

Gli apostoli di Elisabetta Sirani

Il tema virile nel pennello di una pittrice del Seicento bolognese

È la poetica degli affetti domestici a primeggiare entro quel che si è fino ad ora ritrovato dell'intensa, brevissima, eppur radiosa attività di Elisabetta Sirani. Fioriscono ben sopra ogni altro racconto i temi della maternità, del gioco di gesti e di espressioni sentimentali tra una madre e il proprio figlio tenuto nella falda del grembo, abbracciato, baciato e vezzeggiato. Gli scambi di carezze e sorrisi, l'offerta di fiori e coroncine, il gioco mimato con uccellini o collane, formano un repertorio di limpida serenità familiare ma, al contempo e ai nostri occhi, evidenziano un inconsapevole destino.
Anche fuori dal suo *Diario di pitture*, che registrava gli incarichi ricevuti da importanti collezionisti o da figure di aristocratici, Elisabetta, per propria e spontanea scelta, realizzò diverse altre *Madonne col Bambino* o *Allegorie della Carità* dando corso a racconti di una maternità che non fu la sua. Non è un caso che anche dopo l'uscita della recente monografia (marzo 2025), curata da chi scrive, siano riemerse opere nuove (figg. 1-4) che confermano questa propensione [1].
Lo spirito festante e l'allegria che traspare nitida in quelle ariose e riuscite messe in scena del soggetto più classico e indagato nella storia dell'arte occidentale ci lascia leggere un irriducibile carattere positivo e vitale, facendoci imma-





Fig. 1. Elisabetta Sirani, *Madonna in lettura*, Bologna, collezione privata (olio su tela, cm 97 x 76).
Fig. 2. Elisabetta Sirani, *Madonna col Bambino*, già Monaco, Hampel 27 marzo 2025 (come artista emiliano, olio su tela, cm 88 x 74,5).

ginare una felicità naturale, che altre ricostruzioni storico-critiche portano ad escludere.
Nella *Felsina pittrice* del 1678 il Malvasia considerava le *Madonne* di Elisabetta le più belle dai tempi di Guido Reni e dello stesso avviso era uno degli artisti più colti e innovativi del barocco italiano, Baldassarre Franceschini detto il Volterrano, che vedeva in quelle opere il frutto del *meglior pennello ora a Bologna* [2].
Quel tema dalla natura simbolica e dalla destinazione sacra, si incarna nella realtà di tutte le generazioni, attraverso il sentimento di ciascuna madre, grazie alla tenerezza ispirata da ogni bambino. Forse le fantasiose varianti ideate dalla Sirani in tali racconti, anche senza volerlo, hanno generato altri preconcetti duri da stemperare, finendo per recintare il suo talento nell'*hortus conclusus* del proprio genere.
Nell'antica Grecia veniva chiamato *gineceo* la parte più interna e intima della casa, esclusivamente riservata alle donne e saperla fondatrice di un'Accademia femminile nel cuore



Fig. 3. Elisabetta Sirani, *Sacra Famiglia*, già Monaco, Hampel 27 marzo 2025 (olio su rame, cm 14,6 x 12,3).



Fig. 4. Elisabetta Sirani, *Allegoria della Carità*, Milano, Di Mano in Mano (olio su tela, cm 127 x 94,5).

della Bologna di metà Seicento, ha forse contribuito a saldare l'idea che la pittura di Elisabetta fosse destinata a un pubblico muliebre, una cosa da nobildonne. La chiara declinazione di madri che allattano e rispondono all'entusiastica vivacità del figlio, sembra interrotta solo dalla presenza di qualche *San Giovannino* che quasi mai supera i tre o quattro anni d'età. Il sommarsi poi dei tanti *Salvator Mundi* in versione infante equivale a un'altra eccezione che va a confermare la regola di un nido di puerpere, di un contesto racchiuso in una scena familiare.
Sembrerebbe dunque un destino di tenerezza senza soluzione di continuità, in perfetto aggiornamento con la linea ricamata e aristocratica che giunse a lei da Lavinia Fontana. Resta innegabile che entro tali 'semplici' temi si possa distillare un

intero mondo e non necessariamente vi è mancanza nel limite, come dimostra anche la parabola artistica di Giovanni Battista Salvi (Sassoferrato 1609 - Roma 1685), col suo stile di somma sublimazione e di sincera spiritualità.
Ma rispetto alla mestizia imperturbabile che certi soggetti prescrivevano e che lo stesso Sassoferrato aveva fatto divenire cifra assoluta, nelle corde della Sirani prevaleva un senso di entusiasmo e la gioia veniva sempre fatta vincere sul dolore. La vaghezza dello spirito di Elisabetta si ricava dalle sue stesse parole, anche nelle sole descrizioni riportate entro la *Nota delle Pitture fatte da me Elisabetta Sirani*, nel già citato *Diario* meticolosamente tenuto lungo l'arco di un decennio, dai primi giorni del 1655 fino all'irrimediabile 29 agosto 1665 [3].

Una Madonna, più di mezza figura del naturale, con il Bambino nel grembo che va scherzando mentre ella con ambe le mani lo invoglia in una fascia.

Una Beata Vergine con il Bambino che con la sinistra le fa carezze e con la destra mostra di volerle porre nelle mani una rosa a lei che caramente l'abbraccia e lo stringe.

