano anche futuri, culminanti in dipinti come il 'Tarquinio il Vecchio che consulta Azio Navio' (Los Angeles, J. Paul Getty Museum) e la serie di sei tele di soggetto storico provenienti da palazzo Cornaro a Venezia (già Sotheby's Parke-Bernet, New York, 27-28 giugno 1962, n. 566).

Un interessante bozzetto preparatorio per un episodio chiaramente farnesiano che potrebbe essere letto come 'Alessandro Farnese che riceve l'atto di resa di una città' è recentemente apparso agli studi con la corretta indicazione a Sebastiano⁸⁸. Sebbene la composizione non corrisponda ad alcuna tela del ciclo finora esaminato, dove il nostro protagonista è sempre ben caratterizzato e molto riconoscibile per la barba che ne scontorna il viso allungato, i baffi e il pizzetto, e possieda qualcosa di dif-

ferente dal punto di vista stilistico, al punto da far pensare piuttosto ad un primo progetto per le tele piacentine, vi si coglie un'insolita componente cortonesca, ispirata al barocco romano, che non escluderebbe neppure l'ipotesi di un modelletto per un ciclo da realizzarsi a Roma o immediatamente dopo tale soggiorno. Anche dal punto di vista iconografico il legame sottinteso con Alessandro Magno non è mai così evidente, così esplicito come in questo caso.

Si stacca, invece, dallo stile dei dipinti finora incontrati e spetta effettivamente a Francesco Monti detto il Brescianino delle Battaglie l'episodio di combattimento probabilmente da identificare con 'Alessandro che assiste all'assedio della città di Maastricht' (Napoli, Museo Archeologico)⁸⁹. Anche in questo caso la figura del condottiero in primo piano, una sorta di quinta prospettica frequentemente utilizzata dagli artisti, sembra possedere una impostazione rigida e impacciata rispetto all'apparente dinamismo del pennello che vivacizza il resto della composizione. Potremmo essere nuovamente di fronte a una composizione impostata da un altro pittore e successivamente passata al Monti che, anche per ragioni propriamente tecniche, ha preferito mantenere l'immagine piuttosto statica del Farnese, rivestendola con il suo stile fatto di pennellate più dinamiche e vivaci. Si confronta perfettamente con altre opere eseguite per lo stesso palazzo Farnese, come il 'Trombettiere a cavallo'⁹⁰ e lo 'Scontro di cavalieri e fanti'⁹¹ (Piacenza, Museo Civico).

Resta invece per ora insoluta l'identificazione di un'altra mano presente fra gli autori del ciclo, quella che esegue il 'Trionfo di Alessandro Farnese' (Napoli, Museo Archeologico)⁹², più vaporosa e sciolta rispetto a quella del Ricci e a quella che proponiamo essere del Draghi, senza neppure corrispondere al Monti, al Pagani o al Piola. Che si tratti di quel Mauro Oddi ricordato come attivo a Piacenza in questi anni⁹³, o di un altro artista, comunque legato alla scuola del Piola, sembra suggerito da quello che a tutti gli effetti appare il disegno preparatorio (Darmstadt, Hessischen Landesmuseum) per l'altro 'Trionfo di Alessandro con tre donne guerriere simbolo delle virtù di Fortezza, Giustizia e Prudenza mentre lo cospargono di fiori' (Piacenza, Museo Civico)⁹⁴. Viste le varianti effettuate nelle figure del fondo, è per altro possibile pensare

che l'idea del Piola sia stata utilizzata da un pittore operante in palazzo Farnese non necessariamente della sua stretta cerchia, al quale si avvicina anche la tela con 'Alessandro Farnese medicato a una spalla' (Piacenza, Museo Civico)⁹⁵.

L'impegno piacentino di Sebastiano si protrae ancora tra il 1687 e il 1688, quando realizza altre tele raffiguranti le 'Storie di Paolo III' che decoravano le due stanze immediatamente attigue e successive rispetto a quelle finora esaminate, dette dell'"Appartamento della duchessa"; dieci nella prima stanza e undici di vario formato nella stanza dell'alcova, da lui affrescata nella volta con l'"Apoteosi del papa"⁹⁶, con un fare simile a quello espresso a San Secondo parmense. Sempre animate da un carattere commemorativo ed encomiastico, le opere celebrano le principali vicende di Alessandro Farnese, divenuto papa col nome di Paolo III. E proprio dal confronto con alcune di esse, una per tutte quella nella quale 'Paolo III benedice il figlio Pier Luigi in procinto di partire per una spedizione navale' /*ta - vola 31/*, notiamo come sussista una perfetta corrispondenza di stile con le opere del ciclo dei 'Fasti' restituite in queste pagine al Ricci. L'identica sicurezza nel gestire la visione spaziale 'in grande' e la creatività dell'impaginazione che bene spiega gli interessi per la scenografia e i rapporti col teatro, espressi con quella fluidità del pennello in una uguale vivacità cromatica che perviene ad apici di squillante freschezza.

Sebastiano a Bologna aveva anche intessuto proficui rapporti di lavoro con la famiglia Ranuzzi, con quell'Annibale che possedeva ben otto dipinti del bellunese, tra i quali conosciamo le due 'Teste femminili' in tondo (Bologna, Pinacoteca Nazionale)⁹⁷. Sono invece documentate tra marzo e aprile 1687 le due grandi tele finora mai identificate che raffigurano la 'Nomina di Angelo Ranuzzi a cardinale' e il 'Cardinale Ranuzzi nunzio in Polonia', insieme ad un sovrapporta con 'Isacco benedicente Giacobbe'⁹⁸. La vita di Sebastiano non cessa di essere animata da episodi piccanti. Le cronache riportano che nel 1688 il Ricci abbandona la moglie e la figlia a Bologna, per fuggire a Torino con Maddalena, figlia del pittore Giovanni Francesco Peruzzini; una volta denunciato, viene arrestato e addirittura condannato a morte; solo grazie all'intervento del duca di Parma, ulteriore conferma dello stretto rapporto tra i due, viene liberato e messo al bando da Torino.

Chiudendo questa riabilitazione degli esordi ricceschi desidero richiamare nuovamente l'attenzione sulla 'Venere di spalle con Amore che porta una canestra di fiori' delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna⁹⁹, affinché questo capolavoro di Sebastiano venga definitivamente accolto. La bellissima tela, assegnata anche al Bellucci e ad anonimo, rimane ignorata dagli specialisti benché canti chiaramente le note più poetiche della fresca scala cromatica del primo periodo veneziano del maestro, in accordo con l'Allegoria delle Arti' (Udine, collezione privata) e con le migliori opere della sua più spigliata e fresca sensualità. Come accade anche per la tela con un 'Satiro che conforta una Ninfa', apparsa ultimamente sul mercato parigino¹⁰⁰, opera degna di appartenere al filone dei più abbaglianti baccanali. Mentre risponde al fascino delle opere più intime del Ricci la deliziosa 'Adorazione dei pastori' recentemente sul mercato londinese¹⁰¹, variante autografa della più fresca spontaneità di un tema già noto e sviluppato nelle redazioni della Royal Collection di Londra, in ovale nella cappella di San Giuseppe di villa Guarnieri a Tomo di Feltre e della collezione Caspari a Monaco di Baviera, quest'ultima probabile bozzetto preparatorio per la pala d'altare della cattedrale di Saluzzo.

