

759
5
BALEA

Antonio Balestra a Sant'Ignazio

Un dipinto donato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna

a cura di

Gian Piero Cammarota
Sergio Marinelli
Daniela Scaglietti Kelescian

testi di

Gian Piero Cammarota
Sergio Marinelli
Stefano Tumidei



Università Ca' Foscari Venezia

759
5

BALEA



Biblioteca Area UManistica

Alfa Studio

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ
CULTURALI
SOPRINTENDENZA PER IL PATRIMONIO
STORICO, ARTISTICO ED
ETNOANTROPOLOGICO DI BOLOGNA



Il restauro del dipinto di Antonio Balestra
è stato eseguito da
Cornelia Caroline Prassler

Fotografie

n. 1: Bologna, Biblioteca Comunale
dell'Archiginnasio
n. 2: Archivio della Pinacoteca Nazionale
di Bologna
nn. 3 e 12: Marco Baldassari
nn. 4-11 e 13-15: cortesia dell'autore
n. 16: Pesaro, Museo Civico (Servizio
Musei del Comune di Pesaro)

© 2007

Alfa Studio Editoriale, Bologna
Società di Santa Cecilia. Amici
della Pinacoteca Nazionale di Bologna
Tutti i diritti sono riservati

SOCIETÀ DI SANTA CECILIA
AMICI DELLA PINACOTECA NAZIONALE
DI BOLOGNA

Consiglio Direttivo

Silvia Camerini, *presidente*
Giorgio Forni, *vicepresidente*
Anna Laura Cola Neppi
Marco Galliani
Maria Pace Marzocchi
Vincenza Riccardi Scassellati Sforzolini
Federico Rossi
Daniela Scaglietti Kelescian
Lamberto Trezzini

Soci Fondatori

Francesco Berti Arnoaldi Veli
Franco Corrado †
Andrea Emiliani
Giuseppe Gazzoni Frascara
Denis Mahon
Giorgio Minarelli
Francesco Valcanover

Albo Donatori

Gabriella Berardi
Giuseppe Gazzoni Frascara
Marco e Tito Gotti
Denis Mahon
Vincenzo Vandelli

Una comunità di storiche attività associazionistiche come quella di Bologna enumera nel tempo anche costanti e gloriose aggregazioni artistiche. Dalla Aemilia Ars alla Pro Montibus et Silvis, dalla Bologna Storica e Artistica alla Associazione Francesco Francia, il fervore che fu insieme umanitario e culturale ha invaso per decenni la maturazione ottocentesca, e poi del recente Novecento. Il tracciato vivente d'una storia vivacissima come quella della città è passato in numerose occasioni attraverso l'iniziativa e lo spirito della comunità associata, nonché della sua partecipazione civile.

La Pinacoteca Nazionale di Bologna è tra le istituzioni artistiche-museografiche più antiche in Italia. Il suo anno di nascita giuridico è stabilito, come quello dell'Accademia di Belle Arti, dall'iniziativa cisalpina di Giuseppe Bossi del 1800. Ma la Pinacoteca, in quanto tracciato espositivo, prese forma e inaugurazione pubblica nel 1808. Ciò significa che la Pinacoteca, nata prima cisalpina e napoleonica, nonché regio-imperiale, è tra le prime istituzioni chiamate a vivere la realtà d'una grande formazione artistica ed educativa come voleva il progetto generale del Bossi, tra la Pinacoteca di Brera a Milano, e la Galleria dell'Accademia a Venezia.

La grande Pinacoteca di Bologna, che segue un nome derivato dall'antico lessico greco che non avrà che rara fortuna nel secolo XIX, occupò un ruolo assai importante nella vita della comunità bolognese e ciò anche per essere, in quanto quadreria, un modello fortemente educativo per la formazione critico-storica d'una generosa aggregazione civica che alla pittura aveva dedicato fin dall'antico una delle sue più rilevanti attività e addirittura ogni sorta di sperimentazione di quel tipo di educazione collettiva che gli storici francesi, e nella fattispecie la voce di Stendhal, denominarono per i secoli a venire "il gusto dei bolognesi".

Uno strumento come il museo pittorico era inoltre un'intenzione celata tra le righe di quel grande scrittore e narratore – un vero critico d'arte – che fu Carlo Cesare Malvasia (1678), il quale, pur nella forma d'una sapienza nutrita e popolata di simboli e di significati iconologici, fornì un'appassionata premessa a quell'unità dalla quale soltanto può generarsi un vero strumento della scienza e della cultura di tutti.

E proprio alla Pinacoteca Nazionale diedero sollecitudine e pensiero alcuni cittadini bolognesi, riuniti in casa del professor Franco Corrado e ospiti della signora Franca Scardovi Corrado, per dare fondazione a una possibile Società di Santa Cecilia. Erano presenti, tra gli altri, Giorgio Minarelli, Giuseppe Biavati, Ottorino Nonfarmale, Francesco Berti Arnoaldi Veli, e infine Francesco Valcanover, già soprintendente ai Beni Artistici di Venezia. In tal modo, e tra amici, si decise di



BALESTRA, BOLOGNESE MANCATO

Sergio Marinelli

Negli studi su Antonio Balestra, forse il più documentato pittore del Settecento italiano, si parte solitamente dalle biografie di Pellegrino Orlandi e Leone Pascoli, basate su lettere autobiografiche dell'artista, e non si è mai utilizzato, che si sappia, quella di Marcello Oretti, che anche nella stesura manoscritta dovrebbe essere posteriore alla morte di Balestra, degli anni Sessanta del Settecento.

