

mai la sua approvazione, ma si effettuò suo malgrado. Il bello è che il pittore Angiolini, che sottoscrive con gli altri questa protesta, in una lettera scritta al Senatore il 14 settembre 1858, aveva chiamato "controsenso" le pitture sparse qua e là sui pilastri e sulle pareti, diceva che il gigantesco S. Cristoforo non aveva "da nessun lato verun interesse" e proponeva che si sentisse il parere di una commissione di pittori figuristi, i soli, secondo lui, competenti, nell'intendimento di restaurare le poche pitture di qualche pregio e togliere le altre!

In sostanza la conclusione fu, che due di queste pitture attribuite a Lippo Dalmasio furono trasportate su tela<sup>(1)</sup>, ma una andò in pezzi: l'altra che si salvò si conserva tuttora nel Museo della Fabbriceria. Tutte le altre furono sepolte sotto più mani di tinta per *conservarle*, senza che servissero d'*indecroso inciampo* al generale restauro!

Volle la sorte che, in tempi più rispettosi per l'arte, la Fabbriceria cercasse quegli affreschi e, trattati dal loro sepolcro, li ridonasse alla vista del pubblico e degli studiosi. Oggi, fortunatamente, il gusto del pubblico non è più offeso, se un'antica pittura rompe con una nota di colore la "nobile" tinta uniforme dei piloni e delle pareti.

La sepoltura degli affreschi fu l'ultima vicenda di questo restauro, che, iniziato nel 1843, non giunse al suo compimento che alla vigilia del 1859. Quante dispute, quante contraddizioni, quante perdite di tempo, quanto fare e disfare in questi sedici anni! E quante minacce sul povero vecchio S. Petronio! Quando si pensa ai rischi che ha corso, vien fatto di benedire gl'indugi, i quali, se pur hanno fatto tramontare qualche buona idea, gli hanno almeno risparmiato l'offesa di una tribuna di falso bronzo e di un pavimento di falso marmo!

ALBERTO DALLOLIO

## NOTE STORICO-ARTISTICHE BOLOGNESI

### La casa del Serlio.

La moderna critica d'arte si è finora poco esercitata su Sebastiano Serlio, conosciuto quale autore di un libro sulle regole del costruire, dove è chiara l'influenza delle idee di Baldassarre Peruzzi e che forse ispirò al Vignola la famosa *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Le poche opere che si dicono del Serlio, mostrano tali pregi da credere esistano, ignorati, altri suoi lavori.

(1) È negli atti un preventivo della spesa per il trasporto, che si calcola ascendere a 40 scudi, con questa preziosa annotazione: « Volendo poi estrarre soltanto le mezze figure la spesa sarà della metà. » In verità c'era da benedire la sepoltura sotto le tinte!

Anche l'anno di nascita del nostro architetto è incerto: l'Amorini<sup>(1)</sup> lo dice nato nel 1475 nella parrocchia di S. Tommaso della Braina<sup>(2)</sup>, ma nei mss. Carrati (Biblioteca Comunale) non si trova segnata tale nascita.

Il Guidicini<sup>(3)</sup> scrive: "nella strada del Begato dalla parte di strada S. Vitale, sotto la parrocchia di S. Leonardo, al n. 684 vi fu la casa che Floriano d'Antonio Sacchetti vendette del 1485 a Bartolomeo padre del celebre architetto Sebastiano Serlio". Bartolomeo<sup>(4)</sup>, prima di comprare la casa nel Begatto, abitava nella parrocchia di S. Maria Maddalena, dove è probabile sia nato Sebastiano.

Non certo questi nacque nella casa del Begatto, giacchè, tenendo per vero l'anno di nascita dato dall'Amorini, Sebastiano all'atto di compra aveva già dieci anni e d'altra parte il Begatto fino da allora era sotto S. Leonardo e non sotto S. Tommaso.

È tradizione che la casa del Serlio nel Begatto sia quella segnata n. 7 (antico Palazzo Bargellini, n. 688): ma è molto più probabile sia, come dice il Guidicini, quella che porta il numero 684<sup>(5)</sup>.

