

FRANCO SPAZZOLI

LIVIO AGRESTI
ATTUALITÀ DI UN PICCOLO MAESTRO

In una, ancora da scriversi, Storia dell'Arte Romagnola, la figura di Livio Agresti dovrebbe assumere un rilievo senza dubbio maggiore di quello fino ad ora concessogli. A partire dal giudizio, tutto sommato positivo ma assai affrettato, di Giorgio Vasari (1), che lo definì « buono e fiero disegnatore, pratico coloritore, copioso nei componimenti delle storie e di maniera universale », fino alle più recenti valutazioni critiche, il pittore forlivese ha sempre dovuto subire la poco onorevole qualifica di mestierante scrupoloso ma superficiale.

Herman Voss (2) nota nelle sue opere « un penoso sforzo di essere michelangiolesco »; per Geza de Francovich (3) egli è « un provinciale ritardatario di modesta levatura »; Adolfo Venturi (4) scrive che « il semplice pittore vuole acquistare la cittadinanza artistica romana e dimentica le sue tendenze coloristiche per esercizi di ricostruzione classica, per le accademie alla Raffaello e alla Michelangelo, per le tinte aride stonate »; Emilio Lavagnino (5), infine, lo liquida definendolo un « praticone assai sollecito nell'operare e sempre pronto a dipingere metri e metri quadri su tavola o ad affresco, ripetendo noiosamente le stesse immagini ». Agresti non fu certo un grande artista; appare, anzi, nel panorama generale della pittura, personaggio decisamente se-

(1) G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, VII, Firenze 1880, pp. 421-422.

(2) H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, pp. 552-554.

(3) G. DE FRANCOVICH, *Agresti Livio*, « *Enc. Italiana* », I, Milano 1929, p. 942.

(4) A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, IX, Milano 1928, parte V, pp. 679-690.

(5) E. LAVAGNINO, *La Chiesa di S. Spirito in Sassia*, Torino 1962, p. 107.

condario. Fu, però, almeno per un certo periodo, artista autentico, capace di esprimere un proprio mondo interiore ed anche certe componenti essenziali dello spirito della gente di Romagna.

L'opera fondamentale, ed anche la prima sicuramente documentata, da cui si deve partire per intendere la sua arte è la decorazione della Cappella del SS. Sacramento nel Duomo di Forlì, raffigurante *Storie Eucaristiche e Profeti*, eseguita nel 1525. La pittura di Agresti è già di chiara impronta raffaellesca, secondo una disposizione stilistica a cui dovettero contribuire sia l'insegnamento di Francesco Menzocchi, indicato come suo maestro già dallo Scannelli (6), sia una prima permanenza in Roma intorno al 1534, anno in cui lo troviamo iscritto tra i membri dell'Accademia di S. Luca. Un richiamo preciso a Raffaello si coglie, ad esempio, nel profeta *Elia*, derivato dall'*Isaia* della Chiesa di S. Agostino in Roma. Senonché l'aulico e sostenuto eloquio raffaellesco viene tradotto da Livio in un linguaggio popolare di intonazione ora arguta ora vigorosa, operazione artistica non certo semplice, in cui si valse dell'aiuto stilistico e morale di un grande artista quale Masaccio, le cui opere avrà certamente conosciuto in un probabilissimo viaggio a Firenze.

L'assunzione di un modello tanto antico è solo in apparenza anacronistica se si considera la volontà comune nei due artisti di rendere protagonista dei fatti basilari della religione cristiana una umanità di estrazione popolana. Agresti, è evidente, non possiede la carica rivoluzionaria di Masaccio, né la sua profonda consapevolezza di rinnovamento artistico e morale e non riesce a liberarsi da evidenti limiti di ingenuità ed approssimazione. Dalla consapevolezza del limite dei propri mezzi artistici dovette nascere in lui il bisogno di accostarsi al grande maestro toscano. E così in certi gruppi di figure delle *Storie Eucaristiche*, per esempio nella *Lavanda dei Piedi* (fig. 1), troviamo un'eco del *Tributo* della Cappella Brancacci, e i tipi umani dell'Agresti sembrano un'ingenua elaborazione di quelli masaceschi. Si tratta di uomini corpulenti, dai volti scavati da rughe profonde e dai gesti semplici e spontanei, che vivono in un'atmosfera dallo spiccato carattere di quotidianità. L'evento religioso non è sentito da Agresti nei suoi connotati di mistero oppure di sfarzosa solennità, quasi potesse essere compreso solo da una ristretta cerchia culturalmente preparata, ma viene reso nella sua attualità esi-

(6) F. SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*, II, Cesena 1967, p. 189.

stenziale, nel suo riproporsi in un 'qui e ora' accessibile al popolo al quale soprattutto anzi si avvicina. Prendiamo ad esempio l'*Ultima Cena*, una delle scene più riuscite, imperniata nella granitica testa del Cristo su cui converge tutta la composizione. Ci sono, è vero, strane colonne tortili che danno allo sfondo una



Fig. 1 — FORLÌ, Pinacoteca. Lavanda dei piedi (Foto Liverani, Forlì).

certa grandiosità, ma la generale intonazione della cena è di rustica semplicità. Di contro all'elemento popolare sta il mondo aristocratico rappresentato dai nobil uomini e nobil donne ritratte nell'atto di ricevere l'Eucarestia (fig. 2). Il tema era celebrativo, certamente eseguito su precisa richiesta dei committenti e avrebbe fatto da pendant alla *Comunione degli Apostoli* per stabilire, senz'ombra di modestia, un esplicito parallelo tra l'antico e il moderno seguito di Cristo. Non sembra, però, che l'Agresti abbia risolto la scena nel senso di una celebrazione dei potenti della sua città. C'è del realismo più che dell'ammirazione, sia nei volti un po' volponeschi dei due nobil uomini che in quelli non molto intelligenti delle loro donne.

Tutto questo non nasce da un semplice intento realistico fine a se stesso, ma è piuttosto la conseguenza della consapevole volontà di elevazione a valore religioso di alcune componenti essenziali del mondo popolare, quali la franca accettazione delle



Fig. 2 — FORLÌ, *Pinacoteca*.
Comunione dei committenti (Foto Liverani, Forlì).

fatiche dell'esistenza, la semplice immediatezza dei contatti umani, il senso della dignità del lavoro. Da tale disposizione spirituale deriva una forza espressiva che si realizza nell'appassionata trattazione dei soggetti. Non c'è quasi volto o mano in cui il pittore non scavi una ruga, non c'è barba o capigliatura in cui non si soffermi a snodare grossi riccioli, non c'è mantello che non avvolga in pesanti pieghe. Può non curare le architetture, commettendo errori di prospettiva talora evidentissimi, ma sui personaggi e sugli oggetti indugia con affettuosa meticolosità, con un'incisività disegnativa che crea potenti nodi di materia pittorica.

Nelle figure dei *Profeti* si realizza in modo più esplicito l'insofferenza per ogni sovrastruttura retorica che prescinda dagli aspetti quotidiani dell'esistenza. Il *Giobbe* (fig. 3) che si torce

scompostamente ha sul volto un'espressione vagamente patetica, il *Salomone* con l'abbondante pinguedine, l'*Elia* che stava scrivendo e si volge improvvisamente e sembra più adatto ad altre fatiche che non a maneggiare la penna e un po' tutti gli altri espri-



Fig. 3 — FORLÌ, *Pinacoteca*.
Giobbe (Foto Liverani, Forlì).

mono la scontentezza per la situazione in cui sono costretti, la noia per quella messinscena biblica priva di agganci con le loro reali esigenze. E forse sono la risposta, da parte di una nuova sensibilità alla calma manumentale dei *Profeti* dipinti dal Melozzo sulla cupola della Cappella Feo di S. Biagio, ora distrutta, tipica

incarnazione dell'ideologia rinascimentale. Altro termine della polemica agrestiana è la fredda accuratezza delle opere di Marco Palmezzo di cui riprende nella *Comunione degli Apostoli* l'analoga composizione dipinta per l'altare maggiore del Duomo di Forlì, ora in Pinacoteca, ravvivandone però la monotona compostezza e facendo diventare il Cristo, magro e lungo, avvolto in un grande manto bianco, una bizzarra figura quasi di negromante.

Analogamente l'Agresti supera per efficacia rappresentativa e complessità contenutistica i due contemporanei a cui pure è legato da notevoli analogie stilistiche di derivazione raffaellesca, cioè Francesco Menzocchi e Luca Longhi, personalità assai simili per molti aspetti, sia umani che artistici. Spiriti tranquilli, portati entrambi verso un'arte dignitosa e composta, amarono lavorare quasi esclusivamente in patria, ove morirono dopo aver trasmesso ai figli la loro esperienza artistica, e nelle loro opere portarono la regolarità ed anche la monotonia del loro animo e della loro esistenza.

