L'ARCHIGINNASIO

BOLLETTINO

DELLA

BIBLIOTECA COMUNALE DI BOLOGNA

XCVI - 2001

BIBLIOTECA COMUNALE DELL'ARCHIGINNASIO
BO - 050

COMUNE DI BOLOGNA

Comune di Bologna

Annuario della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
Edito dal Comune di Bologna
Piazza Galvani 1, 40124 Bologna. Tel. 051/276811 - Fax 051/261160
http://www.archiginnasio.it
e-mail: archiginnasio@comune.bologna.it

Pierangelo Bellettini, direttore responsabile
Registrazione Tribunale di Bologna n. 373 del 16 novembre 1950

Il volume è stato curato redazionalmente da Saverio Ferrari
Finito di stampare dalla Tipografia Moderna nel mese di luglio 2003

INDICE

PIERANGELO BELLETTINI, Relazione del Direttore sull'attività svolta nell'anno 2001 ..... pag. VII

Intorno a Giovanni Luigi Valesio:

BABETTE BOHN, Valesio, the Archiginnasio, and the first American at the University of Bologna ..... » 1

ANDREA COMALINI, Un'insolita presenza bolognese in Alto Lario: Giovanni Luigi Valesio nella chiesa dei Santi Eusebio e Vittore di Peglio ..... » 17

KENICHI TAKAHASHI, Le prime edizioni e rappresentazioni del *Filarmindo* di Ridolfo Campeggi e il ruolo di Giovanni Luigi Valesio ..... » 43

GIAN LUIGI BETTI, Il cardinale Serafino Olivier Razali tra eretici e curia romana ..... » 81

CARLOS H. CARACCIOLO, Notizie false e pratiche editoriali negli avvisi a stampa di antico regime ..... » 95

ADELINA MODESTI, Alcune riflessioni sulle opere grafiche della pittrice Elisabetta Sirani nelle raccolte dell'Archiginnasio ..... » 151

ANGELO MAZZA, Cortona e Bologna. Collezionismo e rapporti artistici tra Sei e Settecento ..... » 217

Patrizia Busi, Il fondo speciale «Laura Bassi e famiglia Veratti» nelle raccolte manoscritte della Biblioteca dell'Archiginnasio. Note e inventario ..... » 255

Maurizio Avanzolini, Ancora sulla «battaglia dei secoli» .. » 327

Saverio Ferrari, Microclima e ambiente in una biblioteca storica (con appendice a cura di Giuseppe Cirillo - Elisabetta Iavarone - Bruno Spalla - Maria Roberta Stanzani) ..... » 343

La Commissione per i Testi di Lingua in Bologna nell'anno 2001 ..... » 361

Relazione del Direttore sull'attività svolta nell'anno 2001

Nel 2001 ricorreva il bicentenario della Biblioteca, istituita il 30 aprile 1801 con una deliberazione del Dipartimento del Reno. Collocata inizialmente nei locali del convento di San Domenico, la Biblioteca veniva trasferita a partire dal 1837 nel palazzo dell'antico Archiginnasio dove ancora è collocata, divenendo, per i continui accrescimenti e donazioni e per l'opera di importanti bibliotecari quali Luigi Frati (dal 1858 al 1902) e Albano Sorbelli (dal 1904 al 1943), lo scrigno della memoria storica cittadina. In occasione del bicentenario è stato pubblicato dall'editore Nardini, grazie al finanziamento della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, un volume che, sotto il pretesto di passare in rassegna i 'tesori' più rimarchevoli delle raccolte archiginnasiali, consente di ricostruire i punti salienti di una storia lunga due secoli, delineandone il progressivo sviluppo e i non rari momenti di crisi.

Ma il modo più significativo per celebrare l'anniversario è consistito nell'avvio di un ambizioso progetto straordinario di catalogazione, che mira a risolvere, inevitabilmente nell'arco di un congruo numero di anni, il problema dei fondi librari e archivistici cosiddetti 'pregressi', privi cioè ancora, a distanza di molto tempo dal loro arrivo in Biblioteca, di una adeguata catalogazione libraria o inventariazione archivistica.