Il 14 settembre 1485 Bartolomeo di Antonio Serli compra da Floriano del fu Antonio Sacchetto, barbiere della cappella di S. Leonardo, una *domum cupatam et balchionatam cum curia et orto et cum quadam clohaca in parte anteriori, positam in cappella S. Leonardis in strata vocata el bigato iuxta heredes mattei de pretis, iuxta galeatium manfroum, iuxta viam publicam, iuxta antonium leonelli pictorem a latere posteriori et alios confines*, per L. 100 di bolognini (circa L. 400 italiane) da pagarsi in due rate<sup>(6)</sup>.

La casina confinava solo da un lato colla via pubblica, non come il palazzo Bargellini che confina col Begatto e coll'antichissima Androna di S. Tommaso.

Forse Bartolomeo non si trovò bene nella nuova casa o dovette venderla per ristrettezze finanziarie, perchè trovo che nel 1497 abitava sotto la parrocchia di S. Cristina della Fondazza e pure nel 1497 vendeva a Giacobbe *de puteo* un pezzo di terra *arborata et vidata* vicino alla croce *da li codali* (grossi ciottoli) in cappella di S. Giorgio Sermazore<sup>(7)</sup>. Certamente Sebastiano Serlio non abitò a lungo nel Begatto, perchè l'arte sua ben presto gli fece abbandonare Bologna per Venezia e più tardi per la Francia, dove passò gli ultimi anni di sua vita.

(1) AMORINI A. *Elogio di Sebastiano Serlio*. Bologna, 1828.

(2) S. Tommaso della Braina o di Strada Maggiore era nell'angolo nord-ovest del quadriportico, che è davanti la facciata di S. Maria dei Servi; ne avevano possesso i Bargellini.

(3) GUIDICINI G. *Cose notabili di Bologna*, vol. I, pag. 129.

(4) Bartolomeo, di professione pellicciaio, Bonifazio, massaro dei pellicciai, e Giovanni Francesco dell'arte della seta, erano figli di Antonio *de Serlis* o *Serli*.

(5) Tale casa è ora chiamata dal popolo la *giostra*.

(6) Archivio Notarile. Rog. Giacomo di Pasquale Monteceneri.

(7) Era una parrocchia (fuori porta Mazzini) compresa nella cerchia maggiore di Porta Ravennate.

## Il palazzo Mattei (Albergo d'Italia).

Verso il 1573 gli Assunti della Gabella grossa decisero di cambiare la sede della Dogana attigua alla Mercanzia e di costruirla una nuova in faccia al Torrione, tra le volte dei Pollaroli (Via Ugo Bassi) e Via del fieno della paglia (Via Oleari).

Avuta dal Senato la concessione di fabbricare <sup>(1)</sup> e di occupare parte del suolo pubblico, nel 1574 fu dato mano alla costruzione della Dogana nuova, architetto Domenico Tibaldi, fratello del pittore Pellegrino.

I lavori cominciarono all'angolo di Via Oleari, giacchè solo un anno dopo (1575) si trattò di demolire la chiesa di S. Bartolomeo di Palazzo, situata dove il Vicolo Ghirlanda sbocca in Via Ugo Bassi: demolizione, sulla quale esistono nell'Archivio di Stato di Bologna copiose notizie <sup>(2)</sup>.

In un foglio volante dell'Assunteria d'Ornato (1577) sono nominati un *magistro bernardino del porto et m.<sup>o</sup> iobatta suo compagno muradori alla gabella nuova*: i due maestri devono sotto pena di 50 scudi d'oro disfare un marciapiede di *pietre cotte* da loro costruito *lungo el muro et botteghe della gabella nuova* e ridurlo alto *quattro oncie dal suolo*.

Nessun documento nomina esplicitamente il Tibaldi: ma la concordanza delle guide nel fare il suo nome, lo stile delle parti antiche rimaste non lasciano alcun dubbio su tale attribuzione. Il Tibaldi fece fare nel 1574 un modello di legno <sup>(3)</sup> per dimostrare che *il primo arco del portico della parte di Via Oleari, benchè già di squadra, non avrebbe fatto mostruosità come realmente non la fa*. Tale modello è prezioso per un eventuale restauro del fabbricato o meglio del portico di questo; ma la parte superiore, studiando gli altri edifici costruiti dal Tibaldi (principalmente il palazzo Magnani, ora Salem, nella Piazza S. Giacomo) e praticando opportuni assaggi nei lati a settentrione e a ponente del palazzo, sembra facilmente recuperabile.