Vanno in realtà datati ad anni successivi, rispetto all'ipotesi giovanile finora avanzata¹⁰², i dipinti già appartenuti all'ospedale degli Esposti di Parma (Galleria Nazionale), donati da Carlo Panizza con testamento dell'11 ottobre 1727: benché sia probabile che si suddividano in due distinte commissioni, essi dimostrano una maturità che appartiene ad un momento successivo rispetto alla metà degli anni ottanta. La datazione precoce di questi dipinti ha forse condizionato e confuso la critica anche in relazione al ciclo dei 'Fasti farnesiani', che ora saldano un periodo rimasto oscuro. Solo l'Antioco visitato dai medici¹⁰³ risale a questi anni 'emiliani' di Sebastiano e anzi può essere considerato un significativo esempio per la forte relazione che dimostra con le opere del contemporaneo Antonio Molinari, con il quale aveva certamente condiviso il comune fascino per la vibrante pittura di getto negli anni giovanili.

È probabile che il Ricci sia presente a Parma il 24 maggio 1690 alle nozze del figlio di Ranuccio II, Odoardo Farnese, con Dorotea Sofia di Neuburg, figlia dell'elettore palatino Fi-

lippo Guglielmo, dal momento che aveva realizzato il grande sipario per *Il Favore degli Dei* rappresentato al teatro Farnese, perduto e noto grazie all'incisione (Parma, Biblioteca Palatina) di Carlo Virginio Draghi (1638-1694)¹⁰⁴. Sebastiano prese il posto di precedenti scenografi come lo Spada e il Dentone¹⁰⁵ e la sua esperienza dovette ripetersi anche in seguito dal momento che a Roma nel 1694 collabora come scenografo con Francesco Bibiena. Questa attività del Ricci, soprattutto o esclusivamente in collaborazione con i fratelli Bibiena, non deve sorprendere viste le doti di impaginazione su grandi dimensioni unite alla conquistata padronanza del pennello e alla velocità di stesura e, anzi, giunge come ulteriore conferma all'esito estremamente sciolto, vigoroso e spontaneo che caratterizza le tele del ciclo piacentino.

Il ciclo piacentino spalanca le porte al soggiorno romano e allo straordinario futuro che Sebastiano vivrà di lì a poco. Come premio dei significativi servigi forniti ai Farnese il 2 marzo 1691, Ranuccio II rilascia al Ricci "la patente di familiarità", una sorta di lettera di raccomandazione, già concessa al Cignani¹⁰⁶, e gli assegna una pensione mensile di 25 corone, che gli permetteranno di affrontare il viaggio a Roma: con questi mezzi nell'aprile di quell'anno Sebastiano è alloggiato a palazzo Farnese¹⁰⁷. Si chiude così una stagione fondamentale per la formazione del nostro giovane e promettente artista, una parentesi straordinaria, colma di intensi impegni e di successi, che gli ha permesso di maturare il proprio stile e di esprimere le enormi qualità del suo talento, dimostrando quanto fosse convinta e giustamente riposta la stima di Ranuccio II¹⁰⁸ e quanto fossero solidi e radicati i rapporti che Sebastiano intrattenne con la famiglia Farnese.

NOTE

Esprimo il più vivo ringraziamento alla direttrice del Museo Civico di Piacenza Antonella Gigli, alla sua assistente Renata Caravaggi e a Stefano Pronti, già direttore dello stesso museo, alla dott.ssa Paola Rubino del Museo Archeologico di Napoli e alla dott.ssa Villone dell'Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Archeologici che mi hanno aiutato a reperire le immagini, all'allora Soprintendente Nicola Spinosa, alla dott.ssa Marina Santucci e alla signora Angela Verde del Centro di documentazione del restauro al palazzotto borbonico di Capodimonte e alla dott.ssa Denise Pagano, direttrice del Museo di Villa Pignatelli. Un affettuoso grazie rivolgo a Mina Gregori e al sostegno di Francesco e Oletta Lauro.

Ringrazio inoltre Piero Cammarota della Pinacoteca Nazionale di Bologna, Antonella Mampieri e Irene Faranda della Pinacoteca Comunale di Bologna.

¹ Nacque a Roma il 27 agosto 1545, figlio di Ottavio, nipote di papa Paolo III, e di Margherita d'Austria, quindi nipote di Carlo V. Fu tra i principali condottieri italiani, acquisendo enorme prestigio grazie alla riconquista cattolica delle Fiandre. Nel 1578 divenendo governatore dei Paesi Bassi per conto di Filippo II di Spagna, intraprende la lotta contro i protestanti capeggiati da Guglielmo d'Orange. Nel 1585 costrinse alla resa la città di Anversa; morì nel 1592.

² *Dallo Inventario della Cittadella 11 Agosto 1691 in occasione del trapasso dello ufficio di Guardarobiere del Sig. Conte Giuseppe Costa defunto alla Sig. Conte Leonni Melchiorre*, manoscritto comunale 292/2 (trascrizione del XIX secolo), Piacenza, Biblioteca comunale, p. 11/6 (lo si veda in *Inventario di Palazzo Farnese, 1691*, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza. La Pinacoteca e i Fasti*, catalogo della mostra a cura di S. Pronti (Piacenza), Milano, 1997, p. 239) dove si menzionano diciannove tele nell'"Anticamera prima appartamento stuccato," ventidue tele nell'"Anticamera SS. Gentiluomini di Camera" e diciotto nella "Camera d'udienza" per un totale di ben cinquantanove dipinti. Il ciclo pittorico raffigurante le imprese di Alessandro Farnese decorava i tre ambienti dell'appartamento al piano rialzato attraverso le sale che si susseguivano lungo l'ala est della residenza (D.M. Pagano, *I "Fasti Farnesiani" da Piacenza a Napoli*, in D.M. Pagano, M.R. Nappi, *Fasti Farnesiani. Un restauro al Museo Archeologico di Napoli*, Napoli, 1988, p. 35; eadem, *I Fasti di Alessandro Farnese nel Museo Civico di Piacenza e I Fasti di Alessandro Farnese nella Gran Sala della Meridiana*, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre sculture. Fasti Farnesiani*, Napoli, 1995, pp. 219-245; A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano, 2006, pp. 277-278). Una volta allestite le nuove sale del restaurato palazzo Farnese l'allora direttore Stefano Pronti ha provveduto a reinserirvi le opere piacentine del ciclo (S. Pronti, *I Farnese nelle immagini*, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., pp. 67-75, cit. 1997a).

³ Il vasto ciclo di tele venne trasferito a Napoli tra la fine del 1735 e i primi mesi successivi dal Palazzo Ducale di Piacenza per volontà di Carlo di Borbone, primogenito della regina di Spagna Elisabetta Farnese, per entrare in Palazzo Reale o venire accatastato in magazzini poco adatti alla loro conservazione. Il 13 dicembre 1735 giunse infatti l'ordine di staccare i quadri dall'"Appartamento degli Stucchi" (D.M. Pagano, *op. cit.*, 1988, pp. 28-31). Solo nel 1928 venne attuato un ritorno "forzato", come lo definì Nicola Spinosa (*Introduzione*, in D.M. Pagano, M.R. Nappi, *op. cit.*, p. 9) a Piacenza di una parte delle tele del ciclo (centoventi dipinti nel 1928 e ventiquattro nel 1996: S. Pronti, *La Pinacoteca e i Fasti*, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 96, cit. 1997b). Egli ricorda come queste tele fossero "tradizionalmente assegnate a Giovan Evangelista Draghi", benché "la modesta qualità di gran parte dei dipinti" (*op. cit.*, 1988, p. 8), ribadita "per quanto all'apparenza di qualità poco più che modesta" (ivi, p. 9), necessitino "di nuove e approfondite verifiche per risolvere questioni di non poco conto: come quella della presenza del solo Giovan Evangelista Draghi o della compartecipazione di più pittori, tra i quali si è fatto finanche il nome di Sebastiano Ricci, o quella della successione cronologica dei singoli dipinti. Questioni ardue, di non facile e immediata soluzione" (ivi, p. 10). Per un più recente esame delle vicende storiche si veda N. Spinosa, *Le collezioni farnesiane e il palazzo ducale di Piacenza*, in *Il Palazzo Farne -*

se a Piacenza, cit., pp. 35-39) e D. Pagano (*I Fasti farnesiani alla Reggia di Caserta*, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., pp. 85-87).