Una Vergine col Bambino che sedendole in grembo con le braccia aperte mostra desiderare andare più presso a lei che con le mani giunte l'adora… [4]

Cionondimeno si ritrova nel suo repertorio artistico anche *…una Porzia in atto di ferirsi una coscia, quando desiderava saper la congiura del marito…* raffigurata in questa azione stoica proprio a margine di un gineceo di femmine, del quale ho potuto ritrovare un bellissimo disegno preparatorio entro la Royal Collection Trust di Londra, che era inedito fino alla mia recente pubblicazione [5]. Ma si incontrano anche *una Giuditta* o *una Timoclea grande del naturale gettante il Capitano nel pozzo…* [6], opere che rivendicano le doti di determinazione e coraggio di alcune eroine dell'antichità.
È tuttavia simbolico constatare che certi sonetti che le vennero dedicati esaltano uno *Zodiaco di Eroi* creato dalla Sirani, in riferimento ad una famosa serie di *Apostoli* la cui totale assenza, o meglio la sua mancata identificazione, ha per lungo tempo limitato le interpretazioni critiche sull'artista.
Quando ancora era in vita le veniva addirittura attribuito il titolo di *viril pennello*, in riferimento non solo all'energica e corposa stesura pittorica, che superava in sprezzatura le opere dello stesso padre, ma soprattutto per aver dato prova di temi possenti, temprati dalla colta tradizione bolognese.

Lo dicono numerose fonti, ma gli esigui esempi finora ritrovati non permettevano di restituirne un minimo di conferma a quel che risultava palese allora.

…Amazone Pittrice al suol prescrivi
Un Zodiaco d'Eroi fra gli Astri erranti,
Mentre del Cielo a Semidei stellanti
Con loquace color le tele avvivi, … [7]

Questa la strofa cruciale del sonetto dedicato *Alla signora Elisabetta Sirani eccellentissima pittrice per li Dodici Apostoli dipinti alle molto reverende Madri di S. Catterina* a firma di una misteriosa *Sacristana*, che per la sua rilevanza venne interamente riportato anche dal Malvasia nella *Felsina Pittrice*.
Non sarebbero stati usati termini che evocano costellazioni e battaglie se lo spirito espressivo della serie fosse stato delicato e tenero, al pari delle altre opere dai temi graziosi, che la resero celebre e che abbiamo appena descritto.
Quella intorno agli *Apostoli* di Elisabetta è ancora oggi una delle lacune più grandi nella ricostruzione del *Diario*, si può dire la più grave, e riguarda uno dei misteri che, una volta risolti, potrebbero darci un'idea trasfigurata della pittrice.
La conosciamo soprattutto per *Madonne madri* e *Amorini che navigano su di una conchiglia*, per la fantasiosa rappresentazione di *San Giovannino* e di *Gesù Bambino col globo in mano*, vale a dire che la si apprezza in una forma quasi vezzeggiata della narrazione pittorica, ma la definizione di *pennello virile* le venne data proprio in seguito al successo di quegli *Apostoli* per tanto tempo rimasti assenti.
Attraverso quelli riuscì a tacitare le voci di discredito e a imporsi, con una propria e inedita forza, nel solco della tradizione carraccesca e reniana. I volti maschili e senili erano infatti un genere bolognese per eccellenza e le cosiddette *teste di carattere*, coniate al tempo dell'Accademia degli Incamminati, costituivano il repertorio principale sul quale era chiamato a cimentarsi ogni artista felsineo che ambisse a qualche riconoscimento pubblico.
Non vi è importante pittore bolognese che non si sia confrontato con quel teatro d'espressione, con quella voce baritonale della rappresentazione umana. Lo stesso Guercino riuscì a farsi strada tra i portici proprio attraverso una serie di *Evangelisti* che ne attestarono la straordinaria forza di sentimento e la piena dimestichezza con la filosofica lingua della *Felsina pittrice* [8].
Anche Elisabetta volle dunque porsi in campo e nel 1661

realizzò *li dodici Apostoli in tante mezze figure del naturale per le suore di S. Catterina* come recita la sessantacinquesima nota del suo *Diario* [9].
Di fronte a una inedita richiesta è logico pensare che la giovane si rivolgesse dapprima a qualche precedente del padre e in questo senso credo non ci sia confronto più fortunato di due opere accomunate dal medesimo tema, del *San Pietro Apostolo*, per distinguere lo stile e il temperamento dei due artisti.
Più patetico e teatrale quello di Giovanni Andrea [10] (fig. 5), mentre la recitazione del Santo, colta in entrambi i casi nell'attimo di un commosso pentimento, risulta molto più sincera e intensa nell'interpretazione di Elisabetta [11] (fig. 7) che qui si presenta in esposizione per la prima volta.
Seppur basata sul pathos canonico l'invenzione di Elisabetta