Un'interessante incisione del Panfilì mostra l'attuale Via Ugo Bassi colle Carceri e la Dogana come appariva alla fine del secolo XVIII, prima cioè che il Venturoli tra il 1810 e il 1820 modificasse tutto il porticato dalla Piazza del Nettuno a Via Oleari, riducendo gli archi e pilastri ad uguale forma. Nell'incisione si vede distintamente la grande porta della Dogana a timpano triangolare ornato dello stemma Boncompagni (allora pontificava Gregorio XIII) e l'ordinamento delle colonne a dadi appoggiate ai pilastri tutte di pietra da taglio. Il piano del portico era assai più alto della strada e i gradini, che servivano ad accedervi, poichè erano

<sup>(1)</sup> Archivio di Stato di Bologna. *Partiti*, lib. 23, c. 115 v.

<sup>(2)</sup> Il Mazzoni Toselli raccolse già tali notizie in un ms. esistente nella Biblioteca Comunale.

<sup>(3)</sup> È ora nell'Archivio di Stato.

d'impedimento alla viabilità di Via Oleari e *conseguentemente ricavano pregiudizio* furono tirati in dentro e sostituiti al tempo della Repubblica Cisalpina con una rampa. Nel rifacimento del Venturoli i due piani furono portati allo stesso livello. In un'altra incisione anteriore al 1820, prima cioè che il Venturoli ponesse mano ai lavori, si vede sopra il portico una grande terrazza: su questa s'innalzava una facciata di gusto neo-classico con un timpano centrale e qua e là con piccoli obelischi.

Una terza veduta della Via Ugo Bassi, presa dal Canton dei Fiori, del 1825 mostra il portico completamente uguagliato e ricostruito di mattoni, come al presente.

## Il "Cristo dalla pianella d'oro", in Via Val d'Aposa

Tra tutte le immagini sacre, che si vedono nelle strade di Bologna, una delle più caratteristiche ed interessanti è il Crocifisso dipinto su muro accanto alla casa segnata col n. 5 in Via Val d'Aposa, che è in angolo con vicolo Gangaiolo ed in faccia ha l'Oratorio dello Spirito Santo. E non è chi, passando per la piccola via, non dia un'occhiata allo strano affresco.

Sulla croce, sovrastata da un largo panneggiamento di stoffa, sta appeso il Cristo *dalla pianella d'oro* come lo chiama il popolo, con in capo una corona da re, vestito di una lunga tunica di velluto ornata all'estremità e alla cintura di bordi dorati e di una fascia, che discende dal mezzo della persona fino ai piedi. Di questi solo il sinistro è calzato con un sandalo dorato: sotto l'altro è posato un ricco calice. Inginocchiato, ai piedi del Crocifisso, un pellegrino, a capo nudo, è in atto di implorare e tiene uno dei calzari del Cristo in mano. Nella scena di fondo, davanti un edificio di linee classiche, sta un Vescovo parato, ritto su un palco, mentre un giudice, sembra, tiene sospesa una grande bilancia: intorno una donna, canonici, popolani assistono alla scena.

Il valore artistico della pittura non è certamente notevole, ma molti si saranno domandati se essa non abbia subito tali ritocchi da mascherarne o da modificarne l'aspetto primitivo. Il Ricci, nella prima edizione della Guida di Bologna (1886), non dimenticò di notare *la strana pittura rifatta di un Cristo in croce, vestito d'abiti imperiali*, cambiando poi, come vedremo, questo periodo in altro nelle successive edizioni della guida. E nell'elenco degli edifici monumentali esistenti nella regione emiliana, compilato per cura del locale Ufficio Regionale (1901) alla notazione dell'edicola del Cristo dalla pianella d'oro è aggiunto: "pittura del sec. XV, ritoccata". Ma i ritocchi, fatti una ventina d'anni or sono, non modificarono le forme: servirono soltanto a rischiarare le tinte ed avvivare le dorature.

