



GIAN GIACOMO SEMENTI  
(Bologna 1583 - Roma 1636)

### *Porzia*

olio su tela, cm 189,5 x 147,3  
Inghilterra, collezione privata



Si presenta come una tarsia di tessuti, quasi un commesso nel quale non siano i marmi ad essere perfettamente incastonati tra loro, ma panni preziosi e di colori diversi, che occupano due terzi almeno della superficie dipinta e dell'antica scena rappresentata.

Una pesante tenda color verde petrolio scende dall'alto a sinistra con pieghe saettanti, lambisce lo stipite di un letto fino a sopravanzarlo a terra; si stratificano nella testata vari cuscini di velluto rosso, bordati di nappe, che formano una sponda sulla quale si appoggia la flessuosa figura dell'eroina. Un manto rosato sbalza dal suo braccio destro per poi circondare, in forma di mandorla, l'intera parte inferiore del corpo. Un corpo vestito di una lunga tunica d'azzurro cinerino, puntata sulla spalla sinistra da una fibbia a tracolla fitta di decori, che lascia scoperto un seno, mentre una sottile camiciola bianca e una volante sciarpa dorata completano la ricca sequenza di abiti. L'ultimo tessuto lo troviamo a ricoprire il tavolo, ancora di un velluto rosso sangue, il resto è un'ombra impenetrabile, dalla quale si staglia l'eburnea pelle di *Porzia*, che valutiamo quasi cianotica sul nobile collo inclinato.

Come stesse compiendo un'inezia o raccogliendo un fazzoletto mentre risponde distratta a un ammiratore, la protagonista di questa scena sta invece portando a termine un gesto estremo, altamente drammatico: è in atto di raccogliere infatti, da un piccolo braciere poggiato sul tavolino, un tizzone ardente con l'intento di inghiottirlo, al fine di togliersi la vita. L'attimo che stiamo osservando, così sospeso in una eleganza silenziosa, precede dunque le atroci sofferenze della giovane moglie di Bruto.

*Porzia*, figura reale ed eroica dell'antica Roma, nata nel 70 e morta nel 42 avanti Cristo, condivideva col padre Publio Porzio Catone l'avversione a Cesare, alla sua dittatura, e rimase famoso un altro suo gesto stoico di autolesionismo, per convincere Bruto, primo cugino e secondo marito, ad affidarle un ruolo nell'attentato delle idi di marzo. Un dipinto di Elisabetta Sirani narra questo preciso frangente della vicenda, nel quale *Porzia* si ferisce la gamba con un pugnale<sup>1</sup>.

Dopo l'uccisione di Cesare, che tuttavia non diede ai repubblicani l'esito sperato, *Porzia* fuggì col marito a Napoli. La guerra che ne seguì la riportò a Roma, dove si tolse la vita quando seppe della morte di Bruto nella Battaglia di Filippi. *Porzia* ricorse a una morte così terribile a causa della disposizione che il marito stesso aveva dato alla loro servitù, chiedendo di sottrarre alla matrona qualsiasi arma, ma Por-

zia, fingendo di avere freddo, si fece portare un braciere. La storia, che ha qualcosa di emblematico e di leggendario insieme, vuole che una volta ingerito il tizzone ardente i servitori avessero cercato inutilmente di aprirle la bocca.

### *Eroine in diagonale*

Nella Bologna della prima metà del Seicento si diffonde una singolare tendenza compositiva nel trattare il tema dei suicidi a sfondo morale e stoico.

Si moltiplicano le rappresentazioni di personaggi femminili dell'antichità che interruppero la loro vita in modo violento, chi per non cedere al nemico vittorioso, chi per seguire il marito nell'estremo destino o per essere stata offesa, violata nel corpo e nell'anima.

Nella quasi totalità dei casi che affrontano questo vero e proprio genere artistico si registrano disposizioni diagonali della scena, il corpo della protagonista si inclina al solito da un lato come per esprimere un senso di deliquio, di languore sensuale o per sottolineare il gesto ampio, il moto violento, che sovente viene ritratto sospeso al culmine dell'azione. Adattare in posa inclinata una *Lucrezia romana* che sta per affondare il pugnale sul proprio petto, come fa Guido Reni nell'opera ora conservata a Potsdam (Fig. 1), è utile a immettere un forte movimento all'immagine, uno sbilanciamento che porta con sé il senso di una concitazione alla forma fisica, mentre i panneggi fanno immaginare improvvisi scompigli, un repentino scuotersi dell'aria. Si ritrovano enfasi teatrali anche nella *Cleopatra* del Prado (Fig. 2), adagiata sui cuscini con l'aspide attorcigliata alle dita, che immancabilmente si avvicina al seno e tutto questo turbamento, questo svenire, aggiunge pathos all'opera, spingendo alla compassione chi la osserva.