La predilezione per un tono narrativo spontaneo e istintivo che caratterizza gli affreschi del Duomo ritorna in alcune opere eseguite all'incirca nel quinquennio successivo, a riprova del fatto che l'adesione agli umori popolari non era una disposizione occasionale e poco sentita. Di questo gruppo fanno parte: una tela con *S. Girolamo*, due affreschi del Capitolo della Chiesa dei Servi raffiguranti *l'Incontro di Cristo con la Veronica* e *Cristo deposto fra la Vergine Addolorata e S. Pellegrino Laziosi*, una tavola con *S. Domenico in refettorio*, quattro piccoli rami con *Storie Eucaristiche* e tre tele con fatti della vita della Vergine. Il *S. Girolamo* mostra qualche analogia col *Giobbe* del Duomo, anche se è più composto. Nonostante il parere dello Scannelli che lo riteneva eseguito « con intelligenza e fondamento dell'arte », il quadro non ha nulla di particolarmente significativo. Gli affreschi della Chiesa dei Servi, databili con sicurezza tra il 6 ottobre 1540 ed il 6 aprile 1541, risultano caratterizzati da estrema sobrietà e staticità, tanto da ricordare quei gruppi di terracotta che rappresentavano scene della Passione di Cristo in forma di semplice immediatezza popolare. La tavola raffigurante *S. Domenico in refettorio* deriva invece chiaramente, sia nell'impostazione della scena che nell'ambientazione architettonica, dalla *Cena in casa di S. Gregorio* dipinta da Giorgio Vasari nel 1540 per il Convento di S. Michele in Bosco di Bologna. Senonché alla sfarzosa monumentalità dell'opera vasariana l'Agresti sostituisce

una atmosfera di frugale intimità in cui anche gli Angeli che portano ceste di pane assumono quasi l'aspetto di garzoni di fornaio. Pur non segnalandosi per qualità artistiche, quest'opera risulta di notevole interesse perché rivela come, ancora in questa epoca intorno al 1540, l'Agresti sapesse resistere alle suggestioni del fastoso manierismo tosco-romano. Nelle *Storie Eucaristiche* e nelle tele con fatti della vita della Vergine, Livio sembra dare libero corso alla estrosa fantasia che si manifesta sia nella creazione di figure eleganti o bizzarre sia nella estrema vivacità dei colori. Un piccolo capolavoro è la *Natività della Vergine*. La scena è delle più familiari. S. Anna è a letto sul fondo della stanza e riceve, secondo un'antica usanza, l'offerta di alcune uova. Attraverso una porta si scorge una graziosa scenetta: un contadino con un largo cappello in testa e le vesti svolazzanti giunge di corsa e fa voltare una donna seduta che sembra stia tirando il collo ad un pollo. Dentro casa, nel frattempo, altre donne sono affaccendate intorno alla neonata minuscola e vivace e una la culla sulle ginocchia, una versa acqua in un mastello, un'altra asciuga i pannolini al fuoco del camino. S. Gioacchino, in un angolo, par quasi nascondersi come imbarazzato in mezzo a quell'indaffarato movimento femminile. Intanto viene a far visita un'amica o una parente di riguardo dalla lunga veste rossa, tenendo per mano un paffuto fanciullo alle prese con un cagnolino. L'accoglie una graziosa giovane e l'invita ad entrare, mentre un'altra donna, che sta allattando un bambinetto, si volta a guardare. La complessità dell'impostazione e le evidenti reminiscenze della tradizione raffaellesca nulla tolgono al carattere casalingo della scena, cui conferiscono connotati di rusticità il mastello, il paiolo nero di fuggine, la sedia impagliata.

Nel 1542 l'Agresti passa a lavorare in Ravenna ove, per incarico dell'abate Corrado Grassi, esegue affreschi nella Chiesa dello Spirito Santo, l'antica Cattedrale Ariana e di S. Maria in Cosmedin, antico Battistero Ariano. Nulla rimane di queste opere. La tradizionale attribuzione a Livio della grande tela con gli *Arcivescovi Colombini* che si trova sul fondo della navata destra della Chiesa dello Spirito Santo, nasce da un equivoco, in quanto l'Agresti eseguì infatti per la stessa Chiesa i ritratti degli undici successori di S. Apollinare che, secondo la tradizione, sarebbero stati scelti direttamente dallo Spirito Santo sceso su di loro in forma di colomba, ma sugli archi della navata centrale, come si

ricava dal «*Dizionario storico di Ravenna*» di Primo Uccellini (7). Stilisticamente, del resto, la tela esula dai modi agrestiani.

Dopo la permanenza a Ravenna, probabilmente assai breve, l'Agresti si trasferisce a Roma, ove entra a far parte della cerchia di aiutanti di quel Pietro Buonaccorsi, detto Perin del Vaga, che era in gran voga nella Roma del tempo e, come afferma il Vasari, un po' per le molte imprese decorative commessegli, un po' per cautelarsi da eventuali concorrenti, cercava di ridurre a suoi collaboratori i giovani più promettenti. Lavorarono infatti sotto la sua guida personalità destinate ad imporsi poco tempo dopo, come Pellegrino Tibaldi, Marco Pino da Siena, Marcello Venusti, Girolamo Siciolante da Sermoneta. L'Agresti venne dunque a trovarsi in una delle più notevoli fucine di pittura tardo-manieristica, e ne risultò profondamente influenzato. Rinnegando decisamente i valori espressivi su cui aveva fondato la sua pittura, egli si allineò pedissequamente alle correnti artistiche dominanti nell'ambiente romano, cioè a quel manierismo di intonazione fastosa ed enfatica che nascondeva sotto l'esteriore complessità compositiva una sostanziale povertà di contenuti ideologici o sentimentali. A tale involuzione, se contribuì in maniera decisiva lo stretto contatto con le personalità di gran fascino operanti a Roma in quel momento, non dovettero essere estranei fattori di ordine psicologico, vale a dire il desiderio di porsi in evidenza, anche a costo di abbandonare le giovanili tendenze popolari e di accondiscendere ai gusti artistici dei ricchi committenti ecclesiastici ed aristocratici. Prima di isterilirsi nella routine accademica, comunque, l'arte agrestiana attraversò una fase intermedia collocabile intorno agli anni 1550-'55 in cui il manierismo ormai incipiente viene ravvivato da una ancor efficace disposizione narrativa. Dalla felice commistione di ampiezza e complessità compositiva da un lato, e di vivacità descrittiva dall'altro, hanno origine tre opere di buona levatura artistica, per ragioni diverse quasi completamente ignorate dagli storici dell'arte. Si tratta di una *Deposizione* della Pinacoteca di Forlì, di una *Predica del Battista* ora nel Palazzo Arcivescovile di Gropello d'Adda, presso Milano, e di una *Ultima Cena* conservata in una raccolta privata a Piacenza. Per la grande tela (cm 308 x 210) che raffigura la *Deposizione* (fig. 4), in Pinacoteca erroneamente attribuita a Sebastiano Menzocchi, Livio chiaramente si ispirò all'analogha compo-

(7) P. UCCELLINI, «*Dizionario storico di Ravenna*», Ravenna 1855, p. 322.

zione dipinta nel 1541 da Daniele da Volterra per la Chiesa di Trinità dei Monti, mentre il gruppo della Vergine svenuta sostenuta dalle pie donne si avvicina piuttosto a precedenti della cerchia raffaellasca, come alcune stampe di Marcantonio Raimondi.

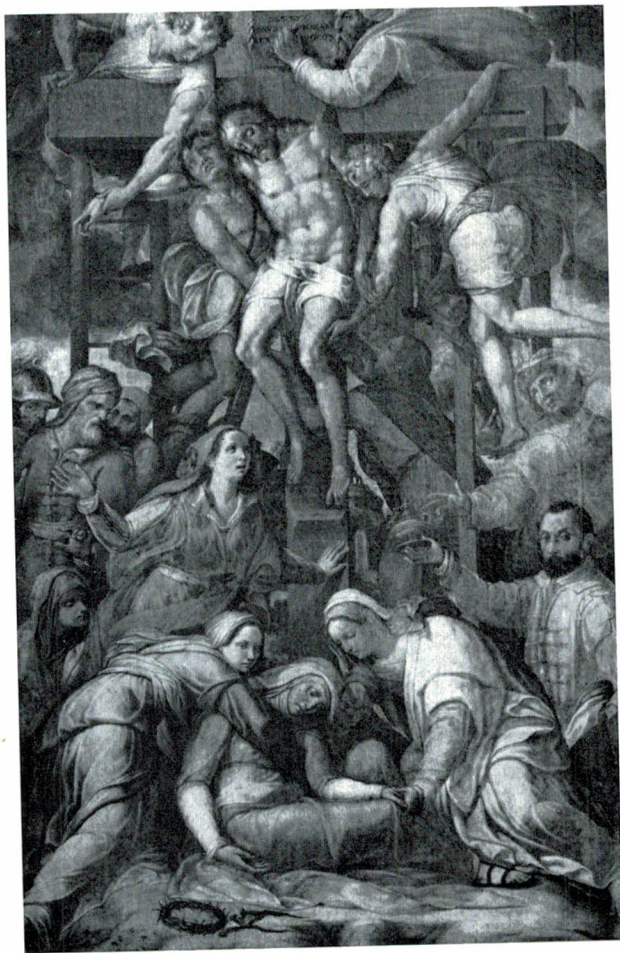


Fig. 4 — FORLÌ, Pinacoteca. Deposizione (Foto Liverani, Forlì).

Il richiamo così preciso a modelli artistici superiori nonché comprimere stimola, invece, la sensibilità narrativa del pittore forlivese per cui la scena, pur così affollata, risulta abbastanza movimentata e suggestiva, grazie alla efficacia dei gesti e delle espressioni dei personaggi ed alla vivacità dei colori, tra cui spicca il brillante azzurro della veste di Maria. L'Agresti dovette essere

particolarmente soddisfatto della riuscita dell'opera se volle raffigurare persino se stesso, in atto di offrire un vaso di unguento.

La *Predica del Battista* (fig. 5) portata da Forlì a Milano nel 1811, in base ad un decreto napoleonico dell'anno prece-



Fig. 5 — GROPELLO D'ADDA, *Chiesa Parrocchiale*.
Predica del Battista.

dente, e pubblicata solo in tempi recenti da Angela Ottino della Chiesa (8), è un'opera di estrema piacevolezza, caratterizzata da

(8) A. OTTINO DELLA CHIESA, *Dipinti della Pinacoteca di Brera in deposito nella Chiesa della Lombardia*, Milano 1969, pp. 9-12.

un'atmosfera cordiale e quasi festosa. Intorno al Battista, si accalca una folle elegante più propensa alla curiosità distratta che non all'ascolto attento delle profetiche parole. Le possibilità tecniche, sia disegnative che cromatiche, dell'Agresti sono certamente maturate rispetto alle prime opere forlivesi e si esprimono qui in particolari di notevole bellezza, come il gruppo delle tre donne in primo piano o il suggestivo paesaggio che si apre sulla destra, ma ciò che soprattutto colpisce è la freschezza della narrazione che crea un episodio di straordinaria spontaneità nelle figure del vecchio e del bambino che giungono su una barca. Ad un tono di severa semplicità è, invece, improntata l'*Ultima Cena* di Piacenza, opera fino ad ora sconosciuta, che può considerarsi una rielaborazione in chiave più marcatamente manieristica dell'analogica scena dipinta nel 1535 per il Duomo di Forlì. Rispetto all'affresco sono qui scomparsi i particolari più rustici, le ciotole, gli sgabelli, i piedi del tavolo, mentre la solenne staticità ha lasciato il posto ad un più sciolto andamento della composizione. Anche i personaggi si sono leggermente addolciti. Non s'è, invece, attenuata la propensione per il disegno accurato ed incisivo, quale si realizza nelle complicate pieghe delle vesti e nella resa acutamente analitica dei particolari fisionomici.

