



ALESSANDRO TIARINI
(Bologna 1577 – 1668)

*Santa Cecilia con le teste dei
santi Tiburzio e Valeriano*

olio su tela, cm. 150 x 111

Inghilterra, collezione privata



Ancora su Tiarini

Grandi e giuste aspettative riponeva il conte e canonico bolognese Carlo Cesare Malvasia nella pubblicazione della sua *Felsina Pittrice, Vite dei pittori bolognesi*, per noi imprescindibile fonte di notizie negli studi sulla pittura emiliana del XVI e XVII secolo. Siamo nel 1678 ed egli dedica la sua ponderosa opera a Luigi XIV di Francia, il Re Sole. Ciò non a caso: l'autore puntava infatti al riconoscimento politico e culturale, nell'ambito europeo, del "gusto dei bolognesi", ovvero "le grand gout", come diranno, appunto, i francesi.

Contro le reticenze di Vasari sugli artisti non toscani né romani, egli puntava pertanto a ribadire il primato, nel settentrione lombardo, di maestri suoi compatrioti: i primitivi (parte I della *Felsina*), i pittori cinquecenteschi della rinascita e della maniera (parte II), i Carracci (parte III), la scuola dei Carracci ed i loro seguaci, a lui contemporanei (parte IV).

Apprendo un canale privilegiato con Parigi, il conte Malvasia intendeva dunque promuovere in campo internazionale la scuola artistica bolognese e Bologna stessa: la prima come parigrado e anzi superiore alle scuole locali italiane; l'altra, come feconda capitale culturale, in grado di competere con Roma e Firenze.

Di qui i punti di forza del suo pensiero: i Carracci e l'intera generazione successiva dei loro proseliti. I primi, i Carracci, come protagonisti di un rinnovamento tutto "lombardo" di cultura e di azione, una vera e propria impresa familiare, la loro, che in seguito si rivela una sfida a due fra Ludovico ed Annibale, caratterialmente assai diversi l'uno dall'altro, nonché destinati a differenti percorsi.

Annibale, ben presto trasferitosi a Roma per poi mettersi all'opera nella Galleria del Palazzo del cardinale Edoardo Farnese, andrà tosto assecondando le poetiche edonistiche del tempo, sovrapponendo accortamente allegorie moralistiche a sensuali miti pagani.

Ludovico, ben radicato nel fecondo terreno della natia Bologna (a lui vanno tutte le simpatie dell'autore), resta invece fedele ai dettami, rigorosamente etici, della Controriforma, ai quali si era ispirato, fin dalle origini, il naturalismo del rinnovamento carraccesco; quell'accademia sperimentale che aveva visto la luce, non a caso, al tempo (1582) in cui il cardinale Paleotti, arcivescovo della città, pubblicava il suo celebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*.



Fig. 1. Alessandro Tiarini, *Santa Cecilia con le teste di Tiburzio e Valeriano*, Ro Ferrarese, collezione Vittorio Sgarbi.

Il magistero di Ludovico, in Bologna, tende dunque ad una comunicabilità diretta, suasiva, popolare, sinceramente commossa ed intesa a commuovere; Ludovico sarà l'autorevole *genius loci* per un folto gruppo di seguaci fra cui Leonello Spada, Alessandro Tiarini, Guido Reni, nonché l'imprescindibile punto di riferimento di altri, come lo stesso Guercino.

Di questa seconda generazione bolognese è comunque il "divino" Guido a fare la parte del leone, acquisendo un indiscusso primato e fama internazionale. Malvasia non manca di evidenziare la straordinaria genialità della sua Idea del Bello, la costante aspirazione trascendentale della sua poetica, tesa ad esprimere non il bello di natura ma il bello ideale: "la bellezza non quale gli si offriva agli occhi, ma simile a quella che vedeva nell'Idea", scriveva il Bellori¹.

Sarà una egemonia, quella di Reni, alimentata anche da una fiorente bottega che accettava e si adeguava ai modi del maestro, dilatandone la popolarità ed il prestigio.



Fig. 2. Alessandro Tiarini, *Santa Cecilia con le teste di Tiburzio e Valeriano*, Modena, collezione privata.



Fig. 3. Alessandro Tiarini, *Santa Cecilia con le teste di Tiburzio e Valeriano*, Hampton Court, collezioni reali.