La biografia di Antonio Balestra, nella versione di Oretti, suona singolare e, per il primo tratto vale riportarla: "Antonio Balestra nacque in Verona, l'anno 1666. Applicato alle lettere umane si sentì chiamare dall'genio [*sic*] alla pittura, che però sotto Giovanni Zeffis consumò un anno nel disegno; mortogli dopo il padre, è persuaso dai fratelli alla mercatura, et in quella si perdette fino all'età di 21 anni. Passò in tanto a Venezia, e nella scuola del degno Pittore Antonio Bellucci studiò per due anni. Venne a Bologna e nella scuola di Carlo Cignani vi si trattenne per quattro anni e sotto sì gran maestro fece nuovi studij, così appunto mi ha detto lui proprio più volte in Verona che era scolaro del Cignani, e che li suoi maggiori studij haveva fatti sopra le opere de migliori Maestri Bolognesi. D'indi andò a Roma, dove diretto dal celebre Carlo Maratti, disegnò l'antico, l'opere di Rafaele, d'Annibale Carracci, e d'altri Maestri, sicché franco nel disegno, a concorrenza d'altri studiosi meritò il primo premio nell'Accademia di San Luca l'anno 1694..."¹.

Inutile evidenziare la notizia, che non compare nelle lettere autobiografiche di Balestra, dei quattro anni passati a Bologna, che

3. Antonio Balestra,
Bozzetto per la pala
dei Gesuiti di Bologna,
Bologna, Pinacoteca
Nazionale



4. Giovanni Ceffis,
Ercole con l'Idra
di Lerna, Oslo,
Nasjonalgalleriet

sarebbe il periodo, secondo il conteggio di Oretti, 1690-1693. Come a parare d'anticipo l'incredulità e le critiche eventuali dei lettori, Oretti precisa per questo solo punto di averlo sentito dire "più volte in Verona" dallo stesso pittore. Il concetto dell'importanza della formazione bolognese è poi ribadito, scorrendo il catalogo delle opere, dove si parla delle *Stimmate di san Francesco*, una tela del 1704, per l'omonima chiesa veronese: "...e nelle Stimmate il dipinto di questo savio pittore sarà sempre gradito da tutti per un certo misto Raffaellesco, Carraccesco, e Correggesco, che sommamente diletta..."².

Nella lettera scritta il 6 dicembre 1703 da Antonio Balestra ad Alessandro Marchesini perché questi la girasse, l'8 dicembre seguente, a Padre Pellegrino Orlandi la versione della vicenda risulta leggermente diversa: "...Fui allevato negli studi delle lettere; ma sempre la mia inclinazione era al disegno [...] all'età di diciassette anni, più per soddisfare il genio e per puro diletto, andai ad imparare il disegno dal Sig. Gio Zeffis pittore veronese. Dove, essendo dimorato un anno, poi per essermi morto il padre fui impiegato nella mercatura [...] finalmente in età di ventun anni mi risolsi per applicarvi trasferirmi a Venezia, ed ivi in casa del Sig. Antonio Belluzzi virtuoso pittore [...] stetti tre anni sotto la sua disciplina, sino che tirato dalla fama delle bellezze dell'opere di Bologna e di Roma [...] in età di ventiquattro anni mi trasferii in Roma, e m'appoggiai sotto la direzione dell'insigne Sig. Carlo Maratti, ivi avendo osservato il gran fondamento e bellezza di disegno che ammiravo nelle statue degli antichi, nelle opere di Raffaello d'Urbino, di Annibale Carracci e di altri infiniti maestri [...] non facendo che disegnare [...] l'opere di Annibale Carracci nella Galleria Farnese et altri luoghi; oltre altre opere di diversi maestri; cioè Guido Reni, Domenichino [...] Essendomi trattenuto in Roma quattro anni [...] risolsi di ripatriare; ma prima volsi godere almeno d'un'occhiata l'opere insigni di Bologna, con proponimento di trasferirmi poi per studiarvi qualche tempo; onde ritornato a Verona [...] In questo tempo desideroso di vedere anco l'opere, a me tanto gradite, del gran Correggio, feci un viaggio trasferendomi a Modena ad ammirarlo in quella famosa galleria, et a Parma, nella cupola, e nella stupenda tavola delle monache di S. Antonio, et altri luoghi. Poscia andato a Verona..."³.

Balestra fornisce con la precisione della computisteria mercantile i dati della sua prima esistenza nel periodo 1666-1703. Resta con Bellucci fino al 1690; nel periodo 1691-1694 è a Roma e Napoli. Nel giugno 1695 risulta rientrato a Verona e quindi subito dopo passa a Venezia. Nel 1700 fece il viaggio per Modena e Parma, passando poi anche per Piacenza e Milano, rientrando a

Verona almeno nel 1701 e poi già nell'estate dello stesso anno a Venezia. Questo risulta più chiaramente nella successiva lettera autobiografica inviata da Balestra a Leone Pascoli: "...Correva il 1700 quando trasferitosi a Ferrara vide e rivide tutto il più raro ed assai si compiacque della terribil maniera del Guercino. Né si compiacque meno della maestosa di Guido, e della magistrale de' Carracci in tutto il tempo, che dimorò in Bologna. Indi partito per Modena, Parma, e Piacenza staccar non si poteva dall'inarrivabile del Correggio, e staccatosene gli conveniva di tornarvi dell'altro per maggiormente considerarlo senza potersene però mai finir di saziare. Giunto doppio a Milano osservò ivi pure il più osservabile e tratto avendo maggiore diletto dall'architettonico che dal pittoresco passò a Mantua per trarne nell'uno ugualmente, e nell'altro da Giulio Romano, e si condusse in patria pieno di erudizioni, di notizie e di studi, e di disegni"⁴.