Nel 1557, non oltre il 9 maggio, l'Agresti esegue uno dei suoi lavori più apprezzati dai contemporanei, la decorazione della Cappella Gonzaga nella Chiesa dello Spirito Santo in Roma, con « storie e figure assai, che sono da ognuno meritamente lodate », come afferma Giorgio Vasari. Il grande successo dell'opera è anche testimoniato da una lettera inviata al conte Alfonso Gonzaga da Girolamo da Ponte (9), il quale scrive che « tutti lodano la magnificenza della Signoria Vostra e la eccellenza del pittore » ed egli spera di poter condurvi persino Michelangelo, essendo sicuro che « esso che stima molto le opere studiate e fatte con tutte le regole dell'arte come questa, la stimerà più di tutti gli altri ». In effetti una certa dose di estrosa monumentalità caratterizza questi affreschi in cui il pittore gonfia e contorce le figure nel fin troppo scoperto proposito di emulare lo stile michelangiolesco. Naturalmente non possiede la forza espressiva adeguata all'intento, tuttavia il Cristo gigantesco e quasi deforme della *Pietà*, gli angeli che paiono precipitare a capofitto sui rudi pastori nel

(9) Cf. G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena 1855, pp. 10-11.

Presepe e gli scomposti soldatucci della *Resurrezione* sono figure che non mancano di imporsi all'attenzione.

Nello stesso anno 1557 Livio firma la prima delle opere eseguite per località dell'Umbria, un *Crocifisso fra S. Firmina e S. Olimpiade* che si trova nel Municipio di Amelia, a cui fanno seguito, nel 1558 una *Visitazione di Maria a Elisabetta* per la Chiesa di S. Giovanni Decollato di Narni, ora distrutta, nel 1559 una *Annunciazione*, ora nella Pinacoteca di Narni, e nel 1560 una *Consegna delle chiavi a S. Pietro* nel Duomo di Narni ed una *Circoncisione* per il Duomo di Terni, a testimonianza di una permanenza, o almeno di frequenti viaggi, in quella regione. Nessuna di queste opere si segnala per particolari pregi artistici, essendo tutte permeate da un rigido sentimento devozionale cui solo interessa l'esposizione semplice e composta dell'evento religioso e che tende quindi ad escludere personali apporti inventivi dell'artista e conseguentemente a voler fissare i personaggi in gesti convenzionali, eliminando parallelamente i colori più vivaci. L'Agresti ancora una volta s'adegua ai tempi. Già intorno al 1560 dovevano sentirsi gli effetti delle limitazioni poste al processo artistico dalla Controriforma, nel suo tentativo di salvaguardare l'ortodossia anche mediante la chiusura imposta alla libera espressione creativa. Se è vero infatti che, nel decreto approvato dal Concilio di Trento il 3 dicembre 1563, le norme che riguardavano specificatamente la pittura furono piuttosto generiche e si limitarono a vietare « tutte le lascivie di una sfacciata bellezza delle sacre figure » e a stabilire un controllo da parte dei Vescovi sui dipinti posti nelle Chiese, tuttavia, come scrive Federico Zeri,

... il fatto stesso che un controllo veniva comunque posto, costituiva la prima pietra di un edificio che, dapprima vagamente e sporadicamente, poi man mano con un rigore sempre più implacabile, avrebbe circondato la libertà creativa dell'artista con una gigantesca congerie di regole, tradizioni, dogmi, sino a portare le sacre immagini ad essere risultato non più di un processo di intuizione, espressione di una creatività spirituale, ma un'operazione puramente meccanica, posta su un piano meramente materiale (10).

Sono giudizi che, d'ora in avanti, si potranno sempre più spesso applicare ad opere dell'Agresti. Non è un caso se egli, nella *Consegna delle Chiavi* si rifà all'analogia opera dipinta per

(10) F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957, pp. 23-24.

la Chiesa di S. Maria degli Angeli di Roma da Gerolamo Muziano, che della pittura controriformistica fu uno dei maggiori esponenti. Evidentemente Livio, dopo aver abbandonato l'ambiente provinciale cui pure la sua arte era così congeniale, si sente intimamente a disagio e, non riuscendo ad elaborare un personale linguaggio, si accosta di volta in volta a quello di altri, atteggiamento che porta ad un progressivo inaridimento la sua vena narrativa. Un qualche grado di rude incisività rimane però sempre nelle sue pitture, per cui il suo S. Pietro è un vecchio rustico che afferra con decisione le chiavi consegnategli dal Cristo e non possiede la compostezza di quello del Muziano, che le riceve con modestia nella mano aperta.

In un'opera del 1562, una *Deposizione* per la Chiesa del Carmine di Forlì, ora nella locale Pinacoteca, ritrova, invero, suggestivi accenti di autentica drammaticità, ma l'anno seguente, dipingendo sulle pareti della Sala Regia del Palazzo Vaticano *Pietro d'Aragona che offre il proprio regno al Papa Innocenzo III*, eccolo riprendere i motivi più diffusi e ormai logori del repertorio raffaellesco e michelangiolesco, con una sapienza compositiva, tuttavia, che guadagnò all'opera consensi unanimi. Il Vasari scrisse infatti che « questa pittura può stare a paragone dell'altre » della stessa Sala, che pur erano di alcuni dei maggiori pittori del tempo, Daniele da Volterra, Francesco Salviati, Taddeo Zucari e lo stesso Vasari; e Adolfo Venturi considerava l'affresco « fra i più equilibrati e composti di tutta quella serie di esempi manieristici ».

La felice riuscita dell'opera dovette porlo in buona luce agli occhi dei ricchi committenti romani, tanto è vero che, come ci informa il Vasari, Otto Truches von Waldburg, Cardinale di Augusta, gli commissionò « sette pezzi di storie dipinte sopra tela d'argento, che sono stati tenuti bellissimi in Spagna dove sono stati dal detto Cardinale mandati a donare al Re Filippo per paramento di una stanza », e condusse poi il pittore « con buona provvisione » in Augusta « dove va facendo continuamente opere degne di molta lode », di cui peraltro nulla più rimane. Si è persa egualmente ogni traccia di quelle storie dipinte sopra tele d'argento, con una tecnica di cui lo stesso Agresti sarebbe stato l'inventore. La permanenza in Germania dovette comunque essere assai breve se il 18 ottobre 1565 viene ammesso a far parte della Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, ove si trova per collaborare con Giorgio Vasari nelle decorazioni di Palazzo Vec-

chio eseguite in occasione delle nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria. I riferimenti a Livio nelle lettere inviate dal Vasari a Vincenzo Borghini testimoniano che tale rapporto di collaborazione si protrasse almeno fino al luglio 1573, ma fu certo assai saltuario se in questo periodo l'Agresti condusse autonomamente la decorazione in tre stanze della Villa d'Este di Tivoli durante la prima metà del 1568, eseguì varie pitture in Umbria, tra le quali quelle perdute della Chiesa del Palazzo degli Anziani di Amalia, nel 1570, e gli stemmi, anch'essi distrutti, sulla porta dello stesso Palazzo nel settembre-ottobre 1572, ed infine, nella seconda metà del 1571, la *Salita al Calvario* nell'Oratorio del Gonfalone di Roma.

L'Agresti evidentemente gode ormai di una solida stima e le commissioni gli giungono numerose ed anche importanti, se pensiamo che il ciclo di affreschi che, con scene della Passione, orna le pareti dell'Oratorio del Gonfalone costituisce una delle più notevoli imprese decorative eseguite in Roma durante il XVI secolo, tanto è vero che Giuliano Briganti lo definisce « la testimonianza più significativa degli orientamenti pittorici romani all'incirca dal '55 al '75 » (11). Ma ad un'attività così intensa come quella degli ultimi anni della vita dell'Agresti, in cui egli si sposta continuamente tra Roma, Firenze e l'Umbria, corrisponde, dal lato artistico, una sempre più accentuata monotonia. Gli affreschi di Villa d'Este non contengono alcun elemento di particolare interesse, allo stesso modo che la *Salita al Calvario* è uno dei più superficiali esempi di pittura tardo-manieristica. Nello stesso Oratorio aveva dipinto, qualche tempo prima, un'*Ultima Cena* che, se si impone per una certa ampiezza compositiva, è tuttavia una ripresa quasi identica della tavola di Piacenza.

La pratica di copiare se stesso è frequente in questo periodo dell'attività dell'Agresti. Nel 1573, ad esempio, per una chiesa di Lugnano in Teverina dipinge una *Decollazione del Battista* riproponendo con poche modifiche un'analogha tavola eseguita due anni prima nella vicina Amelia. La nota più singolare del quadro è il contrasto stridente fra il tema truculento e il tono quasi aggraziato con cui vien reso. Salomè ed il carnefice nel passarsi la testa appena tagliata sembrano scambiarsi un inchino di cortesia sopra il corpo del Santo da cui sprizza ancora sangue. Evidentemente la povertà di inventiva e la estraneità sentimentale al tema

(11) G. BRIGANTI, *La Maniera italiana*, Erfurt 1961, p. 55.

trattato non permettono al pittore di andare oltre i limiti di una artificiosa drammaticità di mestiere. E quando, nel 1574, dipinge la Cappella della SS. Trinità nella Chiesa di S. Spirito in Sassia ripete, per i due affreschi laterali con miracoli di Cristo, uno



Fig. 6 — CESENA, Chiesa di S. Domenico. Crocifissione (Fotofast, Bologna).

stesso schema compositivo in cui compare identica la figura di Gesù.

Poche opere si salvano nel deludente panorama della sua ultima produzione. Tra queste è l'affresco con la *Crocifissione* immediatamente successivo alla *Salita al Calvario* sulle pareti del Gonfalone che, pur mancando testimonianze certe, è attribuibile

al pittore forlivese. Rovinato e mal restaurato nella parte centrale esso contiene alcuni bei particolari come il gruppo delle pie donne che sostengono Maria svenuta. Partendo da questo affresco può assegnarsi all'Agresti una notevole *Crocifissione* (fi-



Fig. 7 — ROMA, Gabinetto Nazionale delle Stampe.
Martirio di S. Caterina (Foto Savio, Roma).

gura 6) che si trova nella Chiesa di S. Domenico di Cesena in cui sono riferimenti ad altre sue opere, come i soldati in basso a sinistra che sono assai vicini a quelli della *Predica del Battista*. Vi si trovano i tipici elementi figurativi tardo-manieristici presenti negli affreschi del Gonfalone, ma sentiti con una tensione emotiva che fa raggiungere al dramma momenti di autentica forza espressiva.