Nei dipinti eseguiti da Reni verso la metà degli anni Venti e segnati da questa impostazione il corpo della figura, unica presenza in scena, si divide tra l'epidermide nuda e una profusione di panneggi che sono sul punto di scivolare sulla pelle. L'ambientazione è intima e si inoltra, non di rado, sotto il baldacchino di un letto, un luogo d'amore e di pace che contrasta in massimo grado con lo svolgersi dei fatti narrati, ma che offre anche l'occasione di moltiplicare la ricchezza di tendaggi, spioventi dall'alto e sommati a quelli indossati dall'eroina.

Che il taglio della tela sia a mezzo busto o a figura intera, questo andamento diagonale si registra costante, ma ovviamente trova maggior spazio di esaltazione quando la



1. Guido Reni, *Suicidio di Lucrezia*, Potsdam, Neues Palais.

2. Guido Reni, *Suicidio di Cleopatra*, Madrid, Prado.







3. Gian Giacomo Sementi, *Transito di San Giuseppe*, Medicina, Bologna, chiesa di san Mamante.

linea trasversale muove su tutta la lunghezza del corpo. Il caso della *Porzia* di Gian Giacomo Sementi<sup>2</sup> (Bologna 1583 - Roma 1636) è esemplare, malgrado il gesto della giovane che raccoglie il tizzone ardente sia più sinuoso e mellifluo anziché dinamico e cruento, come lo è quello di altre eroine. La diagonale che attraversa la figura racconta di un aristocratico distacco, che si spinge allo sprezzo della sua stessa vita. Corpo e braccia si allungano in un atteggiamento altero, così il collo, che spinge verso l'ombra il volto inclinato della moglie di Bruto. Un viso appuntito che guarda altrove e pensa al momento tragico senza dare impressione di parteciparvi.

Eppure la sua morte sarà la più atroce e dolorosa tra tutte quelle che questo genere ha messo in repertorio.

All'aprirsi del Seicento, parallelamente al fenomeno di cui sto parlando, si assiste alla trasformazione dell'iconografia della *Sibilla*, che da anziana, saggia e severa, speculare femminile delle figure di vecchi profeti, inizia invece a venir interpretata come giovane e affascinante. Domenichino e Guido Reni perfezionarono la fortuna di questo binomio che venne instaurato tra *enigma* e *bellezza* e da quel momento si estese a tutte le eroine morali, comprese le svenevoli suicide.

Tema eroico e tema erotico si fondono allora, così come si intreccia l'ossimoro di una 'intimità teatrale'. Il frangente più privato dell'esistenza, nel luogo più segreto della domus, diviene un atto pubblico compiuto entro stanze che si trasformano in palco e, mosse da pulsioni morali, le eroine portano in loro la consapevolezza di una natura politica del gesto che stanno compiendo.



4. Gian Giacomo Sementi, *Negazione di Pietro*, Milano, collezione Luigi Koelliker.

### *Gian Giacomo nell'industria di Guido*

Nel corso del secondo decennio del Seicento si manifesta, quasi in tutta la penisola, anche un cambio di gusto in direzione classicista che sfocerà nelle mille diramazioni a delta del barocco. Molti artisti, che in precedenza avevano abbracciato i modi e le forme del naturalistico, iniziarono a prenderne le distanze. Non solo diversi pittori romani di ambito caravaggesco giunsero a questo approdo, ma anche a Bologna, dopo la morte di Ludovico (1619), si affievolirono le ruvide eredità carraccesche e il crudo richiamo alla verità lasciò il passo a urgenze più mentali, a pensieri più setacciati e sublimanti.

I cantieri decorativi insediati da Reni a Ravenna, tra il 1614 e il 16 (con una riapertura nel 1620 per portarli a compimento) divennero una palestra professionale che condizionò il successivo tracciato di Gian Giacomo Sementi. Lungo il decennio precedente l'artista aveva espresso idee nuove e molto personali, che univano il sentimento naturale a tendenze geometriche, giungendo vicine agli esiti rivoluzionari di Bartolomeo Schedoni e alla fisicità sintetica del primo Giacomo Cavedoni<sup>3</sup>.

Opere come il *Transito di San Giuseppe* di Medicina (Fig. 3) o la *Negazione di Pietro* della collezione Luigi Koelliker di Milano (Fig. 4), sono eloquenti di una emancipata giovinezza che prometteva di giocare i propri talenti sul miglior tavolo della storia. Anche durante la prima fascinazione per Reni, frutti come la *Santa Caterina al martirio* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (Fig. 5) o il *San Matteo e l'angelo* dei Cappuccini di Roma (Santa Maria della Concezione) (Fig. 6), che da poco ho ricondotto al suo pennello<sup>4</sup>, costituiscono una fertile ibridazione tra la consistenza del naturale e la purezza dell'ideale classico, connotandosi con un forte accento individuale.