Nel corso del 2001 veniva inoltre formalmente adottato il nuovo schema di organizzazione del Settore Cultura e Rapporti con l'Uni-

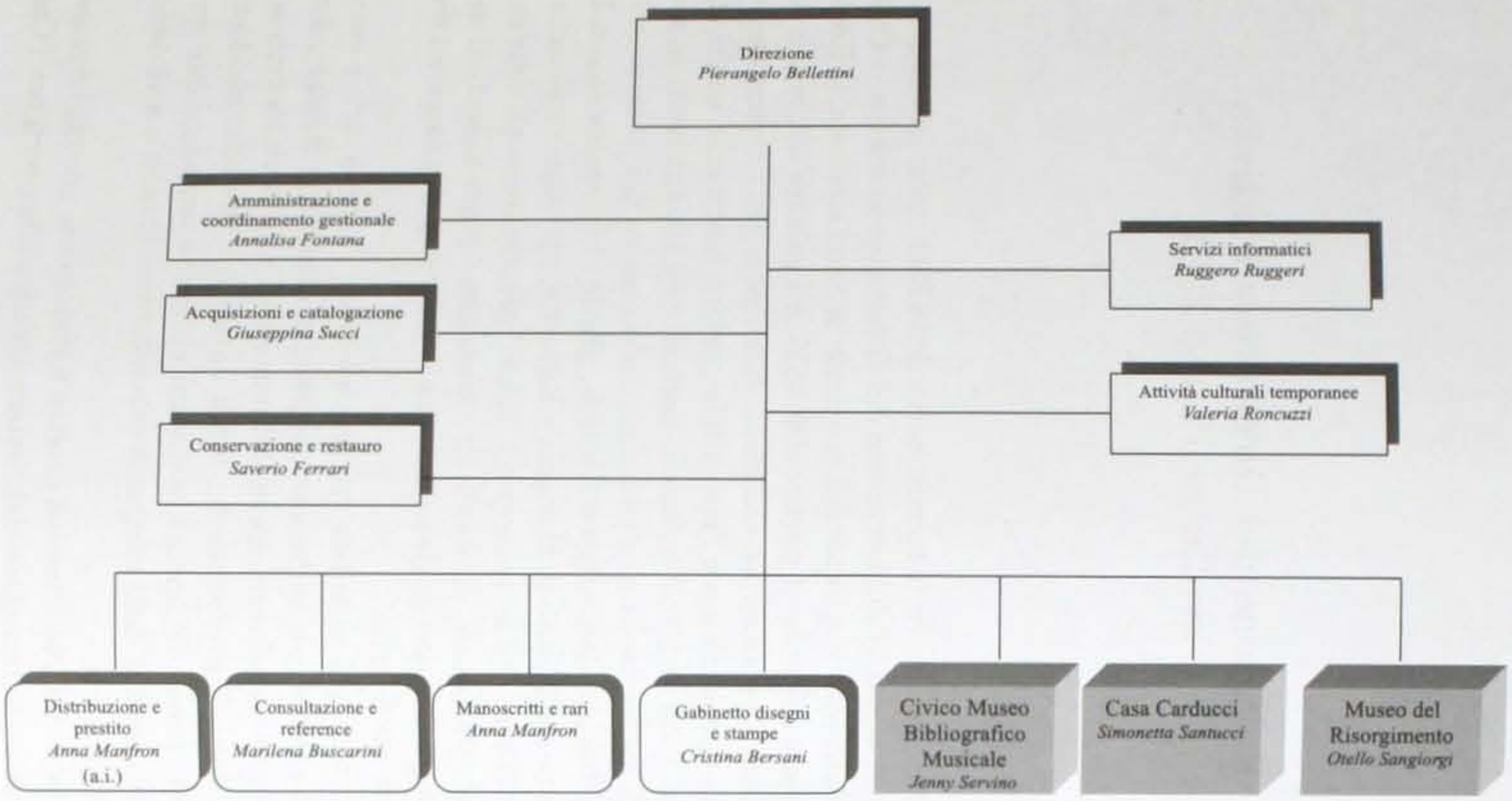


Fig. 1. Schema organizzativo della Biblioteca dell'Archiginnasio, formalizzato nel 2001.