Analoga agitazione drammatica, anche se in tono più enfatico e superficiale, si ritrova in un'incisione del 1565 col *Martirio di S. Caterina* (fig. 7) che fa rimpiangere la tela col medesimo soggetto dipinta da Livio per la chiesa di S. Caterina dei Funari



Fig. 8 — ROMA, Gabinetto Nazionale delle Stampe.
Ultima Cena (Foto Savio, Roma).

di Roma, andata perduta, da cui verosimilmente fu derivata. Notevoli sono la precisione e l'incisività del disegno, qualità del resto costanti in tutto l'arco della produzione agrestiana. Indicativo a questo proposito è l'invito del Vasari in una lettera al Borghini di dire a Livio « che non disegni troppo, che gli è sano », il che fa pensare ad una vera e propria mania. In effetti il confronto fra le opere compiute e i rispettivi disegni preparatori è

sempre a tutto vantaggio di questi ultimi. È il caso del disegno con *Cristo che guarisce il paralitico* degli Uffizi, senza dubbio più interessante dell'affresco della Cappella della SS. Trinità, e analogo discorso può farsi per l'incisione con l'*Ultima Cena* (fig. 8)

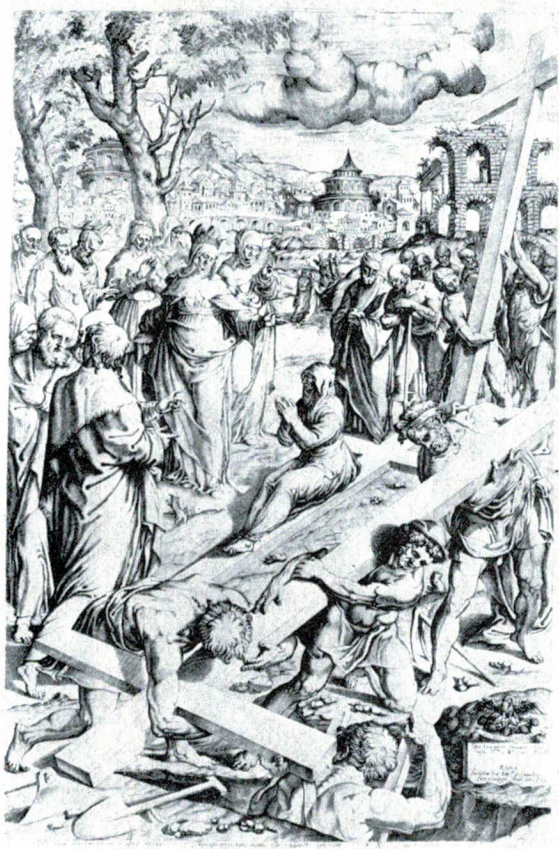


Fig. 9 — ROMA, Gabinetto Nazionale delle Stampe.
Ritrovamento delle Croci (Foto Savio, Roma).

eseguita da Cornelis Cort nel 1578 su disegno dell'Agresti, la quale è pressoché uguale all'affresco del Gonfalone ma rispetto ad esso risulta molto più accurata e convincente.

Sull'esistenza del pittore forlivese di cui conosciamo alcune vicende esteriori, ma che sostanzialmente ignoriamo, getta un po' di luce il testamento dettato il 25 gennaio 1575. Ed è un quadro di vita piuttosto malinconico. Livio si trova ammalato in

una camera dell'ospedale di S. Spirito assistito da quel Litardo Piccioli di Amelia che era forse l'unica persona vicina cui si sentisse legato da qualche vincolo di affetto, se gli lasciò le cose dell'arte ed i piccoli crediti. L'accenno ad una figlia ci fa capire che, certamente a Forlì, aveva formato una famiglia, forse intorno al 1550. Neppure questo riuscì a trattenerlo nella sua città, dove invece dovettero rimanere la moglie e la figlia allorché egli cominciò i suoi spostamenti. Non era fatto, a quanto pare, per una tranquilla vita domestica. Figlio unico, forse lasciato presto a se stesso, avrà imparato ad affrontare da solo la vita e a cercare le migliori occasioni di lavoro. I viaggi continui, l'accostarsi a diversi artisti, le disuguaglianze stesse della sua produzione sono elementi indicativi di una esistenza trascorsa nell'instabilità e in una sorta di inquietudine che, fosse stata più consapevole e profonda, avrebbe espresso migliori risultati artistici e invece tendette a manifestarsi piuttosto unicamente nella passione per il disegno arrovellato ed incisivo. Altra componente del suo carattere emergente dal testamento è un severo sentimento religioso che, se poté esprimersi in forme vivaci, lo portò tuttavia ad escludere dalle sue opere, quasi tutte con soggetti sacri, quegli elementi profani o scopertamente sensuali così frequenti nella pittura manieristica.

La morte, comunque, non giunse subito, lasciandogli il tempo di iniziare, ma non di condurre a termine, la decorazione della Cappella dell'Assunzione nella Chiesa di S. Spirito. La pala d'altare con l'*Assunzione della Vergine* è una fiacca composizione di impronta tipicamente controriformistica. « E finalmente giunse all'ultimo corso della sua vita con molta quiete dell'anima sotto il pontificato del SS. Gregorio XIII Boncompagni ». Le parole di Giovanni Baglione (12) alludendo alla serenità degli ultimi momenti fanno pensare per contrasto a traversie precedenti. La data di morte può collocarsi tra il 2 aprile 1579, giorno in cui in un disegno con *Tre scene della vita di Giuseppe* a Windsor Castle viene annotato un pagamento ricevuto da un certo maestro Livio identificabile con l'Agresti, ed il 13 novembre 1579 allorché in un atto notarile dell'Archivio di Forlì vengono nominati certi *Heredes Ritij ab Agresto*.

Paolo Bonoli (13) afferma che l'Agresti fu maestro del pit-

(12) G. BAGLIONE, *Le Vite dei pittori, scultori, architettori ed intagliatori*, Roma 1642, p. 19.

(13) P. BONOLI, *Istorie di Forlì*, Forlì 1661, p. 320.

tore Giuseppe Cesari detto il Cavaliere d'Arpino, ma le opere dei due artisti non mostrano evidenti segni di vicinanza al di là di una comune cultura tardo-manieristica. L'influenza dell'Agresti si fece piuttosto sentire notevolmente sui due maggiori pittori forlivesi della seconda metà del '500, Livio Modigliani e Pier Paolo Menzocchi, ed anche su Luca Longhi che, in una *Resurrezione di Cristo* del 1566, ora presso la Soprintendenza alle Belle Arti di Bologna, si rifece chiaramente all'incisione col *Martirio di S. Caterina* dell'anno precedente.

Al termine di questo studio vediamo per quali ragioni sia lecito parlare di attualità a proposito dell'Agresti. Le ragioni sono a parer mio essenzialmente due. La prima consiste nella validità della presa di posizione morale implicita nelle opere della sua giovinezza. In un tempo in cui finalmente si tende a prestare attenzione alle ragioni delle classi finora più trascurate, non sarà superfluo riscoprire gli artisti che a quelle classi si sono accostati con sincera partecipazione. La seconda ragione si può ravvisare nel valore paradigmatico che assume la sua vicenda umana ed artistica, nel senso di un esempio di involuzione prima ancora morale che espressiva del provinciale che viene a contatto con il mondo dell'aristocrazia metropolitana e ne risulta affascinato e per adeguarsi abbandona le primitive predilezioni ed assume i modi della retorica trionfalistica. Sia per i suoi connotati positivi che per quelli negativi la figura dell'Agresti può dunque, ancora dopo quattro secoli, essere oggetto di un interesse che vada oltre la semplice ricerca erudita.

PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA E DELLE OPERE

- 1505-1510: All'incirca in questi anni Livio Agresti nasce, a Forlì, da Silvestro, di professione barbiere, e da Bernardina di Marco Paganini. Il cognome della famiglia, che proveniva da Faenza, era Negusanti, a cui, a poco a poco, si sostituì *ab Agresto*.
- 1534: È iscritto all'Accademia di S. Luca di Roma (cf. M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romagna Accademia di S. Luca*, Roma 1823, p. 15).
- 1535: In quest'anno, come si ricava da un'iscrizione riportata da Domenico Brunelli (*Cenni storici sulla Cattedrale di Forlì*, Forlì 1882, pp. 27-28), esegue la decorazione della Cappella del SS. Sacramento nella Cattedrale di Forlì, con *Storie Eucaristiche* e *Profeti*.
- 1539, 14 Aprile: *magister Livius quondam sylvestri ab agresta de forolivio* compra un terreno, a Forlì (Arch. Not. Forlì, *Atti di Giulio Torelli*, vol. 1238-V, f. 184 v.).