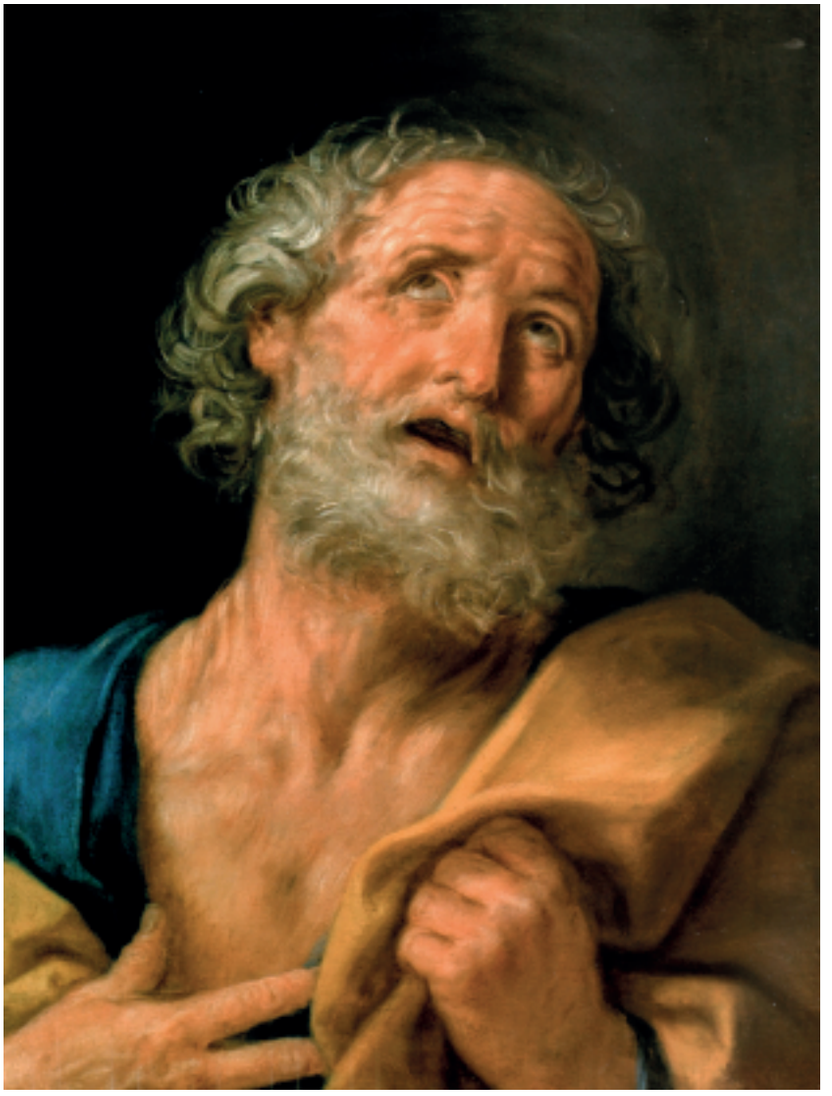


Fig. 5. Giovanni Andrea Sirani, *San Pietro*, già Venezia, aste San Marco 9 luglio 2006 (come Anton Van Dyck).

Alle pagine successive
Fig. 6. Elisabetta Sirani, *Apostolo leggente* (San Paolo?), Londra, collezione privata.
Fig. 7. Elisabetta Sirani, *San Pietro*, Londra, collezione privata.





è priva di quell'enfasi ostentata a cui attinge il padre e risulta più nobile il volto, modellato dalla pittrice, attraverso un movimento arioso della barba che ci rivela il suo interesse verso gli esiti più colti del barocco romano.
Ma nella medesima collezione londinese nella quale è conservato il *San Pietro* vi è un altro busto di *Apostolo leggente* (quasi certamente un San Paolo) (fig. 6), di pressoché identiche misure e da sempre affiancato all'opera descritta. Non è un caso che entrambi in passato venissero ritenuti frutto del pennello di Guido Reni [12].
Già queste due mezze figure formano una coppia di grande livello qualitativo ed interpretativo, che si concentra nelle epidermidi toccate dai caratteristici colpi a pettine e dai panneggi che si piegano in onde morbide seguendo la cifra identitaria della Sirani.
Lo sguardo piangente e accorato di Pietro è bilanciato da quello di Paolo che, a libro momentaneamente chiuso, continua a riflettere su quel che ha appena letto. Le sue dita tengono ancora il segno della pagina, mentre l'altra mano aiuta il capo a reggere il carico di pensieri.
Da quel che sapevamo della produzione di Elisabetta, giusto qualche *San Giuseppe*, un *Ercole* e un *San Francesco* ambivano a inserirsi in quell'aulica tradizione bolognese, ma mancavano all'appello proprio le opere che ispirarono l'encomio della misteriosa 'Sacristana' e dello stesso Malvasia.
La ricerca condotta per giungere alla recente monografia ha avuto la ventura di offrire scoperte che permettono davvero di farci intuire un'altra pelle della pittrice. Oltre al *San Pietro* e all'*Apostolo leggente*, che ho identificato nell'importante raccolta privata londinese, posso ora aggiungere altre tele, di un formato più grande e di qualche anno successive, che rendono eloquente il superamento, da parte di Elisabetta, di quella 'pubblica prova' di Pittura.
Da Ludovico ad Agostino e Annibale, da Alessandro Tiarini a Guido Reni, da Giacomo Cavedoni a Guercino, da Simone Cantarini a Flaminio Torri, si può dire che i migliori artisti operanti in città avevano acquisito la loro posizione sulla stima generata da possenti volti accigliati di vecchi che contenevano un carattere torvo, condensato in atteggiamenti pensosi e introversi. Caratteri ricorrenti erano i capelli scarmigliati, la barba fluente e canuta che casca sul petto come un piccolo ruscello; gli occhi rivolti al cielo o alla lettura di un libro; l'essere assorti nel ruminare dei propri pensieri, nel dialogo sapiente e profondo col divino. L'esame supremo dell'arte bolognese si svolgeva su questi parametri, sulla capacità di reinterpretarli in modo individuale, ma sul solco di quelle radici.

Come riporta lo stesso Malvasia [13], Elisabetta doveva avere a portata di mano anche alcuni incompiuti di Reni che il padre Giovanni Andrea Sirani, aveva ricevuto da tanti *caparranti* di Guido che, dopo la morte del grande Maestro, trovandosi proprietari di un dipinto solo abbozzato, desideravano fosse portato a compimento dal suo più fedele allievo. Tra le varie tele che lasciano intuire questo doppio intervento, dapprima di Reni e poi del Sirani, vi è un'opera conservata nella prestigiosa collezione madrilena del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, fino a poco tempo fa ritenuta di Carlo Maratti e io stesso ho ricondotto al catalogo di Giovanni Andrea (fig. 8) leggendola come finitura di un incompiuto reniano [14].