Oretti riduce quindi apparentemente di un anno l'alunnato con Bellucci a Venezia, ma ne toglie tre a quello con Maratti a Roma, che descrive come un prolungamento di un ipotetico soggiorno bolognese, limitato al 1694. Il viaggio in Emilia del 1700 sembra poi toccare per qualche mese al massimo Bologna, per cui il soggiorno quadriennale alla scuola di Cignani risulta incompatibile con le altre notizie fornite da Balestra stesso nel 1703. È comunque questo viaggio del 1700 che rappresenta, se non la scoperta, l'approfondimento e lo studio della cultura emiliana. Sembra esser durato poco più di un anno, compresa la parte lombarda. Un'ipotetica sosta al ritorno da Roma nel 1694, quando il pittore dichiara di aver avuto pure problemi di salute, può esser stata solo molto più breve. Non va pure dimenticato, a rendere ancora più improbabile l'asserzione di Oretti, che dalla fine degli anni Ottanta del Seicento, il conte Cignani aveva fissato la sua residenza in Forlì, dove, ad esempio, lo raggiunse Bencovich. In ogni caso la frequentazione della scuola di Cignani era ancora, per ogni artista, una credenziale così utile e importante, che non si poteva certo dimenticare...

Doveva risultare increscioso ad Oretti che Balestra, divenuto ai suoi tempi il più stimato maestro di pittura dell'Italia Settentrionale, sostituendosi proprio ai maestri bolognesi, non avesse almeno studiato a Bologna, pur tanto propenso all'arte di quella città. E che avesse preferito, scavalcando Bologna, il concorrente romano, Maratti. Balestra del resto inviò il suo allievo prediletto, Pietro Rotari, a perfezionare la sua formazione a Roma con Maratti e a Napoli con Solimena. E ha tentato di mandare a Roma, con lo stesso scopo, anche l'altro allievo adottivo, Giambettino Cignaroli, ma sembra invano⁵. In un solo caso documentato, quello di



5. Giovanni Ceffis,
Ercole col toro
di Creta, Oslo,
Nasjonalgalleriet



6. Antonio Balestra,
Autoritratto, Verona,
Museo di Castelvecchio

7. Antonio Balestra,
Autoritratto, Firenze,
Uffizi

Antonio Baroni, un suo allievo si specializza alla scuola di Marcantonio Franceschini, mantenendo tuttavia buoni rapporti col primo maestro: Baroni procura la commissione di due tele ai suoi due illustri maestri per la sacrestia di Sant'Anastasia e poi copia entrambe. I particolari, anche psicologici, della singolare vicenda tuttavia ci sfuggono. Un altro allievo veneziano di Balestra, Pietro Longhi, passò poi a Bologna con Giuseppe Maria Crespi, ma questa fu un'inversione di rotta che, possiamo intuire, non dovrebbe aver trovato consenziente il primo maestro.

Balestra doveva quindi avere delle idee precise su quale fosse la migliore formazione per il pittore e deve averle conservate, con la ferma coerenza che lo contraddistingueva, nel tempo.

Questo rompeva una tradizione anche dalla parte di Verona. Avevano cominciato Ottino e Turchi a frequentare lo studio del giovane Reni. E poi erano scesi a Bologna Giarola, Locatelli, Calza, Prunato, Marchesini, Perezoli, Canziani, Perini e Michelangelo Spada⁶. Un coetaneo di Balestra, Felice Torelli, con pretese molto intellettuali, ne aveva fatto una scelta di vita: si era trasferito definitivamente a Bologna. A Roma, dopo la celebre triade pseudo-caravaggesca, non era più sceso nessuno dei veronesi, che si sapeva, dopo il 1613 per un soggiorno di una qualche durata.

Era come mettere in discussione per la prima volta il primato didattico delle scuole artistiche bolognesi. Oretti assicura che la notizia dell'alunnato cignanese veniva dallo stesso Balestra, che l'aveva ribadita e confermata più volte. A questo punto si danno due possibilità: o mente Oretti per orgoglio patrio o mente Balestra, per captare la benevolenza del critico bolognese e non deluderlo. La seconda ipotesi, malgrado l'aria perbenista che si è sempre dato Balestra, sembra la più probabile. In fondo, in una lettera del 1701, anche Rosalba Carriera, forse su ragioni sentimentali, avrebbe dato del bugiardo a Balestra, da quanto si capisce dalla pur educatamente contenuta reazione del destinatario, che si proclamava offeso. Un fondo di verità ci può essere solo nell'ipotesi di brevi sporadiche visite alla scuola di Cignani, senza impegnare un soggiorno continuativo di quattro anni.

Un'altra fonte insospettabile sembra tuttavia sostenere in qualche modo la tesi di Oretti: Bartolomeo Dal Pozzo, storico dell'Ordine di Malta, veronese ma legatissimo all'aristocrazia bolognese e culturalmente più filobolognese di Oretti. La pubblicazione avviene nel 1718, ma di fatto egli chiude il suo testo delle *Vite* già nel 1716. Questo apparentemente ripete la "velina" della solita lettera di Balestra, ma a un certo punto scrive: "...Passò intanto a Venetia, e nella scuola del degno Pittore Antonio Bellucci studiò per tre anni. Andò a Bologna; d'indi a Roma, dove diretto dal

celebre Carlo Maratti, disegnò l'antico, l'opere di Raffaello, d'Annibale Carracci, e d'altri Maestri, sì che [...] meritò il premio nell'Accademia di San Luca l'anno 1694"⁷. A questo punto può venire anche il sospetto che il silenzio "scritto" di Balestra sul suo soggiorno bolognese, quale che sia stata la sua durata, celi qualche problema personale.