- 1539, 17 Aprile: *Livius quondam Silvestri de la gresta* vende un terreno di tre tornature, al prezzo di 11 lire bolognesi per tornatura, situato *in lateribus caxe figure*, a Forlì (Arch. Not. Forlì, *Atti di Deddo Sassi*, vol. 129, f. 70 r.).
- 1539, 5 Settembre: Cita un certo *magistrum Cauralum magnanum* per essere saldato di un credito di 50 lire bolognesi (Arch. Com. Forlì, volumi di *Instantie* del 1539-40, f. 103 v.).
- 1540, 6 Ottobre: *magister Livius quondam Silvestri ab agresta pictor de Forolivio* dichiara di aver ricevuto a *Magistro Filippo de raliis* 53 lire bolognesi, 8 bolonini e 6 denari come anticipo *duarum Tabularum videlicet anconarum* che si impegna a dipingere (Arch. Not. Forlì, *Atti di Giorgio Rasi*, vol. 1446-XVIII, f. 307 v.-308 r.).
- 1541, 6 Aprile: *magister Livius alias Ritijs quondam Silvestri ab agresta pictor de forlivio* dichiara di essere stato interamente saldato dal *magistro philippo quondam Gabriellis de Raliis* di 20 scudi d'oro che gli spettavano per l'esecuzione *duarum tabularum sive picturarum in ecclesia sancto marie servorum de forolivio* (Arch. Not. Forlì, *Atti di Bonamente Torelli*, vol. 438-XX, f. 84 v.). Le opere di cui si parla in questo e nel precedente documento sono certamente da identificarsi con i due affreschi raffiguranti l'*Incontro di Cristo con la Veronica* e *Cristo deposto fra la Vergine Addolorata e S. Pellegrino Laziosi*, che ancora si trovano nel Capitolo della Chiesa dei Servi di Forlì. Da notare, anche, il soprannome di *Ritijs* con cui Agresti viene designato.
- 1542: Opera, a Ravenna, per conto dell'abate Corrado Grassi, nelle Chiese dello Spirito Santo e di S. Maria in Cosmedin, eseguendo vari affreschi, fra i quali le immagini degli undici Arcivescovi Colombini sulle pareti della navata centrale della Chiesa dello Spirito Santo.
- 1543-47: Si trasferisce a Roma ove, sotto la direzione di Perin del Vaga, collabora alla decorazione di alcune sale di Castel S. Angelo.
- 1548, 23 Maggio: Un atto notarile viene *actum in domo Hieronimi Armuzzi in contrata campi Albaresij iuxta via comunis magistrum Livium ab agresta et alios* (Arch. Not. Forlì, *Atti di Lattanzio Biondini*, vol. 972-VI, f. 812 r.).
- 1555, 26 Aprile: È presente, come testimone, a Roma, al testamento di un certo Adriano di Sigismondo senese, orefice (Arch. Capitolino Roma, I, vol. 706, 4° fasc. cartolazione mancante).
- 1557: Esegue entro il 9 Maggio di quest'anno, come si ricava da una lettera inviata sotto questa data da Girolamo da Ponte al conte Alfonso Gonzaga, committente dell'opera, e pubblicata da Giuseppe Campori (op. cit.), la decorazione della Cappella Gonzaga nella Chiesa di S. Spirito in Sassia, in Roma.
- 1557: Dipinge un *Crocifisso fra S. Firmina e S. Olimpiade* ora nel Municipio di Amelia, firmato e datato.
- 1558: Dipinge, per la Chiesa di S. Giovanni Decollato di Narni, una *Visitazione della Vergine ad Elisabetta*, firmata e datata, andata poi distrutta.

- 1559: Dipinge un' *Annunciazione*, firmata e datata, ora nella Pinacoteca di Narni.
- 1560: Dipinge una *Consegna delle chiavi*, firmata e datata, per il Duomo di Narni.
- 1560: Dipinge una *Circoncisione di Cristo*, firmata e datata, per il Duomo di Terni.
- 1562: Dipinge una *Deposizione*, datata, che ora si trova nella Pinacoteca di Forlì.
- 1563: Riceve un compenso di 173 scudi per l'affresco che rappresenta *Pietro d'Aragona che offre il proprio regno al Papa Innocenzo III*, nella Sala Regia del Palazzo Vaticano (*Giornale di Giacinto Barozio per le fabbriche 1560-5*, f. 104).
- 1564-65 È questo probabilmente lo spazio di tempo in cui si reca in Germania, al seguito di Ottone Truches von Waldburg, Cardinale di Augusta.
- 1564, 9 Settembre: Viene redatto, in Roma, l'atto di donazione di un terreno *presente Domino Livio quondam Silvestri de Agresto* (Arch. di Stato di Roma, Notai Capitolini, *Atti di Innocentius de Garsijs*, vol. 812, f. 317 r.-318 r.).
- 1565: Su disegno di Agresti, Giovan Battista Cavalieri esegue una incisione con il *Martirio di S. Caterina*.
- 1565, 18 Ottobre: Vengono ammessi a far parte dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze « messer Prospero di Fontanj bolognese, maestro Marco da Faenza, messer Livjo da Furlj, che tuctj lavorano i palazzo co messer Giorgio » (Arch. di Stato di Firenze, Arch. Accademia Belle Arti, ff. 13 b, 14 a).
- 1567, 8 Marzo: Giorgio Vasari, scrivendo da Roma a Vincenzo Borghini, in Firenze, lo prega di salutare Livio Agresti e di dirgli « che non disegni troppo, che gli è sano » (cf. K. FREY, *Der Literariscer Nachlass Giorgio Vasaris*, II, p. 313).
- 1567, 14 marzo: Giorgio Vasari, scrivendo a Roma a Vincenzo Borghini, in Firenze, lo prega di salutare « Batista, Francesco, Livio », vale a dire Battista Naldini, Francesco Morandini detto il Poppi e Livio Agresti (cf., *ibid.*, p. 322).
- 1568: Fornisce il disegno per un'incisione di Giovan Battista Cavalieri raffigurante un *Cristo in Croce*.
- 1568, 25 Gennaio: Si impegna a servire, come pittore, Ippolito II d'Este, Cardinale di Ferrara in Tivoli, a Monte Cavallo ed in Roma, per un salario di 10 scudi al mese ed il vitto per sé, un servitore ed un cavallo. E in più si obbliga ad eseguire « le tre stanze nel modo che ha detto Sua Signoria illustrissima in el dì che si comentiarà in tre mesi di tempo con otto lavoranti » (Arch. di Stato di Modena, Archivi per materie: *Pittori*, busta 1^a). Le tre stanze di cui parla il documento sono certamente il salone centrale, l'anticamera e la camera da letto dell'appartamento del Cardinale nel piano nobile della Villa d'Este di Tivoli.

- 1568, 1 Febbraio: Vengono pagati 20 scudi d'oro « a messer Livio Agresto pitor' qst p pagar' colorj per suicio dj Tivoli » (Arch. Statale di Modena, *Registri*, Pacco 120, *Giornale de le fabriche* 1568, f. 3).
- 1568, 5 Marzo: Riceve un compenso di 20 scudi d'oro per i lavori di Tivoli e gli vengono consegnati altri 53 scudi d'oro per il pagamento di sette stuccatori alle sue dipendenze (ibid., f. 6).
- 1568, 12 Aprile: Riceve 6 scudi (ibid., f. 11).
- 1568, 10 Maggio: Riceve 10 scudi (ibid., f. 13).
- 1568, 7 Giugno: Vengono pagati 6 scudi a « Cesaro Gentile per affitto d'una sua camera dove alloggia messer livio Agresto » (ibid., Pacco 119, *Registro del 1568*, f. 137).
- 1568, 25 Giugno: Riceve 10 scudi « per sua puisione di uno mese » (ibid., Pacco 120, *Giornale de le fabriche* 1568, f. 19).
- 1569: Fornisce il disegno per un'incisione di Giovan Battista Cavalieri raffigurante il *Ritrovamento delle Croci*.
- 1570, 2 Gennaio: Vasari, scrivendo a Vincenzo Borghini, in Firenze, saluta anche Livio (cf. FREY, op. cit., p. 546).
- 1570: Riceve un pagamento di 4 ducati *pro residuo picturarum in ecclesia Palatii* di Amelia (Arch. Com. Amelia, *Libro del Sindacato*, ad annum c. 66). L'opera è andata distrutta.
- 1571: Dipinge una *Decollazione di Giovanni Battista*, firmata e datata, che si trova nell'Oratorio della Misericordia di Amelia.
- 1571, 6 Giugno: Si impegna ad eseguire, entro il giorno di Natale dello stesso anno, l'affresco raffigurante la *Salita al Calvario* nell'Oratorio del Gonfalone di Roma, su commissione di un certo *dominus Claudius Pilati*, per un compenso di 80 scudi (Arch. Capitolino Roma, II, vol. 106, cartolazione mancante, il documento è circa a metà del volume).
- 1572, 18 Gennaio: Giorgio Vasari, scrivendo a Vincenzo Borghini, in Firenze, lo incarica di salutare Agresti (cf. FREY, op. cit., p. 635).
- 1572, 9 Febbraio (?) 1 Marzo (?): Vincenzo Borghini parla di Livio scrivendo, da Firenze, al Vasari (ibid., p. 650).
- 1572, 19 Aprile: Vincenzo Borghini scrive al Vasari comunicandogli il proprio giudizio negativo riguardo ad una recente opera di Santi di Tito e conclude che la valutazione gli pare esatta anche perché « Livio, che santidita ognuno, sta quieto a quel che io dico » (ibid., p. 673).
- 1572, 21 Settembre-Ottobre: Dipinge stemmi sulla porta del Palazzo degli Anziani di Amelia (Arch. Com. Amelia, *Libro del Sindacato*, ad annum, c. 82). L'opera è andata distrutta.
- 1572, 21 Novembre: Vasari, scrivendo al Borghini, in Firenze, termina « Salutate Batista et Francesco et Livio » (cf. FREY, op. cit., p. 720).
- 1573: Dipinge una *Decollazione di Battista*, firmata e datata, che ora si trova nella Chiesa di S. Maria Assunta di Lugnano in Teverina.
- 1573, 6 Marzo: Viene ancora menzionato in una lettera inviata dal Vasari al Borghini (ibid., p. 762).
- 1573, 26 Giugno: Vasari, da Firenze, scrive a Vincenzo Borghini in Pian

- del Mugnone: « Livio me venuto a vedere, et per lui o fatto questi due versi (o vasi) » (ibid., p. 794).
- 1573, 18 Luglio: Vasari, da Firenze, scrive al Borghini: « Livio et il mio Luigii an lucidato tutta la volta et le due facciate, ma se non tornate, no si profitera, perché il caldo da lor noia, per la non battezzar poltroneria. E io son stracco » (ibid., p. 807).
- 1574: Dipinge la Cappella della S. S. Trinità nella Chiesa di S. Spirito in Sassia, in Roma. La datazione si ricava dal testamento redatto ai primi del 1575, in cui dichiara di dover ancora essere saldato per questo lavoro.
- 1575, 21 Gennaio: *Dominus Livius Agrestus Forliviensis pictor in urbe qui jacens in lecto in quadam camera eius solite habitationis in Monasterio seu domo hospitalis sancti spiritus in saxia licet corpore languens mente sensu et intellectu tamen sanus conscientia pura timens casum sue future mortis* detta il suo testamento in favore di un certo Litardo Piccioli di Amelia *eius famulo*, a cui lascia i colori e le altre cose concernenti il lavoro di pittore, oltre ad alcuni crediti che ha in Roma, e di Bernardina *eius filiam legitimam et naturalem*, a cui lascia i rimanenti beni mobili ed immobili (Arch. di Stato di Roma. Arch. del Tribunale dell'A.C., vol. 7060, ff. 119 r.-119 v. e 128 r.).
- 1578: Fornisce il disegno per un'incisione di Cornelis Cort raffigurante una *Ultima Cena*.
- 1579, 2 Aprile: Sul foglio col disegno di *Tre scene della vita di Giuseppe*, conservato a Windsor Castle, è annotato un pagamento in « danarje robbe havute dal fòdaco de M. Valerio cremado abòcado p(er) la opera dela Pictura facta in casa de S. Sig.re di me M(aestro) livi ».
- 1579, 13 Novembre: Un atto notarile redatto in Forlì, nomina certi *Heredes Ritij ab agresto* (Arch. Not. Forlì, *Atti di Filippo Bordi*, vol. 1623-VI, f. 145 r.-145 v.).