Invenzioni di Reni simili a queste (fig. 9) dovettero essere di grande aiuto a Elisabetta per ispirarle la serie di *Apostoli* che nel 1661 le venne commissionata dalle clarisse di Santa Caterina [15].

Ho avuto l'occasione di imbattermi in un altro *San Paolo* di eguale fascino, acquisito da una diversa collezione (Londra, Ancient Treasures, fig. 10) [16], che dialoga con precedenti di quella natura pur dimostrando una maggiore indipendenza da Reni.

Se cerchiamo nella folla del suo *Battesimo di Cristo,* alla Certosa di Bologna, si può scorgere una figura che ha le stesse morfologie fisiche, mi riferisco al personaggio col tur-

Fig. 8. Giovanni Andrea Sirani (su incompiuto di Guido Reni), *San Marco Evangelista*, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (già attribuito a Carlo Maratti).
Fig. 9. Guido Reni, *San Pietro*, Madrid, Prado.











bante (fig. 11) che sta dialogando con un giovane dal rosso cappello frigio. È evidente che sia stato in entrambe le occasioni lo stesso modello a prestarsi alla posa e così dovette essere anche per le fattezze del Padre Eterno del medesimo telero bolognese (fig. 12).

Anche questo nuovo *San Paolo* va riconosciuto quale conferma del *viril pennello* di Elisabetta Sirani. Risulta chiaro che in tali occasioni il metro di paragone non si fosse fermato al genitore o all'ambito reniano, ne cercava invece un superamento attraverso la conoscenza che poteva raccogliere, in Emilia, del migliore barocco romano. Negli ultimi anni della vita di Elisabetta la grazia volatile di Bernini e l'ariosità del Maratti dovettero essere ideali coi quali misurarsi e forse era riuscita a vederne qualche esempio in una visita al palazzo Estense di Modena.

A riprova di questa stagione inventiva segnalo anche una bella calcografia, già riferita a Reni, che va invece classificata come esempio limpido di uno specifico fare grafico di Elisabetta. Si tratta di un *San Luca* (fig. 13) che credibilmente traduce in acquaforte proprio una delle ricercate figure di

Fig. 11. Elisabetta Sirani, *Battesimo di Cristo* (particolare), Bologna, Certosa.
Fig. 12. Elisabetta Sirani, Battesimo di Cristo (particolare), Bologna, Certosa.

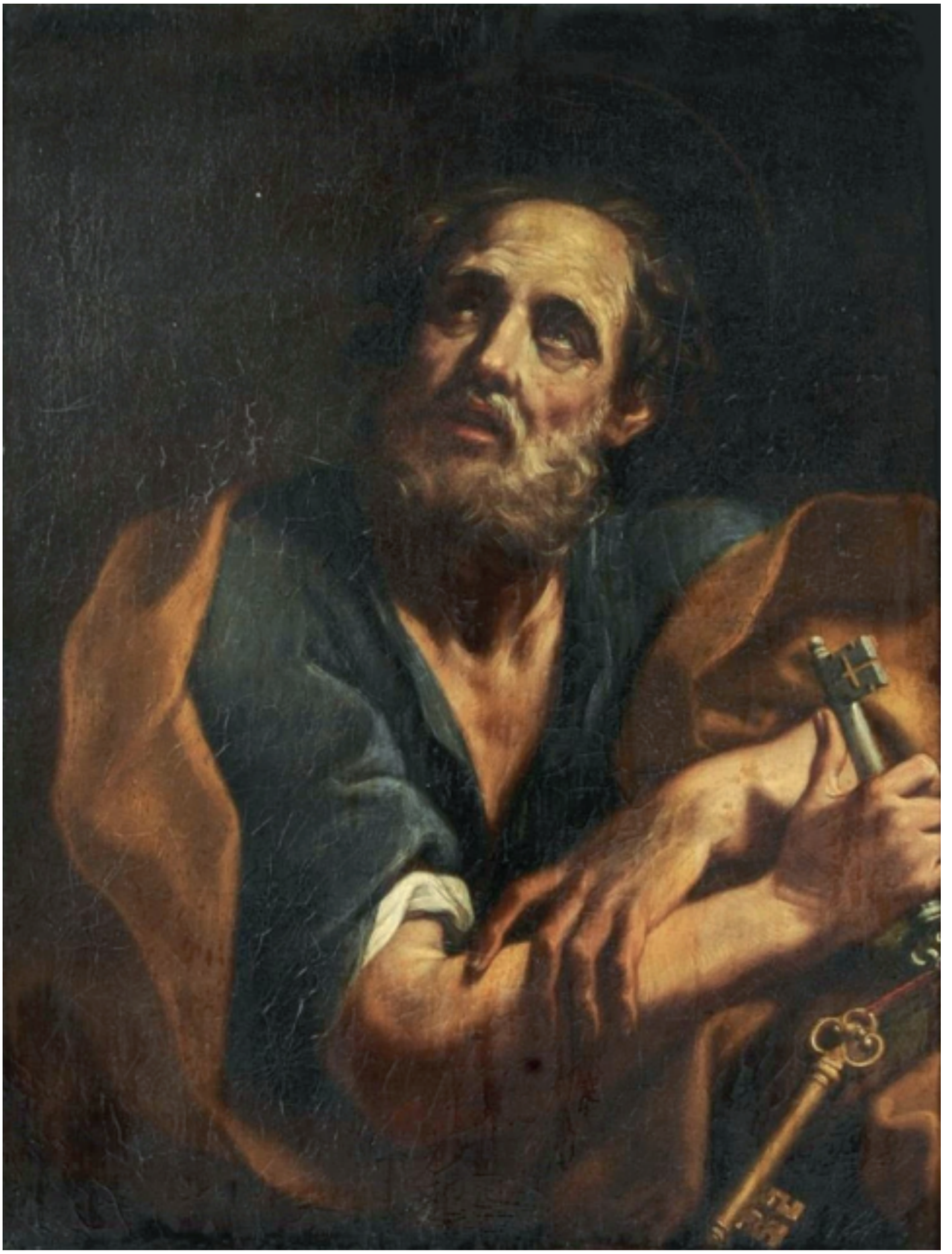
Alla pagina a fianco
Fig. 10. Elisabetta Sirani, *San Paolo*, Londra, Ancient Treasures (olio su tela, cm 91 x 73).