D'altra parte si sa che il vicolo Gangaiolo non era in antico nella posizione attuale, ma cominciava più a settentrione appunto in faccia allo Spirito Santo, accanto all'antica casa Tortorelli, ora Pallotti (n. 5). E quando nel 1639 le monache di S. Margherita decisero di costruire una chiesa per il pubblico, riservando l'altra, ora magazzino di canapa, per

loro uso interno, ottennero dal Reggimento il permesso di fare alcune demolizioni e di trasportare il vicolo verso mezzogiorno. La costruzione della chiesa fu in realtà cominciata, ma non finita e si vede ancora un tratto del fianco nel vicolo Gangaiolo: nulla invece si conserva della facciata, se pure questa fu iniziata.

È certo quindi che l'affresco fu eseguito dopo questo periodo di lavori, ai quali seguì una sistemazione provvisoria di quel tratto di terreno, resa poi definitiva, da non so quali eventi, fino all'epoca attuale. Per conto di chi, da quale artista e in quale anno preciso la pittura sia stata eseguita si ignora: ma basti il potere affermare, tenuto conto anche dello stile di tutto l'affresco e dei costumi, coi quali sono raffigurate le persone, specie il pellegrino e i popolani del fondo, che la pittura non è certamente anteriore al sec. XVII. Anche il piccolo edificio di laterizio, che la difende alla meglio dalla pioggia, mostra i caratteri di quel secolo.

Forse però più che l'epoca gli amatori d'arte e di storia cittadina avranno desiderato sapere quale significato si nasconde nella scena affrescata. Chiunque ricorra alle guide può leggere che la pittura rappresenta la leggenda di Walpurga (*Guida di Bologna*, del Ricci, ultima edizione): Walpurga? ahimè! il mistero s'imbrogliava maggiormente. Qual'è questa leggenda di Walpurga e dove trovare un'indicazione, un accenno, una storia che ne parli?

Un giorno Enrico Panzacchi, passando per caso in Via Val d'Aposa, vide una persona forestiera ferma in contemplazione davanti all'affresco e si fermò a parlarle. Quella gli disse che in Germania, sua patria, l'affresco, ben noto, rappresentava la leggenda di Walpurga e forse ne aggiunse il racconto. Corrado Ricci, al quale il Panzacchi riferì la conversazione avuta col forestiere, stampò quanto sopra ho detto. Ma o il forestiere sbagliò o il Panzacchi intese male, giacchè in nessun modo la nostra pittura si può riattaccare alla leggenda di Walpurga.

Di questa santa, nata in Inghilterra nell'VIII secolo e divenuta badessa del monastero di Heidenheim nel Württemberg, dove morì, si legge la vita negli "Acta Sanctorum", dei Bollandisti (Tom. II, pag. 511-516), vita ricca di sante azioni e miracoli. Venuta la santa dopo morte in grande venerazione, se ne osservò la festa nel primo di Maggio e il costume popolare di vedere certi fatti sotto un solo aspetto e di raggrupparli anche sotto un solo nome chiamò senz'altro la notte del 1° Maggio "notte di Walpurga". Notte paurosa e fosca, notte nella quale il cielo è attraversato da streghe a cavallo di indiatolati caproni e tutti gli spiriti della magia medioevale e nordica si raggruppano sulla cima del monte Broken a compiere la grande funzione del Sabba romantico. E tutto l'insieme di strane figure, di oscure rappresentazioni, frutto dell'avere il Cristianesimo mutato gli dèi pagani in demoni, tutta questa scena, che così bene rappresenta lo spirito pauroso e sarcastico del medioevo, porta il nome di una Santa! Non sarà chi non ricordi la magnifica pittura che della notte di Walpurga fa il Goethe nel suo poema.

Ora nessuna relazione può essere tra la scena medioevale e l'affresco, del quale mi occupo: anche perchè esso rappresenta semplicemente il

Volto Santo di Lucca. Nell'"Origine delle porte, strade, borghi, ecc." di G. Zanti (Bologna 1712) il tratto di Via Val d'Aposa, che comincia davanti S. Paolo e finisce al vicolo Gangaiolo è chiamato via di Santa Croce. *Cmenza*, dice lo Zanti, *da San Martin dalla Cros di Sant, e termina a una santa cros antiga d'Luca d'pinta in tal mur, pr scontr a un oratorio spiritual sott nom dal Spiritusant* (1), e nell'Oretti (ms. 109 della B. Comunale) si legge: "In faccia (alla Compagnia dello Spirito Santo) il Christo di Lucca è dipinto poco buono". Lo strano è che, non molto lontano di lì, lungo il fianco occidentale del palazzo Montpensier corre una stradina, detta ora del Volto Santo e che nel secolo XVI si chiamava via Agresti. Non forse per avventura l'immagine del Volto Santo era dipinta in quest'ultima strada e poi trasportata nel sec. XVII in Val d'Aposa?