Se da una parte, dunque, il Malvasia non manca cavalcare l'indiscussa supremazia dell'inarrivabile Guido², brillante e imperitura gloria della città, dall'altra va considerando, con una corposa e documentatissima biografia, un artista più casalingo e nostrano, Alessandro Tiarini, il solido continuatore, pur non essendone stato allievo diretto, dell'umanità terragna di Ludovico Carracci e, come questi, fautore di una professione per lo più condotta entro prati di casa, o sempre, comunque, in luoghi a nord dell'Appennino.

Ciò a parte gli anni giovanili, quando, per qualche tempo, Tiarini fu in Toscana al seguito di Domenico Cresti detto il Passignano e alacremente al lavoro fra Firenze, Lucca, e Pescia. Tornato in patria su pressante richiesta di Ludovico, egli vi aprì bottega, avviando una intensa attività artistica che lo vide all'opera per i principali ordini religiosi e le più facoltose ed acculturate famiglie nobili padane. Ed è proprio il Malvasia a puntualizzare questo invito del più anziano dei Carracci, quasi a evidenziare il filo di sorta di eredità spirituale fra il grande maestro ed il giovane artista.

Alessandro Tiarini è comunque da considerarsi uno dei più valenti e prolifici maestri della pittura emiliana del XVII secolo. Nato a Bologna nel 1577 e morto ultranovantenne nel 1668, egli ebbe una produzione assai copiosa: oltre seicento opere, fra quelle giunte fino a noi e le altre testimoniate dalle fonti³. Lavori per la maggior parte destinati, in concorrenza con Reni e Guercino, oltre che alla città natale, ad altri centri del settentrione d'Italia, fra cui Mantova, Modena, Parma, Faenza, Pavia, Cremona e Reggio Emilia, allora detta Reggio di Lombardia⁴. In questa città l'artista soggiornò poi per lunghi periodi e qui addirittura trasferì la propria residenza, con tutta la famiglia, per quasi un lustro. Occasioni primarie di questi suoi soggiorni reggiani furono senz'altro le diverse fasi degli affreschi per il Santuario della Beata Vergine della Ghiara, che, anche grazie a lui, diverrà uno dei primari monumenti della cultura pittorica del Seicento in Emilia.

Malvasia raccoglie gran parte delle notizie sulla vita di Alessandro⁵ (e anche di molte di quelle attinenti ad altri artisti a lui contemporanei) dalla viva voce dello stesso Tiarini, con cui era in familiarità di rapporti. In apertura di biografia esprime altresì il suo personale giudizio critico su quello che considera "uno dei più fondati e saggi pittori ch'abbia veduto il nostro secolo": ne loda la straordinaria capacità di "invenzione", il disegno, la

“accuratezza ne’ componimenti”, gli scorci arditi, l’ ampiezza dei panneggi, e soprattutto il “gran decoro” e la “gran nobiltà”; aggiungendo però che “perché fu privo di un po’ di grazia ne’ volti , di un po’ vaghezza nel colorito” (specie nel confronto con Reni o Albani che in questo abbondavano) “fu più conosciuto da’ maestri che dai dilettanti, più lodato da’ dotti che dal volgo”. Parere, quest’ultimo, insieme all’altro, quello di essere più “rigido” che “amoroso”, forse determinato dallo stile delle opere tarde dell’artista , quelle che lo storico vedeva eseguire al tempo della sua frequentazione della bottega di Alessandro, cioè fra la fine del sesto e il settimo decennio del secolo.

In primis, dunque, fra le peculiari qualità di Tiarini, sta, per Malvasia, l’elaborazione di soggetti spesso unici o rari, quelle “invenzioni sempre inusitate” che egli “meditava ed ambiva”⁶, frutto di attente ricerche su svariate e talvolta poco note fonti letterarie: “possedeva egli un’idea troppo pronta e ferace; e tuttavia prima di dar mano all’opre leggeva ben bene e pesatamente il testo, che del fatto da rappresentarsi la narrativa conteneva riflettendo poscia al luogo, al tempo, all’occasione, ai mezzi, al fine, ed insomma ad ogni circostanza, ad ogni accidente... non dipartendosi mai però dalla pura verità”⁷.