Fig. 13. Elisabetta Sirani, *San Luca*, calcografia inedita, già Firenze, Gonnelli 23 maggio 2023 (come Guido Reni).



Apostoli [17] facendoci sperare in una futura e più corposa riemersione.
Il segno rarefatto e nitido, ispirato dagli esempi di Cantarini, è utilmente confrontabile con le altre lastre di rame portate a stampa dalla stessa Sirani.
Ma anche del pensieroso *San Paolo* ho potuto identificare il pendant raffigurante un altro *San Pietro* [18] (fig. 14), che permette di collegare questa eccellente coppia di Elisabetta alla nota settantottesima del *Diario*. Il committente era, in quel caso, un non meglio identificato "Merciaro", così come la pittrice ci riferisce in una delle pochissime indicazioni rimaste generiche entro i suoi scritti.
Transitato come scuola di Guido Reni presso le aste Tennants il 26 marzo 2010, anche quest'opera, dalle identiche misure

Alla pagina a fianco
Fig. 14. Elisabetta Sirani, *San Pietro*, già Leyburn Tennants Auctioneers 26 marzo 2010 (come manner of Guido Reni).



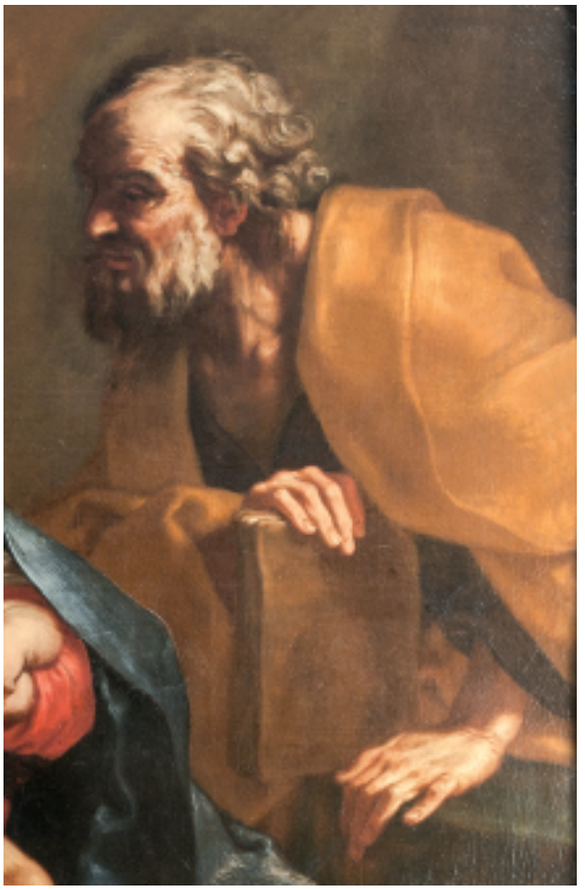


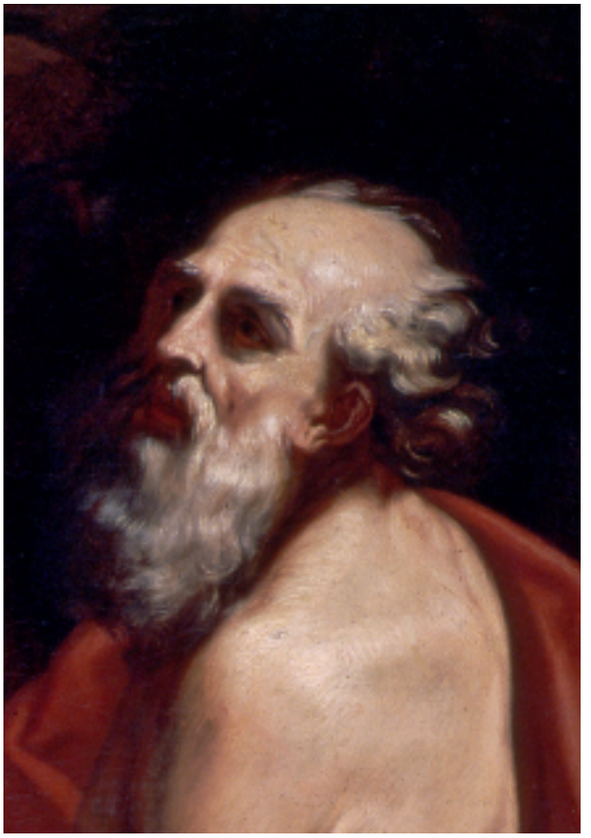


Fig. 15. Elisabetta Sirani, *Sacra Famiglia e Santa Teresa* (particolare), Modena, Collezione Zanasi.
Fig. 16. Elisabetta Sirani, *Studio di testa virile*, Londra, Royal Collection Trust (come anonimo bolognese).