Certo la somiglianza tra i due Cristi è troppo evidente, perchè meriti essere discussa: basta osservare la riproduzione delle due immagini per convincersene.

In ambedue è il caratteristico cerchio di metallo, che circonda il Cristo: uso antico questo di coronare la croce come con una grande aureola; in ambedue la veste è ricca di bordi, d'argento nel Cristo di Lucca, d'oro nel nostro: in ambedue sotto i piedi è posato un calice. Le lettere  $\alpha$  e  $\omega$  che si leggono, nell'alto della croce di Val d'Aposa, mancano in quella lucchese. In questa gli ornamenti sono di varie epoche e di vario stile: bizantina forse la primitiva tunica; del sec. XII, secondo quanto dice il Guerra (2), il cerchio attorno alla croce; del sec. XIV, i bordi alle maniche, alla cintura e all'estremità della veste di stile gotico; finita nel 1655 la corona reale, rifatta ed abbellita poco dopo la collana. L'antica croce, che il Cristo portava sul petto, fu sostituita nel 1660 da un magnifico gioiello di brillanti, riprodotto anche nel nostro affresco: piccolo argomento per convincersi sempre più essere la pittura della seconda metà del sec. XVII. La parte inferiore della veste, che i lucchesi arricchirono con ricami d'oro nel 1838, si mostra nel nostro priva naturalmente, di tali ricami.

Il nostro artista, pur ritraendo con scrupolo gli elementi della decorazione del Cristo lucchese, ne modernizzò tutte le forme, fino anche la faccia, conservando solo il carattere di antica ricchezza: così il cerchio, le cappellette dei bordi nella Veste, il calice ai piedi del Cristo sono stati trasformati secondo il gusto del pittore e della sua epoca.

Si possono leggere interi volumi densi di erudizione e di acume, e non altrettanto divertenti, sulla antichità ed origine del Volto Santo di

(1) « Comincia da S. Martino della Croce dei Santi e termina a una santa croce antica di Lucca dipinta nel muro, in faccia a un oratorio spirituale che si chiama Spirito Santo ».

(2) A. GUERRA, *Notizie storiche del Volto Santo di Lucca*. Lucca, Tip. Arciv. S. Paolino, 1881. Vedi anche N. N., *Illustraz. del SS. Crocefisso di Lucca detto volgarmente il Volto Santo*. Lucca F. Bonsignori 1783. MEZZAROSA A., *Guida di Lucca*. Lucca Tip. Giusti, 1843. ANGELO ROCCA, *De particula SS. Crucis*. Romae, apud. G. Facciatum MDCIX.

Lucca, sull'attribuzione di questo a Nicodemo, sull'invenzione e trasporto dall'Oriente in Italia della preziosa scultura. Gran parte della leggendaria narrazione, tanto discussa dai dotti del sec. XVIII, è contenuta nel codice detto di Leboino dell'VIII secolo, e tramandato a noi da un manoscritto del sec. XIII, che si conserva nell'Archivio Capitolare di Lucca. Ma la critica agiografica moderna ascrive senza esitazione il V. S. ad un artista bizantino, non dando importanza al suddetto codice.

Il primo dei miracoli, che lo storico del XIII secolo attribuisce al simulacro di Lucca è quello, che ancora corre nella bocca del popolo, detto " del pellegrino „. Un giovane, nativo della Gallia, incamminatosi per un pellegrinaggio in Terra Santa, volle prima recarsi a Lucca a venerare quella che dicevasi la vera effigie di G. C. Ma egli, assai povero, non avendo nessun dono da offrire in voto alla sacra immagine, eseguì su uno strumento musicale una armoniosissima melodia. Il Cristo lasciò allora cadere il calzare destro ai piedi del suonatore. Questi, preso il calzare, esce dal tempio, poi vi rientra e ridona al V. S. il *calciamentum*, che però non si adatta più al piede.

