

Due tele con Giacobbe e Rachele: inediti e precisazioni sull'attività di Felice e Lucia Torelli

Irene Graziani

ABSTRACT

Partendo da due tele inedite, raffiguranti Giacobbe e Rachele, l'una di Felice Torelli, l'altra della moglie Lucia Casalini, il contributo ripercorre l'attività di entrambi i pittori, aggiornandone il catalogo con l'inserimento di nuovi dipinti, non ancora entrati nella storiografia specifica a loro dedicata, e precisando cronologie sulla base di rinvenimenti documentari o riscontri stilistici.

Il quadro della Torelli, in realtà un ritratto "in veste di", realizzato nel 1727 per un committente di Imola, come per altro i già noti ritratti dei conti Pighini, consente di ipotizzare in quell'anno un soggiorno della pittrice nella città della legazione pontificia di Romagna.

PAROLE CHIAVE: Felice Torelli, Lucia Torelli, pittura bolognese del Settecento, ritrattistica, conti Zappi

Two Paintings Depicting Jacob and Rachel: Unpublished Works and Clarifications on the Work of Felice and Lucia Torelli

ABSTRACT

Starting with two unpublished paintings depicting Jacob and Rachel, one by Felice Torelli and the other by his wife Lucia Casalini, this contribution retraces the work of both painters, updating their catalogue with the inclusion of new paintings not yet part of their specific historiography, and clarifying chronologies on the basis of documentary findings or stylistic comparisons.

Lucia's painting, actually a portrait "in the guise of", created in 1727 for a patron in Imola, as were the already known portraits of the Pighini counts, suggests that the painter may have stayed in that city in that year.

KEYWORDS: Felice Torelli, Lucia Torelli, Eighteenth-century Bolognese painting, Portraiture, Counts Zappi

Una tela con *Giacobbe e Rachele* di Felice Torelli (1667-1748), di cui conoscevo l'esistenza ma non l'aspetto¹, acquista un volto grazie a una fotografia presso il Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie di L'Aja [fig. 1]². Era stata, infatti, segnalata nella collezione Van Daycheren di quella città da Dwight C. Miller³, che la giudicava a buon diritto «di splendida fattura», proponendone una datazione agli anni trenta⁴, vicino al *Martirio di san Maurelio* del duomo di Ferrara (1635)⁵.

Come nella pala richiesta dal vescovo Tommaso Ruffo [fig. 2], vi si apprezza, infatti, il ripensamento, a distanza di qualche decennio, dei modi del maestro Giovan Gioseffo Dal Sole (1654-

¹ I. GRAZIANI, *La bottega dei Torelli. Da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna, Compositori, 2005, p. 217, n. 74.

² La foto mi è stata segnalata da Anna Bianco (L'Aja, RKD – Nederlands Institute of Art History, inv. 091229_0014/0015/0016), che ringrazio.

³ D.C. MILLER, *Felice Torelli, pittore bolognese*, «Bollettino d'Arte», 49 (1964), pp. 54-66, in part. p. 61; R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Edizioni Alfa, 1977, p. 297.

⁴ MILLER, *Felice Torelli*, cit., p. 61.

⁵ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 209-210, n. 54; EADEM, *Il cardinale Tommaso Ruffo, collezionista e committente: artisti felsinei e accademici clementini*, in M.A. PAVONE (a cura di), *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma*, Giornata di studi (Salerno, Università degli Studi, 2011), Roma, Campisano, 2013, pp. 75-88, figg. 25-31, tavv. XII, XV-XVI.

1719), negli effetti di evanescenza, nelle delicatezze delle finiture e nella preziosità dei valori cromatici, che si accendono contro il fondale giocato su tinte scure, nel rosso della veste della donna in turbante di spalle, nell'ocra del mantello di Giacobbe e soprattutto, nel pallore perlato dell'incarnato della bellissima Rachele.

È in effetti noto – lo scriveva Giampietro Zanotti – che la prossimità con la lezione di Dal Sole non fu fra le giovanili intenzioni di Torelli; se, infatti, il maestro, «invecchiando, andava [...] riducendo» la propria maniera «sempre a maggiore semplicità e delicatezza», l'allievo, al contrario, procedeva ideandone una «più grande, e alterata»⁶. Rispetto, quindi, a Dal Sole, il giovane pittore avrebbe privilegiato altri modelli, pur essendo, tuttavia, anch'egli convinto assertore del valore della grande tradizione felsinea, la cui difesa sarebbe stata fra i principi fondanti dell'Accademia Clementina⁷.

All'insegna di un tale autonomo confronto con i maestri seicenteschi si sarebbe avviata, dunque, la carriera di Felice, che dopo le nozze (7 novembre 1701)⁸ con Lucia Casalini (1673-1762), ugualmente pittrice e allieva dello stesso Dal Sole, avrebbe aperto insieme alla moglie, una propria «scuola»⁹.

Fin dal memoriale presentato in senato nel 1706¹⁰, Torelli sarebbe stato, quindi, fra i sostenitori della fondazione della nuova istituzione artistica, ufficialmente sorta nel 1710; parallelamente la sua produzione avrebbe rivelato la rotta secondo cui andava celebrata la lezione del Seicento bolognese. Ne fanno testo le opere che si possono scalare dal primo decennio del secolo, a partire dal *Bacio di Giuda* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), derivato da Ludovico¹¹, e soprattutto dalla *Pentecoste* per le benedettine dello Spirito Santo di Cesena (Cesena, monastero dello Spirito Santo, coro), databile ora con certezza al 1704 grazie ai rinvenimenti documentari di Silvia Massari [fig. 3]¹². Vi appare chiara la ripresa dell'invenzione di Giovan Francesco Gessi (*Pentecoste*, Bologna, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo; 1641), rivelatrice di una «componente naturalistica»¹³ di matrice carraccesca, apprezzata da Torelli, diversa dalla «sostificata» ricerca del bello ideale di Guido Reni, verso cui, invece, preferiva tendere Dal Sole¹⁴.

Non stupisce, quindi, che il *Riposo durante la fuga in Egitto* [fig. 8], assegnato alla mano di Gessi (Busto Arsizio, collezione privata)¹⁵, vada piuttosto ascrivito, secondo un acuto suggerimento di

⁶ GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, In Bologna, per Lelio Dalla Volpe, 1739, vol. II, p. 86.