Quando giunge l'appuntamento del cantiere ravennate<sup>5</sup>, entro il quale la presenza di Sementi è consistente e accertata assieme a quella di Francesco Gessi, Gian Giacomo non sembra aggiungere molto del proprio ingegno



5. Gian Giacomo Sementi, *Santa Caterina al martirio*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

6. Gian Giacomo Sementi, *San Matteo e l'angelo*, Roma, Santa Maria della Concezione, cappuccini.

7. Gian Giacomo Sementi, *Salomone*, Ravenna, Duomo.



8. Gian Giacomo Sementi, *San Sebastiano*,  
Ravenna, Duomo.



e questo induce a pensare a una commessa fortemente vincolata dal grande maestro bolognese. Non è facile distinguere infatti una sincerità espressiva di Sementi nelle parti che gli vengono riferite. Solo i *Profeti* (Fig. 7) hanno un tono ampio che si sposa con l'appena ricordato *San Matteo e l'angelo* della chiesa romana della Concezione, ma sono giunti a noi martoriati e poco giudicabili, come lo sono i *Santi* posizionati nelle coste (Fig. 8), mentre le *Figure allegoriche* risultano tozze per necessità prospettica, portate fino a una compressione quasi innaturale. Partendo da questi limiti il confronto con le opere ravennate di Guido diviene impari e pur essendo certo l'apporto di Gian Giacomo anche nella cupola,

nessuna porzione può venirgli ascritta nello stile, malgrado il nobile trio composto da *Due angeli con al centro San Michele* (Fig. 9) abbia una solennità e una misura che diverranno costanti negli sviluppi successivi di Sementi<sup>6</sup>. Per ritrovare un rinnovato carattere individuale sarà tuttavia necessario attendere qualche tempo e cercarlo fuori dallo stretto controllo di Guido. Verso la fine di quel periodo in-



9. Guido Reni con aiuti di Giangiaco-  
mo Sementi e Francesco Gessi, *Arcangeli in gloria*,  
Ravenna, Duomo.





tenso, ma anche contraddittorio ricorre, sulle figure di Gian Giacomo, oltre all'*imprimatur* reniano, una marcatura che è propria di chi parte dal disegno e non se ne allontana, finendo per sottolineare i tratti fisici e i perimetri delle cose in un trucco che si potrebbe dire teatrale, utile alla visione a distanza.

Quel segno che emerge ai bordi di certi suoi incarnati inizia a sottrarre all'ideale bellezza reniana parte della sua volatilità eterea e sembra restituirle struttura, se non corpo, pur rischiando valenze illustrate che a tratti incontrano la decorazione.

Ne risultano volti affilati, talvolta austeri nei ruoli adulti mentre si arrotondano e trovano gentilezza nei putti. Le chiome dei capelli si dividono in larghe ciocche e non di rado prendono forma di chiocciola, quasi avessero per modello certe capigliature tramandate dalla statuaria romana. Ne è un esempio plastico l'*Allegoria della Liberalità* della Galleria Sabauda di Torino (Fig. 10), costruita per volumetriche schegge cartacee, o la cosiddetta *Flora* (Modena, Banco San Gimignano e Prospero) (Fig. 11), che ora è più giusto chiamare *Primavera*, dopo che ho ritrovato il suo primo *pendant* raffigurante l'*Estate* (Venezia, collezione privata)<sup>7</sup> (Fig. 12). La metà recuperata di questo gruppo ci informa di una propensione giocosa e festante nelle creazioni libere di Sementi, che prestano ambientazioni paesaggistiche a un intero corredo di generi, con particolari indugi sul chiasso movimento dei putti e sulla profu-