Fu opinione di alcuni, riportata dal Guerra, che il calice venisse posto ai piedi del Cristo dopo il fatto narrato; ma in realtà, il calice, pure avendo il significato simbolico di raccogliere il sangue, che sgorgava dalle ferite di N. S., serviva, a mezzo di un'apertura che comunicava con una cassetta, a raccogliere l'obolo dei fedeli. I *Calciamenta* risalgono, sembra, al XII secolo: se ne deduce che la leggenda del pellegrino è certamente o contemporanea o posteriore a tale secolo. Appunto in quegli anni non era ancora scemato il fervore per i luoghi santi d'Oriente, mentre le Crociate, seguite dal dominio cristiano su quelle terre, avevano agevolato il viaggio fin laggiù.

Certamente la pittura in Val d'Aposa rappresenta il miracolo del pellegrino sia che l'artista abbia voluto raffigurare il giovane nell'atto di ricevere la pianella, sia quando egli la rende. A quale episodio alluda la scena di fondo non saprei dire. Certo esso dovè essere ben noto se il pittore l'aggiunse senz'altro alla rappresentazione del miracolo: nè l'episodio ha un carattere locale, come di fatto successo a Bologna, giacchè anche a Napoli si trova una scena simile, che egregi studiosi d'arte e di storia non hanno saputo spiegare <sup>(1)</sup>.

Non forse la scena della bilancia rappresenta quanto alcuni scrittori aggiungono alla storia del pellegrino, che cioè a questo fu dato poi il prezzo del calzare? come potevasi in altro modo calcolare tale prezzo, se non pesando il prezioso *calciamentum*?

Rimane ora da ricercare quale fu l'errore nel quale incorse il forestiere tedesco o il Panzacchi.

Negli anni, che seguirono il mille, il culto del V. S. si sparse rapidamente per l'Europa, acquistando immensa fama e devozione e a ciò

<sup>(1)</sup> Così gentilmente mi comunica il P. A. M. Ghilardi c. r. l. residente a Lucca.

certamente contribuì, oltre il carattere di mistero che lo circondava, l'affluire di mercanti da ogni paese, i quali non si saran dimenticati, nella loro fede primitiva, tra un affare e l'altro, di riverire la miracolosa immagine. Questo culto così diffuso — si sa che Guglielmo il Rosso d'Inghilterra giurava " per il santo Volto di Lucca „ — fece nascere innumerevoli riproduzioni del Cristo lucchese in tutta Europa e nello stesso tempo generò una devozione e un altro culto quello cioè di S. Liberata, detta anche Wilgeforte: a questa santa certamente alludeva il forestiere, incontrato dal Panzacchi.

Si racconta che un re di Lusitania, nei primi secoli cristiani, vedutosi invasi i domini da un re siciliano, promise all'invasore in cambio della pace la mano di sua figlia, di quella che si chiamò poi Liberata. Questa, fervente cristiana e desiderosa di conservarsi vergine, si oppose al volere del padre e domandò a Dio, che le risparmiasse il matrimonio. D'un tratto le crebbe la barba ed essa diventò vecchia e brutta: denunziata dal re di Sicilia come cristiana, non volle abiurare e fu crocefissa. Questo il racconto nelle sue linee generali, diverso secondo i luoghi e secondo gli autori <sup>(1)</sup>.

D'altre Liberate si dice vivessero quale nel III sec., quale nel IV: ne fu venerato il nome in Olanda, in Inghilterra, in Normandia e in Italia. In Inghilterra si credeva che la santa soccorresse le donne che volevano sbarazzarsi dei loro mariti: e anche ora fra i contadini non è raro il caso, nel quale la morte di un bambino o di un vecchio o di un parente inutile sia quasi affrettata con invocazioni a S. Liberata.

Il modo, col quale la figlia del re di Lusitania potè sottrarsi al matrimonio, le diede il nome: Liberata si chiamò in Italia, Ontkommer nelle Fiandre, Kummerniss in Germania. Una confraternita di Waerta (Paesi Bassi) l'invocava *in cordis et corporis molestis angustiis et tribulationibus*, frase che corrisponde alla parola tedesca Kummerniss. La santa, che aveva saputo colle sue preghiere liberare sè stessa, divenne col tempo la migliore imploratrice presso Dio per la liberazione da mali fisici e morali.