del *San Paolo*, dimostra una solida e dinamica struttura che trova dialogo con certe invenzioni di Carlo Maratti. Si ritrova un'aria di barocco maturo nelle onde rialzate dei panni, nel denso impasto cromatico e nell'ispirata posa. Tornano caratteri di modelli già utilizzati dalla Sirani, l'ispirazione è infatti la medesima del bellissimo *San Giuseppe* presente nella *Sacra Famiglia con Santa Teresa* della collezione Zanasi [19] (fig. 15), che già costituiva un vertice di quella segreta 'poetica del virile' di Elisabetta, che sta ritornando alla luce e per quel volto ho potuto ritrovare uno studio preparatorio sempre nella Royal Collection Trust [20] (fig. 16).
Ma nel maschile e nel senile la pittrice bolognese sapeva ritrovare anche inusitati livelli di languore come si trovano nel *San Giuseppe col Bambino in braccio* di Faenza (fig. 17), nel quale la sapienza della stesura cromatica e la nobiltà della vecchiaia si stemperano in struggente tenerezza verso quel Bimbino vinto dal sonno.
L'intento moderno, espresso dalla compattezza ariosa della pittura, incontra il languore del tema affettuoso che pone a confronto le due estremità esistenziali, facendo emergere

Alla pagina a fianco
Fig. 17. Elisabetta Sirani, *San Giuseppe col Bambino*, Faenza, Pinacoteca.















l'inusitata levità nei gesti dell'anziano e il sereno abbandono dell'infanzia al torpore dei sensi. Un ultimo residuo percettivo è efficacemente espresso nella manina del Bimbo che, un attimo prima di addormentarsi, ancora cerca l'appiglio al dito del 'nonno'.

Proprio le lunghe dita dinoccolate [21], che incurvano nelle falangi distali, sono una sigla che torna in varie composizioni della pittrice, così come la stempiatura che innalza la fronte dei vecchi di Elisabetta. Nelle loro chiome sempre un cenno di vento, gli sguardi pensierosi e insieme posati, raccontano di una bontà d'animo che rassicura.

Tornano, raccolti qua e là dalle composizioni più affollate i profili nobili dal naso allungato e la bocca dischiusa in sospiro, la barba canuta che scende a tasca e una costante mansuetudine nei patriarchi di questi gruppi ispirati alle riunioni familiari (figg. 18 e 19).

Altrove, dove il tema lo esige, Elisabetta esprime una forza

Fig. 22. Elisabetta Sirani (con interventi postumi di Giovanni Andrea), *Madonna col Bambino, San Domenico e sant'Antonio da Padova*, Bologna, Chiesa metropolitana di San Pietro.
Fig. 23. Elisabetta Sirani, *Studio per San Domenico*, Londra, Royal Collection Trust inv. RCIN 906390 (come scuola bolognese).

Alla pagina a fianco
Fig. 18. Elisabetta Sirani, *San Girolamo*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (particolare).
Fig. 19. Elisabetta Sirani, *Sacra Famiglia, San Giovannino e Santa Elisabetta* (particolare), Milano, collezione privata.
Fig. 20. Elisabetta Sirani, *Ercole*, Roma, collezione privata.
Fig. 21. Elisabetta Sirani, *Sant'Eustachio* (particolare), Roma, collezione privata.

meno trattenuta, così il suo *Sansone* aggrotta la fronte e rimanda a un moto furioso. Mentre l'*Ercole* (fig. 20) si ispira a quello Farnese per parlare di una possenza taurina, così come il *Sant'Eustachio* (fig. 21) affida il suo ardore ai lunghi capelli alzati a vela, insieme a un accorato protendersi del volto in direzione della luce, con un afflato che addolcisce la forza.
Termino questo repertorio maschile dando rilievo a due disegni scoperti nel vasto fondo grafico londinese, che permettono di chiarire, una volta per tutte, l'appartenenza alla Sirani di quella che forse fu l'ultima pala d'altare da lei ideata. Nella bolognese chiesa di San Pietro, vi è una *Madonna col Bambino con san Domenico e sant'Antonio da Padova* (fig. 22), che venne tristemente completata dal padre dopo la violenta e improvvisa morte della figlia. Il Malvasia parla di un penoso impegno di Gianandrea eseguito con la mano deformata dalla sua annosa malattia, ma il ritrovamento di due bellissimi fogli che studiano la figura di San Domenico, ci informa a quale grado di invenzione fosse giunto il dipinto prima del precipitare degli eventi.
Nel terreno dei primi pensieri, nella creta vibrante della sanguigna, risulta ancora più nobile la figura del monaco, pensata



Fig. 24. Elisabetta Sirani, *Studio per testa di San Domenico*, Londra, Royal Collection Trust (come scuola bolognese).

in un dialogo ispirato con la Vergine. L'espressione è parlante e il gesto della mano destra, alzata nell'eloquio, è molto più spontaneo rispetto alla redazione su tela nella quale viene piegata a reggere il libro. Ma l'impostazione del santo è compiuta e proprio quell'abbozzo grafico [22] (fig. 23), che trova la definizione del volto in un altro foglio [23] della medesima collezione (fig. 24), ci esplicita tutta la sapienza acquisita da Elisabetta al culmine della sua breve esistenza. È un disegno che, se non avesse trovato casa in quell'estrema committenza della pittrice bolognese, poteva venir scambiato per espressione del più maturo e colto barocco romano, per mano di Maratti, di Gaulli, se non dello stesso Bernini, data l'ariosa sintesi che felicemente raggiunge. Tanto è mosso e pulsante lo spirito trattenuto di quel viso virile dallo sguardo in tralice.
Il modello in posa dovette adattarsi in modo perfetto alle esigenze che Elisabetta aveva in quello scorcio di fase esplorativa, gravida di aspirazioni e successi, di una fioritura vitale che senza preavviso incontrò un brutale arresto.
Quel giorno la giovane dovette chiedere all'uomo in posa di stare ancora qualche minuto col mento sollevato e gli occhi buttati a lato, le labbra dischiuse e la fronte ancora ac-



Fig. 25. Elisabetta Sirani, *Studio per testa di San Domenico*, Londra, Royal Collection Trust (come scuola bolognese).