⁴ Documentata da una fotografia (n. 0017547-49) conservata nell'Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli a Castel Sant'Elmo. Nella scheda della Soprintendenza del giugno 1993 la tela viene indicata di autore ignoto del XVI secolo come "scena mitologica" e conservata al Museo Archeologico di Napoli. Al ciclo appartiene senz'altro anche un'Apoiteosi e gloria di Alessandro Farnese tra gli angeli che porgono corone d'alloro particolarmente compromessa e mal ridotta per essere stata piegata, arrotolata e schiacciata, nonostante sembri anch'essa da assegnare a Sebastiano Ricci (D.M. Pagano, *op. cit.*, 1995, p. 245).

⁵ F. Strada, *De Bello Belgico decades duae*, Roma, 1632 e 1647; tradotto in italiano da C. Papini, *Della Guerra di Fiandra, deca prima*, Roma, 1639 e da P. Segneri, *Della Guerra di Fiandra, deca seconda*, Roma, 1648.

⁶ L'attribuzione delle opere al Draghi risale a Ferdinando Arisi (*Il Museo Civico di Piacenza*, Piacenza, 1960, pp. 49-59, 141-142, 298-306, 310-317) che per primo ha proposto di assegnare a lui la maggioranza dei dipinti, con la marginale partecipazione del Ricci e di altri pittori attivi a Piacenza, quali Mauro Oddi (Parma, 1639-1702), Marc'Antonio Franceschini (Bologna, 1648-1729) e il cognato di questi Luigi Quaini (Ravenna, 1643-Bologna, 1717), questi ultimi due presenti in città dal maggio 1688 all'estate dell'anno successivo per realizzare gli affreschi nel Duomo. Arisi si avvale dello studio di Glauco Lombardi (*La quadreria Storica dei Farnese*, in 'Archivio Storico per le Province Parmensi', 1928, p. 43) e dell'*Inventario del principe di San Giorgio* (ms. 1832, Pinacoteca Nazionale di Napoli). Conclusioni ribadite più volte e riassunte in F. Arisi, *Gli anni piacentini di Sebastiano Ricci e la conversione del Merano e del Draghi*, in 'Archivio Storico per le Province Parmensi', 1983, pp. 183-186; idem, *L'arredamento*, in *Il Palazzo Farnese di Piacenza. Storia restauro utilizzazione*, Piacenza, 1988, pp. 111-122. Il riferimento al Draghi viene ripreso integralmente dalla critica successiva e permane consolidato fino ad oggi. Si basa solo sull'interpretazione generica e non approfondita dei documenti e degli artisti in campo. Così anche S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza in Palazzo Farnese*, catalogo a cura di S. Pronti, Piacenza, 1988, pp. 45-48, 51-57, 78-85 e 95-98; D. Pagano, M.R. Nappi, *op. cit.* e G. Sestieri, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Roma, 1999, pp. 326-329, figg. 1-9, dove tutte le opere illustrate spettano al solo Ricci. Anche lo studio di J. Daniels (*L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano, 1976) non contempla alcuna partecipazione del Ricci a questo ciclo; situazione in favore del Draghi mantenuta nella recente monografia sul Ricci (A. Scarpa, *op. cit.*, pp. 17-19).

⁷ Con queste parole ancora recentemente Ferdinando Arisi (in *Altre cose piacentine d'arte e di storia*, Piacenza, 1987, p. 117) si esprimeva per giustificare l'assegnazione al Draghi del ciclo dei 'Fasti farnesiani'.

⁸ P. Marconi, *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., pp. 19-33.

⁹ O. Bevilacqua, *Diario della casa di Ranuccio II Farnese duca di Parma (...)* scritto di proprio pugno da Orazio Bevilacqua barbiere di corte, in parte trascritto in G. Cirillo, G. Godi, *Il trionfo del Barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, Parma, 1989, in particolare p. 241.

¹⁰ S. Pronti, *Il museo di Palazzo Farnese*, in *Il Palazzo Farnese di Piacenza. Storia restauro utilizzazione*, cit., p. 193.

¹¹ R. Arisi, *Giovanni Ev. Draghi al servizio dei Farnese*, in 'Bollettino Storico Piacentino', fasc. II, luglio-dicembre 1975, ed. cons. estratto monografico, p. 34, ill. 1. Viene invece assegnata al Draghi da S. Pronti, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 224, n. 134.

¹² F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 318, n. 467.

¹³ F. Moro, *Il 'Settecento lombardo' e 'Giuseppe Antonio Petrini'. Considerazioni in margine a due mostre*, in 'Museovivo', 2, giugno 1992, pp. 26-30; *Paolo Pagani 1655-1716*, catalogo della mostra a cura di F. Bianchi (Rancate), Milano, 1998, e il recente contributo che ha reso noto il mirabolante 'Sacrificio d'Isacco' di casa Pagani a Castello Valsolda (G. Mollisi, *Un inedito Paolo Pagani. Dal Sacrificio d'Isacco di Venezia a quello di Valsolda*, in 'Arte&Storia', 40, settembre-ottobre 2008, pp. 216-227, con una biografia del pittore di A. Mollisi, pp. 228-237). Ricordo inoltre la mia segnalazione di un nuovo dipinto del Pagani raffigurante una 'Scena di genere con figure in un interno', riemerso dai depositi della Pinacoteca Ambrosiana (inv. 346) di Milano (F. Moro, *Quei magici riflessi lunari di Pagani*, in 'Carnet', IV, agosto 1998, p. 46). La tela, riemersa col nuovo allestimento, non era esposta da anni nonostante l'ampia bibliografia che la assegnava ad Alessandro Magnasco o alla sua bottega (A. Falchetti, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Vicenza, 1969, p. 205). E, in effetti, il quadro costituisce un'interessante quanto insolita interpretazione del Pagani sugli esempi del pittore genovese. Le figure in primo piano, veri filamenti di luce dai riflessi lunari, dalle trasparenze evanescenti, sono una straordinaria e personale interpretazione del Pagani sulle tematiche del Magnasco. La principale novità fornita dal riconoscimento del dipinto dell'Ambrosiana risiede nel fatto di aver identificato la prima opera che, sebbene strutturata sull'impianto scenico solitamente utilizzato dal Magnasco e realizzato probabilmente dallo stesso Clemente Spera, collaboratore in prospettive del maestro genovese, è stata in questo caso completata da una personalità altrettanto geniale quale è Paolo Pagani. Un recentissimo contributo è in F. Moro, *Piacenza, terra di frontiera: pittori lombardi e liguri del Seicento. Dipinti e disegni inediti*, catalogo della mostra, Piacenza, 2010, pp. 92-93.

¹⁴ R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Seicento*, Milano, 1981, I, p. 230, II, ill. 750, p. 765; con riserve da parte di P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Firenze, 1999, n. 67, pp. 127-129 e A. Cottino, in *Il Ritratto interiore da Lotto a Pirandello*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi (Aosta), Milano, 2005, pp. 194-195, n. 21.