Nel novero di tali inconsuete iconografie va certo opportunamente inclusa la *Santa Cecilia con le teste di Tiburzio e Valeriano* qui considerata, tema tipico della puntigliosa erudizione del nostro; alquanto insolito dunque, ma che per la sua originalità dovette essere famoso all’epoca, nonché evidentemente apprezzato dalle istanze devozionali di una particolare committenza privata, come dimostra l’esistenza di un certo numero di copie o repliche autografe da esso derivate, opere di cui diremo più avanti.

Vissuta secondo la tradizione nel II o III secolo, Cecilia aveva avuto un’educazione cristiana e si era votata alla castità. Quando andò in sposa ad un nobile romano di nome Valeriano gli chiese di rispettare il suo voto, custodito da un angelo che le stava sempre accanto e che Valeriano avrebbe potuto vedere se si fosse convertito e battezzato. Dopo la conversione ed il battesimo, suo e del fratello Tiburzio, lo sposo poté scorgere l’angelo, che teneva nelle mani due corone intrecciate di rose e gigli. Tiburzio e Valeriano caddero ben presto vittime della persecuzione del prefetto di Roma, Turcio Almachio, e furono decapitati, sorte che toccò infine alla stessa Cecilia. Il fatto che la santa



Fig. 4. Copia da Alessandro Tiarini, *Santa Cecilia con le teste di Tiburzio e Valeriano*, collezione privata.



Fig. 6. Alessandro Tiarini, *Allegoria della Religione*, Reggio Emilia, Santuario della Madonna della Ghiara.



Fig. 5. Alessandro Tiarini, *Abishag e David* (part.), Reggio Emilia, Santuario della Madonna della Ghiara.



Fig. 8. Alessandro Tiarini, *Santo vescovo e i santi Paolo e Giovanni Evangelista*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

sia stata considerata patrona della musica si deve ad un brano della *Passio*⁸ con la descrizione del suo matrimonio: “Cantantibus organis Cecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar”; ove però il vocabolo latino “organis” che significa genericamente “strumenti musicali” fu spesso frainteso da molti artisti che raffigurarono la santa nell’atto di suonare l’organo, o, in certi casi, con un organo portativo in mano. Nella scena in oggetto Tiarini raffigura Santa Cecilia, inginocchiata, nel momento in cui una servente le reca il piatto con le teste dello sposo e del cognato; ha lo sguardo rivolto al cie-



Fig. 7. Alessandro Tiarini, *Martirio di Santa Dorotea*, Roma, Galleria Doria Pamphilij.



Fig. 9. Alessandro Tiarini, *Santo vescovo e i santi Paolo e Giovanni Evangelista* (part.), Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 10. Alessandro Tiarini, *Santa Cecilia con le teste di Tiburzio e Valeriano* (part.), Inghilterra, collezione privata.

lo in drammatica ma serena accettazione del luttuoso evento e del proprio prossimo supplizio; accanto, in basso a destra, uno strumento musicale, in questo caso una viola da braccio con relativo spartito.

Una viola simile è lo strumento usato dalla santa anche in un altro straordinario dipinto di Tiarini recentemente reso noto da Marco Gallo⁹, una *Santa Cecilia che riceve l'annuncio del martirio*. Anche qui si tratta di una inusuale raffigurazione ove Cecilia è ripresa nell'atto di suonare volgendosi verso un angioletto in volo che reca due corone di fiori a simboleggiare la futura sorte sua e del marito Valeriano.

Come soggetto la *Santa Cecilia con le teste di Tiburzio e Valeriano* di Tiarini ebbe grande successo e stimolò, si è detto, diverse repliche e copie. Sarà quindi opportuno far qui menzione delle versioni fino ad oggi note e della loro attuale collocazione: 1) Ro Ferrarese, collezione Vittorio Sgarbi (olio su tela, cm 138 x 128; fig. 1). Proviene da un'asta Finarte, Milano, 5 marzo 2008 (lotto 158)¹⁰.

2) Modena, collezione privata (olio su tela, cm 140,5 x 100; fig. 2). In mancanza di un esame dell'originale, per quel che si può dedurre dalla foto in nostro possesso, potrebbe essere opera autografa¹¹ per stile e cronologia assai vicina alla precedente.

3) Hampton Court, collezioni reali (olio su tela, cm 165,2 x 123,6; fig. 3). Anche questa è probabilmente una replica dello stesso Tiarini, ma il fatto che sia molto annerita e poco leggibile induce ad una temporanea sospensione del giudizio¹².