10. Gian Giacomo Sementi, *Allegoria della Liberalità*, Torino, Galleria Sabauda.

11. Gian Giacomo Sementi, *Allegoria della Primavera*, Modena San Gimignano e Prospero.

12. Gian Giacomo Sementi, *Allegoria dell'Estate*, Venezia, collezione privata.





13. Gian Giacomo Sementi, *Mosè accoglie le offerte del popolo ebraico*, Madrid, Prado.



14. Giangiaco Sementi, *Trionfo di David*, Collezione privata.

15. Attribuito a Gian Giacomo Sementi, *Allegoria del Silenzio*, Bologna, Opera pia dei Vergognosi.



sione della natura, di fiori e frutti, che qualcuno ha interpretato come prova di una collaborazione col Cittadini<sup>8</sup>. Più colta, raffinata e con minori concessioni al decorativo è la scena con *Mosè che accoglie le offerte del popolo ebraico*, conservata al Prado (Fig. 13) e che sembra ritornare alle nobili forme della sua prima maniera. Il piano medio del dipinto che sembra annullare la prospettiva, in realtà tiene in campo molte figure, che si affacciano tra i gesti ampi dei protagonisti. Sviluppati su fasce verticali almeno tre registri espressivi si intersecano, dai bimbi ricciuti ai profili greci delle donne, fino alle gravità maschili. Simile impostazione da *recitativo* e medesima qualità le ritroviamo nelle due versioni del *Trionfo di David*<sup>9</sup>. In particolare, la prima redazione del tema (Fig. 14)<sup>10</sup> ha la fierezza della stagione giovanile ed è un peccato conoscerla solo da una foto in bianco e nero, perché quell'opera potrebbe portare a sciogliere uno degli enigmi più ostinati del Seicento bolognese. Parlo dell'*Allegoria del Silenzio* conservata all'Opera Pia dei Vergognosi<sup>11</sup> (Fig. 15), nella quale il corpo massiccio e i panneggi geometrici tornano già con le tele della prima aulica maniera di Sementi. Ne propongo qui un'attribuzione che attende ancora qualche altra conferma. È il bellissimo gesto dell'avambraccio rialzato e il capo reclinato all'indietro a trattenere ancora il mistero, ma il primo *Trionfo di David* sembra accogliere al suo fianco anche questo capolavoro, malgrado possa aver beneficiato di un disegno di Guido a monte dell'invenzione.

#### *Gli ultimi anni romani*

Negli anni che vanno dal 1615 al 1625 sembrano venir meno gli estremi coraggiosi ed energici nel pensiero artistico







16. Gian Giacomo Sementi, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Roma, Galleria Doria Pamphili.

17. Gian Giacomo Sementi, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Monaco, Bayerische Schloßerverwaltung.



di Gian Giacomo, che avevano fatto immaginare una strada eversiva, inedita per la pittura italiana e della quale ho cercato di dare conto in un mio recente saggio<sup>12</sup>. L'impresario Reni, capace di considerare per suoi allievi anche artisti formati sotto altri maestri, ne cambiò gli indirizzi inducendo purtroppo il Sementi a una normalizzazione dei propri caratteri giovanili, a una potatura della sua più acuta poetica. Per giungere a questo risultato Guido fornì impegni costanti e un'assidua costrizione alla copia, che finì per sopire il talento interpretativo di Gian Giacomo, lungo un arco che durò quasi vent'anni.

Ci mancano informazioni biografiche per comprendere come il Sementi abbia poi lasciato quel recinto dorato, forse non dovette trattarsi di una fuga improvvisa, come quella di Gessi o di un'uscita teatrale alla Cantarini. La sostanziale continuità di stile, dell'ultimo decennio di autonomia professionale del nostro artista, lascia immaginare che Gian Giacomo Sementi abbia dapprima aperto a Roma una sorta di bottega reniana *extramoenia*, nella quale continuava a produrre varianti da invenzioni di Guido, oltre ad avviare proprie e indipendenti composizioni. Non mi meraviglierebbe se quella bottega si dimostrasse la stessa che nel 1635 accolse Ercole De Maria, il copista più fedele del genio bolognese, colui che accompagnò il viaggio della famosa pala di Guido con *San Michele Arcangelo vittorioso sul demone*<sup>13</sup>. Per qualche anno il De Maria fu infatti impegnato a Roma nell'esecuzione di perfette riproduzioni pittoriche di quel felice capolavoro e una di queste, eseguita per il Papa Barberini gli valse l'incarico per una sua pala da destinarsi, nientemeno, che alla Basilica di San Pietro. Sappiamo che Ercole rifiutò quella prestigiosa commessa per "non essere un inventore ma un copista" e questo ci fa comprendere, oltre alla straordinaria modestia di De Maria, anche quanta sudditanza psicologica riusciva ad esercitare Guido Reni su tutta la propria scuderia di pittori.

Pure l'opera in esame va considerata frutto di quel periodo di transizione e pongo a confronto alcuni dipinti di Gian Giacomo che declinano questo vincolo a distanza. Sono opere, io credo, compiute a Roma, ma in virtù di un'appartenenza all'officina di Reni.

La *Giuditta con la testa di Oloferne* della Galleria Doria Pamphili di Roma (Fig. 16) e quella pur molto diversa della Bayerische Schloßerverwaltung di Monaco<sup>14</sup> (Fig. 17), permettono di comprendere i poli di questa duplice natura, che stava tra osservanza del modello e libera interpretazione. Si avverte la lingua, la nobile e antica narrazione, resa ancora





18. Gian Giacomo Sementi, *Cleopatra*, Torino, Sabauda.



19. Guido Reni, *Cleopatra*, Firenze, collezione privata.

20. Gian Giacomo Sementi, *Maddalena*, Modena, collezione Zanasi.

21. Alessandro Turchi, *Maddalena*, Oxford, University College.







22. Gian Giacomo Sementi, *Suicidio di Porzia*, Vienna, Dorotheum, 24 aprile 2018.

23. Gian Giacomo Sementi su disegno di Guido Reni, *Ratto d'Europa*, USA, collezione privata.

24. Gian Giacomo Sementi, *Bacco e Arianna*, Firenze, Museo Bardini.

più essenziale nelle geometrie e nella tornitura delle superfici, un idioma ricondotto alle densità materiche che Reni aveva a quel tempo abbandonato.