versità, che prevedeva per la Biblioteca dell'Archiginnasio una articolazione in unità organizzative, alle quali venivano preposti i funzionari più idonei ed esperti (vedi fig. 1).

Andando comunque per ordine e articolando la presente relazione in base ai consueti nuclei tematici, l'attività del 2001 ha avuto lo sviluppo illustrato qui di seguito.

1. *Manutenzione del palazzo e gestione dei depositi librari*

Il 23 maggio 2001 iniziava un importante intervento di restauro delle decorazioni plastiche e pittoriche (stemmi di studenti e monumenti di professori e cardinali legati) del quadriportico inferiore dell'Archiginnasio. I lavori, sotto la direzione degli architetti Paolo Nannelli e Manuela Faustini Fustini dell'unità Studi e interventi storico-monumentali del Comune di Bologna, sono stati affidati allo Studio Biavati, che per il 2001 ha concentrato la sua attività soprattutto sull'angolo nord-ovest del quadriportico (dall'atrio di ingresso al monumento Castaldi), liberando le volte e le pareti da una patina di sporco, polveri, vernici alterate e agenti inquinanti che impediva di leggere, nella ricca e articolata cromia originaria, la complessa decorazione parietale.

È poi da ricordare che nel corso del 2001 veniva svolta anche l'istruttoria per l'affidamento dei lavori di restauro (eseguiti poi nel 2002) di tre importanti arcate del quadriloggiato superiore, quelle con i monumenti Sbaraglia (affresco di Donato Creti e bassorilievo di Giuseppe Maria Mazza), Valsalva (rilievo marmoreo attribuito ad Angelo Gabriello Piò), e Malpighi (affresco di Marcantonio Franceschini).

Il 30 aprile 2001 (significativamente in corrispondenza con il bicentenario della delibera di istituzione della Biblioteca) veniva inaugurata la nuova postazione del servizio *reference* nell'atrio della Sala di Consultazione, un ambiente suggestivo, con copertura a cupola, risalente ai lavori di ristrutturazione del palazzo della Morte condotti da Coriolano Monti nei primi anni Sessanta dell'Ottocento. Lo spostamento del *reference desk* dalla Sala di Consultazione all'ambiente prospiciente forniva ai bibliotecari uno spazio più adeguato per la loro

attività sia in termini di spazio sia in termini di visibilità. Consentiva inoltre di eliminare dall'interno della Sala di Consultazione quei rumori (telefono, stampante, etc.) inevitabilmente connessi alle transazioni informative dirette e telefoniche dell'attività di *reference* e che potevano disturbare la concentrazione dei lettori. Lo spostamento, che ha permesso di recuperare spazi all'interno della Sala di Consultazione per riallestire alcuni espositori con gli ultimi numeri dei periodici più importanti, è stato reso possibile anche perché la sicurezza della raccolta della Sala non si basa più unicamente sulla sorveglianza diretta (si è infatti proceduto a rimuovere i volumi antichi e a magnetizzare in funzione antitaccheggio i restanti volumi).