Ora l'origine di S. Liberata sembra debba ricercarsi nella devozione medioevale del Volto Santo. L'inusitato tipo iconografico di un Cristo, vestito di lunga tunica, portato lontano dal luogo di origine e in luoghi dove già forse circolava il racconto della figlia del re e del suo martirio, diventò l'immagine rappresentativa di tale racconto ed impersonificò senz'altro la santa, detta ancora Wilgeforte, " vergine forte „, sia che questo appellativo fosse già dato dall'immaginazione popolare alla martire, sia che le venisse dall'aver dato a lei gli attributi del V. S., quali la corona, la lunga veste, la croce e la barba.

<sup>(1)</sup> V. *Acta Sanctorum dei Bollandisti*. Tom. V, pag. 59, 20 luglio; G. GUMPENBERG, *Atlas Marianus*. Verona, De Giorgi, MDCCCLVI. Vol. X, p. 1, pag. 205; A. BOUVENNE, *Revue de l'Art Chrétien*. A. X., 1866; P. CH. CAHIER, *Caractéristiques des Saints dans l'art populaire*; H. DELEHAYE, *Le leggende agiografiche*. Paris, Poussielgue, 1867, Firenze, lib. edit. fiorentina, 1906.

Pure il miracolo del pellegrino fu attribuito con leggere modificazioni a S. Liberata. Dalle rappresentazioni del sec. XIII (a quest'epoca il Bouvenne ascrive un trittico d'avorio, da lui citato) alle incisioni del sec. XVIII, una delle quali è riportata dai Bollandisti, il giovane suonatore è raffigurato ai piedi della Santa crocefissa in atto di suonare la viola: il racconto però non parla più di un pellegrino, che mancasse di denari per continuare il viaggio verso l'Oriente o di alcunchè da offrire in voto al simulacro, ma per lo più si narra di un *fidicen* oppresso da miseria, che si rivolse alla santa per impetrare aiuto, eseguendo una suonata sul suo strumento: da quella avrebbe avuto in dono un calzare d'argento, ma, accusato di averlo rubato, sarebbe stato condannato a morte. Ritrovata la piannella ai piedi della santa, l'accusato fu dichiarato innocente. Altri dice che un suonatore, condannato a morte per un fallo a torto attribuitogli, ricorresse alla santa e ne ricevesse un calzare quale prova della sua innocenza.

Non è chi non vede come in sostanza tutti questi racconti derivino dalla leggenda nata in Toscana: quale l'origine di questa, a causa della sua antichità e più per la sua favolosità, i moderni critici rifuggono discutere. Per concludere, la rappresentazione di via Val d'Aposa, sulla quale ho voluto scrivere queste righe di curiosità, se pure di non alto valore artistico, merita sia conservata, anche se non debba fare più pensare nè a Wilgeforte, nè a Walpurga.

GUIDO ZUCCHINI

## INDICE DEGLI INCUNABULI BOLOGNESI

Come modestissimo contributo allo studio dei primi tempi della stampa nella Città nostra, pubblico il risultato delle mie ricerche intese a dare un Indice degli incunabuli bolognesi.

Ho seguito l'ordine e indicato il numero dell'Hain (H); per le opere mancanti all'Hain, ho citato il Copinger (C. i, C. ii, C. iii), il Panzer (P.), il Proctor (Proc.), la Pellechet (Pell.), il Reichling (R.).

Ho inoltre ricordato quali incunabuli possiede la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna secondo l'Indice Sorbelli (S.); quali la Biblioteca dell'Università di Bologna, secondo il Catalogo Caronti (C.); quali la mia piccola Libreria (A.).

Non ho, nè posso avere, qualsiasi pretesa per queste mie ricerche di dilettante; spero solo che qualche giovamento possa trovare chi studierà sul serio i preziosi nostri incunabuli.

Bologna, 27 febbraio 1909.

RAIMONDO AMBROSINI

### A

1. Abano. Prophetia. S. t. a. - C. ii, 2.
2. Accoltis. Super II decretal. Rugerius Ugo, 1481, 20 dec. - H. \*40.
3. Achillinus. De intelligentiis. Benedictus Hectoris, 1494, kal. jun. - H. 70; S. 9.