In alcuni casi il lavoro di Sementi resta quello di un copista, come testimonia la *Cleopatra* della Sabauda di Torino (Fig. 18), che replica una delle più algide invenzioni di Guido, conservata in una collezione privata fiorentina<sup>15</sup> (Fig. 19). A Roma Sementi sembra talvolta comportarsi come un musicista dal doppio registro, compositore in prima persona, ma spesso esecutore di partiture altrui, alle quali aggiunge o toglie elementi, virandole con uno stile proprio e riconoscibile. Di recente ho segnalato il caso singolare di un'opera di Gian Giacomo (Fig. 20) liberamente derivata da un dipinto non di Reni, ma di Alessandro Turchi detto l'Orbetto<sup>16</sup> (Fig. 21). Considerando la possibile datazione di queste opere entro gli anni Venti, si può dedurre che Sementi avesse anticipato un fenomeno che nella stessa Roma sarà portato a sistema da Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato. La dimostrazione di un aperto disinteresse della componente inventiva, a favore di una esaltazione della stesura pittorica, incaricata di reggere i valori estetici dell'opera la ritroviamo nel Sassoferrato, elevata alle estreme conseguenze. E proprio come succede nella produzione dell'artista marchigiano, esiste una versione dai colori più squillanti della nostra *Porzia*<sup>17</sup> (Fig. 22), ma anche varianti che traducono la medesima posa in altre tematiche. In un *Ratto d'Europa*, di collezione privata statunitense ed eseguita su controllo di Guido<sup>18</sup> (Fig. 23), la ninfa ripete la stessa posa della nobil-





donna romana, mentre un *Bacco e Arianna* del Museo Bardi di Firenze la declina in versione discinta (Fig. 24). Segnalo a questo punto un'altra *Porzia* a mezza figura della collezione Durazzo Pallavicini di Genova (Fig. 25), che ritengo opera di Sementi, malgrado sia pubblicata come autografa nella monografia reniana<sup>19</sup>. L'eroina vi è immaginata nella classica posa vocativa di tante sante dagli occhi rivolti al cielo ed è interessante notare che, l'ingombro del busto e il livido incarnato, richiamino anche certi esempi lombardi, dal Morazzone al Cairo. Molto vicina all'opera genovese è una bellissima *Sibilla* della collezione Zanasi di Modena<sup>20</sup> (Fig. 26), un'opera di antica eleganza che cerca anch'essa ispirazione dal cielo, quasi stesse scrivendo le sue profezie su dettato divino.

Negli ultimi dieci anni di vita, dal 1626 al 1636, Gian Giacomo Sementi, pur continuando a dipingere sotto il medesimo marchio di fabbrica, come è il caso di cui stiamo parlando, dovette anche ricevere numerose committenze indipendenti. Quelle più documentate corrispondono agli incarichi ricevuti dai Savoia, ma riuscì pure a collocare in chiese della campagna romana varie opere che mediano lo stile filiforme di Reni con caratteri propri. Le pale d'altare conservate a Veroli e nella diocesi di Poggio Mirteto sono una