INRI

cigliata (fig. 25). Forse fu lei a spostarsi di qualche grado per mettere quel volto in assoluto profilo, perché sarebbe precisamente servito alla costruzione di un'altra tela che le necessitava, nella quale un busto di *San Francesco* (Modena Galleria Estense) (fig. 26) si sarebbe 'invogliato' (questo è il termine che lei stessa usava), verso un crocefisso tenuto in mano, nell'atto di baciargli il chiodo piantato sui piccoli piedi. Quest'ultimo inedito schizzo, vergato dunque nella stessa seduta di posa, diviene esemplare per farci comprendere il processo creativo e l'assoluta determinazione della artista.





Fig. 27. Elisabetta Sirani, *Sant'Antonio da Padova col Bambino*, Modena, Galleria Estense.
Fig. 28. Elisabetta Sirani, *Studio di testa muliebre*, Londra, Windsor, Royal Collection Trust, inv. RCIN 903308.

Alla pagina a fianco
Fig. 26. Elisabetta Sirani, *San Francesco*, Modena, Galleria Estense.

In questo caso la traduzione pittorica è quanto di più consono alla temperie chiaroscurale e al volgere meteorologico dell'atmosfera che la ispira. La geniale e moderna invenzione, di un taglio di luce che muove dalle spalle del santo eremita, andando a oscurare metà di quel viso già individuato dalla matita, trasforma il dipinto estense in un vertice estremo, raggiunto giusto un passo prima dell'abisso.
Il *San Francesco* corrisponde alla centoventiquattresima nota del diario e venne eseguito sul finire del 1664 per Paolo Poggi, assieme al *Sant'Antonio da Padova* (fig. 27) conservato nella medesima collezione Estense. Due frati che fra loro manifestano idee di virilità del tutto complementari. Quella del santo patavino è ancora adolescenziale ed Elisabetta lo immagina nella struttura fisionomica di una sua Vergine (fig. 28), cambiandola quel tanto che basta ad accedere all'altro genere [24].
Mentre adulto e consumato, ossuto e nervoso si presenta il corpo e il volto di *San Francesco* negli occhi di una donna che aveva in sé molte anime.

Massimo Pulini

[1] M. Pulini, *Il Diario di Elisabetta Sirani*, 2025, Rimini edizioni NFC. Le opere inedite che qui segnalo come autografi di Elisabetta e che ho rintracciato dopo l'uscita del libro sono: una *Vergine in lettura* (Bologna, collezione privata, vedi Foto 1); una *Madonna col Bambino* (già Monaco, Hampel 27 marzo 2025, olio su tela, cm 88 x 74,5 come anonimo artista emiliano, vedi Foto 2); una *Sacra Famiglia* (già Monaco, Hampel 27 marzo 2025, olio su rame, cm 14,6 x 12,3 con conferma at-

tributiva di Adelina Modesti, vedi Foto 3); una *Allegoria della Carità*.

[2] E. Goldberg, Patterns in late Medici patronage, Princeton 1983, cap. 2, pp. 34-53.

[3] La luminosa meteora di Elisabetta Sirani si interrompe a soli ventisette anni per una morte improvvisa e violenta che fece pensare a un avvelenamento. Il conseguente processo verso la serva di casa Sirani dimostrò, attraverso due autopsie, che il decesso venne causato non da un veneficio, ma da un'ulcera cronica che si convertì in peritonite.

[4] Sono queste le parole della stessa pittrice entro un diario di committenze il cui originale è disperso, ma che venne ricopiato dal Malvasia e pubblicato entro la sua *Felsina Pittrice* (1678, vol. II, pp. 393-400).

[5] Ho reso noto diversi dipinti e disegni nella mia recente e monografica pubblicazione (M. Pulini, *Il Diario…*, 2025). Circa il disegno raffigurante una *Scuola di cucito*, è conservato a Londra, presso la Royal Collection Trust, inv. RCIN 911883 (inchiostro bruno su carta, mm 170 x 260 come anonimo seguace di Guido Reni), vedi M. Pulini, *Il Diario…*, 2025, p. 27. Il bellissimo studio, che interpreta una famosa invenzione di Guido (Mosca, Museo Puskin), declinandola in forma assolutamente autonoma e sapiente, verrà inserito da Elisabetta nella composizione della sua *Porzia* (Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio), vedi M. Pulini, *Il Diario…*, 2025, p. 7.

[6] Carlo Cesare Malvasia, *op. cit.*, 1678, vol. II, p. 394.

[7] *Idem*, p. 396, il cronista riporta questi sonetti in dedica a Elisabetta Sirani citando come autrice o autore lo pseudonimo della 'Sacristana'.

[8] È famoso l'episodio per cui il giovane Guercino si fece conoscere nell'ambiente artistico di Bologna. Il padre Mirandola Abate di San Salvatore, che lo aveva conosciuto a Cento, gli chiese una serie di Evangelisti che espose alla Rogazione felsinea (25 aprile) del 1615. Fu in quell'occasione che i quattro busti dalla grande forza espressiva vennero notati da Ludovico Carracci e acquistati dal cardinal Ludovisi (futuro papa Gregorio XV). Vedi Malvasia alla biografia del Barbieri (*op. cit.*, 1678, vol. II, p. 258).

[9] M. Pulini, *Il Diario…*, 2025, p. 187.