L'arredo adottato per la nuova Sala *Reference* ha mirato a coniugare funzionalità, comfort e decoro, con un lungo tavolo leggermente bombato verso l'esterno e con ripiano in cristallo, computer a doppio monitor per una comunicazione più efficace fra bibliotecario e utente, e quattro nuove postazioni per la navigazione Internet con personal computer ad alta prestazione e con monitor piatti a cristalli liquidi LCD (tav. 2 e 3). Il 24 marzo 2001 si procedeva, con l'assistenza del restauratore Alessandro Fanti, ad effettuare lo spostamento, dalla parete occidentale[1] della Direzione alla parete orientale della Sala *Reference*, del grande affresco strappato di Ludovico Carracci raffigurante *La caduta di Fetonte*, che forniva così un degno scenario ad un ambiente destinato a divenire centrale nell'erogazione dei servizi agli utenti (tav. 1). La Sala di Consultazione e quella del *Reference* venivano poi messe ancora più strettamente in contatto grazie alla rimozione delle due ante di noce che fino a quel momento avevano servito da porta di separazione fra le due sale, lasciate così anche visivamente comunicanti.[2]

Si procedeva inoltre a collegare con videocitofono la Sala *Reference* con la sottostante uscita di sicurezza su via Foscherari (destinata a

[1] Fino al 1998 l'affresco era collocato sulla parete orientale dell'attuale Direzione (l'antica sala 15), sala che fino al 1984 era stata utilizzata come sede dell'Istituto per la storia di Bologna.

[2] Le due ante di noce sono state poste in corrispondenza del varco fra la Sala 18 e la Sala *Reference*, ripristinando così quella che si ha motivo di ritenere fosse la loro primitiva ed originaria collocazione.

servire anche come accesso facilitato per i fornitori della Biblioteca e per i portatori di *handicap*), e a realizzare sia un sistema di antintrusione alle aperture che mettono in comunicazione gli ambienti della Biblioteca con gli adiacenti locali del Museo Archeologico, sia un impianto elettrico per l'allontanamento dei piccioni dal tetto e dalla cupola della Sala *Reference*, previa pulitura e disinfestazione dalle zecche.

Il programma di riqualificazione degli ambienti destinati al pubblico poteva così proseguire con la contigua Sala 18, dando inizio il 16 luglio 2001 al restauro della scaffalatura lignea risalente al 1868; l'intervento, finanziato integralmente con le risorse della Biblioteca, è stato eseguito, sotto la direzione dell'arch. Marco Landini dell'unità Studi e interventi storico-monumentali del Comune di Bologna, dall'impresa Il Restauro s.n.c., che ha nei fatti ultimato i lavori il 18 gennaio 2002. Naturalmente, prima dell'inizio dei lavori si è proceduto a svuotare totalmente la Sala dai libri e, in previsione di una ricollocazione dei volumi su una sola fila (e non più su due file come era stato fino a quel momento), a cambiare collocazione a tutti i volumi che risultassero posteriori al 1900. Questo per conferire di nuovo alla Sala 18, una volta ultimato l'intervento, quel 'decoro' che originariamente doveva avere, grazie soprattutto all'alternanza cromatica di rilegature antiche, spesso di pregio.

Meno appariscente, ma certo non meno utile, è poi risultata la sistemazione delle soffitte 8, 9 e 10 con scaffalature metalliche; intervento questo che ha permesso di utilizzare la soffitta 10 (e parte della soffitta 9) come deposito delle pubblicazioni della Biblioteca, la restante parte della soffitta 9 come prima collocazione provvisoria dei fondi pregressi da avviare alla catalogazione, e la soffitta 8 come sede dei fondi librari di cui via via veniva ultimata la catalogazione. Alla fine dell'anno risultavano collocati nella soffitta 8 i fondi Istituto Sirani, Sorbelli, Bussolari e Baldacci.

Solo il 26 giugno 2001 si è potuto avviare il collaudo finale (conclusosi il 22 settembre 2001) dei lavori di adeguamento dell'impianto elettrico (eseguiti fra il 18 marzo 1999 e il 18 novembre 2000); ad ogni modo il 1° dicembre 2001 si rendeva necessario un intervento urgente di riparazione per un corto circuito al quadro elettrico situato nel sottoscala della Sala 17.

Sempre durante il mese di dicembre si procedeva poi alla realizzazione di un nuovo impianto per la rilevazione incendi nelle Sale 19, 20 e 21.