4) Collezione privata (olio su tela, cm 147,5 x 109,8; fig. 4). Già correttamente considerata copia di bottega da Negro e Roio¹³, è dipinto di scarsa qualità, fra l'altro scambiato per una *Salomè con la testa del Battista* all'asta Christie's, Londra, del 20 febbraio 2003, ove fu presentato con la fantasiosa attribuzione a cerchia di Gerard Douffet.

Capofila delle sopra citate versioni autografe era fino ad oggi considerata quella della collezione Cavallini-Sgarbi, tela di alta qualità che la critica ha datato concordemente verso la fine degli anni trenta del XVII secolo¹⁴.

A farci tornare sulla questione di questo singolare tema di agiografia tiarinesca giunge ora l'inedita redazione che qui presentiamo, palesemente opera, se non giovanile, della prima maturità.

Si tratta di una composizione di egregia fattura (olio su tela, di cm 150,3 x 112,2) e di cui purtroppo si ignorano le vicende ante-





Fig. 11. Alessandro Tiarini, *Madonna con il Bambino ed un monaco certosino*, olio su rame, collezione privata.

riori alla sua vendita all'asta a Londra, presso Sotheby's, il primo novembre 2005¹⁵, donde pervenne all'attuale proprietario. Ad un attento esame, ciò che si palesa con evidenza è dunque lo stacco cronologico di questo dipinto rispetto agli altri già noti autografi, con una anticipazione, rispetto ad essi, di almeno tre lustri, proponendolo ragionevolmente come la prima idea dell'artista bolognese su questo fortunato soggetto. Tale anticipazione trova infatti validi avalli e confronti nei peculiari caratteri stilistici riscontrabili nella produzione di Tiarini fra la fine del secondo e gli inizi del terzo decennio, in prossimità, se non a cavallo, della prima fase (1619) degli affreschi per il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia, cioè le decorazioni della cappella del Monte di Pietà e della cappella Brami¹⁶.

Nella *Santa Cecilia con le teste di Tiburzio e Valeriano* in oggetto - di contro alla marcata drammaticità, alle burbere partiture chiaroscurali delle altre versioni finora note - la stesura pittorica presenta morbide gradazioni luministiche e intenerite ma brillanti gamme di colore che rimandano alle scene del santuario reggiano, alle serene, a tratti neoveronesiane, scale cromatiche delle storie bibliche nella volta del braccio Ovest (fig. 5) o delle figure allegoriche nella cupola della cappella Brami (fig. 6). Il nobile patetismo, la pacata monumentalità con cui l'evento è raffigurato non mancano inoltre di proporre affinità d'ordine stilistico e temporale, ad esempio, con la *Santa Dorotea* (fig. 7) della Galleria Doria Pamphilij di Roma¹⁷, ovvero con una serie di singolari tele dipinte da Tiarini, intorno al 1620, per la cappella Malvasia in S. Agnese di Bologna¹⁸ (oggi in Pinacoteca; fig. 8); a tal punto che nel riquadro con un *Santo vescovo in gloria tra i santi Paolo e Giovanni Evangelista*¹⁹ il nostro autore pare aver addirittura utilizzato, nella figura scorciata di destra (fig. 9), lo stesso disegno preparatorio per il volto (fig. 10), in verità un po' mascolino, della nostra santa Cecilia.

Un significativo documento pittorico, dunque, questo di collezione privata inglese, che si aggiunge ad altre frequenti performances nel *modus operandi* di Alessandro Tiarini, ove soggetti particolarmente graditi alla committenza sono replicati dall'artista anche a distanza di anni dal prototipo originario²⁰.

Altro curioso esempio, in merito, potrebbe essere un nuovo ed inedito prototipo di una fortunata serie di quadri in probabile funzione di capoletti, o comunque oggetti di devozione domestica, del tutto intima e privata. Si tratta di un interessante



Fig. 12. Alessandro Tiarini, *Madonna con il Bambino ed un monaco certosino*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 13. Copia da Alessandro Tiarini, *Madonna con il Bambino ed un monaco certosino*, Modena, collezione privata.



Fig. 14. Copia da Alessandro Tiarini, *Madonna con il Bambino ed un monaco certosino*, già Christie's, Londra, asta 8 dicembre 2004.



