



Giulia Cocconi

Episodi di realismo a Parma: Bartolomeo Schedoni e il fascino del Caravaggio



Abstract

Pittore di corte a Parma per Ranuccio I Farnese dal 1607, Bartolomeo Schedoni sperimenta in certe opere della maturità brani di innegabile realismo, giungendo al contempo ad operare una straordinaria trasformazione luministica che sembra presupporre uno studio profondo e consapevole dell'opera di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come avviene l'aggiornamento di Schedoni, dalla pittura improntata sino ad allora a capisaldi emiliani quali Correggio ed i Carracci, sulle novità della capitale pontificia? Questo studio si propone di ripercorrere i contatti tra la scena artistica parmense e quella romana nei primi decenni del XVII secolo per fare luce sui canali attraverso i quali il pittore modenese può aver conosciuto e studiato l'opera del Merisi.

Bartolomeo Schedoni worked as a painter at Ranuccio I Farnese's court in Parma from 1607. In some of his latter works, the use of realism is undisputable and the astonishing lightening transformation is likely to suggest a deep and knowledgeable study of Caravaggio's work. How could have Schedoni's painting, based on the Emilians Correggio and Carracci's techniques, been affected by the artistic trends of the time in the Papal State? This study aims to retrace the links between the artistic scenes in Rome and Parma starting from the early XVII and to clarify the ways in which Schedoni may have been able to access and study Merisi's works of art.



A partire dal pionieristico saggio di Vittorio Moschini (1927) diversi studiosi hanno rilevato la presenza di tangenze caravaggesche nell'opera di Bartolomeo Schedoni, pittore modenese al servizio di Ranuccio I Farnese (Copertini 1953; Bean 1957; Copertini 1957; Moir 1967; Riccomini 1968; Argan 1970; Kultzen 1970; Roli 1985; Miller 1986; Dallasta & Cecchinelli 1999; Dallasta & Cecchinelli 2002; Negro & Roio 2013; Roio 2013) e in date più recenti è emersa la proposta di riferire al pittore un secondo viaggio a Roma, svoltosi negli anni della maturità, durante il quale Schedoni avrebbe potuto confrontarsi personalmente con l'opera del Merisi (Dallasta & Cecchinelli 2002; Negro & Roio 2015); più precisamente, nell'ambito di tali riflessioni si suggerisce che il soggiorno nell'Urbe potrebbe aver avuto luogo tra la

fine del 1613 ed il principio del 1614 (Dallasta & Cecchinelli 2002), quando per diversi mesi non si ha notizia di Schedoni a Parma. Problemi di cronologia ci sollecitano tuttavia alla ricerca di ulteriori risposte, poiché è solo il 1611 quando l'artista licenzia opere già segnate da una riflessione sull'opera del Merisi. Se è vero che Schedoni non si è allontanato dall'Emilia per lunghi periodi tra il 1607 ed il 1612, date in cui è documentato con una certa frequenza, questo primo interesse per il maestro lombardo può essere nato a Parma, dove i contatti con Roma erano all'ordine del giorno.

La vita

Bartolomeo Schedoni nasce il 13 gennaio del 1578, battezzato a Modena come Bartolomeo Ludovico¹. Modena è la città dell'infanzia e della prima giovinezza, dove il padre Giulio e lo zio Pellegrino sono mascherai ed accanto a loro Bartolomeo, assieme a tutti i fratelli, deve prendere confidenza con la realizzazione di maschere carnevalesche, per poi affidarsi verosimilmente agli insegnamenti di un pittore di spicco sulla scena modenese di fine Cinquecento, Giovan Battista Codebue². Forse è proprio il Codebue, che a Parma è stimato dal duca Ranuccio I Farnese (Baracchi Giovanardi 1980), a presentare a questi il giovane Schedoni; forse l'intermediario fu piuttosto il conte modenese Nicolò Cesi, personaggio assai vicino a Ranuccio, che nella sua abitazione parmigiana ospitò il Codebue durante i suoi soggiorni in città. Quale che sia la figura attraverso cui Bartolomeo approdò alla corte di Parma, Ranuccio decide di inviarlo a Roma, a studiare a sue spese presso Federico Zuccari, che nel 1593 non solo è divenuto Principe dell'Accademia di San Luca, ma ha anche destinato un ambiente della sua casa sul Pincio ad accogliere i giovani forestieri giunti in città per aggiornarsi sulla pittura romana (Acidini Luchinat 1999); nell'Urbe è Papirio Piccini, futuro vescovo di Parma, a presentare il giovane allo Zuccari. Nell'autunno del 1595 tuttavia Schedoni, costretto da una malattia, è già di ritorno e le carte della corte lo dicono a Parma, dove figura come stipendiato e dove deve

¹Il più completo regesto dei documenti legati alla vita di Bartolomeo Schedoni è ad oggi quello pubblicato in Dallasta-Cecchinelli (1999), che raccoglie anche i documenti precedentemente resi noti nel contesto di altri studi; il corpus documentario è stato inoltre oggetto di integrazioni (Dallasta & Cecchinelli 2002; Dallasta 2004; Dallasta & Cecchinelli 2011; Dallasta 2014; Dallasta 2015).

²Un inedito atto di pagamento versato a Giovan Battista Codebue dalla computisteria estense mette il pittore in diretta relazione con Domenico Schedoni, fratello minore di Bartolomeo e firmatario dell'atto stesso: «Di Commissione dell'Ill.mi SS.ri Ducali Fatt.ri Generali voi S.r Giulio Mirandola Tes.o della Cam.Duc.e pag.e a spesa de SS.mi Principi al s.r Gio.Batt.a Codebo scudi Dieci a bon conto delle Fatt.re che fa per l'inventione de SS.mi Principi 8XXXX Jacopo Allegri 6 Febbraio 1604 Annibale Forteni Pagate subito M.Domenico Schedoni adi 6 Febbraio» (ASMo, *Archivio per materie*, Arti e mestieri, Mascherai, Domenico Schedoni, 6 febbraio 1604). Le rispettive versioni dell'*Annunciazione* di Bartolomeo Schedoni [Formigine, chiesa dell'Annunciata] e Giovan Battista Codebue [Modena, chiesa di San Biagio al Carmine] rivelano il comune studio di un dipinto di analogo soggetto di Ludovico Carracci [Bologna, chiesa di San Domenico].