⁷ A. W. A. BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989, pp. 169-171 ("Saggi, Studi, Ricerche", 2).

⁸ La data è stata rintracciata da ROLI, *Pittura bolognese*, cit., p. 294.

⁹ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, p. 86.

¹⁰ BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione*, cit., pp. 169-171.

¹¹ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 181-182, n. 3; EADEM, *La fortuna visiva di Ludovico nel Settecento bolognese*, in D. BENATI, T. PASQUALI (a cura di), *Ludovico Carracci (1555-1619). Un maestro e la sua scuola*, Bologna, Bologna University Press, 2023, pp. 275-295, in part. pp. 277-278, 289 fig. 3 (collana DAR, Dipartimento delle Arti, 11).

¹² S. MASSARI, "Il nostro moderno Algardi": *Giuseppe Maria Mazza, scultore bolognese tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato, XXV ciclo, Lettere e Filosofia, Università di Trento, tutor: prof. A. Bacchi, 2014, pp. 635-639, nn. 77-78, p. 1162. Ringrazio Marino Mengozzi per l'aiuto nella ricerca e nel reperire la foto del dipinto di Cesena (320 x 250 cm).

¹³ A. ANCILOTTO, *Giovan Francesco Gessi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto Treccani, 2000, vol. 53, pp. 479-481, in part. p. 480.

¹⁴ ROLI, *Pittura bolognese*, pp. 113-114; D. BENATI, *Entre ombres et lumières: Giuseppe Maria Crespi et les peintres de la ligne néo-carrachesque*, in A. BACCHI, D. BENATI, ET AL. (a cura di), *Bologne au siècle des Lumières. Art et science, entre réalité et théâtre*, catalogo della mostra (Ajaccio, Ville d'Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 29 giugno – 30 settembre 2024), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2024, pp. 37-51, in part. p. 37.

¹⁵ E. NEGRO, *Francesco Gessi*, in E. NEGRO, M. PIRONDINI (a cura di), *La scuola di Guido Reni*, Modena, Artioli, 2002,

Fiorella Frisoni¹⁶, a Felice Torelli che, per giungere al linguaggio espresso nelle due facce del pallione per la canonizzazione di San Pio V per i domenicani di Bologna (1712)¹⁷, non avrebbe tralasciato di tornare a misurarsi con la pittura di Ludovico Carracci e di Guercino.

In sintonia con un tale percorso sembrerebbe porsi la *Madonna con il Bambino e i santi Pio V e Domenico* [fig. 4], pubblicata da Franco Battistelli¹⁸: dipinta per la chiesa di San Domenico di Fano¹⁹ – che venne rinnovata fra il 1703 e il 1708 –, dovrebbe datarsi in prossimità della proclamazione a santo di Pio V, come la pala di provenienza ignota, oggi nella sacrestia di San Giovanni in Monte a Bologna (*Madonna col Bambino e i santi Pio V e una monaca francescana*)²⁰, riconosciuta al pittore per primo da Carlo Volpe [fig. 5]²¹.

Se a considerare queste ultime due tele risulta evidente la direzione verso cui andava maturando il linguaggio del pittore, incamminato verso andamenti più dinamici, fino a giungere a «quella cifra scalena», che ne sarebbe stata caratteristica²², la serie dei quattro *Ritratti dei marchesi Malvezzi* (Dozza Imolese, Museo della Rocca Malvezzi Campeggi)²³, cronologicamente coevi o un poco successivi (1711-1713)²⁴, lascia emergere una grandiosità e una più vivida qualità cromatica imputabile ad un soggiorno a Verona, compiuto da entrambi i coniugi Torelli. Di tale viaggio nella città natale di Felice – Renato Roli è propenso a collocarlo intorno al 1710²⁵ – rende testimonianza Bartolomeo Dal

pp. 237-270, in part. p. 261, fig. 252.

¹⁶ F. FRISONI, *Una Sirani ancora più "vera"*, in J. BENTINI, V. FORTUNATI (a cura di), *Elisabetta Sirani "pittrice eroina" 1638-1665*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 4 dicembre 2004 – 27 febbraio 2005), Bologna, Editrice Compositori, 2004, pp. 76-89, in part. p. 88, nota 9. Il suggerimento è stato già accolto da I. GRAZIANI, *Sognare l'Arcadia. Stefano Torelli, «peintre enchanteur» nelle grandi corti del Nord Europa*, Bologna, Bononia University Press, 2013, p. 14, nota 20.

¹⁷ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 38-39, pp. 189-191, nn. 18-19.

¹⁸ F. BATTISTELLI, *Note su un dipinto e un disegno di Felice Torelli*, «Notizie da Palazzo Albani», VIII (1979), 1, pp. 89-92; IDEM, *Gli affreschi e le tele*, in G. VOLPE (a cura di), *La chiesa di San Domenico a Fano: dalle origini all'ultimo restauro*, Fano, Fondazione Cassa di risparmio di Fano, 2007, pp. 55-67, in part. pp. 61, 65, 67 nota 11; IDEM, in G. VOLPE (a cura di), *La chiesa di San Domenico a Fano*, cit., pp. 264-267.

¹⁹ La pala viene menzionata da ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, p. 84. Non mi era stato possibile prenderne visione nel 2005: GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 217, nn. 72-73. Battistelli ne propone una datazione compresa fra il 1708 e il 1739: BATTISTELLI, in G. VOLPE (a cura di), *La chiesa di San Domenico a Fano*, cit. p. 266.

²⁰ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 190-191, n. 20. Rispetto all'identificazione della santa incoronata di rose da Gesù Bambino, sono state avanzate due ipotesi: potrebbe trattarsi di Caterina Vigri, canonizzata come Pio V nel 1712, oppure della terziaria Rosa da Viterbo.

²¹ Lo afferma MILLER, *Felice Torelli, pittore bolognese*, cit., pp. 56, 58 fig. 8.

²² R. ROLI, *Felice Torelli*, in L. MAGAGNATO (a cura di), *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Verona, Comune di Verona, Palazzo della Gran Guardia, 1978), Verona, Neri Pozza, 1978, p. 209; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 35.