Fig. 15. Alessandro Tiarini, *Madonna con il Bambino ed un monaco certosino*, collezione privata. Verso della cornice.

olio su rame (cm 26 x 22) con la *Madonna con il Bambino ed un monaco certosino* (fig. 11). Anche questo tipo iconografico, che dovette riscuotere sicuro successo in ambito bolognese, fu ripreso dallo stesso Tiarini e copiato dalla sua bottega in diverse occasioni.

Fino ad oggi si riteneva che l'archetipo delle varie versioni fosse un esemplare (fig. 12) conservato presso la Pinacoteca di Bologna²¹, questo ad olio su tavola (cm 23 x 18,5) e proveniente dalla raccolta Zambeccari²²; da esso sarebbero derivate una teletta (fig. 13) in collezione privata modenese (cm 25 x 19)²³, nonché la tavola (cm 23,2 x 18,9; fig. 14) già da tempo nota e comparsa all'asta Christie's di Londra dell' 8 dicembre 2004²⁴. Opere, queste ultime, probabilmente riferibili alla bottega, a causa di una certa flessione del livello qualitativo rispetto all'originale della Pinacoteca di Bologna.

Di grande interesse si evidenzia dunque la scoperta del rame che qui si presenta, avallato storicamente dall'appartenenza, ab antiquo, alla raccolta dei marchesi Boschi di Bologna, come testimoniano i sigilli in ceralacca presenti nel verso della cornice (originale; figg. 15 e 16); vi è infatti raffigurato lo stemma di questa famiglia, con un'aquila nello spaccato superiore e tre alberi in quello inferiore, confrontabile con l'impresa (fig. 17) che sovrasta l'ingresso della cella funeraria dei Boschi nel cimitero monumentale della Certosa di Bologna²⁵. Lo stesso rame è, fra l'altro, espressamente citato nell'inventario legale della collezione Boschi, in Bologna, stilato dal pittore Giuseppe Becchetti nel 1777 : "la Beata Vergine, il Bambino e S. Romualdo, del Tiarini L. 500". Il documento è riportato dal Campori²⁶ che ci rende altresì edotti della consistenza di questa importante collezione²⁷ che annoverava, ad esempio, opere di Annibale e Ludovico Carracci, Albani, Reni, Sirani padre e figlia, Spada, Cagnacci e Guercino. Qui, fra l'altro, Tiarini è presente con ben cinque quadri, segno di un particolare apprezzamento da parte della committenza Boschi²⁸.

Circa l'identificazione della figura orante in basso a destra nella composizione non manca qualche perplessità: le fonti più antiche²⁹ che si occupano dell'esemplare Zambeccari lo indicano come "San Bruno", poi mutuato in "San Romualdo" nel-



Fig. 16. Alessandro Tiarini, *Madonna con il Bambino ed un monaco certosino*, collezione privata. Sigillo con lo stemma Boschi nel verso della cornice.



Fig. 17. *Stemma della famiglia Boschi*, Bologna, Cimitero monumentale della Certosa.



Fig. 18. Alessandro Tiarini, *Madonna con il Bambino ed un monaco certosino*, Londra, Agnew's.

le successive citazioni della stessa opera dal XIX secolo fino a tempi recenti: cioè lo stesso santo notato, per il nostro dipinto, nell'inventario Boschi del 1777. In effetti il saio bianco del personaggio potrebbe convenire sia ad un San Romualdo, fondatore dei monaci Camaldolesi, sia ad un San Bruno (o Brunone), personaggio di spicco dei Certosini; infatti i due ordini, entrambi derivati dai Benedettini, avevano tonache molto simili anche se, qui, il particolare taglio della sopravveste, senza maniche, sembrerebbe confortare la seconda ipotesi: si veda, in proposito, il celebre *San Brunone* di Guercino conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Converrà, comunque, usare la dizione più generica di "monaco certosino", essendo il personaggio, sia nella versione Zambeccari, sia in questa Boschi, privo di nimbo.

Tornando al rame in oggetto esso rivela visibili differenze ri-

spetto alla tavoletta bolognese e ad i suoi derivati: di inquadratura e di materia pittorica. Nel nostro il campo è più allargato nelle quattro direzioni, fino a comprendere il bordo orizzontale del tavolo e la parte superiore della schiena del monaco orante; si veda anche, fra le diverse varianti, il particolare della mano sinistra della Vergine, più aperta nel quadretto Boschi, chiusa a stringere quella del Bambino nella tavola Zambeccari.