CATALOGO DELLE OPERE

DIPINTI

- I) *Deposizione di Cristo nel Sarcofago*. Tavola: cm 68 x 68. Forlì: Chiesa di S. Antonio in Ravaldino.

La tavola rappresenta Cristo morto nel momento in cui è sostenuto sul bordo del sarcofago da due angioletti e da Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. Si deve considerare senz'altro la più antica opera dell'Agresti attualmente conosciuta. Il corpo del Cristo ha una rigidità che fa pensare al Palmezzano, mentre gli angioletti paffuti, unica nota gaia nella mesta atmosfera, sono di chiara derivazione menzocchiana. Livio, evidentemente, non ha ancora uno stile personale e sente l'influenza dei due maggiori artisti operanti in Forlì. Ma l'incisività del disegno e lo strano turbante di Nicodemo annunciano il sorgere di una originale personalità artistica.

- II) *Ascensione di Cristo*. Tela: cm 141 x 141. Forlì: Seminario.

La parte superiore comprendente la figura del Cristo e alcune teste di Apostoli è stata rovinata da un pessimo restauro. Il rimanente, invece,

contiene brani di buon livello artistico, come l'Apostolo di destra, vestito di bianco, colto in un bell'atteggiamento di stupore.

III) Cappella del SS. Sacramento. Affreschi portati su tela. Forlì: Pinacoteca.

La Cappella del SS. Sacramento si trova nel Duomo di Forlì, a destra dell'altare maggiore, per chi entra. Il complesso era costituito da nove *Storie Eucaristiche* (ciascuna cm 162 x 160) dipinte sulla volta e da almeno sette *Profeti* sulle pareti laterali, i quali misurano ciascuno cm 170 x 100, tranne *Isaia* che misura cm 162 x 100. Le *Storie Eucaristiche*, divise in quadri probabilmente unificati da stucchi e cornici, sono: l'*Entrata di Giuda Maccabeo in Gerusalemme*, la *Pasqua degli Ebrei*, la *Caduta della manna*, la *Lavanda dei piedi* (fig. 1), l'*Ultima Cena*, la *Comunione degli Apostoli*, la *Comunione dei committenti* (fig. 2), il *Miracolo dell'Ostia*, il *Miracolo del Calice*, con soggetti tratti sia dalla Bibbia che dalla tradizione popolare. I *Profeti* sono: *Elia*, *Mosè*, *Davide*, *Salomone*, *Geremia*, *Giobbe* (fig. 3), *Isaia*. Vengono presentati seduti sotto un loggiato di stile classico, formato da pilastri su cui corre una trabeazione rettilinea. L'anno di esecuzione si ricava da un'iscrizione, riportata da Domenico Brunelli (*Cenni storici sulla Cattedrale di Forlì*, Forlì 1882, pp. 27-28), che si trova allo interno della Cappella: HAEC CRISTI GENITRIX URBI SUFFRAGIA NOSTRAE CONTRA IGNEM ET PLUVIAS TRADERE SAEPE SOLLET-1535. Gli affreschi furono staccati e portati su tela nel 1841 da Giovanni Rizzoli. Forse in quest'occasione andò perduto qualche profeta, in quanto i sette che restano sembrano pochi per ricoprire l'intera superficie delle pareti. Il trasporto su tela dovette comunque nuocere non poco all'intero complesso, danneggiando soprattutto i colori che alcune parti meglio conservate fanno supporre molto più vivaci in origine di quanto appaiono ora. In un primo tempo gli affreschi furono collocati nelle sale della Pinacoteca di Forlì per essere poi trasferiti nei depositi, tranne l'*Entrata di Giuda Maccabeo in Gerusalemme*, ancora esposto al pubblico.

IV) *S. Girolamo*. Tela: cm 151 x 121. Forlì: Palazzo Albicini.

Secondo una notizia di Francesco Scannelli (*Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657, p. 19), la tela si trovava anticamente in casa Montignani.

V) *Cristo deposto fra la Vergine Addolorata e S. Pellegrino Laziosi. Incontro di Cristo con la Veronica*. Affreschi: ciascuno cm 165 x 265. Forlì: Chiesa di S. Maria dei Servi (Capitolo).

I due affreschi sono stati recentemente restaurati a cura della Sovrintendenza alle Belle Arti di Bologna.

VI) *S. Domenico in refettorio*. Tavola: cm 60 x 52. Magliano (presso Forlì): Villa Mazzoni.

Nella *Guida di Forlì* di E. Calzini - G. Mazzatinti (Forlì 1893, p. 27) è citato in Palazzo Albicini.

VII) *Storie Eucaristiche*. Rami: ciascuno cm 24 x 42. Forlì: Pinacoteca.

Sono quattro pitture su rame che ornavano il ciborio dell'altare della Cappella del SS. Sacramento del Duomo di Forlì. I soggetti sono: la *Pa-*

squa, il *Sacrificio di Melchisedec*, la *Comunione degli Apostoli*, il *Miracolo dell'Ostia*.

VIII) *Natività della Vergine*. Tela: cm 100 x 78. Forlì: Pinacoteca.

Fu restaurata nel 1845 da Giuseppe Grenzi a Bologna.

IX) *Presentazione della Vergine al tempio*. Tela: cm 100 x 78. Forlì: Pinacoteca.

Fu restaurata nel 1845 da Giuseppe Grenzi a Bologna.

X) *Morte della Vergine*. Tela: cm 96 x 78. Forlì: Pinacoteca.

Fu restaurata nel 1845 da Giuseppe Grenzi a Bologna.

XI) *Deposizione di Cristo dalla Croce* (fig. 4). Tela: cm 308 x 210. Forlì: Pinacoteca.

Anticamente era nella Chiesa di S. Iacopo dei Padri Domenicani di Forlì. Le attribuzioni proposte sono state assai varie. Giuseppe Marchetti (ms. III/73, Forlì, Biblioteca Comunale, Collezione Piancastelli) scriveva che alcuni la assegnavano a Livio Modigliani, ma altri « e i più sani » ad Agresti. Giovanni Casali nella prima edizione della sua *Guida per la città di Forlì* (Forlì 1838, p. 30) la credeva di Agresti, nella seconda (Forlì 1863, p. 25) di Giorgio Vasari, opinione seguita da Filippo Guarini (*Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca Comunale di Forlì*, Forlì 1874, p. 64) e da Calzini e Mazzatinti (op. cit., p. 76). Ettore Casadei (*Guida di Forlì*, Forlì 1928, p. 30) infine, la attribuì a Sebastiano Menzocchi. Quest'ultima attribuzione è accettata ora in Pinacoteca.

XII) *Predica del Battista* (fig. 5). Tela: cm 245 x 154. Gropello d'Adda: Palazzo Arcivescovile.

Proviene certamente da Forlì. Si conserva, infatti, nella Pinacoteca di Brera, a cui la tela appartiene, la licenza rilasciata il 20 luglio 1811 dalla Intendenza di Forlì al vetturale Matteo Frattini, incaricato del trasporto a Milano di sette casse contenenti dipinti scelti da Antonio Boccari e Giuseppe Santi e requisiti in conformità al decreto napoleonico del 3 ottobre 1810. Non è possibile, invece, stabilire se fu tolta dalla Chiesa di S. Maria di Valverde dei Padri Francescani o da quella di S. Maria delle Grazie di Fornò dei Canonici Lateranensi. Giunta a Milano, la tela fu data in consegna, in data 8 aprile 1814, alla Chiesa Parrocchiale di Gropello, dove rimase fino al 29 febbraio 1964, allorché fu affidata per il restauro ad Alessandro Bruschetti. Il 17 settembre dello stesso anno fu posta nel salone d'onore del Palazzo Arcivescovile.

XIII) *Ultima Cena*. Tavola: cm 64,5 x 61,5. Piacenza: proprietà del Sig. Corrado Bartoletti.

Nonostante il parere di Giovanni Felice Rossi, che, in un articolo pubblicato sulla « Gazzetta di Parma » del 6 aprile 1969, attribuiva l'opera al Pordenone, anche in base ad una sigla presente sul piatto accanto a Giuda interpretata come *Joh.Ant.s.*, credo che i riferimenti ad opere di Agresti siano troppi per escludere una sua paternità.

XIV) *Ultima Cena*. Rame: cm 22 x 16. Forlì: Pinacoteca (Depositi).

XV) Affreschi della Cappella Gonzaga. Roma: Chiesa di S. Spirito in Sassia.

È la terza della parete sinistra. La decorazione risulta distinta in due zone: in quella inferiore sono: il *Presepe* a sinistra, la *Pietà* al centro, la *Resurrezione* a destra; nel catino e nell'arco sono dipinti fatti del Vecchio Testamento, tra cui particolare rilievo hanno il *Peccato originale* e la *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*.

XVI) *Lavanda dei piedi; Ultima Cena*. Affreschi. Roma: Chiesa di S. Spirito in Sassia (ingresso laterale).

In questi affreschi dalle non grandi dimensioni compaiono bizzarre e graziose figurine simili a quelle dei rami della Pinacoteca forlivese con *Storie Eucaristiche*.

XVII) Sala dei Pontefici nel Palazzo Vaticano. Affreschi.

Agostino Taja (*Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1750, p. 15) afferma che l'Agresti vi dipinse « a terretta gialla di chiaro scuro a maniera di termini o di pilastri in sostegno del fregio e del cornicione, alcune cariatidi ».

XVIII) *Crocifisso fra S. Firmina e S. Olimpiade*. Tela: cm 200 x 150. Amelia: Municipio.