affiancare colleghi più maturi nel loro lavoro; in particolare nel 1600 lo sappiamo frequentare familiarmente la bottega del fiammingo Soens, ma è noto che lavorò anche al fianco di pittori come Innocenzo Martini, Bernardino Buj e Giovan Battista Trotti, con il quale collaborerà poi nuovamente negli ultimi anni. Stanco forse di operare in ruoli di subalterno, nel 1601 Schedoni sceglie di ritornare in patria: la devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio ha fatto di Modena la nuova capitale del ducato estense e l'occasione di affermarsi presso una corte che deve ancora individuare i suoi artisti di riferimento è straordinaria per un giovane pittore. Schedoni viene subito impiegato da Cesare I d'Este nel cantiere del Palazzo Ducale, presso il quale sono impegnati numerosi artisti ed artigiani, tra i quali si ricordino almeno il Codebue, Ercole dell'Abate e Stefano Gavasetti (Baracchi Giovanardi 1996), per poi ottenere un incarico di rilievo anche dai fabbricieri del Comune di Modena; brevi commissioni vedono il pittore al servizio anche di personaggi come Stefano Scaruffi ed Ippolito Bentivoglio. Della parentesi modenese restano poche testimonianze pittoriche, ma sufficienti ad attestare la volontà di volgere lo sguardo verso Roma: certo non è un caso che nel *Coriolano* del Palazzo Comunale sia vivo il ricordo del *Mosè dinanzi al Faraone*, eseguito dallo Zuccari negli appartamenti vaticani del Belvedere e mediato dalla ben nota incisione di Cornelis Cort. Con il concludersi del 1607 Schedoni torna presso la corte di Parma, dove Ranuccio Farnese lo accoglie finalmente come pittore di corte, concedendogli di chiamare in città anche i tre fratelli³. Sono anni di intensa attività per l'artista, che lavora non solo per il suo signore, ma, quando Ranuccio lo concede, anche per privati cittadini ed ordini religiosi. Si ricordi che Schedoni operò a Parma anche come copista, come nel caso della copia dalla *Zingarella* del Correggio [Milano, Pinacoteca Ambrosiana] eseguita dietro richiesta del Cardinale Federico Borromeo nel 1610 (Jones 1993) e non a caso i primi biografi esaltano la capacità del modenese di accostarsi alla pittura del grande maestro emiliano (Scannelli 1657; Vedriani 1662). Tuttavia proprio in questi anni nell'opera di Schedoni inizia a prendere corpo una trasformazione stilistica e formale che si farà sempre più profonda, sino alle due straordinarie tele realizzate per il convento dei Cappuccini di Fontevivo, la *Deposizione* ed il *Resurrexit* [Parma,

³I tre lo aiuteranno ad avviare la bottega e resteranno poi sempre al suo fianco. Giovanni Battista Schedoni deve trovarsi stabilmente a Parma accanto al fratello almeno dal 1609, anno in cui si macchia di diversi reati che gli valgono l'esilio da Modena; ne abbiamo notizia da una supplica da lui inviata a Cesare d'Este, nella quale si afferma inoltre che nessuno dei fratelli Schedoni viveva a Modena negli anni immediatamente successivi al 1609 (Archivio di Stato di Modena, Particolari, 1300, Giovanni Battista Schedoni, «Ser.mo Principe, Gio.Battista Schidoni da Modina povero giovine e divotiss.mo servo di V.A.S....»). Domenico, negli anni in cui fu collaboratore di Bartolomeo a Parma, è episodicamente documentato anche a Modena, dove continua a risiedere sua moglie, con la quale battezza diversi figli (Archivio Comunale di Modena, Registri dei nati, 1607 e seguenti); solo a partire dal 1616 la sua presenza in patria sarà costante ed anche Ercole ricompare a Modena nelle stesse date (Archivio Comunale di Modena, Registri dei Nati, 1616 e 1618), non prima dunque della morte di Bartolomeo e della chiusura della bottega parmigiana.

Galleria Nazionale], con cui il pittore tocca il momento più alto del suo intero percorso artistico.

Un inatteso realismo

Il 10 ottobre del 1611 fa il suo ingresso nel guardaroba ducale la *Carità di Santa Elisabetta* [fig. 1], consegnata da Alessandro Danella a Flaminio Giunti e descritta da questo come «un quadro grande con un orbo un Puto che lo conduce, et una donna che li fa elemosina con un putino», realizzato su tela (Dallasta & Cecchinelli 1999, p. 257). Una seconda opera che mette in scena un episodio di carità è l'*Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea* [Napoli, Palazzo Reale], dove l'incontro tra i genitori della Vergine viene relegato in secondo piano, riservando il primo ad una breve galleria di personaggi poveramente vestiti, dove un giovane si china a porgere una moneta ad una donna ed al suo bimbo infante. Di questo dipinto non si trova notizia nei registri del guardaroba, ma deve essere licenziato da Schedoni in date assai prossime, come fanno pensare già le comunanze stilistiche, nonché la presenza delle stesse tematiche pauperistiche. Il tema della carità è senz'altro caro a Ranuccio in queste date: sono anni di carestia per il ducato di Parma e Piacenza ed il duca come gli ordini religiosi si impegnano in atti di carità verso i poveri, al punto che l'eco di queste elemosine raggiunge le commissioni artistiche ducali (Crispo 1998). Accingendosi allo svolgimento di queste opere Bartolomeo Schedoni deve aver ben presente il suo più prossimo precedente, quella monumentale *Elemosina di San Rocco* [Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister] che Annibale Carracci aveva realizzato per la Confraternita di San Rocco di Reggio Emilia, eppure i poveri del dipinto della *Porta Aurea* sono portati in scena con un ben diverso naturalismo. Un naturalismo gentile, che concede la grazia tipicamente schedoniana alla misera condizione dei personaggi, ma già un guizzo di giocoso realismo emerge nel particolare del bimbo che spulcia l'ariete. La *Carità di Santa Elisabetta* si misura con un realismo più sicuro, il cieco si stringe al bastone ed al compagno in un gesto che comunica l'urgenza del bisogno ed entrambi i mendici questa volta hanno le vesti stracciate; la luce, inoltre, giungendo radente da sinistra, fa emergere dal fondo scuro solo alcuni dettagli, in un'orchestrazione luministica che è già il frutto di una prima e personale riflessione sulle prove del Caravaggio.