La cultura figurativa bolognese il nostro pittore doveva averla comunque assorbita fin dal primo momento, ancora alla scuola del veronese Giovanni Ceffis, i cui unici due disegni noti, per un'antica iscrizione, raffiguranti *Ercole con l'Idra di Lerna* e *Ercole col toro di Creta*, conservati alla Nasjonalgalleriet di Oslo, sono chiaramente ispirati da Ludovico Carracci con i telamoni di San



8. Antonio Balestra,
Madonna col Bambino
e santi gesuiti, Venezia,
chiesa dei Gesuiti

Michele in Bosco⁸. Quanto a Bellucci, secondo maestro di Balestra, artista certamente assai originale nelle sue creazioni, deve pure, a un certo momento, esser venuto in contatto con Cignani direttamente, o con le sue opere, intorno al 1685, come dimostra la *Carità*, già nella Villiers Gallery di Londra, copia abbastanza fedele del dipinto di Carlo ora in collezione privata a Bologna⁹. Ma l'immersione nella cultura emiliana dovette avvenire per Balestra dopo il soggiorno del 1700, quando egli divenne il più prestigioso e riconosciuto interprete di Correggio nelle *Natività* notturne, come quelle della Scuola di San Teodoro a Venezia (forse quella già alla Carità), di Borca di Cadore, di San Zaccaria, della cattedrale di Padova, di Potsdam, e quando la sua pittura presenta i più evidenti punti di contatto, forse anche per reciproci scambi, con Alessandro Marchesini, questo sì allievo diretto di Cignani¹⁰. I rapporti con i maestri bolognesi dovettero continuare quando anche Balestra, insieme con Creti e Monti (e pure Ricci, Pittoni, Piazzetta), partecipò all'impresa del ciclo di tele allegoriche per Owen Mc Swiny con l'importante *Tomba allegorica di Guglielmo d'Orange*, già nella collezione del Duca di Kent a Londra. La tela fu dipinta nel 1728-1729 e suoi collaboratori furono Domenico e Giuseppe Valeriani e Giambattista Cimaroli¹¹.

Balestra dovette avere quindi una posizione di prestigio presso "i professori" bolognesi, anche se di questo abbiamo solo sporadiche e frammentarie testimonianze. Zanotti, nella sua storia dell'Accademia Clementina, parlando di Domenico Maria Fratta, ricorda che: "...Al padre abate Avanzi monaco olivetano veronese fece un disegno della trovata di Mosè, che fu dall'abate mostrato al Balestra, celebre pittor di Verona, ne si può dire quanto questi lo encomiasse"¹².

Circa la commissione della pala a Balestra, da parte dei Gesuiti, nel 1731, si è già scritto¹³. Non era facile affidare la pala di un nuovo edificio, da parte di un ordine riconosciuto colto ma discusso, in una città come Bologna, dove si insegnava la pittura, a un forestiero. I legami tra i Gesuiti e Balestra sono noti. Nel 1704 il pittore licenziava la grande pala per i Gesuiti a Venezia, l'opera che, pur seguendo di poco l'elogiatissima *Natività* notturna della Scuola della Carità, ufficializzò forse più delle altre il suo prestigio in laguna, come aveva fatto pochi anni prima, nel 1697, l'*Annunciazione* degli Scalzi a Verona. Vent'anni dopo a Verona, per la rinnovata chiesa dei Gesuiti, San Sebastiano, Balestra s'impegna nella grande pala di *Sant'Ignazio*, nel 1724, quindi in una delle vaste tele con *Storie dei Maccabei*, *Lo zelo di Mathatia*, poi nel 1727 nello stendardo in controfacciata con i *Santi Luigi Gonzaga e Stanislao Kotska* appena innalzati sugli altari. Nel 1731 segue la



pala per il noviziato gesuitico di Bologna e nel 1734 dipinge la pala con *San Luigi Gonzaga in preghiera davanti alla Vergine* per l'altar maggiore del collegio, ora santuario, di Castiglione delle Stiviere, luogo natale del santo. Anche se apparentemente sarebbe stato più accattivante per l'ordine la scelta di un pittore locale, i Gesuiti preferirono imporre dall'esterno il loro pittore. In fondo la pala di Balestra veniva a sostituire una severa immagine controriformistica di Federico Zuccari, recentemente ritrovata e identificata da Stefano Tumidei, che, per esser stata alla moda nel suo tempo, non poteva più esserlo in quello nuovo, settecentesco, più accattivante ed arcadico. E anche Zuccari era un artista squisitamente cortigiano, al servizio soprattutto dei poteri religiosi che stavano al di sopra dei piccoli Stati italiani.

Non bisogna dimenticare che Balestra, nella sua scuola di lettere, era stato allievo dei Gesuiti a Verona. L'ordine era molto sicuro della sua scelta e lo stesso Balestra poté scrivere a Pascoli che: "Conservasene altro [dipinto] nell'altar maggiore parimente della nuova chiesa del noviziato dei Gesuiti di Bologna colla beata Vergine, S. Ignazio, S. Stanislao e ricca gloria d'Angeli, che ha incontrata l'approvazione universale dei padri e di tutti quei bravi professori"¹⁴. Non si capisce se, nell'operazione, sia stato rivale o

9. Antonio Balestra,
Gloria di sant'Ignazio,
Verona, Museo
Cavalcaselle

10. Antonio Balestra,
I santi Luigi Gonzaga
e Stanislao Kotska,
Verona, Musei Civici



11. Antonio Balestra,
Madonna con san
Luigi Gonzaga,
Castiglione delle Stiviere,
santuario di San Luigi

alleato Felice Torelli, il veronese veramente integrato a Bologna, che pure doveva avere entrate non trascurabili presso i Gesuiti. Anche se la seconda ipotesi è più probabile. Intorno al 1725 egli è l'unico pittore a collocare ben due sue tele nel ciclo dei Macabei, in San Sebastiano a Verona. A Bologna ne colloca altre due a fianco di quella di Balestra, una sua e una dell'esordiente figlio Stefano, ritirata subito tuttavia per la troppa arditezza delle immagini femminili, che avrebbero potuto inquietare i novizi¹⁵. Anche Francesco Pavona, allievo prima di Dal Sole ma poi anche di Balestra, dipingerà una pala per Santa Lucia, l'altra chiesa bolognese dei Gesuiti, con la Madonna, san Stanislao Kostka e san Luigi Gonzaga, il santo che appunto stranamente non compare nella pala del 1731. Questa dovette costituire un vero e proprio fatto di cronaca se nella *Verona Illustrata* (pubblicata nel 1732 ma preparata negli anni precedenti) Scipione Maffei, sempre sbrigativo sui fatti contemporanei, scrive piuttosto estesamente di Balestra: "...Tra le molte opere della sua Nunziata agli Scalzi insigne pittor Bolognese ho udito dire, poche trovarsi in qualunque parte opere più belle al nostro tempo fatte. Lavora al presente una grandissima tavola da altare per li Padri Gesuiti di Bologna"¹⁶.