25. Gian Giacomo Sementi, *Suicidio di Porzia*, Genova, Galleria Durazzo Pallavicini.

26. Gian Giacomo Sementi, *Sibilla scrivente*, Modena, collezione Zanasi.

27. Gian Giacomo Sementi, *San Michele Arcangelo che sconfigge il demonio*, Formello, chiesa di San Michele.

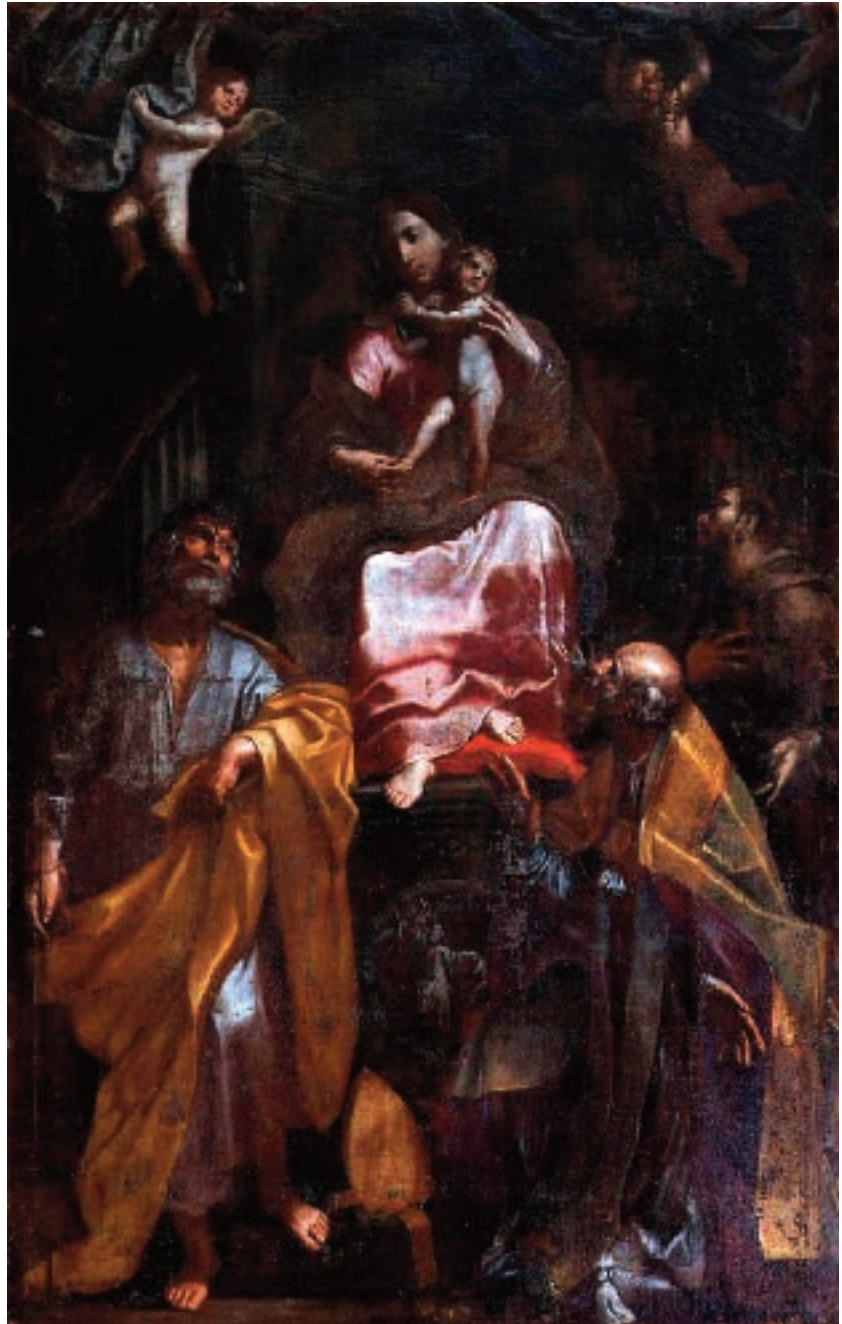






28. Gian Giacomo Sementi, *Immacolata Concezione*, Veroli, Chiesa di Santa Maria di Salome.

29. Gian Giacomo Sementi, *Madonna col Bambino in trono e i santi Giuseppe, Francesco e santo vescovo*, Diocesi di Sabina - Poggio Mirteto.



testimonianza importante di questa relativa autonomia, espressa in estenuati allungamenti delle figure e in una particolare grazia di sentimento. *L'Arcangelo Michele che sconfigge il demonio*, segnalatomi da Francesco Petrucci, dell'omonima chiesa di Formello <sup>21</sup> (Fig. 27), l'*Immacolata* di Santa Maria di Salome a Veroli (Fig. 28) o la *Madonna col Bambino in trono e i santi Giuseppe, Francesco e santo vescovo*, della Diocesi di Sabina e Poggio Mirteto <sup>22</sup> (Fig. 29), testimoniano questa fase in modo limpido e tenero, come il



recente ritrovamento, in una collezione privata vercellese di un grande e articolato *Giudizio di Paride*<sup>23</sup> (Fig. 30). Ogni volta che riaffiorano opere con questa eleganza slanciata è quasi scontato vederle attribuite a Reni, ma l'amorino al centro della composizione e le tipologie delle tre Grazie dovrebbero ormai risultare inequivocabili. Presento infine un bel disegno inedito di Gian Giacomo Sementi conservato nelle collezioni Reali londinesi, ancora una volta sotto il nome del grande datore di lavoro, un foglio raffigurante una *Testa muliebre* (Fig. 31) che dovette essere preparatorio proprio per i visi femminili, affusolati e alteri del nuovo *Giudizio di Paride*.