Inutile cercare nelle collezioni farnesiane opere del pittore lombardo: diversamente dai signori dei vicini ducati di Mantova e Modena, Ranuccio non pare interessato ad aggiudicarsi opere del Caravaggio e Odoardo Farnese, a Roma, non sembra comportarsi diversamente (Morselli 2010). A Mantova era però presente, sin dal 1607, la *Morte della Vergine* [Parigi, Musée du Louvre] del Merisi, acquistata dai Gonzaga dietro indicazione di Rubens, mentre a Bologna il cardinale Benedetto

Giustiniani aveva realisticamente portato con sé *L'incredulità di San Tommaso* [Potsdam, Bildergalerie], già citato dal Sandrart per la sua resa naturalistica (Danesi Squarzina 2009) e che tra il 1606 ed il 1611 viene visto e copiato da numerosi artisti (Danesi Squarzina 2001). La stessa cronologia della *Carità di Santa Elisabetta* dello Schedoni indica un momento non trascurabile, poiché in date assai prossime erano tornati in Emilia i giovani di Annibale Carracci: è solo il 1609 quando Sisto Badalocchio, confidando in quella buona accoglienza che non troverà presso i parenti del maestro, raggiunge Bologna e poi ripiega a Parma; Giovanni Lanfranco, collega e amico, lo segue alcuni mesi dopo, stabilendosi presso l'antico mecenate piacentino Orazio Scotti. I due devono essere vecchie conoscenze di Schedoni, già impegnati a Parma accanto ad Agostino Carracci all'aprirsi del secolo; nelle stesse date Bartolomeo frequentava la bottega del Soens, afferendo dunque ad un diverso entourage artistico. Stando poi alle parole dello Scarabelli Zunti (Cordaro 1980) il 1610 è anche l'anno in cui giunge a Parma un'altra figura che dovette avere nel panorama artistico del ducato un peso determinante: Jusepe de Ribera, allora appena ventenne, trova nella capitale farnesiana diverse occasioni lavorative, realizzando opere di soggetto sacro per alcune chiese cittadine. Anche se oggi possiamo ricostruire solo indirettamente il soggiorno parmigiano dello Spagnoletto, perduti sia i dipinti che gli affreschi eseguiti per le chiese di Parma, certamente il giovane pittore dovette colpire non poco i colleghi emiliani, come prova il fatto che Ludovico Carracci, in una lettera a Ferrante Carlo datata ben otto anni dopo, mostri di averne non solo un ricordo vivissimo, ma anche di riconoscere in Ribera un potenziale rivale (Bottari & Ticozzi 2003).

A Parma con Mario Farnese, agente d'arte e mecenate

Per l'artista valenciano la strada verso la città di Parma, dove secondo la coeva letteratura artistica si reca per studiare l'opera del Correggio (Mancini 1956), può essere stata aperta da Mario Farnese, duca di Farnese e di Latera, che il pittore ha verosimilmente conosciuto a Roma (Cordaro 1980) e che potrebbe essersi adoperato come intermediario per inserire il giovane artista nel panorama parmigiano. Certo è che Ribera doveva giovare in Parma di una qualche raccomandazione, poiché giovanissimo ebbe l'occasione di destinare le sue opere a centralissime chiese cittadine e sembra inverosimile che ciò sia avvenuto senza che prima provasse il suo valore, realisticamente proprio a Roma (Papi 2005). Questo Farnese, erede di un ramo di minore importanza della casata farnesiana rispetto ai più illustri parenti di Roma e di Parma, è profondamente legato sin dalla giovinezza alla città emiliana, dove aveva intessuto profondi rapporti con Alessandro Farnese, che poi seguirà nelle Fiandre, nonché con Ranuccio. Nel parmense il Farnese si era

anche sposato, possedeva in Parma un palazzo cittadino ed il suo nome figura, anno dopo anno, nei Ruoli Farnesiani come stipendiato regolare del ducato di Parma e Piacenza (Andretta 1995; Delsante 2013). Se il legame con Ranuccio è costante, un altro personaggio con cui Mario mantiene sempre un legame d'amicizia è Papirio Picedi, quel cavaliere che a Roma per volere ducale aveva presentato il giovane Bartolomeo Schedoni a Federico Zuccari e che poi, pochi anni dopo, era divenuto vescovo di Parma (ed. Dall'Olio 2009). Per Ranuccio tuttavia, come già nota G.Finaldi (Finaldi 2011), Mario sembra ricoprire, accanto agli incarichi ufficiali, anche il ruolo di agente artistico e la vicenda di Francesco Mochi (Pettorelli 1926; Favero 2008) ne è il caso esemplare: il Farnese introdusse lo scultore toscano presso l'illustre cugino e riuscì a fargli ottenere la commissione per le due statue equestri di Piacenza raffiguranti Alessandro e Ranuccio Farnese stesso, seguendone e supervisionandone poi gli sviluppi⁴. A mettere per primo in relazione Ribera ed il Farnese è Ludovico Carracci, che nel 1618 scriveva a Ferrante Carlo che il pittore «stava con Mario Farnese» (Bottari & Ticozzi 2003, p. 88), che forse lo condusse con sé in Emilia in uno dei suoi frequenti soggiorni parmigiani e che sembra averlo stabilmente alle sue dipendenze (Danesi Squarzina 2006). Risultando ad oggi perdute le opere realizzate a Parma dall'artista, non possiamo sapere se questi nella cittadina emiliana abbia licenziato dipinti caratterizzati da tratti stilistici e formali già simili a quelli che si ritrovano nelle prime prove romane del secondo decennio; tuttavia, come nota G. Papi, per non accogliere nei dipinti degli anni successivi alcuna prova di una riflessione su artisti emiliani quali potevano essere i Carracci, è più verosimile pensare ad un pittore giunto in Emilia già in possesso di uno stile personale ben definito (Papi 2005). Poche sono tuttavia le testimonianze documentarie del suo passaggio e, al di là della lettera del Carracci, la più nota attestazione del soggiorno di Ribera a Parma è la trascrizione settecentesca di un atto di pagamento datato all'11 giugno 1611, secondo il quale il pittore dipinse la sua «Ancona di S. Martino a cavallo, che divide la sua veste per un povero» (Cordaro 1980, p. 324) su commissione del consorzio di San Martino, che la destinava all'altare dedicato al santo nella perduta chiesa parrocchiale di San Prospero. Se non è stato possibile rintracciare l'atto di pagamento originale, del quale già M. Cordaro lamentava la perdita, gli inventari della chiesa (Archivio storico diocesano di Parma, Parrocchie urbane soppresse, capsula 13, Chiesa parrocchiale di San Prospero) confermano la correttezza delle date trascritte dalla nota manoscritta: nell'inventario più antico, redatto nel 1609, non troviamo alcun riferimento alla pala del Ribera,