Il rame Boschi presenta poi una materia pittorica assai raffinata, quasi da smalto, levigata negli incarnati e preziosa nei particolari, trattati con tocchi a punta di pennello; un fare ben lontano, insomma, da quello burbero e corsivo dell'analogo soggetto bolognese che è, per tale ragione, comunemente collocato in un tempo abbastanza tardo, cioè negli anni trenta del XVII secolo. La prassi lucente e coloratissima del rame qui esaminato rimanda piuttosto al momento iniziale dell'attività pubblica di Alessandro Tiarini, di ritorno in patria dopo il soggiorno toscano o magari in pieno traffico di un febbrile andirivieni fra Firenze e Bologna; insomma forse persino nel primo lustro del Seicento, di certo, comunque, nel primo decennio. Lo dichiara, infatti, lo stile dell'opera che mi pare non del tutto affrancato da certi suggerimenti e impressioni, ancora latenti nella memoria del pittore, dei suoi riferimenti toscani, in primis Giovan Battista Paggi e Domenico Cresti detto il Passignano. Indicativo il fatto che in quello che è ritenuto il disegno preparatorio³⁰ (fig. 18) di questa composizione (Londra, Agnew's) il gruppo Vergine-Bambino porti chiari riferimenti a questo momento stilistico, mentre la figura del certosino, tratteggiato sommariamente e senza barba, sembra riprendere certe tipologie di Passignano (si veda, ad esempio, l'analogo orante nella *Madonna con il Bambino e Santo Stefano* di Passignano³¹; fig. 19).

La *Madonna con il Bambino e monaco certosino* della collezione Boschi sarebbe quindi la prima versione autografa di questo soggetto, seguita, qualche decennio dopo, da quella, altrettanto autografa, della Pinacoteca di Bologna, già Zambeccari; e da quest'ultima sarebbero derivati gli altri due esemplari, probabilmente di bottega, oggi noti.

Ritengo perciò questo rame, già considerato disperso dallo scrivente³², una nuova ed interessante acquisizione alla fase iniziale dell'attività di Alessandro Tiarini.



Fig. 19. Domenico Cresti detto il Passignano, *Madonna con il Bambino e santo Stefano*, Firenze, collezione privata.