²³ La serie è stata identificata da MILLER, *Felice Torelli*, cit., pp. 57, 64 nota 16. Sulla serie si vedano, inoltre: E. SAMBO, in D. BENATI (a cura di), *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespì*, catalogo della mostra (Dozza, Castello Malvezzi-Campeggi, 23 settembre – 18 novembre 2001), Ginevra-Milano, Skira, 2001, pp. 118-119; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 70-71, 186-188, n. 16, con bibliografia precedente; F. FRANGI, «L'effetto naturale e sensitivo»: realtà ed espressione nella pittura di Fra' Galgario, in F. ROSSI (a cura di), *Fra' Galgario. Le seduzioni del ritratto nel '700 europeo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 2 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004), Milano, Skira, 2003, pp. 65-71, in part. pp. 63-64.

²⁴ Intorno a questi anni si dovrebbe collocare il *San Filippo Neri* (Lovoletto di Granarolo, chiesa parrocchiale di San Mamante), ricondotto a Felice da Angelo Mazza e «verisimilmente» identificabile nel dipinto «registrato nella chiesa bolognese di San Silvestro»: A. MAZZA, *Ai primordi della catalogazione del patrimonio artistico. Il censimento del 1820 nel territorio bolognese*, in M. FANTI, P.L. PERAZZINI (a cura di), *La schedatura delle opere d'arte a Bologna e nel suo territorio nel 1820. Il primo tentativo di censimento a salvaguardia del patrimonio artistico*, Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 193-230, in part. pp. 223, fig. 49, 226 nota 70. Per le segnalazioni della pala con *San Silvestro* nelle guide bolognesi del Settecento: GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 224-225 pp. 224-225 n. 100.

²⁵ ROLI, *Pittura bolognese*, cit., p. 113.

Pozzo²⁶.

Risale al periodo successivo al soggiorno in «Patria» – come è noto, Felice era veronese d'origine –, l'*Immacolata Concezione* per la chiesa di Sant'Orsola dei Mendicanti (Verona, Museo di Castelvecchio) [fig. 6] che, essendo ricordata proprio da Del Pozzo²⁷, precede certamente il 1718 ed apre la sequenza di importanti commissioni assestate nel secondo decennio del secolo, fra le quali si può forse meglio ambientare la *Transverberazione di santa Teresa d'Avila*, oggi presso l'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. 5166) [fig. 7]²⁸. Come è stato appurato per la tela con *Santa Maria Maddalena de' Pazzi che riceve le stimmate* di Giovan Gioseffo Dal Sole (Monaco di Baviera, Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 2257)²⁹, che del dipinto di Torelli viene considerata plausibilmente un *pendant*³⁰, anche per la santa carmelitana di Felice si potrebbe supporre una richiesta avanzata dagli Elettori del palatinato di Düsseldorf attraverso la mediazione dal loro agente elettorale a Bologna, il marchese Pietro Neri Lorenzo Malvezzi-Angelelli. Attraverso costui, infatti, Anna Maria Luisa de' Medici, moglie dell'Elettore Johann Wilhelm von der Pfalz, aveva commissionato a Dal Sole la *Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, giunta a Düsseldorf nel 1714 nell'ambito degli acquisti compiuti in Italia dalla principessa, fra il 1713 e il 1716³¹. Tale cronologia, che sembrerebbe convenirsi anche al *Riposo* di Busto Arsizio [fig. 8], rientrerebbe nella stagione dei contatti fra i Torelli e la Casa dei Medici, cui i coniugi bolognesi avrebbero inviato un proprio autoritratto – nel 1715 Lucia³²; nel 1718, Felice³³ – entrambi tuttora custoditi presso gli Uffizi.

Il raggiungimento di una piena affermazione – l'invio di una propria effigie a Firenze ne è, per altro, un'ulteriore prova [fig. 9]³⁴ – sembrerebbe passare, dunque, attraverso la competizione con l'antico maestro: divenuto a sua volta «caposcuola», Torelli osa sfoggiare una «vigorosa partitura

²⁶ BARTOLOMEO DAL POZZO, *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*, In Verona, per Giouanni Berno, 1718, p. 188.

²⁷ Dal Pozzo (Ibidem) non specifica che il dipinto venisse realizzato nel corso del soggiorno veronese, limitandosi ad affermare che Torelli «lasciò qui [cioè, a Verona] di sua mano in S. Orsola de' Mendicanti una Pala con l'Immacolata Concettione di Maria», aggiungendo anche la notizia di «un quadro in casa del Mar. Ottaviano Spolverini con l'Istoria di Massinissa, che porge la tazza di veleno a Massinissa». Quest'ultimo «quadro» è stato identificato da Sergio Marinelli in un dipinto in collezione privata; lo studioso ne ha proposto una datazione molto precoce, ancora prossima all'alunnato di Felice presso la bottega di Santo Prunato: S. MARINELLI, *La pittura veneta nel ducato estense dall'età barocca alla Restaurazione*, in J. BENTINI, S. MARINELLI, A. MAZZA (a cura di), *La pittura veneta negli stati estensi*, Modena, Banca popolare di Verona-Banco S. Geminiano e S. Prospero, 1996, pp. 343-391, in part. pp. 360, 390 nota 24; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 181, n. 1. Anch'esso, dunque, non sarebbe stato eseguito durante il menzionato soggiorno in «Patria» del pittore.

²⁸ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 183, n. 5.

²⁹ S. TIPTON, «*La passion mia per la pittura*»: *die Sammlungen des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658–1716) in Düsseldorf im Spiegel seiner Korrespondenz*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 57 (2006), pp. 71–331, in part. p. 307, doc. 653; S. PIERGUIDI, *Il mecenatismo di Anna Maria Luisa de' Medici a Düsseldorf: le scuole pittoriche a confronto*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst / hrsg. v. d. Staatlichen Kunstsammlungen u. d. Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München», 62 (2011), pp. 263–271, in part. pp. 252, 253, 254, 259 nota 17; S. CASCIU, in S. CASCIU (a cura di), *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra (23 dicembre 2006 – 15 aprile 2007), Firenze, Sillabe, 2006, pp. 320–321, n. 176.

³⁰ D.C. MILLER, *Felice Torelli, pittore Bolognese*, «Bollettino d'arte», 4, 49 (1964), pp. 54–66, in part. pp. 54–56, fig. 3, p. 64 nota 12; ROLI, *Pittura bolognese*, cit., p. 113.

³¹ Si vedano le tele di Gregorio Lazzarini (F. MAGANI, in S. CASCIU (a cura di), *La principessa saggia*, cit., p. 324, n. 170) e di Francesco Trevisani (S. CASCIU, in S. CASCIU (a cura di), *La principessa saggia*, cit., pp. 325–326, n. 180).