Firmata e datata: AGRESTUS FOROLIVIENSIS FACIEBAT 1557. È stata restaurata nel 1966 da G. Mancini.

XIX) *Annunciazione*. Tela: cm 240 x 170. Narni: Pinacoteca.

Firmata e datata: LIVIUS AGRESTUS FOROLIVIENSIS FACIEBAT 1559.

XX) *Consegna delle chiavi a S. Pietro*. Tela: cm 350 x 230. Narni: Duomo.

Firmata e datata: LIVIUS AGRESTUS FOROLIVIENSIS FACIEBAT 1560.

XXI) *Circoncisione di Cristo*. Tavola: cm 270 x 180. Terni: Duomo.

Firmata e datata: LIVIUS AGRESTUS FOROLIVIENSIS FACIEBAT 1560. Sull'altare si legge: DOMINA NUNCIANGELA PRINCIPUM SORA YLARIA PERUSINA ABADESSA 1555. Sono i nomi delle committenti di cui si vedono i ritratti tra i presenti alla cerimonia.

XXII) *Crocifisso*. Tela: cm 250 x 142. Forlì: Pinacoteca.

Firmata: LIVIUS AGRESTUS FOROLIVIENSIS. Fu regalata al Comune dal conte Pietro Guarini e restaurata dal pittore forlivese Giovanni Orsini.

XXIII) *S. Giovanni Battista*. Tavola: cm 170 x 75. Collescipoli: Chiesa di S. Maria Maggiore (Sacrestia).

Firmata: LIVIUS AGRESTUS FOROLIVIENSIS FACIEBAT.

XXIV) *Madonna con Bambino, Angeli, Santi e il Committente*. Tavola: cm 220 x 140. Roma: Chiesa di S. Maria della Consolazione.

XXV) *Deposizione*. Tela: cm 195 x 140. Forlì: Pinacoteca.

Datata: 1562. Proviene dall'altare della sacrestia della Chiesa del Carmine. È stata malamente restaurata, come informa Ettore Casadei (op. cit., p. 286). Attribuita da Giovanni Casali (op. cit., 1ª ediz., p. 81) a Giorgio Vasari, da Francesco Argangeli (*La Chiesa di S. Domenico in Cesena*, Bologna 1964, p. 47) a Francesco Menzocchi e dal Gualandi (*Memorie di Belle Arti*, III, p. 178) addirittura ad Amico Aspertini.

XXVI) *Pietro d'Aragona offre il proprio regno a Innocenzo III*. Affresco. Roma: Palazzo Vaticano, Sala Regia.

Una scritta sottostante specifica il soggetto: PETRUS ARAGONIAE REX AD URBEM PROPECTUS INNOCENTIO III PONT. MAX. REGNUM ARAGONIAE DEVERT CONSTITUTA ANNUI TRIBUTI PERPETUA PENSIONE OBEDIENTIAM SIMUL ET DEFENSIONEM SEDIS APOSTOLICAE POLLICITUS.

XXVII) Sala vecchia dei Palafrenieri. Affreschi. Roma: Palazzo Vaticano.

Agostino Taja (op. cit., p. 116) dà notizia di una collaborazione di Agresti con Federico Zuccari nella decorazione di questa Sala: « Federigo poi coll'aiuto di Livio Agresti da Furlì, di Giovanni Battista Marucci e d'altri maestri a sé subordinati, oltre la ritoccatura degli Apostoli, dipinse i putti nelle fregiature e nel cornicione, e le figure delle Virtù ne' frontespizi sopra le nicchie; come anche alcune storiette negli specchi de' piedistalli in color giallo, de i fatti, e del martirio di ciascheduno Apostolo in particolare ».

XXVIII) Tre stanze della Villa d'Este. Affreschi. Tivoli.

Le tre stanze sono: il salone centrale, l'anticamera e la camera da letto dell'appartamento del Cardinale Ippolito II d'Este, nel piano nobile della Villa. Le parti più significative dell'intera decorazione sono i fregi che corrono lungo la parte superiore delle pareti e che contengono figure di Virtù circondate da putti e angioletti. Le Virtù del salone centrale sono in numero di venti, mentre sono sedici nelle altre due stanze. Sui soffitti si distende, invece, una vasta fioritura di grottesche che racchiudono stemmi e stucchi, alcuni vuoti, altri contenenti paesaggi. Notevoli sono i quattro paesaggi dipinti sul soffitto del salone centrale, ma certamente non furono eseguiti dall'Agresti, sotto la cui direzione lavorarono, come risulta dai documenti pubblicati da David R. Coffin (*The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton 1960, pp. 41-46), due gruppi di assistenti: uno formato da sei pittori, l'altro da sette stuccatori. I pittori erano: Giovanni dal Borgo, cioè Giovanni de' Vecchi da Borgo S. Sepolcro che aveva lavorato anche alla Villa Farnese di Caprarola con Taddeo Zuccari; Giovanni Paolo di Severi da Pesaro; Guidonio Gualaffi, identificabile con Galeazzo Ghidoni; Bernardo da Chiaravalle o Bernardo da Melia; e due fiamminghi, un certo « Cornelio fiamingo », che non si sa chi sia, e un « Dionisio fiamingo » che, secondo il Coffin, potrebbe essere Denis Calvaert.

XXIX) *Ultima Cena; Salita al Calvario; Crocifissione*. Affreschi. Roma: Oratorio del Gonfalone.

Sia l'*Ultima Cena* che la *Salita al Calvario* sono sovrastate da un *Profeta con Sibilla* di scarso interesse. L'*Ultima Cena*, il secondo affresco della parete sinistra dell'Oratorio, è probabilmente di poco posteriore al 1568, data del completamento del soffitto intagliato da Ambrogio Bonazzini. La *Salita al Calvario* è invece della seconda metà del 1571, come risulta da un già citato documento dell'Arch. Capitolino. Nonostante che Giovanni Baglione (op. cit., p. 19) parli solo di questi due affreschi, anche la *Crocifissione* può attribuirsi all'Agresti per le evidenti analogie stilistiche con altre sue opere.

XXX) *Crocifissione*. Tela: cm 320 x 200. Cesena: Chiesa di S. Domenico.

Fu restaurata nel 1835. Francesco Arcangeli nel suo libro *La Chiesa di S. Martino in S. Domenico e i suoi dipinti*, (Bologna 1964, pp. 46-47) in cui è riportata la bibliografia precedente, eseguì una prima analisi critica di quest'opera giudicandola assai favorevolmente, ma credette attribuirla a Francesco Menzocchi.

XXXI) *Decollazione del Battista*. Tela: cm 200 x 150. Amelia: Oratorio della Misericordia.

Firmata e datata: LIVIUS AGRESTUS FOROLIVIENSIS FACIEBAT 1571.

XXXII) *Decollazione del Battista*. Tela: cm 200 x 150. Lugnano in Teverina: Chiesa di S. Maria Assunta.

Firmata e datata: LIVIUS AGRESTUS FOROLIVIENSIS FACIEBAT 1573. Proviene dalla Confraternita della Misericordia di Lugnano.

XXXIII) Cappella della SS. Trinità. Affreschi. Roma: Chiesa di S. Spirito in Sassia.

È la terza della parete destra. Fu decorata tra la fine del 1574 e l'inizio del 1575, in quanto l'Agresti, nel testamento del 22 gennaio 1575, menziona un credito che per questo lavoro aveva con Gian Domenico Tolli, maggiordomo dell'Ospedale di S. Spirito. La pala dell'altare, che raffigurava appunto una SS. Trinità, è andata perduta. Il resto della decorazione comprende nella parte inferiore: *Gesù guarisce un paralitico* e *Gesù rende la vista ad un cieco* e sulla tavola, tre episodi dell'Antico Testamento che hanno qualche riferimento con le scene sottostanti: da sinistra a destra *Eliseo viene guarito dalla lebbra*, *Abramo e i tre Angeli*, *Tobia rende la vista al padre*. Questi tre affreschi, compresi entro sfarzose cornici a stucco, sono caratterizzati da una certa vivacità.

XXXIV) Cappella dell'Assunzione. Affreschi. Roma: Chiesa di S. Spirito in Sassia.

È la seconda della parete destra. Agresti non riuscì a portare a termine la decorazione, eseguendo soltanto gli affreschi della volta con fatti della vita della Vergine, l'*Annunciazione* a sinistra, la *Incoronazione* al cen-

tro, l'*Incontro con Elisabetta* a destra, e la pala d'altare con l'*Assunzione*. Gli affreschi laterali della zona inferiore, che rappresentano la *Natività*, a sinistra, e la *Circoncisione*, a destra, sono rispettivamente di Giovan Battista Lombardelli e di Paris Nogari.

D I S E G N I

I) *Donna seduta che suona la mandola*. Sanguigna: mm 190 x 108. Forlì, Bibl. Comunale; coll.: vol. *Romagna. Stampe e disegni*.

II) *Piscina con figure ai bordi*. Inchiostro: mm 173 x 139. Ibid.

III) *Giovane uomo*. Inchiostro: mm 195 x 112. Forlì, Bibl. Comunale; coll.: *Disegni*, vol. I, n. 228.

In basso a destra è segnato Agresti, certamente da mano posteriore. È infatti, a parer mio, piuttosto da attribuire a Livio Modigliani in quanto assai vicino ad una figura della sua tela con il *Ritrovamento della Madonna di Germania* che si trova nel Convento del Corpus Domini di Forlì.

IV) *Preghiera di Gesù nell'orto*. Sanguigna: mm 200 x 100. Ibid., n. 230.

V) *Contadino*. Sanguigna: mm 190 x 130. Ibid., n. 240.

È segnato Agresti ma anche questo disegno di notevole levatura può avvicinarsi ai modi di Livio Modigliani.

VI) *Incoronazione della Vergine*. Sanguigna: mm 90 x 90. Ibid., n. 261.

VII) *Figura di giovane*. Inchiostro: mm 170 x 120. Forlì, Bibl. Comunale, coll.: *Disegni Dall'Aste*, vol. III.

VIII) *Flagellazione di Cristo*. Penna e bistro: mm 130 x 203. Firenze, Uffizi, coll.: Santarelli 407.

Attribuito da Philip Pouncey alla scuola del Palma il Giovane.

IX) *Figura virile in costume orientale*. Penna e bistro: mm 206 x 126. Ibid., 408.