[10] L'opera, qui ricondotta alla mano di Giovanni Andrea, transitò a Venezia, presso le aste San Marco il 9 luglio 2006 (come opera di Anton Van Dyck). Evidente è invece la matrice reniana declinata in forma diligente e retorica dal fedele collaboratore. Furono tuttavia opere di questa natura che, in casa Sirani, divennero modello da superare, da parte della giovane Elisabetta.

[11] I due Apostoli (Pietro perfettamente identificabile, mentre l'altro potrebbe essere un San Paolo, ma non vi sono attributi sufficienti ad affermarlo), dalle identiche misure (rispettivamente cm 76 x 57 e 73 x 57) e conservati nella stessa collezione londinese, dimostrano una emancipazione individuale, pur nel solco della lezione reniana.

[12] Da informazioni ricevute dall'attuale proprietario.

[13] Il Malvasia (Carlo Cesare Malvasia, *op. cit.*, 1678, tomo II, pp. 5 -66 e 385-407) ci informa che solo Giovanni Andrea Sirani mise mano ad alcune dei tanti incompiuti che Guido Reni lasciò nella bottega alla sua morte. Certi committenti, che avevano già pagato la caparra a Reni (di solito equivalente a un terzo del costo totale), chiesero al Sirani il completamento di alcuni di questi. Ne tratto in un saggio (M. Pulini, *Gianandrea Sirani pittore di recitativi e rifinitore di incompiuti* reniani) apparso su About Art online nel gennaio 2020.

[14] Gianandrea Sirani (su probabile incompiuto di Guido Reni), *San Marco evangelista*, Madrid, Thyssen-Bornemisza (come Carlo Maratta, olio su tela, cm 101 x 74,5). Ho già reso noto il dipinto qualche anno fa nel secondo saggio dedicato al padre di Elisabetta: M. Pulini, *Gianandrea Sirani, una storia da riscrivere: la pittura da camera e d'altare*; novità e aggiornamenti, in "AboutArtonline", luglio 2020.

[15] È la stessa artista a ricordarlo nella sua sessantacinquesima nota, stilata nell'anno 1661: *Li dodici Apostoli in tante mezze figure del naturale per le suore di s. Catterina*. Anche questa viene riportata dal Malvasia (*op. cit.*, 1678, vol. II, p. 396).

[16] Elisabetta Sirani, *San Paolo*, Collezione privata, olio su tela, cm 91 x 73. Si ritrova, nella folla del *Battesimo di Cristo* alla Certosa di Bologna una figura che ha le stesse morfologie fisiche del presente San Paolo (si veda il personaggio col turbante che sta dialogando con l'altro che ha un rosso cappello frigio), così come ricorrono, in varie opere note, la tipologia delle mani con le dita allungate e le falangi distali ricurve. È poi la stesura pittorica a confermare la rispondenza attributiva, pur nell'inedito tema virile.

[17] Esemplari di questa calcografia si trovano in numerose collezioni pubbliche (la copia qui pubblicata appartiene al Metropolitan Museum di New York, inv. 62.602.78) e tutti riferiscono l'ipotetica attribuzione a Reni, ma confrontando il tratto e le tipologie fisiche del Santo Evangelista e Apostolo, si evince la stringente parentela con le forme e i modi di Elisabetta. Si aggiunge così un numero importante nel limitato catalogo di acqueforti di Elisabetta, che dimostra un potenziale elevato anche in questa difficile disciplina.

[18] Elisabetta Sirani, *San Pietro*, già Leyburn, Tennants Auctioneers, 26 marzo 2010 (olio su tela, cm 94,5 x 71, senza aggiunte cm 91 x 71, transitato come maniera di Guido Reni). Il dipinto è stato ingrandito nel lato inferiore per adattamento a una cornice, ma sottratti i tre o quattro centimetri risulta di misure identiche al San Paolo a mezza figura (vedi foto n. 9).

[19] Elisabetta Sirani, *Sacra Famiglia con Santa Teresa d'Avila*, Modena, collezione Loris Zanasi (olio su tela, cm 122 x 161, firmato e datato ELISA.TA SIRANI F. 1664).

[20] Elisabetta Sirani, *Studio per Testa virile*, Londra, Windsor, Royal Collection Trust, inv. RCIN 906355. Ho scelto di ruotare il disegno della testa di qualche grado per agevolare il confronto con la redazione pittorica.

[21] Tornano le dita a falange distale ricurva che già abbiamo ritrovato nell'inedito San Paolo (vedi foto 9).

[22] Elisabetta Sirani, *Studio per San Domenico*, Londra, Royal Collection Trust inv. RCIN 906390 (conservato come opera di scuola bolognese).

[23] Elisabetta Sirani, *Studio per testa virile*, Londra, Royal Collection Trust, inv. 906359 (come anonimo di scuola bolognese).

[24] L'inclinazione del volto e la struttura del Sant'Antonio da Padova è la stessa dell'opera che risulta alla nota precedente sempre del 1664, vale a dire: *Una B. V. mezza figura con il Bambino che inginocchiatole in grembo con la sinistra le fa carezze e con la destra mostra di volerle porre nelle mani una rosa a lei che caramente con ambe due le mani l'abbraccia e lo stringe, per un Cavalier Fiorentino. Elisabetta Sirani,* Madonna col Bambino che impugna una rosa, *Già Bologna, Galleria Fondantico* (olio su tela, cm 83 x 66). In particolare Elisabetta sembra aver usato un disegno studiato per quella Vergine, vale a dire lo *Studio di testa muliebre*, Londra, Windsor, Royal Collection Trust, inv. RCIN 903308 (grafite su carta, mm 470 X 330).