³² I. GRAZIANI, *Dame e cavalieri di Lucia Casalini Torelli: quattro ritratti*, «Paragone. Arte», LXXIV, 885, terza serie 172 (2023), pp. 55–64, tavv. 44–55, in part. pp. 56–57, fig. 47.

³³ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 197, n. 33.

³⁴ L'errata identificazione in Ludovico Mazzanti, dichiarata dal cartiglio sulla cornice, è stata rettificata da GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 197, n. 33.

luministica neoguercinesca»³⁵ per ottenere effetti di più emozionante coinvolgimento, animando anche i più stabili schemi piramidali con una floridezza e movimenti smottanti derivati da Carlo Cignani – già ammiratore di Torelli³⁶ – come avviene nell’*Assunzione della Vergine* per il cardinale Fabrizio Paolucci (Roma, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo; firmato e datato 1716)³⁷, nella pala per la chiesa di San Severo dei Filippini a Cesena (*Madonna col Bambino e santi Anna, Francesco di Sales e Carlo Borromeo*, oggi presso la chiesa di San Domenico; 1716)³⁸, nella *Gloria di san Giuseppe* della chiesa del Rosario di Cento (1717)³⁹.

Si giunge, così, agli anni venti, in cui accanto alle già note commissioni per Bologna⁴⁰, Verona⁴¹ e Pisa⁴², possono inserirsi le tele per Senigallia rintracciate da Valter Curzi: per prima, l’*Immacolata Concezione e san Domenico* (Senigallia, chiesa di San Pio X)⁴³ [fig. 10], giunta il 3 agosto 1729 nella cappella Augusti della chiesa di Santa Maria del Ponte al Porto⁴⁴. La richiesta si deve in particolare al conte Agostino, già in rapporto con i Torelli, e soprattutto con Lucia, che presso di lui aveva soggiornato nel 1724 insieme al figlio Stefano per eseguire l’importante serie di ritratti di tutta quella nobile famiglia (Senigallia, Pinacoteca Diocesana di Arte Sacra, Palazzo Mastai Ferretti)⁴⁵. L’attività dei coniugi bolognesi per gli Augusti di Senigallia si sarebbe dimostrata di lunga durata – l’ultimo ritratto realizzato dalla pittrice sarà del 1739⁴⁶ – ed avrebbe incluso il ruolo di intermediari nell’acquisto di dipinti, oltre che l’esecuzione di tele di tema mitologico – un’*Aurora* di Stefano, tuttora dispersa, era collocata nella volta dello scalone del palazzo di città⁴⁷ – e di soggetto sacro, come l’ancora non riemersa «mezza figura» di un San Francesco Saverio, eseguita da Felice per la contessa madre, Isabella Rinalducci⁴⁸.

Oltre all’appena ricordata *Immacolata*, donata nel 1970 dagli stessi Augusti alla chiesa di San Pio X di Senigallia⁴⁹, pare ugualmente attestare gli sviluppi raggiunti dai modi di Torelli sul finale del terzo decennio l’*Assunzione della Vergine* per l’oratorio di San Filippo Neri (Pinacoteca Diocesana

³⁵ ROLI, *Pittura bolognese*, p. 113.

³⁶ Stando a Zanotti, Carlo Cignani avrebbe espresso la propria ammirazione – «molto diè laudi» – per le pale di Torelli per le benedettine di Cesena [fig. 3]: ZANOTTI, *Storia dell’Accademia Clementina*, cit., II, p. 79.

³⁷ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 195, n. 30.

³⁸ Oggi nella chiesa di San Domenico: Ivi, pp. 195–196, n. 31.

³⁹ Ivi, pp. 196–197, n. 32.

⁴⁰ *Trinità e santi* per la chiesa di San Biagio, Bologna, chiesa della Santissima Trinità (1723): Ivi, pp. 197–198, nn. 34–35.

⁴¹ *Martirio di san Pietro Martire*, chiesa di Sant’Anastasia, 1726; *Madonna col Bambino e san Nicola di Bari*, Verona, chiesa di Santa Maria in Organo, 1727 [fig. 12]: Ivi, pp. 200–204, nn. 39–42. Disperse sono, invece, le tele per la chiesa di San Sebastiano dei gesuiti, in ogni caso precedenti al 1733: Ivi, p. 228, n. 160–161.

⁴² *San Ranieri resuscita una bambina*, Pisa, duomo: Ivi, pp. 203–202, n. 44.

⁴³ V. CURZI, *Un inedito di Felice Torelli a Senigallia*, «Notizie da Palazzo Albani», XVIII (1989), 2, pp. 75–78 (pala con l’*Immacolata Concezione con san Domenico*, per la chiesa di Santa Maria del Ponte in Porto, oggi nella chiesa di San Pio X; 1729); il dipinto, sfuggito al mio studio del 2005, viene segnalato anche da D. PASCALE GUIDOTTI MAGNANI, *Felice Torelli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto Treccani, 2019, vol. 96, pp. 228–231, in part. 230.

⁴⁴ V. PROCACCINI RICCI, *Pitture, e Scolture, che sono nelle chiese di Senigallia*, 1862, ms., Senigallia, Archivio Comunale, c. 4r.

⁴⁵ La serie è stata pubblicata da Benedetta Montecvecchi: B. MONTEVECCHI, *Su Lucia Casalini Torelli ritrattista bolognese*, «Notizie da Palazzo Albani», XV, 2 (1986), pp. 73–87. Si veda, inoltre, GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 74–85, pp. 236–240, nn. 7–13, p. 246, n. 25.

⁴⁶ Ivi, p. 246, n. 25.

⁴⁷ Ivi, p. 314, n. 140.

⁴⁸ Il dipinto viene menzionato nelle lettere di Felice Torelli al conte Agostino (5 gennaio 1729; 28 maggio 1729), trascritte in: Ivi, p. 328–330. Le lettere erano state rintracciate già CURZI, *Un inedito di Felice Torelli* cit., p. 77, nota 8.

⁴⁹ Angelo Mencucci scrive, in particolare, che venne donato «dalla contessa Augusti»: A. MENCUCCHI, *Senigallia e la sua diocesi. Storia, fede, arte*, 3 voll., Fano, Fortuna, 1994, vol. 1, p. 945.

d'Arte Sacra, Palazzo Mastai Ferretti)⁵⁰ [fig. 11]. L'ampliamento dell'oratorio, avvenuto fra il 1728 e il 1731⁵¹, potrebbe avere offerto l'occasione per la commissione, in cui viene rivisitato un tema già affrontato dal pittore nel 1716 per il cardinale Paolucci, adottando ora, tuttavia, una maggior enfasi retorica.