2. *Servizi bibliotecari*

Il 2001 è stato l'anno in cui si è cominciato ad intaccare significativamente il pauroso arretrato di catalogazione che gravava come un 'debito' la Biblioteca: i settori che quindi più di altri hanno risentito di *performances* eccezionali sono stati la catalogazione libraria dei fondi pregressi e la descrizione ed inventariazione dei fondi speciali archivistici ancora privi di strumenti di consultazione.

2.1 Acquisizioni

È continuata la crescita esponenziale delle unità bibliografiche inventariate nel corso dell'anno, più che raddoppiando il già alto valore dell'anno 2000 e superando di cinque volte quello del 1998.

1998	6.770
1999	7.014
2000	14.846
2001	33.989

Naturalmente ciò non è dipeso da un *boom* degli acquisti: le risorse economiche per questo aspetto della vita della Biblioteca sono rimaste pressoché stabili, se non addirittura calanti, nel corso degli ultimi quattro anni. Il merito del forte incremento è invece da collegare alla campagna di recupero dei fondi librari pregressi che ha comportato, come attività necessariamente propedeutica al trattamento catalografico, l'apposizione di un numero d'inventario ad ogni singola unità libraria. A questo proposito è da ricordare che, per non aprire una nuova serie inventariale, si è proceduto ad apporre ai volumi dei fondi pregressi in corso di lavorazione (se già a suo tempo non ingressati) i numeri della serie numerica 1-261.035, lasciata vuo-

ta da Albano Sorbelli nel gennaio 1905 quando si diede inizio in Archiginnasio all'inventariazione e ingressatura delle unità documentarie acquisite.[3]

Fra i volumi (appartenenti a fondi librari pregressi e non) inventariati nel 2001 utilizzando i numeri della serie 1-261.035 sono da ricordare gli Opuscoli Sorbelli (5.791 unità), i libri Baldacci (3.514), Anceschi (9.322), Roveri-Cosentini-Turazza (3.855), libri antichi (2.070), libri inventariati per agevolare la retroconversione da scheda (3.400). Questa parte delle acquisizioni rappresenta l'82,23% del totale ingressato nel 2001, raggiungendo le 27.952 unità. Per avere quindi un'idea del normale incremento della Biblioteca, non 'drogato' dai lavori straordinari di recupero catalografico, si può notare che delle nuove 33.989 acquisizioni del 2001 solo 6.037 (cioè il 17,76%) risultano con numeri della parte finale della serie inventariale (dal n. 688.386 al n. 694.422), corrispondenti quindi alle acquisizioni 'normali' (acquisti, abbonamenti, doni, cambi) del 2001.

A ben vedere, però, rientrano a pieno titolo fra le nuove acquisizioni anche i volumi del fondo Baldacci, che per motivi contingenti sono invece stati ingressati con numeri della serie numerica 1-261.035. Il fondo Baldacci, sia librario sia archivistico, è giunto in dono alla Biblioteca il 9 gennaio 2001: si tratta dei libri e delle carte del naturalista, botanico, viaggiatore e geografo Antonio Baldacci (Bologna, 1867-1950), che i nipoti Lorenzo e Maria Teresa Arus hanno voluto donare all'Archiginnasio.[4] La raccolta è di eccezionale interesse, soprattutto per la documentazione, quantitativamente e qualitativamente rilevante, che conserva sul mondo balcanico (Albania, Montenegro, Serbia, etc.) fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Rientra in qualche modo fra le attività del Settore Acquisizioni anche l'oneroso intervento di cernita, suddivisione e recupero dei volumi, periodici ed opuscoli da molti anni ammassati (purtroppo in

---

[3] L'inventariazione delle nuove acquisizioni venne introdotta da Sorbelli a partire dal 2 gennaio 1905; il primo numero d'ingresso formalmente attribuito fu il 261.036 (cfr. BCABo, *Archivio*, registro I-4). Prima di Sorbelli, i doni e gli acquisti venivano elencati (ma senza apposizione di numero d'ingresso) in appositi registri istituiti nel 1858 da Luigi Frati.