¹⁵ A. Griseri, *Per un profilo di Gregorio de Ferrari*, in 'Paragone', 67, 1955, pp. 32-33; M.R. Nappi, in D.M. Pagani, M.R. Nappi, *op. cit.*, pp. 136-137, n. 16; D. Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua "casa"*, Soncino, 2004, pp. 438-439, n. I.174, fig. 278. Il pittore si rifugia a Piacenza in seguito alla distruzione della propria casa di Genova avvenuta nel maggio 1684 a causa del bombardamento da parte dei francesi (R. Soprani, C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, Genova, 1769, II, pp. 41-42) che ricorda come il Piola affrescò nella chiesa di Santa Maria della Torricella la cupoletta sopra il coro, forse nello stesso tempo (1685) in cui vi lavorò il Draghi (F. Arisi, *op. cit.*, 1975, p. 9). Si ricorda inoltre l'incarico piacentino ricevuto dai marchesi Baldini per la decorazione della galleria del palazzo di via San Siro (P. Ceschi Lavagetto, *La "Galleria" di D. Piola ritrovata*, in 'Bollettino d'Arte', 33-34, 1985, pp. 181-190). Erano molte le famiglie di origine genovese trapiantatesi a Piacenza per affari e vi è anche la possibilità che il Piola sia stato inizialmente ospitato dallo stesso Draghi. Ma il punto interessante qui è un altro: la presenza del Piola funge da utile aiuto per confermare la datazione del ciclo di tele, dal momento che egli rientra a Genova entro il 1686 (D. Sanguineti, *op. cit.*,

p. 253). Piola non è il primo artista genovese a stabilirsi in città, preceduto ad esempio da Giovanni Battista Merano (Genova, 1632-Piacenza, 1698), giunto a Parma fin dal 1668. Ranuccio II gli affida la decorazione ad affresco della cappella del Palazzo Ducale di Colorno (F. Arisi, *op. cit.*, 1975, p. 9). Durante il suo secondo soggiorno a Parma, fra il 1684 e il 1689, dove è impegnato in varie decorazioni sia ad affresco sia su tela, in San Giovanni Evangelista e per gli Anziani del Comune, non mancarono i contatti con la città di Piacenza (L. Fornari Schianchi, *Pittori e opere del Seicento a Parma: qualche esempio significativo*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, Milano, 1993, II, pp. 64-65) e con lo stesso Draghi.

¹⁶ D. Pescarmona, *Per l'attività di Paolo Pagani e i suoi rapporti con l'omonimo marchese Cesare*, in 'Arte Lombarda', 98-99, 1991, pp. 118-126; A. Morandotti, *Paolo Pagani: il ciclo Leoni Montanari e altre suggestioni*, in 'Verona illustrata', 6, 1993, pp. 87-109. Annalisa Scarpa (*op. cit.*, p. 26) ipotizza che l'incontro con Sebastiano Ricci sia avvenuto in queste circostanze anche se non possiamo nemmeno escludere che il marchese conoscesse già questi artisti e fosse lui a presentarli a Ranuccio II.

¹⁷ Le notizie sul pittore sono spesso apparse sommarie e errate. Sia la voce di F. Arisi (*op. cit.*, 1960, pp. 141-142) sia quella nel *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo* (Torino, 1973, IV, pp. 213-215) sbagliano il nome, Giovanni Battista, invece che Giovanni Evangelista, e la data di nascita, 1657 anziché 1654. Nel dizionario vengono illustrate due opere piacentine che, come vedremo, spettano a Sebastiano Ricci. Il primo tentativo di ricostruzione della sua figura si deve a R. Arisi, *op. cit.*, 1975, pp. 13-23 e pp. 26-33.

¹⁸ G. Fiori, *Notizie biografiche di pittori piacentini dal '500 al '700*, in 'Archivio Storico per le Province Parmensi', XXII, 1970, pp. 112-113.

¹⁹ A. Cöccioli Mastroviti, *Draghi, Carlo Virginio*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, XLI, 1992, pp. 638-641.

²⁰ G. Fiori, *Numerose opere ricordano l'attività di Giovanni Draghi*, in 'Libertà', Piacenza, 12 marzo 1969.

²¹ F. Arisi, *Due dipinti firmati e datati (1679) di Giov. Evangelista Draghi*, in 'Strenna piacentina', 1998, pp. 114-115, ill. 58-59.

²² S. Migliorini, *Metamorfosi del romanico nell'età barocca: la basilica di S. Savino in Piacenza*, in 'Bollettino Storico Piacentino', gennaio-giugno 1994, pp. 57-76; G. Fiori, *op. cit.*, 1969. La guida di Carlo Carasi (*Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza, 1780, pp. 12 e segg., 74, 80, 84, 98, 106, 110, 120, 122) ricorda numerosi dipinti del Draghi nelle chiese piacentine: in Duomo, una tavola con la 'Sepoltura' o 'Martirio di Sant'Agnese'; in San Francesco in Piazza un 'San Giacomo martire'; in Sant'Alessandro un 'Sant'Alessandro a cavallo'; in San Francesco da Paola; in San Lorenzo; in San Paolo; i perduti affreschi (cupola e presbiterio) nell'oratorio delle Torricelle; a San Gervaso e in San Vincenzo nella chiesa dei Teatini dove affresca probabilmente tra il 1709 e l'anno della morte il transetto e i pennacchi, recentemente restaurati.

²³ G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, 1739, I, p. 214, II, pp. 205 e 267.

²⁴ R. Arisi, *op. cit.*, 1975, p. 16.

²⁵ A.M. Matteucci, *Palazzi di Piacenza dal barocco al neoclassico*, Torino, 1979, pp. 266-267. P. Ceschi Lavagetto, *La pittura del Seicento nelle chiese e palazzi di Piacenza*, in *La pittura in Emilia e in Romagna*, cit., II, pp. 139-140.

²⁶ A. Cöccioli Mastroviti, *op. cit.*, p. 640. Il bozzetto di tale affresco è ricordato da A.M. Matteucci, *op. cit.*, p. 136.

²⁷ *Dallo Inventario della Cittadella 11 Agosto 1691*, cit., p. 11/6 (si veda *Inventario di Palazzo Farnese, 1691*, cit., p. 239).

²⁸ Olio su tela, entrambe cm 424 x 755; definite stragrandi nell'inventario del 1734, vengono considerate con dubbio opera del Draghi da M.R. Nappi (in D.M. Pagano, M.R. Nappi, *op. cit.*, pp. 138-139, nn. 17 e 18), che le pone in relazione con il documento del 1691 e con le tele di palazzo Fontana Fogliani.

²⁹ R. Arisi, *op. cit.*, 1975, p. 37, ill. 6.

³⁰ Ivi, p. 38, ill. 7.

³¹ Lo stile corrisponde effettivamente ai modi del Draghi, al quale sono già stati assegnati (ivi, pp. 41-42 e S. Pronti, *Le grandi imprese di corte: i Farnese per Piacenza, in La pittura in Emilia e in Romagna*, cit., II, pp. 153-168).

³² J. von Derschau, *Sebastiano Ricci*, Heidelberg, 1922, p. 5.

³³ L. Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, in 'Saggi e Memorie di Storia dell'Arte', 11, 1978, p. 98, nota 11.

³⁴ P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna, 1719, p. 13; L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1730-1736, ed. cons. Perugia, 1992, ad vocem a cura di C. Zappia, p. 812; F. Moucke, *Museo Fiorentino*, Firenze, X, 1762, p. 137; A.M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri*, Venezia, 1771, p. 438.