Attribuito dal Pouncey alla bottega del Palma il Giovane.

X) *Tre Sibille*. Penna e bistro: mm 205 x 291. Ibid., 409.

XI) *Cristo risuscita il figlio della vedova di Naim; Cristo nella piscina probatica*. Penna: mm 140 x 110. Ibid., 410.

Sono su due lati dello stesso foglio.

XII) *La donna adultera*. Penna e bistro: mm 105 x 195. Ibid., 411.

Attribuito alla scuola del Palma il Giovane.

XIII) *La Vergine con Angeli, S. Francesco e altri Santi*. Penna e bistro: mm 222 x 185. Ibid., 412.

È stato passato alla scuola del Palma il Giovane.

XIV) *Figura all'interno di un tempio*. Penna, bistro e biacca: mm 384 x 270. Ibid., 413.

Riproduce la parte destra della *Donazione di Costantino* dipinta da Giulio Romano nella Sala di Costantino del Palazzo Vaticano.

XV) *Un sacerdote e varie figure*. Penna e biacca: mm 275 x 230. Ibid., 414.

Riproduce un affresco di Giorgio Vasari nel Palazzo della Cancelleria di Roma.

XVI) *Miracolo di Cristo*. Penna e bistro: mm 210 x 185. Ibid., 415.

È segnato Livio Agresti. Adolfo Venturi (op. cit., p. 689, fig. 401) prende questo disegno come esempio dell'abilità dell'artista e scrive che « si può in esso ammirare la scioltezza del segno che, tracciate le linee principali delle figure, formicola intorno alle teste a riccioletti e anima la scena con le palme spianate delle mani in alto ».

XVII) *Circoncisione*. Penna, bistro, biacca e acquerello azzurro: mm 1.025 x 690. Ibid., 416 - poi 686 E.

Si tratta di un notevole disegno affollato di figure.

XVIII) *Cristo guarisce un paralitico*. Penna, acquerello bruno e biacca: mm 420 x 292. Firenze, Uffizi, coll.: 1885 F.

Era in precedenza attribuito a Girolamo Muziano. È stato merito di A. E. Popham averlo identificato come uno studio per uno degli affreschi della Cappella della SS. Trinità nella Chiesa di S. Spirito in Sassia. È stato pubblicato da J. Gere (*Il manierismo a Roma*, Milano 1970, p. 85, tav. XXIX).

XIX) *Un littore*. Penna e acquerello bruno: mm 365 x 120. Ibid., 11885 F.

Da restituirsi a Raffaellino Motta da Reggio, essendo uno studio preparato per una figura del suo affresco con *Cristo davanti a Pilato* nell'Oratorio del Gonfalone di Roma.

XX) *Donna che si pettina*. Sanguigna e biacca: mm 375 x 235. Ibid., 11886 F.

XXI) *Ritrovamento delle Croci*. Penna e acquerello: mm 665 x 445. Ibid., 15090 F.

È probabilmente il disegno preparatorio dell'incisione eseguita nel 1569 da Giovan Battista Cavalieri.

XXII) *Figura di soldato*. Matita nera: mm 488x177. Vienna, Albertina, coll.: 2033.

È uno studio per la figura di sinistra dell'affresco della Sala Regia che raffigura *Pietro d'Aragona che offre il proprio regno a Innocenzo III*. Precedentemente attribuito ad Orazio Sammacchini, fu restituito all'Agresti da Philip Pouncey e da Konrad Oberhuber (cf. GERE, op. cit., p. 89, fig. 20).

XXIII) *Litigio in una sala*. mm 153x225. Ibid., 24539.

Attribuito all'Agresti da A. Stix-L. Frohlich Bum (*Albertina Katalog*, Wien 1932, p. 44).

XXIV) *Incontro di Maria con Elisabetta*. Berlino: Kupferstichkabinett; coll.: Kunstgutlager Schloss CELLE 15553.

XXV) *Morte della Vergine*. Ibid., CELLE 15554.

Ha qualche affinità con la tela di analogo soggetto della Pinacoteca di Forlì.

XXVI) *Ultima Cena*. Londra, British Museum.

XXVII) *Tre scene della vita di Giuseppe*. Penna e inchiostro nero: mm 275 x 190. Londra, Windsor Castle, coll.: 0342.

Sul foglio sono annotati due pagamenti. Il primo inizia: « Adj II de Aprile del 1579 Ebbj dal factor de M. Paulo Mactej;; ».; il secondo: « Darnari e robbe havute dal fōdaco de M. Valerio cremado abōcato p(er) la opera dela Pictura facta in casa de S.Sig.re di me M(aestr)o livi;;. ». Secondo A. E. Popham-J. Wilde (op. cit., p. 185) i disegni hanno una certa affinità con composizioni tedesche, in particolare con quella di Luca di Leyda.

XXVIII) *I pellegrini a Emmaus*. Gessetto nero e penna: mm 405x280. Ibid., 5144.

Attribuito all'Agresti da Popham e Wilde (op. cit., p. 185).

S T A M P E

I) *Cristo in Croce*. Roma: Gabinetto Naz. delle Stampe; coll.: vol. 40.H.6, F.F.49898.

A destra è scritto: LIVIUS AGRESTUS FOROLIVIENSIS INVENTOR; a sinistra: JOA. BAPTISTA CAVALLERIS INCIDEBAT A.D. 1568.

II) *Madonna col Bambino e Angeli*. Ibid., F.C.49903.

III) *Madonna col Bambino e Angeli*. Ibid., F.C.49904.

Firmata: LIVIUS FURLIV. INVEN. JOANNES BAPTISTA DE CAVALLERIS INCIDEBAT.

IV) *Martirio di S. Caterina* (fig. 7). Ibid., F.C.49907.

Firmata: LIVIUS AGRESTUS FOROLIVIENSIS INVENTOR. JOANNES BAPTISTE DE CAVALLERIS INCIDEBAT CUM PRIVILEGIO 1565.

V) *Ritrovamento delle Croci* (fig. 9). Ibid., F.C.49910.

Sulla destra, in basso, è scritto: OPUS LIVII AGRESTI FOROLIVIEN. TELINGU. IUSSU ILL.MI ET R.MI CARD.AUGUSTI ROMAE INCIDEBAT JOA. BAP.TA DE CAVALLERIS CUM PRIVILEGIO ANNO D.NI 1569. Il riferimento al Cardinale d'Augusta ed un passo dello Scannelli (op. cit., p. 190) in cui si dice che Agresti avrebbe dipinto in Germania « l'histoire delle Invenzioni delle Croci, della Resurrezione di Cristo ed altri simili pensieri veramente straordinari, degni di osservazione e di lode », portano a supporre che l'incisione ripeta una delle opere dipinte ad Augusta, di cui non rimane più traccia.

VI) *Ultima Cena* (fig. 8). Ibid., vol. 58.N.26, F.C.122775.

L'incisione, una delle ultime di Cornelis Cort, è firmata: LIVIUS FOROLIVETANUS INVENTOR. ROMAE APUD P. PALUMBUM NOVAR. A.D.MDLXXVIII.

BIBLIOGRAFIA FONDAMENTALE

- G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Roma 1565.
 G. BAGLIONE, *Le Vite dei pittori, scultori, architettori ed intagliatori*, Roma 1642.
 F. SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657.
 P. BONOLI, *Istorie di Forlì*, Forlì 1661.
 G. FABBRI, *Le Sagre memorie di Ravenna Antica*, Venezia 1664.
 F. TITI, *Ammaestramento e curioso di pittura, scultura e architettura nelle Chiese di Roma*, Roma 1686.
 G. V. MARCHESI, *Vitae virorum illustrium foroliviensium*, Forlì 1750.
 A. TAJA, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1750.
 L. LANZI, *Storia pittorica d'Italia*, Firenze 1834⁵.
 M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, Roma 1823.
 C. CIGNANI, *Cenni storici e breve descrizione delle principali pitture e sculture della città di Forlì*, Forlì 1838.
 G. CASALI, *Guida per la città di Forlì*, Forlì 1838; Forlì 1863².
 P. UCCELLINI, « *Dizionario storico di Ravenna* », Ravenna 1885.
 G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena 1885.
 G. ROSETTI, *Vite degli uomini illustri forlivesi*, Forlì 1858.
 M. GUARDABASSI, *Indice-guida dei Monumenti pagani e cristiani riguardanti l'Istoria e l'Arte esistenti nella Provincia dell'Umbria*, Perugia 1872.
 F. GUARINI, *Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca Comunale di Forlì*, Forlì 1874.
 E. CALZINI - G. MAZZATINTI, *Guida di Forlì*, Forlì 1893.
 G. EROLI, *Descrizione delle Chiese di Narni e suoi dintorni*, Narni 1898.

- U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag von E.A. Seeman, Leipzig 1907.
- H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920.
- U. GNOLI, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923.
- A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*. IX. *La Pittura del Cinquecento*, parte V, Milano 1928.
- G. DE FRANCOVICH, Agresti Livio, « *Encic. Italiana Treccani* », Milano 1929.
- K. FREY, *Der literarischer Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1930.
- L. FILIPPINI-BALDANI, Livio Agresti e la Cappella del SS. Sacramento nella Cattedrale di Forlì, « *La pié* », (dicembre 1932).
- A. STIX - L. FRÖHLICH BUM, *Albertina Katalog*, Wien 1935.
- A. ARFELLI, *La Pinacoteca di Forlì*, Forlì 1935.
- C. GRIGIONI, *Il testamento e la morte di Livio Agresti*, « *Il Nuovo Momento* », Forlì, (9 aprile 1949).
- A. E. POPHAM - J. WILDE, *The Italian Drawings at Windsor Castle*, London 1949.
- A. SPALLICCI, *Livio Agresti*, Forlì 1953.
- I. BELLI BARSALI, Agresti Livio, « *Diz. Biog. degli Italiani* », Roma 1960.
- D. R. COFFIN, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton 1960.
- E. BENEZIT, Agresti Livio, « *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays* », Librairie Gründ 1962.
- E. LAVAGNINO, *La Chiesa di S. Spirito in Sassia*, Torino 1969.
- A. MOLFINO, *L'Oratorio del Gonfalone*, Roma 1964.
- A. OTTINO DELLA CHIESA, *Dipinti della Pinacoteca di Brera in deposito nelle Chiese della Lombardia*, Milano 1969.