[4] Cfr. prot. 2091/III datato 9 settembre 2000 e delibera di Giunta progr. n. 953/2000, prot. gen. 146.463/2000 del 10 ottobre 2000.

condizioni di conservazione che nel tempo non si sono rilevate ottimali) nei sotterranei di via Oberdan 24, sede del Settore Cultura del Comune di Bologna.[5] Il lavoro è stato svolto da Adriano Aldrovandi, Floriano Boschi e Roberto Faccioli, sotto la supervisione di Claudio Veronesi ed Anna Manfron, ed ha permesso di recuperare molte edizioni antiche del XVII e XVIII secolo destinate in gran parte a confluire nella sezione 32, alcune migliaia di volumi della Biblioteca della Casa del Fascio (compresi anche molti libri ed opuscoli di argomento teatrale provenienti dalla raccolta di Antonio Cervi) e del fondo Tanari. Tralasciando per il momento i quotidiani rilegati (che del resto risultano duplicati rispetto alle raccolte dell'Archiginnasio) il lavoro, svolto direttamente nei sotterranei di via Oberdan, ha dato origine a 657 scatoloni di libri, dei quali circa la metà (347 cartoni) sono stati destinati per le loro caratteristiche alla Biblioteca dell'Archiginnasio (fondi Casa del Fascio, Tanari, libri antichi e ottocenteschi), mentre la restante parte (310 cartoni), costituita per lo più da volumi moderni (a volte anche semplici 'fuori uso' spettanti alla Biblioteca Centrale di Pubblica Lettura o alle biblioteche di quartiere), si è previsto di farli confluire nella nuova Biblioteca di Sala Borsa. Grazie ad un contributo straordinario della Soprintendenza regionale per i Beni Librari si è potuto avviare tutto questo materiale ad un trattamento di deumidificazione, disinfestazione e spolveratura che ha avuto luogo nei mesi di gennaio e febbraio 2002.[6]

Anche nel 2001 la Biblioteca ha ricevuto in dono volumi antichi e incisioni di pregio a fronte della concessione in uso, per convegni e conferenze, della Sala dello Stabat Mater. Fra le opere pervenute in questo modo (si tratta di quattro eventi, per un valore complessivo di 10 milioni di lire)[7] sono da ricordare il volume *Delle poetiche dicerie*

[5] Precedentemente tali materiali erano stati conservati in via Foscherari, 2. Cfr. *Relazione sullo sgombero del magazzino librario di via Foscherari 2*, di Adriano Aldrovandi, datata 11 febbraio 1984 (BCABo, *Archivio*, b. 276, prot. 300/IV-1 del 20 febbraio 1984).