⁴Un recente studio, apparso ormai in fase di correzione delle bozze del presente saggio, suggerisce di indagare i legami tra Bartolomeo Schedoni e Francesco Mochi, proposto come possibile mediatore tra il modenese e la scena artistica romana, ipotizzando inoltre che lo stesso Mario Farnese potrebbe aver ospitato Schedoni nell'Urbe nel 1613 (Dallasta 2016).

mentre negli inventari successivi, datati rispettivamente al 1622 ed al 1628, si segnala la presenza di un'ancona posta sull'altare di San Martino, a conferma che il dipinto non dovette entrare in chiesa prima del 1610⁵. Per quanto riguarda il consorzio di San Martino, ricordato più genericamente dagli inventari come «consorzio della vicinanza» (Archivio storico diocesano di Parma, Parrocchie urbane soppresse, capsula 13, Chiesa parrocchiale di San Prospero, «20 giugno 1628 Lista delli obblighi...»), è invece possibile identificarlo con sicurezza con una compagnia laica fondata presso la chiesa di San Prospero dagli abitanti della vicinia già nel 1499, anno in cui gli stessi vicini si assumono anche l'onere delle spese per la fabbricazione di una cappella intitolata a San Martino⁶. Una fonte letteraria seicentesca (Scaramuccia 1674) fornisce la prima e più estesa testimonianza di una cappella affrescata da Ribera nella chiesa di Santa Maria Bianca⁷, annunciandone già la prossima distruzione, necessaria ai lavori di ampliamento della chiesa stessa; se non sono emerse testimonianze documentarie relative a questa commissione ricevuta dallo Spagnoletto, restano perlomeno le parole dello Zappata, che ricorda come in relazione ad un'ampliamento della chiesa datato al 1610 vennero realizzate diverse pitture di soggetto sacro, «presertim Joseph Ribere aliorumque illustrium pictorum, que interventium corda ad devotionem provocabant» (Lange 2003, p. 161); un documento coevo ci conferma la presenza di tale cantiere, ancora aperto il 2 luglio del 1611 (Archivio storico diocesano di Parma, Ordini religiosi, capsula 18, Carmelitani Scalzi, «Papiro Picedi vescovo di parma...»). La terza ed ultima opera realizzata da Ribera per una chiesa parmigiana doveva essere la pala d'altare per la chiesa di San Quintino, avente per soggetto una *Assunzione della Vergine con i Santi Cosma e Damiano*, la cui più antica citazione è sempre riferibile allo Zappata (Lange 2003, p. 161). La pala viene poi prelevata in occasione delle spoliazioni napoleoniche ed indi perduta, condividendo lo stesso destino che venne riservato anche al *San Martino a cavallo* (Cordaro 1980).

⁵Nel primo inventario leggiamo «lista di tutti li mobili dela Chiesa Parochiale di S. Prospero in Parma che di presente si ritrovano in d.ta Chiesa sotto alla custodia di Giovanni Rippa Rettore di d.ta Chiesa [...] al Altare di S. Martino una Ancora ornata di legnami di noce [...] et d.t Altare è del consorzio della parochia» (Archivio storico diocesano di Parma, Parrocchie urbane soppresse, capsula 13, Chiesa parrocchiale di San Prospero, «San Prospero, 28 Giugno 1622...») e nel secondo nuovamente «vi è un altare con la sua ancona di S.Martino con dici candeliri di ottone et è delli consorzio della vicinanza et ha di intrata y 32 l'anno; fano la festa di S.Martino con li vesperi et mesa cantata nel isteso giorno di S.Martino et d.a Ancona ha la corniza di noce con il sui palio di ciramo indorato» (Archivio storico diocesano di Parma, Parrocchie urbane soppresse, capsula 13, Chiesa parrocchiale di San Prospero, «20 giugno 1628 Lista delli obblighi...»).

⁶Per una più approfondita trattazione delle notizie relative al Consorzio di San Martino si rimanda ad una prossima pubblicazione.

⁷Come segnalato da J.Lange, secondo un'anonima fonte manoscritta settecentesca (*Nota dell'insigni pitture à oglio, ed à fresco, che sono in Parma quest'Anno 1725*, Ms. 119, c. 14, Soprintendenza BSAE per le Province di Parma e Piacenza, Parma) Ribera realizzò per la chiesa di Santa Maria Bianca anche un ciborio dipinto, destinato all'altare maggiore (Lange 2003).