Successiva di circa un decennio dovrebbe essere, invece, la *Madonna col Bambino e san Giovanni di Dio* per la chiesa dell'ospedale degli Infermi (Crema, chiesa dell'Ospedale Maggiore)⁵² [fig. 12] – non ancora entrata nella letteratura specifica di Torelli – che Cesare Alpini proponeva di datare intorno al 1727-1730⁵³, vicino, dunque, alla *Madonna col Bambino e san Nicola di Bari* nella chiesa di Santa Maria in Organo a Verona, del 1727 [fig. 13]⁵⁴, di cui riprende l'idea complessiva, discostandosene, tuttavia, per una meno convincente qualità. Non menzionata dalle fonti bolognesi, è invece firmata⁵⁵, e viene ricordata da Giacomo Crespi insieme ad altre «due palle» di Felice per la chiesa dei padri domenicani di Crema, oggi disperse, i cui soggetti – *San Vincenzo Ferrer predicante vicino a un angelo che suona la tromba* (per la cappella della famiglia Griffoni Sant'Angelo, rinnovata nel 1739); *San Domenico*⁵⁶ – possono essere precisati grazie alle aggiunte manoscritte di Zanotti⁵⁷ e alle ricerche di Alpini⁵⁸.

Anche nel caso della città lombarda si conferma, dunque, il forte legame con l'ordine dei domenicani, che avrebbero più volte rinnovato la loro fiducia a Torelli attraverso la commissione di molte pale non solo destinate a Bologna, ma anche da inviare in conventi, sia maschili, sia femminili, fuori dai confini dello Stato pontificio⁵⁹, a Milano⁶⁰, Verona⁶¹, Reggio Emilia⁶², Pisa⁶³.

Preme, inoltre, segnalare in questa sede un ultimo dipinto non rilevato dagli studi espressamente

⁵⁰ V. CURZI, *Due opere di Felice Torelli e Francesco Monti a Senigallia*, «Paragone. Arte», 38 (1987), 447, 3, 42-46, in part. pp. 43-44, fig. 41.

⁵¹ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 205-206, n. 47.

⁵² Ringrazio don Andrea Rusconi e Diego Maltagliati, Direttore delle Aziende Socio Sanitarie Territoriali di Crema, per l'aiuto nella ricerca e nel reperimento della foto del dipinto.

⁵³ C. ALPINI, *Pittura sacra a Crema dal '400 al '700*, Crema, Comitato diocesano per la visita del papa a Crema, 1992, pp. 125-127.

⁵⁴ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 202, n. 42.

⁵⁵ GIACOMO CRESPI, *Libro della Quadri, Pitture celebri esistenti nelle Chiese, Monasteri, e Luochi Pij della Città, e Territorio di Crema*, Crema 1 aprile 1774, Venezia, Archivio di Stato, fondo Inquisitori di Stato, busta 90, pubblicato da M. BELVEDERE, *Crema 1774. Il Libro delli Quadri di Giacomo Crespi*, [Crema], Gelateria Bandirali; Museo civico di Crema e del cremasco, [2009], pp. 173-174, 175 fig. 2, tav. VIII. Il dipinto era sfuggito alla ricognizione di GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit.

⁵⁶ CRESPI, *Libro della Quadri, Pitture celebri esistenti nelle Chiese*, ed. BELVEDERE, *Crema 1774*, cit., pp. 157-158.

⁵⁷ R. ROLI, A. OTTANI CAVINA, *Commentario alla "Storia dell'Accademia Clementina di Bologna" di G.P. Zanotti (1739). Indice analitico e trascrizione delle postille inedite*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», (1977), p. 144.

⁵⁸ ALPINI (a cura di), *Donazioni e depositi*, cit.

⁵⁹ Ancora entro lo Stato pontificio vi sono pale a Imola (*Pio V riceve dall'angelo la notizia della vittoria della battaglia sui Turchi*, chiesa dei Santi Nicolò e Domenico, 1741; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 216, n. 59) e a Faenza (*San Vincenzo Ferrer esorcizza un'indemoniata*, chiesa di San Domenico, 1746; Ivi, p. 212, n. 69).

⁶⁰ Una *Vergine assunta con gli apostoli*, oggi dispersa, sarebbe certamente giunta entro il 1739 nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Milano: ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, p. 82; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 227, n. 146.

⁶¹ *Martirio di San Pietro Martire*, chiesa di Sant'Anastasia, cappella Giusti, sacrestia, ante 1733: GIOVANNI BATTISTA LANCENI, *Continuazione e notizia delle pitture dall'anno 1719 fino all'anno 1733 di nuovo poste nelle chiese di Verona e sua Diocesi*, In Verona, per Dionigi Ramanzini, 1733, p. 12; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 201-202, n. 41.

⁶² La tuttora esistente *Gloria di San Domenico e santi Pio V, Tommaso d'Aquino, Caterina da Siena e Rosa da Lima* nella chiesa di San Domenico; Ivi, p. 207, n. 51).

⁶³ Un *San Pio V che ha la visione della battaglia navale* per le monache di San Domenico, disperso: ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, p. 84; Ivi, p. 227, n. 149.

dedicati al pittore⁶⁴, ma in realtà già pubblicato da Ferdinando Arisi⁶⁵: la pala con i *Santi Antonino Martire e Francesco Saverio* [fig. 14], conservata a Piacenza nella chiesa di Santa Maria della Pace, ma proveniente dall'oratorio delle «figlie di Santo Stefano»⁶⁶, dovrebbe collocarsi cronologicamente oltre il quarto decennio, agli inizi del quinto, quando «si assiste al ritorno di più semplificate partiture», come commenta, con la consueta pertinenza, Renato Roli⁶⁷. Un simile impianto si rinviene, infatti, nella *Trinità e santi Maddalena e Sebastiano* di Longiano (collegiata di San Cristoforo), che Zanotti aveva fatto in tempo a inserire nella sua biografia del 1739⁶⁸, ma che Angelo Mazza suggerisce di riferire alla «prevalente mano» della moglie Lucia⁶⁹. Vi si evidenzia, in effetti, accanto ad una maggiore deferenza nei confronti della lezione del maestro Dal Sole, una flessione verso ritmi più composti che incontrano da sempre le inclinazioni della Casalini.