Massimo Pirondini

Note

- 1 G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672.
- 2 Ricordava Giovan Pietro Zanotti, nelle sue note alla seconda edizione della *Felsina*: "Malvasia era così sfegatato per Guido che gli pareva che cosa mirabile non si potesse fare se a Guido non si assomigliava" (C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice, vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678; ed. Bologna, 1841, II, p. 127, nota 4).
- 3 E. Negro, M. Pirondini, N. Roio (documenti a cura di E. Monducci), *Alessandro Tiarini*, Manerba-Reggio Emilia, 2000. D. Benati, *Alessandro Tiarini*, (con la collab. di B. Ghelfi), Milano, 2001.
- 4 Opere di Tiarini si conservano attualmente nelle pinacoteche di numerose città italiane (Roma, Bologna, Padova, Parma, Napoli, Milano, Modena, Piacenza, Reggio Emilia, Pavia ecc.) ed estere (al Louvre di Parigi, all'Ermitage di S. Pietroburgo, al Puskin di Mosca, alla Gemaldegalerie di Dresda, per citare le maggiori). Dipinti di Tiarini sono pure in diverse collezioni e fondazioni bancarie (Credem di Reggio Emilia, Fondazione Manodori, Banca Pop. Dell'Emilia di Modena, Cassa di Risparmio di Cesena, ecc.).
- 5 Malvasia, 1678, ed 1841, II, pp. 119 e segg. Si vedano anche *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, pubblicati a cura di Lea Marzocchi, Bologna, 1983, pp. 281-327.
- 6 Malvasia, 1678, ed 1841, II, p. 126.
- 7 Malvasia, 1678, ed 1841, II, pp. 135-136.
- 8 La *Passio Sanctae Ceciliae*, un testo liturgico divulgato nelle sue linee essenziali tramite la *Legenda Aurea* del domenicano Jacopo da Varagine del XIII secolo. In seguito la Passio fu edita integralmente insieme ad altre agiografie sulla giovane romana desunte da codici manoscritti antichi.
- 9 M. Gallo, *Inediti di Alessandro Tiarini: la Santa Cecilia riceve l'annuncio del martirio; il Cristo portacroce angariato dal manigoldo; il sermone di san Domenico sul rosario*, in *Una vita per l'arte, Studi in onore di Andrea Emiliani*, numero speciale di "Valori Tattili", gennaio-dicembre 2015, pp. 251-253.
- 10 Cfr. M. Pirondini, *Alessandro Tiarini*, in *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena, 1994, p. 311; E. Negro, N. Roio, *Alessandro Tiarini*, in *Carracci e dintorni*, catalogo della mostra a cura di A. Cottino, E. Negro, M. Pirondini, E. Roio, Torino, 1996, p. 61, n. 27; Negro-Roio in Negro-Pirondini-Roio, 2000, p. 270-271; Benati, 2001, p. 129.
- 11 Cfr. Negro-Roio, 1996, p. 61, n. 27; Negro-Roio in Negro-Pirondini-Roio, 2000, p. 271, n. 251a; Benati, 2001, p. 129.
- 12 M. Levey, *The later italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Londra, 1991, p. 159, n. 658, fig. 311.
- 13 Negro-Roio in Negro-Pirondini-Roio, 2000, p. 271, n. 251b; qui il dipinto è indicato con misure diverse (cm 136 x 100) ma il confronto fra alcuni particolari delle riproduzioni fotografiche indicano senza ombra di dubbio che si tratta della stessa opera dell'asta Christie's del 20 febbraio 2003 (lotto 318).
- 14 Si veda nota n. 8.
- 15 Lotto n. 105.
- 16 Negro-Roio in Negro-Pirondini-Roio, 2000, pp. 152-157 (con bibliografia precedente); Benati, 2001, pp. 62-67.
- 17 Circa la datazione del *Martirio di Santa Dorotea* della Galleria Doria Pamphilij di Roma, la critica più recente tende ad anticipare il tempo di esecuzione dalla fine agli inizi degli anni Venti del XVII secolo (Negro-Roio in Negro-Pirondini-Roio, 2000, p. 136 n. 97; Benati, 2001, pp. 75-76).
- 18 Negro-Roio in Negro-Pirondini-Roio, 2000, pp. 184-195; Benati, 2001, pp. 70-71.
- 19 Inv. 512. I santi sono privi di attributi; usiamo pertanto la proposta identificativa proposta in AA.VV., *Pinacoteca Nazionale di Bologna, Catalogo Generale*, III, 2008, p. 144.
- 20 Valga per tutti il caso dei *Funerali della Vergine*, già a Bologna, Oratorio dell'Ospedale di Santa Maria della Morte (ora a Londra, Matthiesen Fine Art Ltd), replicato con varianti nell'esemplare della Pinacoteca Nazionale di Bologna (Negro-Roio in Negro-Pirondini-Roio, 2000, pp. 109-110; Benati, 2001, pp. 40-41 e 51).
- 21 Inv. 373.
- 22 Negro-Roio in Negro-Pirondini-Roio, 2000, p. 251, n. 228; con bibliografia precedente.
- 23 *Ibidem*, p. 251, n. 228a.
- 24 Lotto n 77; aggiudicata per 55.000 sterline.
- 25 Chiostro III.
- 26 G. Campori, *Raccolta di Cataloghi ed inventarii inediti*, Modena, 1870, pp. 629-635.
- 27 Ma si veda anche, in merito: E. E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, Vol. I, Vicenza, 1998, pp. 141-142.
- 28 Su un altro di questi dipinti di Tiarini della collezione Boschi (*Cristo portacroce angariato dal manigoldo*), anche questo più volte replicato, si veda Gallo, 2015, pp. 254-257. In Palazzo Boschi di Bologna, fra l'altro, si ha notizia di volti di camere e altri affreschi (opere oggi perdute) eseguiti dallo stesso Tiarini. M. Oretti, *Le Pitture che si ammirano nelli Palaggi e Case de' Nobili della Città di Bologna...*, ms., XVIII sec., Bologna, Biblioteca Archiginnasio, Mss. N. B.104, c. 156 bis verso.
- 29 M. Oretti, XVIII sec., c. 96.
- 30 Matita nera su carta azzurra, mm 199 x 187.
- 31 Firenze, collezione privata.
- 32 Cfr. catalogo opere perdute in Negro-Pirondini-Roio, 2000, n. 70, p. 316.