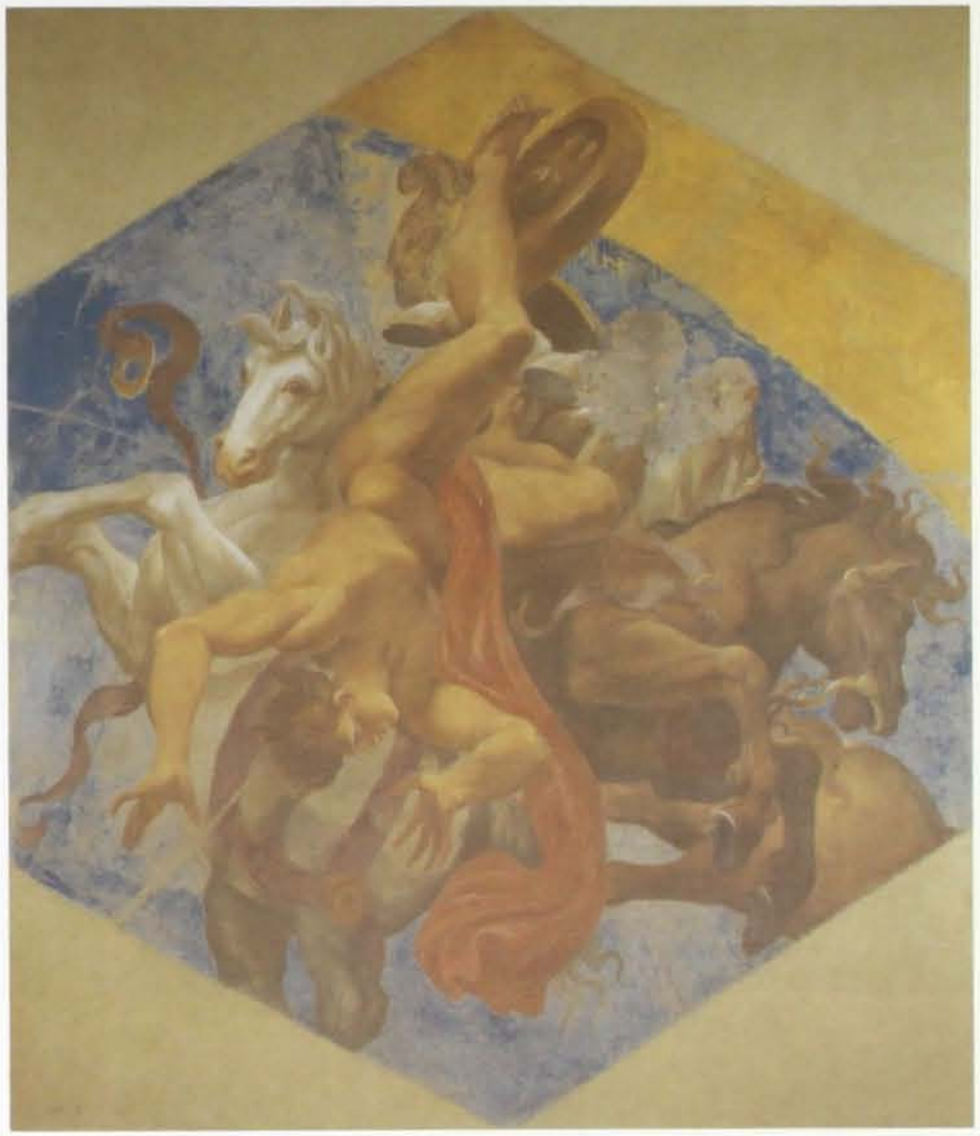
[6] Cfr. prot. 2301/VII del 25 ottobre 2001.

[7] Nel 1999 per quattro eventi la Biblioteca, in corresponsione per l'utilizzo degli spazi, aveva ricevuto doni per un importo di 10 milioni di lire; nel 2000 per otto eventi la cifra era salita a 40 milioni di lire.