³⁵ A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine. O sia Rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere che uscirono dal 1674 sino al presente 1733*, Venezia, 1733 (ed. anast. Bologna, 1980). Milanese di origine, il Cervelli dovette giungere a Venezia dopo la metà del secolo e le prime opere documentate sono ricordate da: M. Boschini, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia, 1674, pp. D.75, C.12, S.C.18. Risente indubbiamente dello stile di Pietro Liberi, Gerolamo Forabosco, Francesco Maffei.

³⁶ T. Temanza, *Zibaldone di memorie storiche*, Venezia, 1738, ed. cons. a cura di N. Ivanoff, Venezia-Roma, 1963, p. 87.

³⁷ È di questo parere anche: E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Udine, 1982, p. 11. Suggestione sostenuta anche da A. Scarpa (*op. cit.*, pp. 13-14).

³⁸ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1818, III, pp. 274-275: "Ebbe (in comune col Giordano l'abilità di contraffare ogni maniera; (...) avendo a rappresentare qualsivoglia soggetto, ricorrevagli al pensiero come lo avesse trattato questo o quel maestro, e ne profittava senza furto. (...) Non si era fondato nel disegno in su' primi anni; ne apprese poi quanto basta, coltivandone indefessamente lo studio nelle accademie, che frequentò ancor adulto. Le forme delle sue figure han bellezza, nobiltà, grazia sul far di Paolo (Veronese); le attitudini sono oltre il comun modo naturali, pronte, svariatissime; le composizioni son dirette dalla verità, e dal buon senso. Benché bravo nel maneggio del pennello, non ne abusò, come moltissimi han fatto, alla celerità; le sue figure son disegnate con precisione, e staccate da' fondi, che spesso tinge di un bellissimo azzurro su cui trionfano". A questo proposito ricordo il 'Leandro pianto dalle Nereidi' (Sestri Levante, Galleria Rizzi), interessante derivazione ispirata da un originale di Luca Giordano.

³⁹ G.C. Sagrestani, in A. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII- XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, in 'Commentari', aprile-settembre 1971, p. 201 (edi-

zione critica del ms. conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Codice Palatino 451).

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ L. Moretti, *op. cit.*, p. 98.

⁴² Il 14 marzo 1681 Sebastiano risulta ancora abitante nella parrocchia di Sant'Angelo a Venezia: compare davanti al cancelliere patriarcale con due testimoni che garantiscono che "non è maritato né ha alcuna promessa di matrimonio" (L. Moretti, *op. cit.*, pp. 97-98). Uno dei due testimoni, tale Domenico Bianchi, sembra essere il suddetto titolare della bottega di "quadraro" presso la quale Sebastiano è impiegato.

⁴³ J. von Derschau, *op. cit.*, p. 168; A. Mazza (*La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna*, cit., I, p. 240) ricorda come i pagamenti per la pala si protrassero fino all'aprile 1683. A. Scarpa, *op. cit.*, pp. 15 e 351. Le incisioni sono opera di Domenico Maria Bonavera (A. Scarpa, *op. cit.*, p. 15, fig. 1) e di Giuseppe Maria Moretti (Bologna, 1659-1746). Dalle ricerche effettuate da G. Roversi (*La Compagnia e l'Oratorio de' Fiorentini in Bologna*, in *San Giovanni Battista dei Celestini in Bologna*, Bologna, 1970, p. 130) e da M. Novelli (*Nuovi accertamenti sul soggiorno bolognese di Sebastiano Ricci e sui suoi rapporti col Peruzzini*, in 'Arte Veneta', XXXII, 1978, pp. 346-351) sappiamo che, all'epoca delle Soppressioni Napoleoniche era stata trasferita nel convento di San Vitale, insieme alla 'Nascita del Battista', che verrà ritrovata nella parrocchiale di Palata Pepoli (Bologna).

⁴⁴ A. Mazza (*op. cit.*, p. 240) ritiene di datarla nel 1695, al ritorno a Bologna di Sebastiano.

⁴⁵ M. Oretti, *Notizie de' Professori del Disegno*, ms. conservato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, 1780 circa, IX, p. 466.

⁴⁶ G.C. Sagrestani, *op. cit.*, p. 201. Vedi anche F. De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, 1852, p. 855.

⁴⁷ G.C. Sagrestani, *op. cit.*, p. 201.

⁴⁸ Olio su tela, cm 130 x 120 (A. Scarpa, *op. cit.*, pp. 275-276, n. 373). La datazione di questo dipinto, normalmente attestata al 1686, non si basa su alcuna certezza documentaria, fatta salva la data sulla lapide che indica il termine dei lavori e può essere dunque anche suscettibile di minime variazioni, piuttosto in anticipo che a seguire (J. Daniels, *op. cit.*, p. 87, n. 12). Il medesimo, intenso pathos conserva quest'altra splendida versione inedita del 'Cristo morto' /tavola 9/, apparsa in una vendita al Dorotheum di Vienna alcuni anni or sono, sotto mentite spoglie. L'elegante allungamento del corpo, la materia pittorica lavorata con sprezzante raffinatezza depongono per una datazione ad un periodo più maturo.

⁴⁹ Olio su tela, cm 255 x 198, inv. n. 164. Per la ricostruzione delle vicende critiche si veda D. Benati, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano, 1999, pp. 153-155. Il dipinto non viene invece inserito nella recente monografia sul Ricci (A. Scarpa, *op. cit.*).

⁵⁰ A. Ghidiglia Quintavalle, *Premesse giovanili di Sebastiano Ricci*, in 'Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte', V-VI, 1956-1957, pp. 395-415. Per il riassunto delle vicende critiche: A. Scarpa, *op. cit.*, pp. 299-300, nn. 436-449. La studiosa estende al Ricci, come aveva fatto J. Daniels (*op. cit.*, p. 87), anche l'esecuzione delle figure femminili allegoriche delle 'Virtù' (figg. 37-40) a monocromo, che a mio avviso non gli spettano e sembrano piuttosto appartenere alla stessa mano più sciolta del Bibiena, autore della decorazione prospettica.

⁵¹ F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 304, n. 419; S. Pronti, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 222, n. 114; A. Scarpa, *op. cit.*, fig. 68 (come Draghi).

⁵² M.R. Nappi, in D.M. Pagano, M.R. Nappi, *op. cit.*, pp. 116-118, n. 7.

⁵³ Ivi, pp. 104-105, n. 1.

⁵⁴ Ivi, pp. 106-108, n. 2.

⁵⁵ S. Pronti, *I Farnese visti da vicino*, in *I Farnese nella storia d'Italia*, Atti del convegno, Piacenza, 1987, p. 119.

⁵⁶ *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito allo Spolverini; F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 303, n. 409, ill. 186; *Dizionario Bolaffi*, cit., p. 214; S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., p. 84, n. 54; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 224, n. 131 (come Draghi).

⁵⁷ *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito al Draghi; F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 313, n. 452 (come Marc'Antonio Franceschini); S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., p. 78, n. 43; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 223, n. 126 (come Sebastiano Ricci); D. Pagano, *op. cit.*, 1995, p. 233 (come Ricci); A. Scarpa, *op. cit.*, p. 278, n. 377 (come Ricci).

⁵⁸ *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito allo Spolverini. F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 304, n. 417; *Dizionario Bolaffi*, cit., p. 215; R. Arisi, *op. cit.*, 1975, p. 38; S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., pp. 54-55, n. 21; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 223, n. 121; A. Scarpa, *op. cit.*, p. 19 (sempre come Draghi).