4. Achillinus. De distributionibus. Benedictus Hectoris, 1494. - H. 71.
5. — De orbibus. Benedictus Hectoris, 1498, 7 aug. - H. 72.
6. Advogadro Pietrobono. Pronostico del 1496. Justiniano da Rubiera, s. a. - R. 1430.
7. Aegidius Columna. Quodlibeta. De Lapis Dominicus, 1481, 22 maij. - H. \*113.
8. — Theoremata de corpore Christi. Balthasar de Hyruberia, 1481, 15 sept. - H. \*123, S. 9; A. 51.
9. Aeneas Sylvius. Euryalus et Lucretia. S. t., 1496. - H. 239.
10. — Eurialo e Lucrezia. Nani Ercole, 1492, 31 aug. - H. 248; S. 9.
11. Aesopus. Fabulae. Plato de Benedictis, 1493, 16 apr. - C. ii, 97; S. 9.
12. — Fabulae, latine et italice, Accio Zucco interprete. Hercules Nani, 1494, 22 febr. - R. 1435; S. 9.
13. Albertus Tohan. Michael. De omnibus ingeniis augendae memoriae. Plato de Benedictis, 1491, 24 jan. - H. \*426; S. 10; C. 20; A. 20.
14. Albertus Magnus. Liber aggregationis. Johannes Schriber, 1478. - H. C. 535; S. 10; A. 6.
15. — Liber aggregationis. Petrus de Heidelberga, 1482. - H. 536.
16. — Liber aggregationis, italice. Caligula de Bazaleri, 1493. - R. 1438.
17. Albertus Michael. Virtù de herbè e prede. Bazalerio de Bazaleriis, 1494, 10 luio. - H. 544.
18. Alchabitus. Liber isagogicus. Balthasar Azoguidus, 1473 - H. \*615; S. 10.
19. Alexander de Villa Dei. Doctrinale. Plato de Benedictis, 1486, 25 maij. - R. 1117.
20. Allegris (De). Sonetti. Fontanesi Johan. Jacobus, 1495, 12 dec. - H. 627 a.
21. Alexander Gallus. Doctrinale. Bazalerius de Bazaleriis, 1495, 21 jan. - H. 670.
22. Amicis (De). Singularia juris. S. t., 1491. - H. 925.
23. Anania (De). Consilia. De Colonia Henricus, 1481, 10 jan. - C. ii, 410; S. 11; A. 9.
24. — Consilia. S. t., 1496. - H. 935.
25. — Super V decretal. De Colonia Henricus, 1479, 7 dec. - H. \*938; C. 37.
26. — Super V decretal. S. t., 1497. - H. 940.
27. Ancharano. Rep. de foro competente. S. t. 1474, 29 oct. - H. 948; S. 11; C. 38.
28. — De foro competente. Rugerius Ugo, 1475, 9 oct. - C. ii, 412.
29. — De constitutionibus. Rugerius Ugo, 1475. - H. 950; C. 39.
30. — Rep. statuta de constitutionibus. Benedictus Hectoris, 1493, 3 aug. - H. \*952; S. 11.
31. — Rep. statuta de constitutionibus. De Benedictis Johannes Jacobus et Johannes Antonius, 1493, 3 aug. - H. C. \*952; Proc. 6614.
32. Andreae. In universam artem veterem. S. t., 1481. - H. 985; S. 11; A. 52.
33. — Arbor consanguineitatis. Plato de Benedictis, 1489, 3 apr. - H. 1040.
34. Antoninus. Confessionale vulgare. Balthasar Azoguidus, s. a. - H. 1217; S. 12; C. 46.
35. — Confessionale vulgare. Balthasar Azoguidus, s. a. - H. 1229; S. 12.
36. — Confessionale. S. t., 1475. - H. 1231; S. 12; A. 87.
37. — Confessionale. S. a. n. - R. 387.
38. — Confessionale. S. a. n. - R. 388.
39. Apuleius. Asinus aureus. Benedictus Hectoris, 1500, 1<sup>o</sup> aug. - H. \*1319; S. 13; C. 59; A. 48.