Balestra sembra non aver mai dipinto prima per Bologna, non per l'incomprensione di una pittura ritenuta estranea, come poteva essere il caso di Tiepolo, ma per quella forse che poteva apparire una eccessiva somiglianza, quasi un doppione dei maestri bolognesi, come Creti o Franceschini. Tutti questi artisti dovevano essere percepiti come assai affini, se non addirittura interscambiabili, dai contemporanei. Nel *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, presentato alla corte sassone nell'ottobre del 1742 dal contino Francesco Algarotti, secondo precisi criteri di committenza, anche psicologici e iconologici, riguardo all'arte contemporanea, si propone che "Al Balestra in Verona pittor grazioso, benché un poco manierato; come pure a Donato Creti di Bologna, che siegue con lode lo stile Guidesco; o al Boucher in Francia, che cerca talora il Correggio, benché sempre nol trovi, potrebbero dare soggetti graziosi e leggeri, come Vertunno, e Pomona, od Achille in abito Femminile scoperto da Ulisse in mezzo alle figlie di Licomede"¹⁷.

Dopo la pala dei Gesuiti, Balestra invia subito due opere importanti a Parma, il *Sant'Ilario in gloria* per il duomo, del 1733, e l'*Achille col corpo di Ettore*, per Giacomo Antonio Sanvitale, del 1734¹⁸. E pure i suoi eredi spirituali, Rotari e Cignaroli, se non proprio a Bologna, s'imporranno presto prepotentemente a Modena e Reggio, a Parma, a Ferrara e a Rimini¹⁹.

La pala per la chiesa dei Gesuiti di Bologna non ebbe tuttavia for-

tuna esistenziale, in qualche modo già declassata con lo scioglimento dell'ordine, nel 1773. Rimossa con le soppressioni napoleoniche, non trovò posto in Pinacoteca, forse per il fatto di non essere d'autore bolognese, e iniziò una serie di spostamenti di deposito, di chiesa in chiesa, finché se ne persero le tracce già alla metà dell'Ottocento. Era ricordata soltanto da un'incisione del bolognese Sebastiano Gamma, che si presume fedele, benché di segno pesante e inespressivo.

Il bozzetto, di cui si ignorava l'esistenza, è emerso improvvisamente a un'asta veneziana nel novembre 2005, quando Massimo Favilla e Ruggero Rugolo furono chiamati a verificarne l'autenticità²⁰. I proprietari risultarono essere di un ramo degli eredi del pittore stesso, proprietari ancora di altri due dipinti di Balestra passati alla stessa asta. Il bozzetto rimase invenduto ma fu acquistato l'anno successivo per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. La tela, relativamente di grandi dimensioni per il suo genere (cm 99 x 61,5) è oggi – dopo il restauro di C. Prassler – in buone condizioni di conservazione. Come spesso accade per Balestra, diverge dalla pala finale per la posizione di pressoché tutte le figure. Il Bambino è sulle ginocchia della Vergine, mentre nella pala è calato sulle mani dell'adorante san Stanislao, com'era in quella veneziana dei Gesuiti, che qualcuno evidentemente ha voluto ripristinare per questo particolare, molto devozionale e molto sentimentale. Privata del Bambino, la figura della Vergine nella pala sembra diventare quella di una grossa matrona, con le mani sfaccendate.

Sant'Ignazio nel bozzetto ricopre un ruolo centrale, da assoluto protagonista, in una posa di grandiosi gesti, mentre nella pala resta un intercessore laterale, in una posa orante più scontata e banale. La figura di san Luigi Gonzaga, forse perché rappresentata altrove in Sant'Ignazio o nell'altra chiesa dei Gesuiti, Santa Lucia, non era evidentemente prevista fin dall'inizio nella composizione, fatto singolare e quasi unico poiché, dall'anno di beatificazione nel 1727, egli viaggia fedelmente in coppia col santo polacco.

Ruota tutta "la ricca gloria d'Angeli" ma si perde nella pala quello adolescente dal corpo nudo nell'angolo in alto, evidentemente censurato. Sempre nel dipinto maggiore s'introduce, al posto di un angioletto, ad un angolo in basso del quadro, un po' di capitelli e frammenti di anticaglie architettoniche, che dovevano attestare la cultura classica dell'autore ai "bravi professori" bolognesi, ma che risultano alla fine inutili e fuoriluogo nella rappresentazione sacra.