Il più recente studio dedicato al soggiorno parmigiano di Ribera (Finaldi 2011) ha evidenziato come, per quanto la letteratura artistica del secolo tramandi che il pittore raggiunse l'Emilia per studiare l'opera del Correggio, nel perduto *San Martino* dovesse essere già presente una profonda riflessione sulle novità caravaggesche⁸. Questa apertura alla rivoluzione che il Merisi aveva avviato a Roma sembra ben corrispondere ai gusti artistici del protettore Mario Farnese: se pare che Ranuccio Farnese, che accolse al suo servizio Agostino Carracci, non nutrisse l'aspirazione di commissionare alcun dipinto al Caravaggio, Mario Farnese dimostra invece gusti più trasversali. Il duca di Latera infatti, pur prendendo al suo servizio il bolognese Antonio Maria Panico, di formazione carraccesca, accoglie accanto a sé prima il giovane Ribera e poi Leonard Bramer (Danesi Squarzina 2006), commissionando inoltre ad Orazio Gentileschi *l'Arcangelo Michele uccide il Demonio*, la più caravaggesca tra le sue opere (Schleier 1970)⁹. Il Farnese è forse suggestionato dalle posizioni di certe sue frequentazioni romane, ovvero diversi noti committenti e protettori del Merisi. Testimonianze documentarie (Moretti 2009) tramandano i legami tra Mario e Fantino Petrignani, col quale il Farnese condivide non solo un fondo economico in favore dei fratelli Mattei, ma anche le prestazioni del già ricordato pittore Panico; Mario vende poi a Ciriaco Mattei il suo Palazzo di Giove ad Amelia (Moretti 2009). Il nome di Mario Farnese si affianca anche a quello di Francesco del Monte nel 1595, quando insieme servono militarmente il pontefice, nonché a quello del cardinale Benedetto Giustiniani (Danesi Squarzina 2006), che come lui si reca a Ferrara in occasione della devoluzione dell'antica capitale estense allo Stato Pontificio: il Farnese vi giunge già nel 1597 come generale delle artiglierie (Andretta 1995), mentre il cardinale lo segue l'anno seguente, quando accompagna Clemente VIII in qualità di prefetto della congregazione per i Vescovi regolari (Feci & Bortolotti 2001). La frequentazione di un personaggio quale il cardinale non dev'essere di secondaria importanza: Benedetto Giustiniani, incaricato poi nel 1606 di presiedere la legazione bolognese, soggiorna nella città Felsinea sino al 1611, portando forse con sé *l'Incredulità di San Tommaso* del Merisi (Danesi Squarzina 2001); gli inventari delle collezioni dei fratelli Giustiniani elencano, inoltre, un cospicuo nucleo di dipinti di Jusepe de Ribera (Salerno 1960)¹⁰. Le inclinazioni collezionistiche di Mario Farnese sembrano dunque ben più affini a quelle di mecenati romani come i Giustiniani, che

⁸Per quanto riguarda invece il *Compianto su Cristo deposto* [Napoli, Museo di Capodimonte] si faccia riferimento a G.Finaldi (Finaldi 2011).

⁹L'opera di Orazio Gentileschi è destinata da Mario Farnese alla chiesa di San Salvatore a Farnese; per la stessa chiesa commissionò un dipinto anche a Giovanni Lanfranco (Bellori 1672; Schleier 1970).

¹⁰Tra i pittori che hanno occasione di lavorare per il cardinale Giustiniani in occasione della sua permanenza bolognese figurano Alessandro Tiarini e Giovanni Lanfranco; come è noto (Bellori 1672; Malvasia 1678) questi due artisti operano anche al servizio di Mario Farnese .

avevano apprezzato sia l'opera del Merisi che quella dei Carracci, piuttosto che a quelle di Ranuccio. Condividendo allora tale orientamento di gusto aperto ad accogliere la novità della pittura caravaggesca, Mario a Parma si trova verosimilmente ad incarnare le posizioni di personaggi più autorevoli e non necessariamente troppo lontani, come potevano essere il Giustiniani nella vicina Bologna o Vincenzo Gonzaga nel ducato di Mantova; certo è che già nel 1606 anche Cesare I d'Este, a Modena, sognava di adornare la sua cappella palatina con una pala di Annibale Carracci ed una del Caravaggio (Ghelfi 2012).

Due scene di elemosina

Se non restano testimonianze grafiche della pala per San Quintino¹¹ o degli affreschi di Santa Maria Bianca, del *San Martino a cavallo* sopravvivono svariate copie, nonché incisioni, di epoca settecentesca (Cordaro 1980); la versione conservata presso la Galleria Nazionale di Parma [fig. 2] permetteva già a G. Finaldi di ravvisare in detta pala caratteri manifestamente caravaggeschi (Finaldi 2011), riconoscibili nell'orchestrazione chiaroscurale ed in precise scelte iconografiche.

Si voglia allora prendere nuovamente in esame l'*Elemosina di Santa Elisabetta* di Bartolomeo Schedoni ed accostarla al *San Martino a cavallo* della Galleria Nazionale di Parma. Dal confronto tra i due dipinti emergono punti di contatto di non poco conto: l'organizzazione spaziale è la medesima, i personaggi sono verticalmente divisi tra la parte destra e la parte sinistra dei rispettivi dipinti; il fondo, che nel dipinto della Galleria Nazionale sembra rivelare un'apertura paesaggistica, è comunemente scuro e la luce in entrambi è radente e proveniente da sinistra. Nella tela di Schedoni il numero dei personaggi è maggiore, ma la Sant'Elisabetta ed il San Martino, che condividono la posizione sul lato destro e la rappresentazione di profilo, sono accomunati dallo stesso atto di elemosina; così il fanciullo che conduce il cieco, alzando il volto verso la benefattrice, adotta la stessa posa del povero che si regge alla stampella nella replica da Ribera e l'enfasi che Schedoni concede ai piedi nudi dei suoi mendicanti sembra memore di quel piede sgraziato che lo storpio del *San Martino* ancora con forza a terra.

Le date cui riferiscono l'opera schedoniana e l'originale del Ribera sono oltremodo ravvicinate, poiché lo Spagnoletto è pagato per il *San Martino a cavallo* solo quattro mesi prima dell'ingresso del dipinto del collega modenese nel guardaroba ducale. Il dipinto del pittore valenciano, realisticamente già concluso al

¹¹Finaldi (2011) suggerisce che il giovane Ribera avrebbe potuto ispirarsi alla *Madonna col Bambino in gloria e i Santi Cosma e Damiano* [Parma, Galleria Nazionale] di Giovanni Battista Tinti. Sappiamo che ai tempi di Maurizio Zappata il dipinto del Tinti si trovava nell'oratorio intitolato ai Santi Cosma e Damiano (Maurizio Zappata, *Notitiae Ecclesiarum Parmensis*, c. 82, Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1134).