⁵⁹ *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito allo Spolverini. Secondo F. Arisi (*op. cit.*, 1960, p. 136, n. 180 e *op. cit.*, 1987, p. 119) e R. Arisi (*op. cit.*, 1975, pp. 34-35) opera di collaborazione tra Ricci e Draghi e ribadita al Draghi dallo stesso Arisi (*La pittura di genere a Parma e a Piacenza*, in *La pittura in Emilia e in Romagna*, cit., p. 205), viene giustamente assegnata a Sebastiano da S. Pronti (in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., pp. 95-96, n. 68 e in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 224, n. 133) con la suggestione del Draghi e la possibile collaborazione del Brescianino per la burrasca di mare; D. Pagano, *op. cit.*, 1995, pp. 232-233 (come Ricci); A. Scarpa, *op. cit.*, pp. 277-278, n. 376 (come Ricci).

⁶⁰ A. Scarpa, *op. cit.*, p. 336, n. 544.

⁶¹ *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito allo Spolverini; F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 305, n. 423; S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., p. 81, n. 50; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 223, n. 124 (come Draghi).

⁶² *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito al Draghi; F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 298, n. 384 (come Ricci e collaboratori); S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., p. 85, n. 55; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 224, n. 132 (come Draghi).

⁶³ *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito allo Spolverini; F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 298, n. 383 (come Ricci e collaboratori); S. Pronti, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 223, n. 128 (come Draghi).

⁶⁴ F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 304, n. 416; S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., p. 95, n. 65; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 224, n. 134 (come Draghi).

⁶⁵ *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito al Draghi; F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 303, n. 412; S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., p. 97, n. 72; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 224, n. 136 (come Draghi).

⁶⁶ F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 304, n. 418; S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., p. 54, n. 20 ill.; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., pp. 222-223, n. 120 (come Draghi).

⁶⁷ F. Pedrocchi, in *Italian Paintings from the 14th-18th Centuries*, catalogo della mostra, Trafalgar Galleries, London, 2000, pp. 74-76, n. 23; si veda A. Scarpa, *op. cit.*, n. 198, p. 211, n. 198.

⁶⁸ F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 317, n. 462 (come pittore emiliano); S. Pronti, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 222, n. 117 (come Draghi).

⁶⁹ *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito allo Spolverini; F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 302, n. 408, ill. 185; S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., p. 57, n. 23; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 223, n. 123 (come Draghi).

⁷⁰ F. Arisi, *op. cit.*, 1960, pp. 316-317, n. 460 (come imitatore del Ricci: Oddi o Quaini?); S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., p. 82, n. 51; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., pp. 223-224, n. 129; A. Scarpa, *op. cit.*, p. 19 (come Draghi).

⁷¹ F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 303, n. 411; S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., pp. 97-98, n. 74; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., pp. 224-225, n. 137 (come Draghi).

⁷² *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito al Draghi; F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 305, n. 422 (Draghi e collaboratore); R. Arisi, *op. cit.*, 1975, p. 42; S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., p. 51, n. 13; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 222, n. 116 (come Draghi).

⁷³ F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 304, n. 415; S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., p. 52, n. 16; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 222, n. 119 (come Draghi).

⁷⁴ *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito al Draghi; F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 303, n. 414; S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., p. 84, n. 53; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 224, n. 130 (come Draghi).

⁷⁵ F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 313, n. 448; S. Pronti, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 78, n. 44; idem, *op. cit.*, 1997, p. 223, n. 127 (come Draghi).

⁷⁶ *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito allo Spolverini; F. Arisi, *op. cit.*, 1960, p. 314, n. 453 (come Franceschini); S. Pronti, in *Il Museo Civico di Piacenza*, cit., p. 52, n. 15; idem, in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 222, n. 118 (come Franceschini ?).

⁷⁷ R. Arisi, *op. cit.*, 1975, pp. 40-41, tav. 13; F. Arisi, *op. cit.*, 1987, p. 121, tav. 90.

⁷⁸ M.R. Nappi, in D.M. Pagano, M.R. Nappi, *op. cit.*, pp. 119-120, n. 8, come Draghi.

⁷⁹ Ivi, pp. 108-109, n. 3, come Draghi.

⁸⁰ Ivi, pp. 110-111, n. 4, come S. Ricci (?).

⁸¹ Ivi, pp. 114-115, n. 6, come Draghi.

⁸² Ivi, pp. 121-122, n. 9, come Draghi.

⁸³ Ivi, pp. 123-125, n. 10, come Draghi.

⁸⁴ Ivi, pp. 125-126, n. 11, come Draghi e collaboratore (?).

⁸⁵ Ivi, pp. 127-129, n. 12, come Draghi.

⁸⁶ Ivi, pp. 130-131, n. 13, come Draghi.

⁸⁷ Ivi, pp. 132-133, n. 14, come Draghi.

⁸⁸ *I Gonzaga delle nebbie. Storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po*, catalogo della mostra a cura di R. Roggeri e L. Ventura (Rivarolo Mantovano), Cinisello Balsamo, 2008, pp. 126-127, n. 36.

⁸⁹ M.R. Nappi, in D.M. Pagano, M.R. Nappi, *op. cit.*, pp. 112-113, n. 5, come Ignoto pittore. Si veda D.M. Pagano (*op. cit.*, 1995, p. 245).

⁹⁰ D.M. Pagano, *op. cit.*, 1988, pp. 50-51.

⁹¹ G. Sestieri, *op. cit.*, pp. 206-227, fig. 5.

⁹² M.R. Nappi, in D.M. Pagano, M.R. Nappi, *op. cit.*, pp. 134-135, n. 15, come Ignoto pittore.

⁹³ F. Arisi, *op. cit.*, 1960, pp. 315-316.

⁹⁴ *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito allo Spolverini. L' Arisi (*op. cit.*, 1960, p. 313, n. 450) pensava a Marc'Antonio Franceschini; S. Pronti (in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 223, n. 122) come Draghi, indicando correttamente la collaborazione di un fiorante; è stato assegnato a Domenico Piola da R. Dugoni ("La dolce fratellanza di que' pittori che confondeva gli uni cogli altri gli studi e le bozze che uscivano da loro pennelli". Proposta su alcuni dipinti di "casa Piola" e una nuova traccia per il soggiorno di Domenico Piola a Piacenza, in 'Bollettino dei Musei Civici Genovesi', 52-54, 1996, p. 80) e da D. Sanguineti (*op. cit.*, pp. 438-439). Il disegno (inv. AE 1971) è studiato da U. Knapp (*Die Zeichner der Casa Piola*, in *Genueser Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt, 1990, pp. 128-129, n. 65).

⁹⁵ *Inventario del principe di San Giorgio*, cit., 1832, attribuito allo Spolverini. F. Arisi (*op. cit.*, 1960, p. 316, n. 459) come Mauro Oddi; R. Arisi, *op. cit.*, 1975, pp. 36-37; S. Pronti (in *Il Palazzo Farnese a Piacenza*, cit., p. 222, n. 115) come Draghi con ipotesi ad altro artista differente dal Draghi.

⁹⁶ *Dallo Inventario della Cittadella 11 Agosto 1691*, cit., p.11/6 (si veda in *Inventario di Palazzo Farnese, 1691*, cit., p. 239). F. Arisi, *op. cit.*, 1960, pp. 223-297; A. Scarpa, *op. cit.*, pp. 278-283, nn. 378-390 e pp. 255-256, nn. 311-321.

⁹⁷ A. Scarpa, *op. cit.*, p. 163, nn. 57 e 58.

⁹⁸ A. Mazza, *op. cit.*, I, p. 240.

⁹⁹ M. Novelli, *op. cit.*, p. 349, nota 44.