Giungendo infine, a quest'ultima, ad ulteriore chiarimento delle vicende della «scuola» dei Torelli⁷⁰, pare si possano ascrivere alla sua produzione due tele nella chiesa bolognese di Santa Maria delle Grazie con *Cristo e la cananea* [fig. 15] e *Cristo e l'adultera* [fig. 16], ritenute di Felice⁷¹, ma da rivendicare invece alla mano della moglie, secondo quanto denuncia un'iscrizione con la firma rinvenuta da Marinella Lenzi Montanari in occasione di un restauro svolto nel 1995⁷². Sfuggita fino ad ora agli studi sui due coniugi pittori, l'indicazione del nome dell'autrice sembrerebbe in effetti compatibile con l'attività della Torelli, celebre soprattutto come ritrattista, ma dedita anche alla pittura di soggetto religioso. Suoi dipinti d'altare sono con certezza documentati a partire dalla metà del secondo decennio: nel 1715 viene composta una canzone per il *San Nicola da Tolentino che prega la Vergine col Bambino per gli appestati* (Bologna, chiesa di San Giovanni Battista dei Celestini)⁷³, mentre potrebbe essere addirittura un poco precedente il *Beato Ceslao che libera Breslavia dall'assedio dei Tartari*⁷⁴, realizzato per il convento di San Domenico di Bologna forse in occasione della beatificazione del frate polacco, avvenuta nel 1713. Gli avrebbe fatto seguito la lunetta con *San Domenico*, tuttora nel medesimo convento, dipinta nel 1717 su richiesta del padre domenicano Gian

⁶⁴ Il rinvenimento del dipinto (280 x 150 cm) effettuato da Arisi, ignorato dalla storiografia moderna, è stato ripreso da GRAZIANI, *Sognare l'Arcadia*, cit., p. 14 nota 20.

⁶⁵ F. ARISI, in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, vol. 3, *Pittura, scultori in legno, arredamento*, Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza, 1979, pp. 14, 37, n. 25.

⁶⁶ CARLO CERASI, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza, dalle stampe di Giuseppe Tedeschi vicino S. Fermo, 1780, p. 115. Sarebbe poi passata nell'oratorio delle Preservate: GAETANO BUTTAFUOCO, *Nuovissima guida della città di Piacenza*, Piacenza, Dalla tipografia di Domenico Tagliaferri, 1842, p. 169.

⁶⁷ R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Alfa, 1977, p. 114.

⁶⁸ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, p. 85.

⁶⁹ A. MAZZA, *Pittura bolognese nel territorio cesenate tra Seicento e Settecento*, in M. Cellini (a cura di), *Storie barocche. Da Guercino a Serra e Savolini*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 28 febbraio – 27 giugno 2004), Cesena, Istituzione Biblioteca Malatestiana, Bologna, Abacus, 2004, pp. 30-50, in part. p. 43, 49 nota 32.

⁷⁰ Un'ulteriore aggiunta al catalogo di Felice Torelli riguarda un'opera ancora non rintracciata, ma segnalata dalle fonti, sfuggita alla ricognizione di GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 224-228. Marcello Oretti segnala, infatti, nella chiesa di San Gregorio a Bologna, un «Cristo agonizzante nell'orto grande quanto il naturale» (MARCELLO ORETTI, *Pitture esposte negli apparati per le processioni*, Ms. B 105, Bologna, Biblioteca Comunale dell'archiginnasio, c. 248).

⁷¹ MILLER, *Felice Torelli*, cit., pp. 58, 59, figg. 9-10; ROLI, *Pittura bolognese*, p. 113; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 192-194, nn. 25-26. Roli riferisce che non è nota l'originaria ubicazione delle due tele, che sono, tuttavia, di provenienza Malvezzi.

⁷² *Parrocchia S. Maria delle Grazie. VIII decennale eucaristica, 4/11 giugno 1995*, Bologna, 1995, p. 34.

⁷³ GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 233, n. 1. Inoltre, sempre di questi anni dovrebbe essere la pala con *San Ciro medico, eremita e martire* (Bologna, chiesa di San Procolo), proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea degli Ansaldo (Ivi, p. 258, n. 52), rinvenuta da Angelo Mazza: A. MAZZA, *Ai primordi della catalogazione*, cit., pp. 208, 222 fig. 47, 226 nota 70.

⁷⁴ I. GRAZIANI, in V. FORTUNATI (a cura di), *Lavinia Fontana of Bologna (1552-1614)*, catalogo della mostra (Washington, NMWA 1998, 5 febbraio – 7 giugno 1998), Milano, Electa, 1998, pp. 140-141, n. 45.

Domenico Crispi [fig. 17]⁷⁵: l'ancora stretta connessione con la cultura carraccesca, visibile nei colori naturalizzati, sembrerebbe indicarne la precedenza rispetto alle due storie evangeliche in Santa Maria delle Grazie. Considerando, infatti, il nuovo riferimento attributivo dei due episodi della vita di Cristo, una loro datazione agli inizi del terzo decennio, posticipata rispetto alla prima ipotesi, che ne supposeva un'esecuzione agli inizi del secondo decennio⁷⁶, pur non discostandosene troppo, potrebbe essere maggiormente confacente, mantenendosi oltretutto prossima agli anni dei contatti dei Torelli con la famiglia Malvezzi, dalla cui collezione i due dipinti vennero acquistati⁷⁷.

Alla Casalini, spetterebbero, quindi, *Cristo e la cananea* e *Cristo e l'adultera*, in cui le aperture neovente vengono innestate sull'insegnamento di Dal Sole, mantenendo un dialogo serrato con la tradizione felsinea seicentesca nel trarre certezze dalle grandi tele con le *Storie di Cristo* alle pareti della navata di San Girolamo alla Certosa di Bologna⁷⁸. Addebitando i due dipinti delle Grazie al marito, titolare della «scuola», Roli non aveva esitato a definirli «capolavori» per la «grandiosità della partitura» e la «padronanza del dettaglio»⁷⁹, e qualificandoli come «notevoli documenti di barocchetto classicizzante»⁸⁰, ne aveva in realtà sottolineato il grado di sorvegliata misura, che sarà effettivamente distintiva dei modi della pittrice, non episodicamente impegnata anche nel corso dei decenni successivi in pale d'altare, soprattutto per l'ordine gesuitico.