La struttura architettonica, composta con i soliti elementi di Balestra, una scala discendente da un lato e due colonne, che si

12. Antonio Balestra,
Bozzetto per la pala
dei Gesuiti di Bologna,
particolare, Bologna,
Pinacoteca Nazionale



dissolvono tra le nuvole, dall'altro, è rinforzata poi nella pala da un muro inclinato, retrostante alle colonne. Ne consegue che, mentre il bozzetto appare aereo, leggero, equilibrato e bellissimo, ancora nello spirito dei monumentali teleri con i *Santi Cosma e Damiano* in Santa Giustina a Padova, del 1718, la pala sembra più retorica e pesante, per quanto la si può immaginare appesantita dalla bolsa traduzione incisoria di Sebastiano Gamma, che ha grande valore documentario, ma non certo artistico. La constatazione sembra abbastanza evidente, anche tenendo conto del persistente pregiudizio antibarocco della cultura moderna che predilige costantemente i bozzetti alle composizioni maggiori. Nel bozzetto di Balestra è più scoperta la componente culturale che faceva la differenza anche con i bolognesi, ossia l'eredità di Veronese e la sua reinterpretazione in funzione della grande retorica barocca. La composizione implica infatti il ricordo, forse anche inconscio, della grande pala veronesiana di San Giorgio in Braida. Soprattutto la figura di sant'Ignazio pare una ripresa liturgicamente paludata del martire di Veronese e della sua interpretazione gestuale. Ma ancora più vicino, soprattutto nello spirito, è il bozzetto per la pala non realizzata con *L'apoteosi di san Giorgio*²¹, nella distribuzione dello spazio, tutto sollevato e "celeste", e nella citazione puntualissima della colonna. Anche se non ne parla mai, a questa data anche Balestra guarda ormai più a Veronese che a Correggio, pur senza l'ostentata dichiarazione, che



13. Paolo Veronese,
Apoteosi di san
Giorgio, Collezione
privata

14. Paolo Veronese,
Martirio di san
Giorgio, particolare,
Verona, San Giorgio
in Braida





15. Antonio Balestra,
Madonna col Bambino
e santi, Firenze, Uffizi,
Gabinetto dei disegni
e stampe

ne fanno in quegli anni Ricci e Tiepolo. Se lo studio di Correggio era stato la chiave della grazia, ora quello di Veronese era la chiave della grandiosità e del sublime. Anche Cignaroli nella grande tela di San Giorgio a Reggio farà un uso esplicito, più scoperto, e più superficiale, di citazioni veronesiane. Questo a dimostrare che la ripresa di Veronese non fu solo un fenomeno veneziano, ma fu presente, per diversi aspetti anche nella città natale. A Bologna fu soprattutto Creti a sentire il fascino di Veronese, ma in maniera ancor più discreta, più forse in sue inflessioni cromatiche e tipologiche dei personaggi, anche se di lui restano memorabili copie a disegno dell'*Adorazione dei Magi* Cuccina, allora a Modena, oggi a Dresda²². Balestra, raffinato conoscitore, s'impegnava anche nella ricerca di bozzetti veronesiani per gli amici fiorentini, come Gaburri. Scrive a lui il 17 giugno 1733: "...Al primo tempo che potrò avere, non mancherò di por mano al mio ritratto in disegno, e così parimente avrò memoria, capitando qualche disegno di Paolo, di provvederlo per lei, ma si dura fatica a trovarne, ed incontrare che veramente sia originale; però, se capiterà, non mancherò..."²³. A lui Balestra aveva già procurato disegni di Dal Sole, di Piazzetta e di Cignaroli.

La pala di Bologna rappresentava per Balestra sicuramente una grande affermazione di prestigio, prima di quella di San Gregorio al Celio a Roma, del 1734, commissionata dal cardinale Angelo Querini, che l'aveva scelto al posto di altri veneti e romani, sicuro di piacere e far bella figura nella città papale. Quella pala era stata anticipata anche dalla nomina, nel 1725, ad accademico di San Luca, su proposta di Giuseppe Chiari, in quell'accademia dove Balestra aveva studiato da giovane, e da primo della classe, meritando anche il primo premio al concorso di disegno del 1694. Ora, dopo Roma, nel 1731 Balestra conquistava anche Bologna, una città dove non aveva mai lavorato, affermandosi nelle due capitali del classicismo e dell'accademia, come non era mai accaduto ai veneti del suo tempo, pur con la discussa eccezione di Ricci.

Balestra non fu tuttavia mai accademico clementino, come lo era stata invece già nel 1720 la sua amica Carriera e come lo sarebbe stato ancora nel 1761 Cignaroli, e questo forse non fu un caso. Non lo sarebbe stato certo se i professori bolognesi avessero letto quanto il buon Antonio scriveva al suo amico fiorentino Gabburri, il 9 novembre 1730: "Pur troppo V. S. ill. la discorre bene in proposito della pittura che oggi vediamo andar declinando al maggior segno; purtroppo è vero che non si veggono né dalle accademie di Roma, né di Bologna, e né anco di queste parti, risorgere successori alli celebri maestri antepassati...". Colpa dei nuovi artisti che non studiano e "...vanno dietro al loro genio e



capriccio, col cercar di farsi taluno delle maniere ammanierate, fantastiche e ideali, lontane dal vero, il che non serve altro che a coprire con un'apparente macchia che dia nell'occhio, quella total mancanza de' veri fondamenti..."²⁴. Come spesso accade, mentre a Balestra sembravano "ammanierati" i nuovi artisti, ad Algarotti, loro coetaneo, sembrava "un poco manierato" Balestra. In ogni caso il pittore veronese si dimostra soddisfatto del gradimento riservato alla sua pala da parte dei professori bolognesi che, proprio nello stesso momento, dichiara di non stimare granché.