¹⁰⁰ Olio su tela, cm 78 x 105, già Parigi, mercato antiquario.

¹⁰¹ Olio su tela, cm 60,3 x 45,2; vendita Christie's, Londra, 25 aprile 2008, lotto n. 113. Per un recente riesame si veda X.F. Salomon, in *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Pavanello, Venezia, 2010, pp. 78-79, n. 17.

¹⁰² Avanzata da J. Daniels, *op. cit.*, pp. 86-87).

¹⁰³ L. Fornari Schianchi, *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento*, Milano, 2000, pp.12-29; L. Muti, *Qualche nuovo dipinto di Sebastiano Ricci e alcune considerazioni sulla metamorfosi del suo linguaggio fino al 1708*, in L. Muti, D. de Sarno Prignano, *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di Storia dell'Arte*, Faenza, 2002, pp. 236-269.

¹⁰⁴ L. Fornari Schianchi, *op. cit.*, 1993, II, p. 74 e nota 81; A. Còccioli Mastroviti, *op. cit.*, pp. 637- 638; A. Scarpa, *op. cit.*, p. 18, nota 48.

¹⁰⁵ A. Barigozzi Brini, *Una partecipazione di Sebastiano Ricci alla scenografia teatrale e i rapporti Ricci-Bibienna*, in 'Commentari', 1-2, 1969, pp. 125-130. Pratica che lo accomuna ad altri pittori come Lorenzo Pasinelli, del quale segnalò l'interessante ritrovamento del progetto per il sipario del teatro di Bologna (olio su tela, cm 54,5 x 54,5) firmato sul telaio originale (Vendita Artcurial, Parigi, 31 maggio 2010, lotto n. 158).

¹⁰⁶ Lo stesso giorno era stata rilasciata la patente di familiarità anche al pittore Luigi Quaini, anch'egli allievo del Cignani, autore degli affreschi nella cupola della Cattedrale di Piacenza e della decorazione "nel retro estivo del palazzo del Giardino".

¹⁰⁷ I documenti romani riportano le vicissitudini della commissione, avuta dal Ricci nel 1693, di copiare l' 'Incoronazione di Carlo Magno' dall'affresco di Raffaello in Vaticano, per conto del re di Francia Luigi XIV, terminata l'anno successivo e poi andata dispersa (J. Daniels, *op. cit.*, pp. 84 e 92, n. 62). Agli inizi del decennio e più precisamente tra il 1692 e il 15 ottobre 1694, risale anche la pala per la cappella Bonatti in Santa Maria del Carmine a Pavia raffigurante l' 'Angelo custode' (F. Moro, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo, 1988, p. 309), particolarmente segnata dalle suggestioni classiche. L'acquisita fama milanese fa sì che il 22 giugno 1697 il conte Giacomo Durini incarica il Ricci, definito nel contratto "celebre pittore", di dipingere la pala di 'Teodolinda che fonda la basilica' per il Duomo di Monza. Dal 1698 il Ricci è tornato a Venezia.

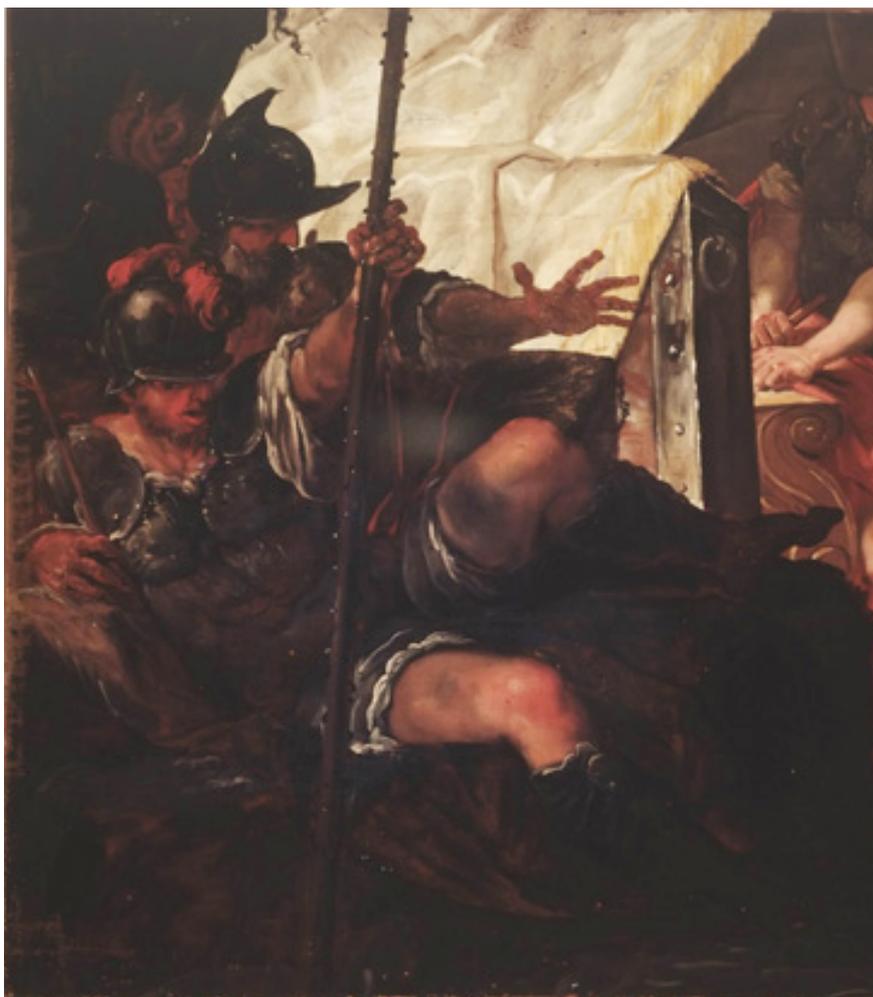
¹⁰⁸ La circostanza della morte del suo protettore Ranuccio II, l'11 dicembre 1694, forse in seguito alla prematura scomparsa nel 1693 del figlio Odoardo, avrebbe indotto il Ricci a lasciare Roma per Milano, dove aveva del resto già ottenuto la commissione per affrescare la cappella ossario della chiesa di San Bernardino alle Ossa, opera di certo terminata nel novembre 1695. Le solenni esequie avvennero nell'aprile del 1695 su progetto di Ferdinando Galli Bibiena che allestirà l'apparato funebre della chiesa di Santa Maria di Campagna e del catafalco: G.I. Giorgi, *Censura del dolore e dell'amore nelle Esequie celebrate con Pompa funebre al Serenissimo Signor Duca Ranuccio II dalla città di Piacenza*, Piacenza, 1695, con le tavole di Carlo Antonio Buffagnotti (G. Cirillo, G. Godi, *I Bibiena*, in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento. Architettura, decorazione, scenografia*, catalogo della mostra, Piacenza, 1979, II, pp. 140-141; F. Fossati, *La spettacolazione degli spazi pubblici a Piacenza dal 1695 al 1741*, in *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel ducato di Parma nel Settecento*, a cura di L. Allegri e R. Di Benedetto, Modena, 1987, pp. 42-46). Un disegno della parte superiore del catafalco si conserva nella collezione della Pinacoteca di Brera (D. Lenzi, in *Disegni emiliani dei secoli XVII-XVIII della Pinacoteca di Brera*, Milano, 1994, pp. 156-157).

SUMMARY

The monumental cycle of canvases known as the Fasti farnesiani (Piacenza, Museo Civico and Naples, Museo Archeologico) was commissioned by Duke Ranuccio II Farnese to decorate three rooms of the family palace in Piacenza with a narrative recounting the deeds of his famous ancestor, the condottiere Alessandro Farnese.