In parallelo con l'attività di Felice, «in piena forma» nonostante il superamento dei cinquant'anni, ed anzi «in grado di affrontare gravose imprese come la gigantesca pala» per le gesuate della Trinità (Bologna, chiesa della Santissima Trinità; 1723)⁸¹ [fig. 18] – che pur rivelando la vena magniloquente e ricca di «vigorosi effetti scenografici» del pittore, inizia a registrarne il riavvicinamento al maestro Dal Sole, termine di riferimento mai disatteso dalla moglie – anche la carriera di Lucia vede, nel corso degli anni venti, il raggiungimento degli esiti forse più felici, ancorandosi ad appigli certi quali la *Maddalena penitente* inviata a Castelrotto, ma oggi a Cherasco (Cuneo, Museo Civico “Giovanni Battista Adriani, inv. 1387)⁸², firmata e datata 1726, e la *Madonna e i santi Stanislao Kostka e Luigi Gonzaga* (Reggio Emilia, chiesa di San Giorgio)⁸³, anch'essa firmata e datata 1728: il breve intervallo cronologico racchiude una produzione ritrattistica in cui la qualità della pittrice si esprime al meglio nel genere che le fu più congeniale. Ne fa testo la personale assimilazione della lezione di Dal Sole,

⁷⁵ Bologna, Archivio Storico Domenicano (ASDB), III, Ms. 80520g, S. BELVEDERI, *Memoriale Ecclesiae S. P. Dominici – Bonon. 1712-1795*, c. 64r (la lunetta era posta sulla porta principale della chiesa, all'interno); A. D'AMATO, *I domenicani a Bologna*, 2 voll., Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1988, vol. 2, p. 748; GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 233-234, n. 2.

⁷⁶ ROLI, *Pittura bolognese*, cit., p. 113.

⁷⁷ Lo riferisce Roli, attingendo dalla tesi di Ida Milone, discussa nell'a.a. 1956-1957, di cui fu relatore: Ivi, p. 113.

⁷⁸ Come è noto, fra il 1644 e il 1658, sotto il priorato del certosino Daniele Granchio, si assiste ad un rinnovamento dell'apparato decorativo della chiesa, a partire dall'intervento del napoletano Nunzio Rossi, seguito dalle grandi tele di Giovan Francesco Gessi, Giovanni Andrea ed Elisabetta Sirani, Domenico Maria Canuti, Giovanni Maria Galli Bibiena e Lorenzo Pasinelli. Nel 1647 anche Guercino aveva partecipato al nuovo allestimento dell'interno della chiesa con la pala con *San Bruno che adora la Madonna col Bambino in gloria*, oggi presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 466). Si veda: A. MAZZA, *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento*, in A. EMILIANI (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, 2 voll., Milano, Nuova Alfa Editoriale Elemond Editori, 1992, vol. 1, pp. 219-271, in part. pp. 220-224; A. PELLICCIARI, *Elisabetta Sirani e il còtè classicista reniano di metà secolo*, in J. BENTINI, V. FORTUNATI (a cura di), *Elisabetta Sirani “pittrice eroina” 1638-1665*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 4 dicembre 2004 – 27 febbraio 2005), Bologna, Editrice Compositori, 2004, pp. 57-75, in part. pp. 59-61, 62-64.

⁷⁹ Le due tele sono fra l'altro di grandi dimensioni, poiché misurano, ciascuna, 180x320 cm circa.

⁸⁰ ROLI, *Pittura bolognese*, cit., p. 113.

⁸¹ Ivi, p. 114. Sulla pala: GRAZIANI, *La bottega dei Torelli*, cit., pp. 197-198, nn. 34-35 (con immagini invertite fra il bozzetto e la tela definitiva).

⁸² Ivi, pp. 240-241, n. 15.

⁸³ Ivi, p. 242, n. 18.

nella pennellata «ravviata e filante» e nell'«elegante idealizzazione del modello»⁸⁴ del *Ritratto di gentiluomo* (Castello di San Martino in Soverzano, collezione Michelangelo Poletti)⁸⁵, firmato e datato 1727, e dei ritratti degli imolesi conti Tiberio Pighini e Anna Tozzoni (Firenze, collezione privata), anch'essi firmati e datati 1727 sul retro della tela⁸⁶.

A tali esempi si aggiunge ora un inedito duplice ritratto in collezione privata romana [fig. 19], attualmente in condizioni conservative non eccelse e che potrebbe avere subito qualche manomissione⁸⁷; l'iscrizione sul *verso*, certamente autentica, ne attesta, infatti, l'autografia, oltre a consentire l'identificazione degli effigiati e la circostanza della commissione [fig. 20]⁸⁸. Unitisi in matrimonio nel 1726, il ventiseienne conte Annibale Flaminio Zappi e la ventitreenne contessa Barbara Teresa Miti, entrambi di Imola come i Pighini, sarebbero andati incontro ad un difficile destino: alla morte del loro primogenito avrebbe fatto seguito, pochi mesi dopo, anche quella della madre. Per commemorare il ricordo, il conte, rimasto vedovo, avrebbe fatto realizzare, quindi, il proprio ritratto insieme alla sua «dilettissima» sposa, come si legge nella scritta. Lucia lo avrebbe condotto a termine e firmato nel febbraio del 1727 – anno dichiarato anche nelle due tele Pighini-Tozzoni – nel corso, dunque, di un probabile soggiorno nella città della legazione di Romagna. L'«intensissimo» dolore della perdita avrebbe preteso, inoltre, uno sforzo di ideazione maggiore: i due conti non appaiono, infatti, in abiti da gala, ma indossano vesti che si ambientano nella storia biblica, così da identificarsi in Giacobbe e nella sua moglie prediletta Rachele che, come la contessa, sarebbe morta dopo aver dato alla luce un figlio.

Un ritratto, dunque, “in veste di”, tipologia alla quale la Torelli avrebbe fatto ricorso almeno in un'altra documentata occasione, vale a dire per l'immagine della moglie del barbiere Nicola Masini, che sarebbe stata raffigurata «nella foggia che si rappresenterebbe una Cleopatra», suscitando in quel caso il disappunto di Zanotti. Esplicitamente dichiarata nelle sue postille manoscritte, l'irritazione del segretario della Clementina per la «sconvenevolezza» dettata dalla ricerca di un «fasto» vanaglorioso ed esagerato fino alla «difformità» sarebbe emersa senza riserve⁸⁹. Per altro, con la medesima libertà permessa dal registro soltanto privato delle annotazioni, quello stesso commento sarebbe stato temperato da una chiosa finale lusinghiera: «È per altro molto buona Pittrice»⁹⁰.