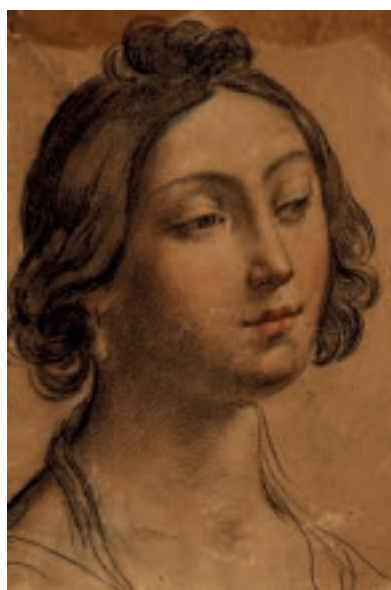


30. Gian Giacomo Sementi, *Giudizio di Paride*, Vercelli, collezione privata

A margine del racconto segnalo un'errata attribuzione a Gian Giacomo Sementi, che è significativa e risulta equivalente ad un encomio. A Vienna presso la casa d'aste Dorotheum, il 30 aprile 2019, è transitato infatti un bellissimo *Bacco e Arianna* (Fig. 32) che ritengo opera di Giovanni Lanfranco<sup>24</sup>, pur dimostrando qualche affinità di sintesi con le prove giovanili del nostro.

In quella sua prima ed esaltante stagione romana Sementi diede esempio di dialogare alla pari con figure che mutarono la storia. Tuttavia quel fuoco giovanile si dimostrò breve e la fiammella che comunque venne mantenuta viva da Gian Giacomo, stando all'ombra di Guido, era divenuta fredda.

*Massimo Pulini*



31. Gian Giacomo Sementi, *Studio di testa muliebre*, Londra, Royal collection.

32. Giovanni Lanfranco, *Bacco e Arianna*, già Vienna, Dorotheum, 30 aprile 2019.

<sup>1</sup> Elisabetta Sirani, *Porzia si ferisce a una coscia*, Houston, Miles Foundation.

<sup>2</sup> Gian Giacomo Sementi, *Porzia*, collezione privata inglese, olio su tela, cm 189,5 x 147,3.

<sup>3</sup> Su questo argomento ho pubblicato di recente un articolo nella rivista "About Art on line": Massimo Pulini, *Le metamorfosi di Gian Giacomo Sementi, tra indipendenza e servizio, tra Caravaggio e Reni* (16 giugno 2019).

<sup>4</sup> Mentre la *Santa Caterina al martirio* è per tradizione documentaria riferita al Sementi, la *Negazione di Pietro* e il *San Matteo e l'angelo* sono mie recenti attribuzioni al pittore. Si deve a Massimo Francucci la prima pubblicazione sotto il nome di Sementi del bellissimo *Transito di San Giuseppe* di Medicina, chiesa di San Mamante (cm 250 x 150) (M. Francucci, *Giuseppe Puglia. Il Bastaro*, 2014, pp. 79-83), anche se indipendentemente avevo segnalato nel 2008 la medesima idea entro una scheda che accompagnava l'inserimento, nella collezione milanese di Luigi Koelliker, della *Negazione di San Pietro*, si veda anche la nota relativa che dà conto di una pubblicazione di quell'opera datata 2010.

<sup>5</sup> Per i documenti ravennati e le lettere di encomio di Reni verso Sementi vedi A. Pellicciari, *Giovan Giacomo Sementi, allievi di Guido Reni*, in "Bollettino d'Arte" LXIX, 24, 1984.

<sup>6</sup> Anche se possiamo immaginare una esecuzione pittorica di Sementi per questa magnifica parte della cupola, va di certo considerato che il disegno e l'invenzione sono da ricondurre a Guido Reni.

<sup>7</sup> Già Daniele Benati aveva ritrovato una versione ridotta della stessa invenzione, segnalandola a Massimo Francucci a cui si deve la pubblicazione, ma il taglio più ampio e le misure identiche della nuova redazione veneziana, attestano l'esistenza di una intera serie di dipinti dedicata alle stagioni, due dei quali si trovavano alla fine degli anni Settanta del Seicento a Bologna, nella collezione Ratta Garganelli. L'opera si trovava in collezione Fogliani ASBO, 1679, pubblicata in *La Scuola di Guido Reni* a cura di E. Negro e M. Pirondini, 1992, p. 334

<sup>8</sup> E. Negro in *La Scuola di Guido Reni*, 1992, pp. 327-334. Opere di questo tipo dovettero raccogliere interesse nella cultura regionale del Seicento che si estese anche alle generazioni successive se un dipinto di Cesare Pronti con la *Cattura di Sansone* della galleria Altomani di Pesaro, ne raccoglie un'eredità compositiva aggiungendo una serie di angioletti, apocrifi, nella nota vicenda biblica. Cesare Pronti, *Cattura di Sansone*, Pesaro, Galleria Altomani & Sons, attualmente in deposito presso il Museo della Città di Rimini.