momento del pagamento, deve aver colpito enormemente i contemporanei, benché fosse opera di un autore localmente ancora quasi sconosciuto e per di più giovanissimo; lo si coglie già dalle parole di Ludovico Carracci, che non solo sette anni dopo riconosce in Ribera un valente avversario ricordandolo proprio come «quello che dipinse un S. Martino in Parma» (Bottari & Ticozzi 2003, p. 88), ma che addirittura non esita a guardare alla pala di San Prospero per il suo dipinto di soggetto analogo, licenziato nel 1615 e destinato al duomo di Piacenza (Brogi 2001). Se il dipinto colpì a tal punto il Carracci, non stupisce che Schedoni, operante nello stesso contesto cittadino, seppe riconoscerne immediatamente la portata di rinnovamento: in date assai prossime, trovandosi ad affrontare a sua volta una tematica pauperistica, è proprio a Ribera che sembra volgere lo sguardo, reinterpretandolo secondo una cifra assolutamente personale. La presenza di Ribera, inoltre, dovette essere un momento di importante aggiornamento da considerarsi in relazione ad un contesto più ampio. Era solo il 23 marzo del 1611 quando «un Quadro del cenacolo per il Refetorio» (Dallasta & Cecchinelli 1999, p. 158), ovvero l'*Ultima cena* di Bartolomeo Schedoni [Parma, Galleria Nazionale, inv. n. 132] veniva consegnato ai Cappuccini di Fontevivo ed il dipinto rivela che già il modenese aveva iniziato a riflettere sull'opera del Caravaggio e che aveva forse avuto modo di studiare, grazie a disegni o stampe, una *Cena in Emmaus* del Merisi. Si ricordi inoltre che nello stesso anno Giovanni Lanfranco consegnava al Collegio dei Notai di Piacenza quel *San Luca* scrivente [Piacenza, Palazzo Farnese] dove uno degli angeli viene raffigurato nella stessa posa della figura alata che si rivolge al santo nella seconda versione del *San Matteo e l'angelo* della cappella Contarelli (Moir 1967; Schleier 2001). Da questa prima aderenza formale, Lanfranco passerà ad una riflessione più intensa che lo porterà a muoversi sul filo di un personalissimo caravaggismo, mediato dall'opera del Borgianni (Schleier 2001), ma vale forse la pena di ricordare che sempre nel corso di quell'anno di straordinario rinnovamento per il panorama artistico emiliano che dovette essere il 1611 Lanfranco era in contatto con uno dei principali protettori del Merisi: dipingeva infatti il *San Carlo Borromeo*, commissionatogli da Benedetto Giustiniani verosimilmente negli ultimi mesi della permanenza a Bologna (Danesi Squarzina 2001).

La letteratura artistica del tempo (Mancini 1956; Scaramuccia 1674) racconta che Ribera fu costretto a lasciare la città di Parma perché messo in fuga dai colleghi pittori, che invidiosi del suo talento e timorosi di vedersi sottrarre le attenzioni dei committenti, non esitarono a minacciarlo e costringerlo alla partenza; G. Finaldi ipotizza persino che l'autore di tali minacce potesse essere lo stesso Schedoni (Finaldi 2011), per la facilità con cui risaputamente Bartolomeo metteva mano alla

spada. Non restano cronache coeve che facciano luce sui rapporti che potevano intercorrere tra i due, ma la *Carità di Santa Elisabetta* rimane a dimostrare tutto il rispetto dello Schedoni pittore per quel valenciano che aveva fatto respirare a Parma la forza della rivoluzione di Caravaggio.



Fig. 1: Bartolomeo Schedoni, *Carità di Santa Elisabetta*, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte – su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Fototeca del Polo Museale della Campania.



Fig. 2: Bartolomeo Schedoni, *Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea*, Napoli, Museo di Palazzo Reale, Polo Museale della Campania – su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Fototeca del Polo Museale della Campania.



Fig. 3: Jusepe de Ribera, copia da, *San Martino a cavallo*, Parma, Galleria Nazionale, Complesso Monumentale della Pilotta - su concessione del Ministero dei Beni, delle Attività Culturali e del Turismo.

L'autrice

Giulia Cocconi si è laureata in Storia, critica e organizzazione delle arti e dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Parma (2014), con una tesi dedicata al pittore Bartolomeo Schedoni. Attualmente è dottoranda presso lo stesso Ateneo, dove porta avanti le sue ricerche sulla pittura a Parma nel primo Seicento.

e-mail: giulia.cocconi2@libero.it

Riferimenti bibliografici

Andretta, S 1995, 'Mario Farnese', in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XLV, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma.

Argan, GC 1970, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze.

Bacchelli, R, Bergamini, W, Bovini, G, Fortunati Pietrantonio, V, Corti E, Gentili, G.V., Matteucci A.M., Parini F., Riccomini E., Roli R. & Volpe C 1985, *Arte in Emilia Romagna*, Electa, Milano.

Baracchi Giovanardi, O 1980, 'La chiesa delle Grazie di Modena', *Atti e memorie: Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi*, vol. XI, n. 2, pp. 227-257.

Baracchi Giovanardi, O 1996, 'Arte alla corte di Cesare d'Este', *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria delle Province Modenesi*, vol. XI, n. 18, pp. 153-193.

Bentini, J (ed.) 1998, *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*, Motta, Milano.

Bernini, GP 1982, *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Centro studi della Val Baganza, Associazione Comunita di Terenzo, Calestano, Terenzo.

Bertini, G 1996, 'Considerazioni su documenti relativi ad Antonio Maria Panico e sulle copie degli affreschi del Correggio a Capodimonte', *Aurea Parma*, vol. LXXX, n. 1, pp. 43-51.

Bottari, G & Ticozzi, S 2003, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M.Gio.Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Hildesheim, New York [ed.or. 1822]. Available from: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/raccolta_di lettere_ecc/raccolta_di lettere_etc/pdf/raccol_p_p_df [28 luglio 2003].

Broggi, A 1988, 'Aggiunte ad Antonio Maria Panico', *Paragone. Arte*, vol. XXXIX, n. 459-461-463, pp. 39-49.

Broggi, A 2001, *Ludovico Carracci 1555-1619*, Tipoarte, Ozzano Emilia.

Carignani di Novoli, M 2013, *Dall'Ombra alla Luce. Le committenze di Mario Farnese fra Caravaggio e Ribera. Virgilio Cesarini e Ribera*, Paparo, Napoli.

Cecchinelli, C 1999, 'La chiesa e il convento dei Cappuccini di Fontevivo', *Archivio Storico per le Province Parmensi*, vol. IV, n. 51, pp. 41-64.

Cecchinelli, C 1999, 'L'opera di Bartolomeo Schedoni pittore di Ranuccio I Farnese per il convento dei cappuccini di Fontevivo', *Aurea Parma*, vol. LXXXIII, n. 1, pp. 67-90.