Forse, oltre alla pala, altre opere minori del veronese erano presenti a Bologna, dove l'artista, come conferma Oretti, era comunque conosciuto. Il disegno, oggi conservato agli Uffizi, raffigurante *La Madonna col Bambino e santi*, quasi sicuramente preparatorio per la pala Dionisi nel duomo di Verona, proviene, insieme ad altri di Antonio Calza, Felice Torelli e Giorgio Anselmi (altro allievo di Balestra), dalla bolognese collezione Malvezzi²⁵. Un grande disegno preparatorio per la *Lavanda dei piedi* di Trescore Balneario, del 1721, oggi conservato al Museo di Pesaro con l'attribuzione a Sebastiano Ceccarini, dovrebbe provenire dalla collezione Mosca Toschi²⁶ e può solo documentare l'oblio in cui è caduta quasi dovunque l'immagine di Balestra. Ma tutte queste opere, come la grande pala dei Gesuiti, hanno lasciato Bologna. In questa città, come si è già scritto, resterà comunque attivo subito dopo, negli anni Quaranta del Settecento, un allievo di Balestra, Francesco Pavona. Un nucleo consistente di opere grafiche del pittore veronese, disegni e incisioni, fu acquistato invece nel 1838 dalla Biblioteca Palatina di Parma direttamente dagli eredi dell'artista.

Al di là del fatto storico, la pala bolognese doveva essere uno dei capisaldi dello stile maturo di Balestra, tornato a essere più monumentale e solenne dopo l'abbandono di fatto della residenza veneziana nel 1718 e il rientro definitivo a Verona, fase questa

16. Antonio Balestra,
Lavanda dei piedi,
Pesaro, Museo Civico

ufficialmente inaugurata dalla grande pala per i Gesuiti veronesi, a San Sebastiano, del 1724. Poi, come è prevedibile in Balestra, tutte le figure sono variazioni di quelle simili delle composizioni precedenti e anticipano a loro volta altre varianti successive. L'angelo dal drappo azzurro varia di poco quello di *Abramo e gli angeli*, a Sant'Anastasia (oggi a Sona) del 1717 e la figura di Amore nel *Diana, Mercurio e Amore* di un palazzo veneziano, degli stessi anni. Il grande angelo di scorcio ai piedi della Vergine è invece replicato, con disegno più risentito, nella pala di *San Raimondo* a Piacenza del 1738.

Sul modo di comporre di Balestra, sostanzialmente uniformato a quello insegnato nelle accademie del tempo, siamo sufficientemente documentati. Partiva probabilmente da schizzi più sintetici e quindi molto definiti per arrivare a un bozzetto comunque assai finito, soprattutto nelle composizioni sacre, destinato all'approvazione dei committenti. A questo punto, se non prima, delineava a parte i particolari delle singole figure con un meticoloso disegno. Nel caso della pala bolognese è evidente che il primo bozzetto, troppo libero, non piacque ai committenti e Balestra, invece che applicarsi a puntuali correzioni, cambiò tutte le figure della composizione, come si vede in altri suoi casi, quale il disegno per la veronese pala Dionisi del 1712. Sul modo grafico di Balestra vale riportare l'ultima conclusione critica di Meijer, anche per quanto inconsciamente può sottintendere: "...Sebbene Balestra si attenga in genere alla corretta rappresentazione delle proporzioni, Maratta sembra alquanto più costante in questo senso. Nel confronto con il maestro romano, però, Balestra vince per sicurezza di mano [...] Inoltre l'impaginazione dei vari elementi sottilmente equilibrati nei singoli fogli risulta più congeniale a Balestra ed è in lui non raramente anche di eleganza maggiore [...] Ma alla bellezza nitida, vigorosa e qualche volta un po' clinica degli studi di Maratta, Balestra oppone una scrittura e una maniera di rappresentare più miti e leggere e talora più sensibili. Questi caratteri trovano forse origine, almeno in parte, nell'insegnamento goduto dal pittore veronese a Venezia alla scuola di Antonio Bellucci, che tuttavia non conosciamo bene come disegnatore [...] Non è forse da escludere un apporto alla maniera di ideare un dipinto fornito a Balestra dal modello di artisti come Carlo Cignani. Tuttavia è probabile che, nonostante l'interesse per questo artista sia distinguibile nella pittura del nostro, il bolognese non eguagliò certamente Maratta nel ruolo di maestro..."²⁷. Il fantasma del maestro Cignani, cacciato dalla porta della documentazione storica, sembra rientrare dalla finestra dell'analisi stilistica del disegno.

Si ringraziano per la collaborazione Gian Piero Cammarota, Alberta Faccini, Massimo Favilla, Monica Martin, Angelo Mazza, Ruggero Rugolo, Daniela Scaglietti Kelesian, Stefano Tumidei.

¹ Cfr. *Notizie de professori del disegno cioè pittori scultori ed architetti bolognesi e de forestieri di sua scuola raccolte da Marcello Oretti bolognese Parte VII*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms B 129, foll. 500-504. Oretti ritorna sull'argomento di Balestra in un altro manoscritto *Notizie pittoriche de Pittori Scultori ed Architetti Bolognesi, e de Forestieri di sua Scuola / appendice di altri Tomi / Parte Prima*, ivi, ms B 135.

² *Notizie cit.*, ivi.

³ Cfr. L. Frati, *Lettere autobiografiche di pittori al P. Pellegrino Antonio Orlandi*, in "Rivista d'Arte", 5-6, 1907, pp. 65-69.

⁴ Cfr. L. Pascoli, *Vita di Antonio Balestra*, in *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti viventi*, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms, ed. critica a cura di F. D'Arcais, Treviso 1981.

⁵ Cfr. G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano 1822-1825, II, lettera CXIII, pp. 403-405.

⁶ Cfr. S. Marinelli, *Lo stile "eroico" e l'Arcadia*, catalogo della mostra, a cura di L. Magagnato, Verona 1978, pp. 31-75.

⁷ Cfr. B. Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, de' gli scultori et architetti veronesi*, Verona 1718, pp. 186-187.