<sup>9</sup> Entrambe le redazioni conosciute di questa composizione col *Trionfo di David* vanno ritenute autografe, anche se forse trascorse qualche anno tra la prima (di collezione privata e pubblicata correttamente da E. Negro in AA.VV., *Carracci e dintorni*, 1996, p. 58), più legata agli stilemi naturalistici del primo soggiorno romano di Sementi, mentre la seconda (della Galleria bolognese di Maurizio Nobile) corrisponde ai caratteri delle opere eseguite durante la permanenza entro la bottega reniana.

<sup>10</sup> La seconda redazione del *Trionfo di David* è transitata nella Galleria Maurizio Nobile di Bologna.

<sup>11</sup> La splendida *Allegoria del Silenzio* dell'Opera pia dei Vergognosi potrebbe dimostrarsi una cerniera tra la prima fase autonoma di Sementi e il suo adattamento alle briglie di Guido Reni. Osservando la prima versione del *Trionfo di David* si

può apprezzare la parentela tra la figura virile dell'Allegoria bolognese con la cembalista che sta al centro della scena. Oltre alla medesima posa del braccio si scorge una somiglianza fisionomica che mi spinge, seppur con cautela, ad avanzare l'attribuzione, per quel quadro che resta comunque un *unicum* di bellezza e mistero.

<sup>12</sup> Vedi nota numero 3.

<sup>13</sup> Parlo della pala di Guido Reni eseguita per i Cappuccini di Roma. Ercole De Maria, che fu una sorta di Celestino V della pittura, rinunciando al risultato più ambito per un artista dell'epoca, venne ricompensato con la nomina a Cavaliere e il dono, da parte del Papa, di una preziosa collana. Ercole era talmente discreto che non rivelò mai in patria di queste onorificenze ricevute e i suoi amici le trovarono tra le sue cose, all'indomani della morte.

<sup>14</sup> Gian Giacomo Sementi, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Monaco, Bayerische Schlösserverwaltung, olio su tela cm 196 x 144.

<sup>15</sup> Massimo Pulini, *Op. Cit.*, 2019.

<sup>16</sup> Questa *Maddalena* è conservata presso l'University of Oxford, College come opera di Guido Reni, ma ritengo evidenti i caratteri dello stile di Alessandro Turchi detto l'Orbetto. Il dipinto di Sementi con l'analoga *Conversione di Maddalena*, (Reggio Emilia, Aurum Fine Art Society) liberamente derivato dall'opera di Oxford testimonia che nel suo secondo soggiorno romano, collocabile tra il 1624 e la morte avvenuta nel 1636, l'artista bolognese era tornato a cimentarsi in una pratica interpretativa con esiti indubbiamente brillanti. Un'attitudine già sperimentata in gioventù con altri artisti, Caravaggio compreso.

<sup>17</sup> Passata in asta il 24 aprile 2018 con la giusta attribuzione. Questa redazione, che si distingue per una tavolozza più accesa, è ugualmente da considerarsi autografa, misura cm 200 x 124. Una versione di bottega è transitata all'asta Babuino a Roma, il 22 gennaio 2019, come Workshop of Guido Reni, misura cm 190,5 x 145.

<sup>18</sup> L'opera, in collezione privata statunitense, si configura come una collaborazione tra Reni e Sementi.

<sup>19</sup> Stephen Pepper, *Guido Reni*, 1984, edizione consultata 1988, p. 260 foto 88, Lo studioso americano lo considerava autografo di Reni, datandolo verso la metà degli anni Venti del Seicento.

<sup>20</sup> Gian Giacomo Sementi, *Sibilla scrivente*, olio su tela, cm 74,5 x 62, Modena, collezione Zanasi. L'opera era transitata a Prato, presso le aste Farsetti, come opera della "Scuola di Guido Reni" il 20 aprile 2008.

<sup>21</sup> Devo a Francesco Petrucci la segnalazione dell'importante aggiunta al catalogo di Sementi.

<sup>22</sup> Ricondotta a Sementi da chi scrive in Massimo Pulini, *Op. Cit.*, giugno 2019, vedi nota n. 3.

<sup>23</sup> Riemersa di recente in una collezione privata di Vercelli l'opera, di grande formato e di sapiente stesura, è stata pubblicizzata come importante inedito di Guido Reni, in realtà sono evidenti i caratteri tipici del Sementi.

<sup>24</sup> Giovanni Lanfranco, *Bacco e Arianna*, transitata alla casa d'aste Dorotheum di Vienna il 30 aprile 2019 con una attribuzione a Gian Giacomo Sementi, la tela misura cm 140 x 98. La suggestiva e poetica tela dimostra, nella stesura pittorica, nel trattamento dei panneggi e nella impostazione delle figure di appartenere al corpus di Giovanni Lanfranco, pur riconoscendo interessante l'indicazione attributiva verso Sementi.