This article brings a substantial revision to the discussion of these works, whose current attribution is based on slim documentary evidence suggesting most of them were painted by Giovanni Evangelista Draghi, with the partial collaboration of Sebastiano Ricci and other artists. Through a new reading of the documents, and above all stylistic analysis, the author affirms that most of the canvases were painted by Sebastiano Ricci between 1685 and the summer of 1687.

TAVOLE



1 - Paolo Pagani: *'Soldati in riposo accanto alla tenda di Alessandro Farnese' (part.)*
Piacenza, Museo Civico



2 - Paolo Paganini: 'Soldati in riposo accanto alla tenda di Alessandro Farnese' Piacenza, Museo Civico



3 - Giovanni Evangelista Draghi: 'Alessandro Farnese riceve il comando dell'esercito nelle Fiume'

Piacenza, Museo Civico



4 - Giovanni Evangelista Draghi: *Incontro tra Alessandro Farnese e la madre Margherita d' Austria a Namur* - Napoli, Museo Archeologico



5 - Giovanni Evangelista Draghi: 'Accampamento militare'

Napoli, Museo Archeologico



6 - Giovanni Evangelista Draghi: *'Soldato intento a fumare la pipa'* Piacenza, Museo Civico



7 a, b - Giovanni Evangelista Draghi: 'Giovane stalliere con un cavallo nero'; Museo Civico Piacenza, Museo Civico





8 - Sebastiano Ricci: *'Cristo morto pianto dalla Vergine dei sette dolori'*
Parma, oratorio delle Cappuccine Nuove



9 - Sebastiano Ricci: 'Cristo morto'

ubicazione ignota



10 - Sebastiano Ricci: *'La Discordia infiamma gli animi di due guerrieri'*
Piacenza, Museo Civico



11 - Sebastiano Ricci: *'La Discordia infiamma gli animi di due guerrieri'*
Piacenza, Museo Civico



12 - Sebastiano Ricci: *Passaggio di un esercito sullo sfondo di una città*

Piacenza, Museo Civico



13 - Sebastiano Ricci: 'Alessandro accoglie una supplica alla presenza della Fede'

Piacenza, Museo Civico

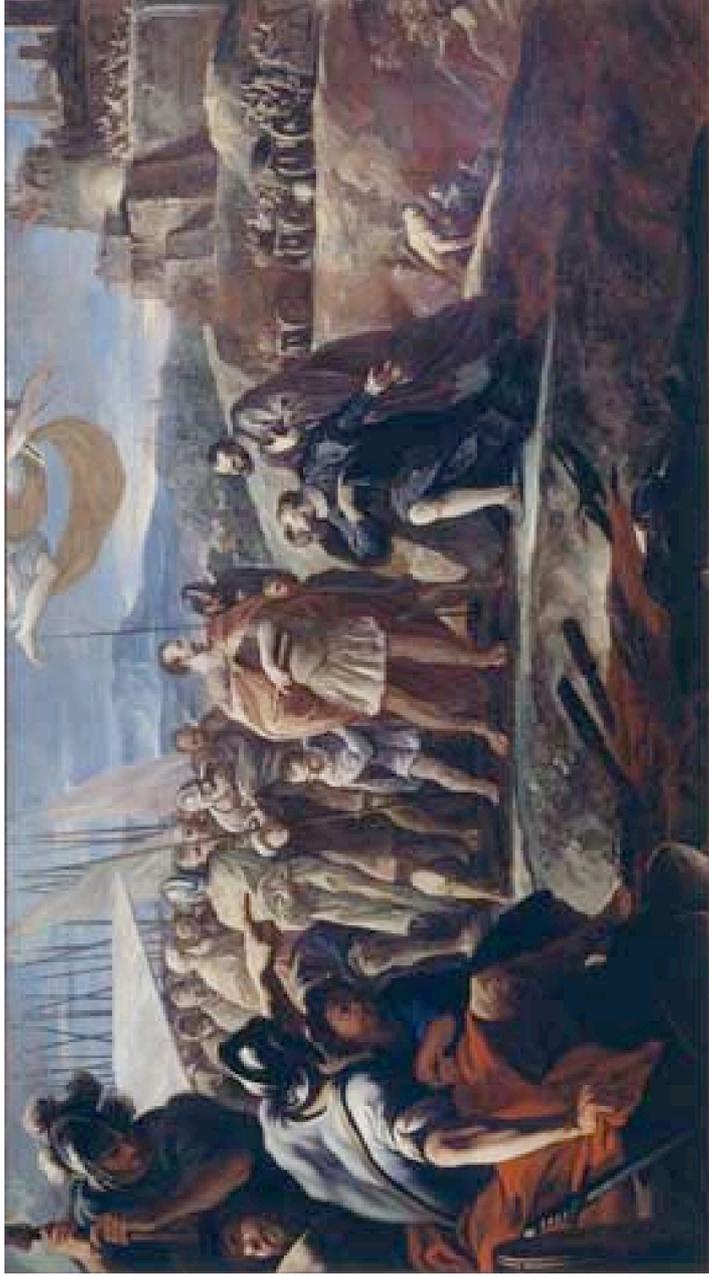


14 - Sebastiano Ricci: *Alessandro accoglie una supplica alla presenza della Fede' (part.)*

Piacenza, Museo Civico



15 - Sebastiano Ricci: *'Alessandro accoglie una supplica alla presenza della Fede'* (part.)
Piacenza, Museo Civico



16 - Sebastiano Ricci: 'Alessandro Farnese accetta la dedizione delle province valloni'

Piacenza, Museo Civico



17 - Sebastiano Ricci: *'Alessandro Farnese accetta la dedizione delle province valloni'* (part.)
Piacenza, Museo Civico



18 - Sebastiano Ricci: 'Alessandro Farnese in prossimità di un accampamento'
Piacenza, Museo Civico



19 - Sebastiano Ricci: 'Sansone torna dai genitori con il favo'

Londra, collezione Cohen



20 - Sebastiano Ricci: 'Alessandro ferito a un braccio'

Piacenza, Museo Civico



21 - Sebastiano Ricci: *'Trombettiere suona l'adunata davanti ad Alessandro Farnese'*
Piacenza, Museo Civico



22 - Sebastiano Ricci: *'Alessandro Farnese riceve lo stocco pontificio'* Piacenza, Museo Civico



23 - Sebastiano Ricci: 'Alessandro Farnese inginocchiato in armatura ringrazia il Signore dopo la vittoria'
Piacenza, Museo Civico



24 - Sebastiano Ricci: *'Divinità fluviale'*

Piacenza, Museo Civico



25 - Sebastiano Ricci: *'Soldato in fuga dall'accampamento di Alessandro Farnese'*
Napoli, Museo Archeologico



26 - Sebastiano Ricci: 'Resa di una città'

Napoli, Museo Archeologico



27 - Sebastiano Ricci: 'Alessandro Farnese portato in trionfo a Maastricht'

Napoli, Museo Archeologico



28 - Sebastiano Ricci: 'Ingresso trionfale in Anversa'

Napoli, Museo Archeologico



29 - Sebastiano Ricci: 'Ingresso trionfale in Anversa' (part.) Napoli, Museo Archeologico



30 - Sebastiano Ricci: 'Gli angeli danno ad Alessandro Farnese la zappa per demolire le mura di una città' (part.)
Napoli, Museo Archeologico



31 - Sebastiano Ricci: *Paolo III benedice il figlio Pier Luigi in procinto di partire per una spedizione navale*

Piacenza, Museo Civico