⁸ Su Ceffis cfr. S. Marinelli, *L'arrivo di Dorigny nelle sue nuove patrie*, in "Verona illustrata", 17, 2004, pp. 79-85. Per la pala di Sant'Anastasia, l'opera pubblica più nota di Ceffis, va ricordata la precisazione di Lanceni (1720): "...la [...] figura di San Pio è stata ridotta poi in altra positura da Stefano Le Grù in tempo della Canonizzazione di

detto Santo". Cfr. G.B. Lanceni, *Ricreazione pittorica*, I, Verona 1720, p. 45.

⁹ Sui rapporti tra Cignani e Bellucci cfr. E. Young, *Antonio Bellucci in England and Elsewhere*, in "Apollo", XCVII, 1973, p. 300; F. Magani, *Per la grafica di Antonio Bellucci e i suoi rapporti col bolognese Carlo Cignani*, in "Arte Veneta", 44, 1993, pp. 64-66; Id., 1692: *Antonio Bellucci da Venezia a Vienna. Note sull'esordio veneziano e la prima attività austriaca*, in "Arte Veneta", 47, 1994, pp. 22-23; Id., *Antonio Bellucci*, Rimini 1995, p. 80.

¹⁰ I dipinti raffiguranti la Natività durante la notte divennero, soprattutto nei larghi formati orizzontali, la specialità di Balestra e sicuramente il suo genere più popolare. In questo fu seguito da allievi e imitatori come Angelo Trevisani, Rotari e Nogari. Fu questo, nel Settecento, il tramite pittorico e iconografico più felice tra la pittura di Correggio, identificata con la *Santa Notte* probabilmente il quadro in assoluto più popolare all'inizio del Settecento, e quella veneta dell'età di Balestra. Sui rapporti con Marchesini si è scritto già nel catalogo della mostra veronese del 1978 e in effetti il momento in cui la pittura di Balestra registra più chiaramente il fascino di Cignani è quando i due artisti lavorano insieme per il Palazzo dei mercanti di Bolzano, alla fine estrema del Seicento. Per tutta la sua vita Marchesini fu mediatore di notizie e commissioni per conto di Balestra. Questo vale almeno come la più indiscutibile fonte indiretta dell'influenza di Cignani.

¹¹ Per un'ultima sintesi sulla vicenda McSwiny si veda A. Mazza, *Pittori bolognesi e veneziani per una "gloriosa" iniziativa europea: le tombe allegoriche di McSwiny*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, Modena 1999, pp. 175-192.

¹² Cfr. G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, II, Bologna 1739, p. 314.

¹³ Cfr. S. Marinelli, *La pittura veneta nel ducato estense dall'età barocca alla Restaurazione*, in J. Bentini, S. Marinelli, A. Mazza, *La pittura veneta negli stati estensi*, Modena 1996, pp. 345-391.

Sulla pala di Balestra si veda ancora F. Frisoni, *Le pale d'altare dei Gesuiti in Bologna*, in *Dall'isola alla città, I Gesuiti a Bologna*, a cura di G.P. Brizzi e A. M. Matteucci, Bologna 1988, p. 101. Monica Martin segnala una lettera di Bonomo Algarotti che, nel 1772, chiede informazioni della pala bolognese di Balestra. Il suo corrispondente bolognese, Vincenzo Camillo Alberti risponde che: "...La tavola del Veronese Balestra esistente in questa Chiesa di S. Ignazio è stata intagliata da due diversi incisori in forme diverse. Una stampa evvi in foglio intagliata da un tedesco a fumo di niun conto oltre di quella che invio a V. S. Illustrissima certamente di poco, ma di maggior valore dell'altra; che avrei però spedita se trovata l'avessi ad onta di moltissime ricerche. Se questa a V. S. potrà essere di qualche uso io avrò grandissimo piacere d'averla potuto trasmettere". Cfr. *Lettere di Vincenzo Camillo Alberti a Bonomo Algarotti*, Biblioteca Civica di Treviso, ms. 1266. Oggi è nota solo l'incisione di Sebastiano Gamma.

¹⁴ L. Pascoli, *Vita di Antonio Balestra* cit.

¹⁵ Cfr. I. Graziani, *La bottega dei Torelli, da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna 2005, pp. 206 e sgg.

¹⁶ Cfr. S. Maffei, *Verona illustrata*, VI, Verona 1732, p. 167.

¹⁷ Cfr. F. Algarotti, *Opere*, 17 voll., Venezia 1791-1794, VIII, p. 367.

¹⁸ Cfr. D. Tosato, *Precisazioni su un dipinto di Balestra in collezione Sanvitale a Parma*, in "Arte Veneta", 62, 2005, pp. 126-130.

¹⁹ Cfr. S. Marinelli, *La pittura veneta nel ducato estense* cit.

²⁰ Cfr. *Rari dipinti di antichi maestri*, Venezia 6 novembre 2005, n. 20, p. 52.

²¹ Cfr. S. Marinelli, *Paolo Veronese-Apoteosi di San Giorgio*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, Verona 1988, pp. 219-221.

²² Cfr. J. Bentini, *Pittura veneta nelle raccolte estensi di Modena*, in *La pittura veneta negli stati estensi* cit., pp. 259-315.

²³ Cfr. G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano 1822-1825, II, p. 402.

²⁴ Cfr. *ibidem*, II, pp. 259-262.

²⁵ Cfr. S. Marinelli, *Cinque secoli di disegno veronese*, Firenze 2000, p. 111.

²⁶ Si veda la scheda di A.M. Ambrosini Massari in *Dipinti e disegni della Pinacoteca Civica di Pesaro*, a cura di C. Giardini, E. Negro, M. Pirondini, Modena 1993, pp. 315-316.

²⁷ Cfr. B. Meijer, *Disegni di Antonio Balestra*, in "Arte Veneta", 60, 2003, pp. 88-111. Il richiamo a Cignani è anche in U. Ruggeri, *Nuove opere documentate di Antonio Balestra*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di Storia dell'Arte in onore di E. Martini*, Venezia 1999, p. 187.



016795