Copertini, G 1953, 'Tre «Deposizioni» di Bartolomeo Schedoni', *Parma per l'arte*, vol. III, n. 2, pp. 56-60.

Copertini, G 1957, 'Opere sconosciute o inedite dello Schedoni e dell'Amidano', *Parma per l'arte*, vol. VII, n. 31, pp. 111-112.

Cordaro, M 1980, 'Sull'attività del Ribera giovane a Parma', *Storia dell'arte*, vol. XXXVIII-XL, pp. 323-326.

Crispo, A 1998, 'La Carità rappresentata: Ranuccio Farnese, i Cappuccini e Bartolomeo Schedoni', *Parma per l'arte*, vol. IV, n. 1, pp. 7-58.

Crispo, A 2000, 'Bartolomeo Schedoni alla corte dei Farnese', *Atti e Memorie. Deputazione di storia patria per le Province Modenesi*, vol. XI, n. 22, pp. 167-199.

- Dallasta, F 1991, 'Un documento inedito su Schedoni giovane pittore e le monache di S. Paolo di Parma', *Aurea Parma*, vol. LXXV, n. 2, pp. 151-157.
- Dallasta, F 2004, 'Aggiornamenti su Bartolomeo Schedoni', *Aurea Parma*, vol. LXXXVIII, n. 1, pp. 3-32.
- Dallasta, F 2014, 'Un'impresa decorativa di Giambattista Schedoni e nuove acquisizioni sul fratello Bartolomeo', *Aurea Parma*, vol. XCVIII, n. 2, pp. 225-242.
- Dallasta, F 2015, 'Il pennello e il pugnale: il pittore Bartolomeo Schedoni arrestato a Parma nel marzo del 1600', *Aurea Parma*, vol. XCIX, n. 1, pp. 73-106.
- Dallasta, F 2016, 'Nuove ipotesi sulla vita di Bartolomeo Schedoni a 400 anni dalla morte (1615-2015) e qualche nuovo apporto sulle arti a Parma nel primo Seicento', *Aurea Parma*, vol. C, n. 1, pp. 35-72.
- Dallasta, F & Cecchinelli, C 1999, *Bartolomeo Schedoni pittore emiliano (Modena 1578 - Parma 1615)*, Fondazione Monte di Parma, Parma.
- Dallasta, F & Cecchinelli, C 2002, *Bartolomeo Schedoni a Parma (1607-1615)*, TLC, Colono.
- Dallasta, F & Cecchinelli, C 2011, 'Gli ultimi anni e il testamento di Bartolomeo Schedoni (1610-1615)', *Aurea Parma*, vol. XCV, n. 1, pp. 3-20.
- Dall'Olio, E (ed.) 2009, *Parma attraverso le visite pastorali: Ferdinando Farnese 1577-79, Papirio Picedi 1609-11*, Grafiche Step, Parma.
- Danesi Squarzina, S 2001, 'La collezione Giustiniani: Benedetto, Vincenzo, Andrea nostri contemporanei', in *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra. Roma, Palazzo Giustiniani, 26 gennaio-15 maggio 2001, Berlino, Altes Museum, 15 giugno-9 settembre 2001, ed. S Danesi Squarzina, Milano, Electa, pp. 17-45.
- Danesi Squarzina, S 2003, *La Collezione Giustiniani*, Einaudi, Torino.
- Danesi Squarzina, S 2006, 'New documents on Ribera, «pictor in Urbe», 1612-16', *The Burlington Magazine*, vol. CXLVIII, n. 1237, pp. 244-251.
- Danesi Squarzina, S 2009, 'La vita di «Josephus Riverius alias Hispanus Valentianus» scritta da Sandrart', in *Joachim von Sandrart (1606-1688)*, Studi della Bibliotheca Hertziana, 25, eds. S Schifferer & C Mazzetti di Pietralata, Hirmer Verlag, Munchen, pp. 133-136.
- Danesi Squarzina, S 2011, 'Il fondo Giustiniani presso l'Archivio di Stato di Roma: Caravaggio e caravaggeschi negli inventari delle ultime vendite', in *Caravaggio a Roma: una vita dal vero*. Catalogo della mostra, Roma, Archivio di Stato, 11 febbraio-15 maggio 2011, eds. M Di Sivo & O Verdi, De Luca editori d'arte, Roma, pp. 154-156.
- Danesi Squarzina, S 2012, 'Roma 1600-1630: i Giustiniani, collezionisti di Caravaggio', in *Roma al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2011-19 febbraio 2012, ed. R Vodret, Skira, Milano, pp. 235-249.
- Delsante, U 2012, 'Mario Farnese duca di Latera e i cugini di Parma e di Castro', *Atti e memorie. Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi*, vol. IV, n. 64, pp. 467-494.
- Favero, M 2008, *Francesco Mochi: una carriera di scultore*, UNI Service, Trento.
- Feci, S & Bortolotti, L 2001, 'Benedetto Giustiniani', in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVII, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma.
- Finaldi, G 2011, '«Se è quello che dipinse un S. Martino in Parma...». Ancora sull'attività del giovane Ribera a Parma', in *Il giovane Ribera tra Roma, Parma e Napoli, 1608-1624*, catalogo della mostra,

Madrid, Museo del Prado, 5 aprile-28 agosto 2011, Napoli, Museo di Capodimonte, 23 settembre 2011-8 gennaio 2012, ed. N Spinosa, Arte'm, Napoli, pp. 16-29.

Ghelfi, B 2012, *Tra Modena e Roma: il mecenatismo artistico nell'età di Cesare d'Este (1598-1628)*, Edifir. Firenze.

Guandalini, G & Martinelli Braglia, G 1992, 'Note su Giovan Battista Codebue (Modena 1561 – 1606), «eccellente architetto, pittor et scultore»', *Atti e Memorie, Deputazione di storia e patria per le antiche provincie modenesi*, vol. XI, n. 14, pp. 143-157.

Kultzen, R 1970, 'Variationen ueber das Thema der heiligen Familie bei Bartolomeo Schedoni', *Muenchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. XXI, pp. 167-179.

Lodi, AG 1978, *Bartolomeo Schedoni. Notizie e documenti*, Aedes Muratoriana, Modena.