⁸⁴ D. BENATI, in D. BENATI (a cura di), *Aspetti dell'arte emiliana dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Fondantico, 7 novembre – 24 dicembre 1998, Bologna, Grafiche Zanini, 1998, p. 86 (“Incontro con la pittura”, 6).

⁸⁵ Oltre al nome dell'autrice, pur frainteso («Tozzelli»), è infatti presente la data, 1727. Sul dipinto si veda anche: A. MAZZA, *La collezione Michelangelo Poletti nel castello di San Martino in Soverzano. Dipinti emiliani e di confine (secoli XV-XVIII)*, Bologna, Bononia University Press, 2021, pp. 456-458.

⁸⁶ GRAZIANI, *Dame e cavalieri*, cit., pp. 57-60, figg. 48-49.

⁸⁷ La tela misura 140 x 200 cm.

⁸⁸ Si legge, in un latino non propriamente corretto: «Die VI Februarij MDCCXXVI / Co. Annibal Flaminus Zappi Imolensis Ettate XXVI Mens. VIII Die XII / Co. Barbaram Theresiam Miti, Imolensem Annorum XXIII Mensium V. Dierum XXII / in Uxorem Suam dilectissimam duxit que ad lucem dedit Masculum die XVI Octobris / MDCCXXVI, qui post in Ecclesia Susceptum Baptisum obiit tandem ipsam / egrotantem intensissimo merore Coniugis die XXIII Maij MDCCXXVII / Animam Deo Restituit / Lucia Torelli Fecit».

⁸⁹ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., I, p. 177, r. 12, con riferimento all'attività da Benedetto Gennari; R. ROLI, A. OTTANI CAVINA, *Commentario alla “Storia dell'Accademia Clementina*, cit., p. 131.

⁹⁰ Ibidem.



1. Felice Torelli: *Giacobbe e Rachele*

L'Aja, collezione Van Daycheren

(foto: L'Aja, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie – RKD, inv. 091229_0014/0015/0016)



2. Felice Torelli, *Martirio di San Maurelio*
Ferrara, basilica di San Giorgio Martire



3. Felice Torelli: *Pentecoste*
Cesena, monastero dello Spirito Santo
(su concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Cesena-Sarsina)



4. Felice Torelli: *Madonna col Bambino e santi Pio V e Domenico*
Fano (Pesaro), Museo di San Domenico



5. Felice Torelli: *Madonna col Bambino e santi Pio V e una monaca francescana*
Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte, sacrestia
(foto: Mario Berardi)



6. Felice Torelli: *Immacolata Concezione*
Verona, Museo di Castelveccchio
(foto: Umberto Tomba)



7. Felice Torelli: *Transverberazione di santa Teresa*
Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



8. Felice Torelli: *Riposo durante la fuga in Egitto*
Busto Arsizio (Varese), collezione privata



9. Felice Torelli: *Autoritratto*
Firenze, Gallerie degli Uffizi (inv. 1856)



10. Felice Torelli: *Immacolata Concezione e san Domenico*
Senigallia (Ancona), chiesa di San Pio X
(foto: Gilberto Urbinati; su concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Senigallia)



11. Felice Torelli: *Vergine assunta e angeli*
Senigallia (Ancona), Pinacoteca Diocesana di Arte Sacra, Palazzo Mastai Ferretti
(su concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Senigallia)



12. Felice Torelli: *Madonna col Bambino e san Nicola di Bari*
Verona, chiesa di Santa Maria in Organo



13. Felice Torelli: *Madonna col Bambino e san Giovanni di Dio*
Crema (Cremona), chiesa dell'Ospedale Maggiore



14. Felice Torelli: *Santi Antonino martire e Francesco Saverio*
Piacenza, chiesa di Santa Maria della Pace



15. Lucia Casalini Torelli: *Cristo e la cananea*
Bologna, chiesa di Santa Maria delle Grazie
(foto: Gilberto Urbinati)



16. Lucia Casalini Torelli: *Cristo e l'adultera*
Bologna, chiesa di Santa Maria delle Grazie
(foto: Gilberto Urbinati)



17. Lucia Casalini Torelli: *Cristo e l'adultera*
Bologna, chiesa di Santa Maria delle Grazie

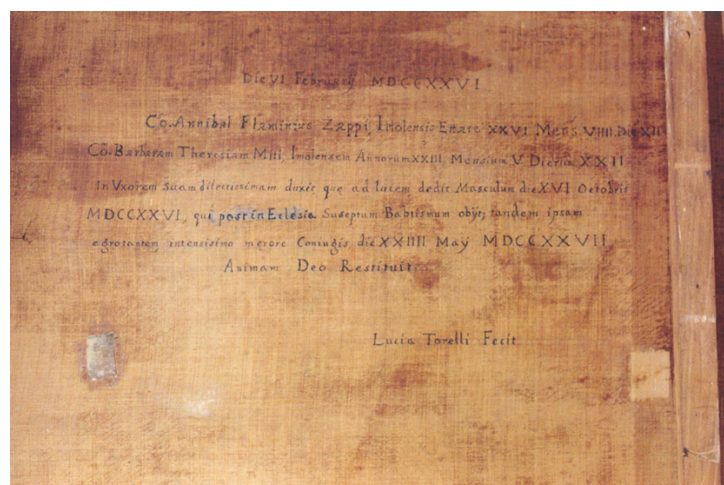


18. Felice Torelli: *Trinità adorata da sant'Agostino (poi san Biagio), san Girolamo e dal beato Giovanni Colombini*

Bologna, chiesa della Santissima Trinità



19. Lucia Casalini Torelli: *Ritratto del conte Annibale Flaminio Zappi e della contessa Barbara Teresa Miti nelle vesti di Giacobbe e Rachele*
Roma, collezione privata



20. Lucia Casalini Torelli: *Ritratto del conte Annibale Flaminio Zappi e della contessa Barbara Teresa Miti nelle vesti di Giacobbe e Rachele, retro*
Roma, collezione privata