Mancini, G 1956, *Considerazioni sulla pittura; Viaggio per Roma; Appendici*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma [ed.or. 1628].

Miller, D 1973, 'A Roman sojourn of Bartolomeo Schedoni and other documents relative to the early phase of his career', *The Burlington Magazine*, vol. CXV, n. 847, pp. 650-652.

Miller, D 1979, 'Bartolomeo Schedoni in Modena, 1602-7; the earlier phase of his work', *The Burlington Magazine*, vol. CXXI, n. 911, pp. 79-84.

Miller, D 1985, 'The Drawings of Bartolomeo Schedoni; toward a firmer definition of his drawing style and its chronology', *Master Drawings*, vol. XXIII-XXIV, n. 1, pp. 36-45.

Miller, D 1986, 'Bartolomeo Schedoni', in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di belle arti, Museo civico archeologico, 10 settembre-10 novembre 1986, Nuova Alfa Editoriale, Padova, pp. 526-533.

Miller, D 1987, 'A drawing by Bartolomeo Schedoni', *Master Drawings*, vol. XXV, n. 2, pp. 125-153.

Miller, D 1993, 'Drawings by Bartolomeo Schedoni: Addenda', *Master Drawings*, vol. XXXI, n. 4, pp. 421-425.

Miller, D 1994, 'Two early compositional Studies by Bartolomeo Schedoni', *Master Drawings*, vol. XXXII, n. 2, pp. 155-157.

Moir, A 1967, *The Italian followers of Caravaggio*, Harvard University Press, Cambridge.

Moretti, M 2009, 'Caravaggio e Fantino Petrucci committente e protettore di artisti', in *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, eds. M Calvesi & A Zuccari, Cam Editrice, Roma, pp. 69-121.

Morselli, R 2010, 'A nord e a sud del Po: quadri e pittori caravaggeschi nei Ducati di Mantova, di Parma, di Modena e nei territori della Chiesa tra Bologna e la Romagna', in *I caravaggeschi: percorsi e protagonisti*, ed. A Zuccari, Skira, Milano, pp. 165-177.

Moschini, V 1927, 'Schedoni', *L'Arte*, vol. XXX, pp. 119-148.

Negro, E & Pirondini, M 1995, *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, Artioli Editore, Modena.

Negro, E & Roio, N 2000, *Bartolomeo Schedoni 1578-1615*, Artioli Editore, Modena.

Negro, E & Roio, N 2013 *Caravaggio e i caravaggeschi in Emilia*, Artioli Editore, Modena.

Nicolaci, M 2014, 'Giovanni Baglione, Francesco Bassano e Antonio Maria Panico: lettere dal carteggio di Onofrio Santacroce (1568-1604)', *Storia dell'arte*, vol. XXXVII-XXXVIII, n. 137-138, pp. 33-68.

Papi, G 2002, 'Jusepe de Ribera a Roma e il Maestro del Giudizio di Salomone', *Paragone. Arte*, vol. LIII, n. 3, 44, pp. 21-43.

Papi, G 2003, 'Ancora su Ribera a Roma', *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n. 1, pp. 63-74.

Papi, G 2003, 'Lanfranco verso Borgianni', *Paragone. Arte*, vol. LIV, n. 3, 50, pp. 15-21.

Papi, G 2004, 'Ribera 3', in *Paragone. Arte*, vol. LV, n. 3, 57, pp. 16-21.

Papi, G 2005, 'Ribera a Roma: dopo Caravaggio, una seconda rivoluzione', in *Caravaggio e l'Europa*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo reale, 15 ottobre 2005-5 febbraio 2006, Vienna, Liechtenstein Museum, 5 marzo-9 luglio 2006, Ginevra, Skira, Milano, pp. 45-55.

Papi, G 2007, *Ribera a Roma*, Edizioni dei Sencino, Sencino.

Papi, G 2011, 'Ribera a Roma: la rivelazione del genio', in *Il giovane Ribera tra Roma, Parma e Napoli, 1608-1624*, catalogo della mostra, Madrid, Museo del Prado, 5 aprile-28 agosto 2011, Napoli, Museo di Capodimonte, 23 settembre 2011-8 gennaio 2012, ed. N Spinosa, Arte'm, Napoli, pp. 30-59.

Papi, G 2012, 'Il giovane Ribera: riflessioni', in *Roma al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2011-19 febbraio 2012, ed. R Vodret, Skira, Milano, pp. 407-415.

Pettorelli, A 1926, *Francesco Mochi e i gruppi equestri Farnesiani*, Stabilimento Tipografico Piacentino, Piacenza.

Pirondini, M 2004, *Sisto Badalocchio*, Merigo art books, Reggio Emilia..

Posner, D 1970, 'Antonio Maria Panico and Annibale Carracci', in *The Art Bulletin*, vol. LII, n. 2, pp. 181-183.

Riccomini, E 1968, 'Bartolomeo Schedoni', in *Le Muse. Enciclopedia di tutte le arti*, Istituto Geografico De Agostini, Novara.

Roio, N 2013, 'Bartolomeo Schedoni e Leonello Spada: alcune opere sconosciute di due «caravaggisti» padani', in *Valori tattili*, vol. IV, n. 1, pp. 48-65, 160.

Salerno, L 1960, 'The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani: The Inventory (part I)', *The Burlington Magazine*, vol. CII, n. 684, pp. 93-104.

Salerno, L 1960, 'The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani: The Inventory (part II)', *The Burlington Magazine*, vol. CII, n. 685, pp. 135-148.

Sandart, J 1925, *Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, ed. A R Peltzer, G. Hirth's, Monaco [ed. or. 1675].

Schleier, E 1970, 'Panico, Gentileschi and Lanfranco at San Salvatore in Farnese', *The Art Bulletin*, vol. LII, n. 2, pp. 172-180.

Schleier, E 2001, *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra, Parma, Reggia di Colorno, 8 settembre-2 dicembre 2001, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 dicembre 2001-24 febbraio 2002, Roma, Palazzo Venezia, 16 marzo-16 giugno 2002, Electa, Milano.

Spaccini, GB 1993, *Cronaca di Modena (1588-1602)*, eds. A Biondi, R Bussi & C Giovannini, Panini, Modena.

Spinosa, N 2006, *Ribera: l'opera completa*, 2006, Electa, Napoli.