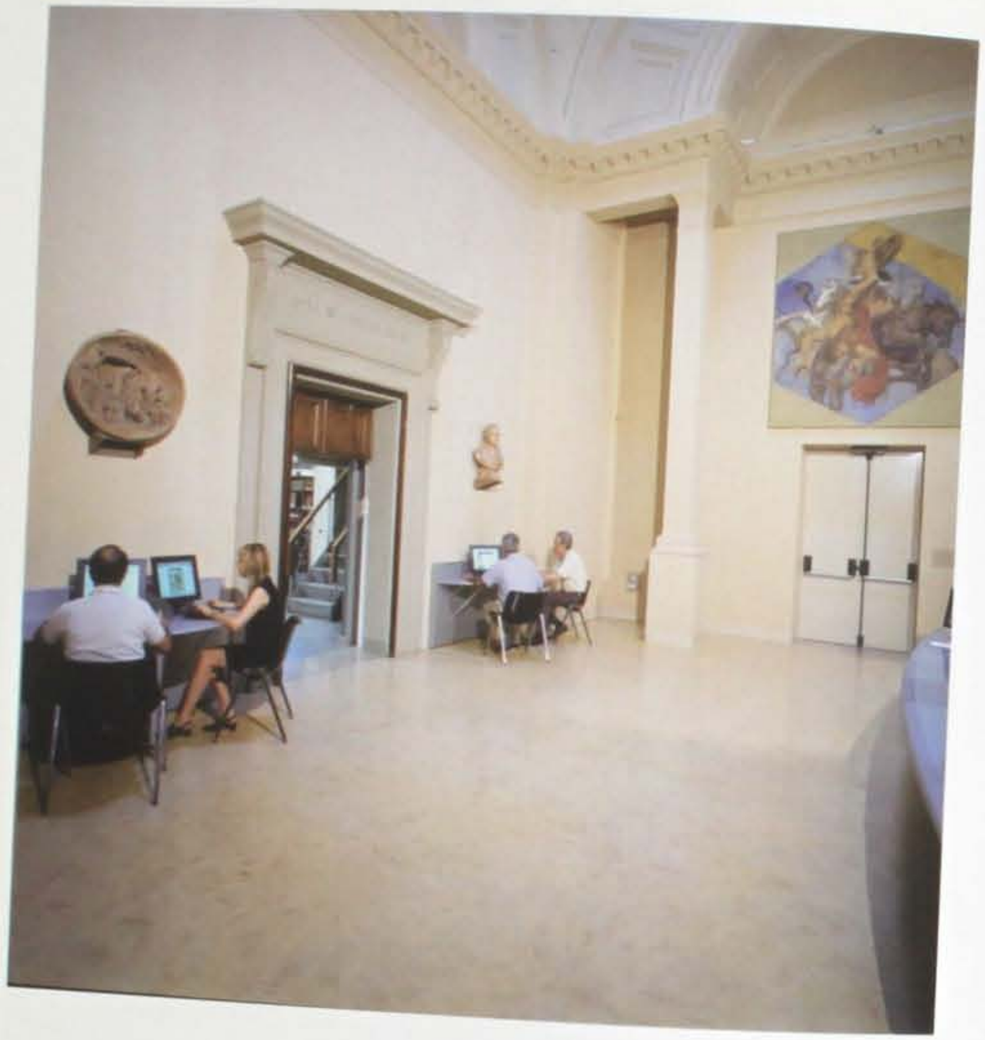
Fig. 2. Francesco Brizio, *Madonna col Bambino*, incisione, 1595 (GDS, Raccolta stampe per soggetto, cart. G, n. 629).

overo vaghissime descrittioni di Giuseppe Maria Soresino, Roma, nella stampa di Iacomo Fei, 1660 (inv. 15.969; collocazione 32.D.212) e l'incisione *La Vergine e il Bambino* di Francesco Brizio (GDS, Raccolta stampe per soggetto, cart. G, n. 629) (fig. 2) donati in occasione del convegno *Infezione da HIV: approfondimenti sul tema*, tenutosi nella Sala dello Stabat Mater l'11 maggio 2001; le incisioni *Elementi architettonici* di Francesco Vaccaro (collocazione GDS, Raccolta stampe per soggetto, cart. C, n. 580) e *San Francesco d'Assisi* - da un'invenzione di Guido Reni - di Domenico Maria Canuti, «in Bologna, per Iosefo Longhi sotto le Scolle all'insegna di S. Paolo» (collocazione GDS, Raccolta stampe per soggetto, cart. G, n. 630), donati da Aventis il 15 settembre 2001; il *Livre de diverses figures*, Paris, 1738 di Edme Bouchardon (collocazione GDS, Raccolta stampe per soggetto, cart. S, n. 63/1-17), donato in occasione del *Convegno Nazionale della Sezione di radiologia odontostomatologica e maxillo-facciale*, la cui seduta inaugurale si è tenuta nella Sala dello Stabat Mater il 25 ottobre 2001; i volumi *Tavole anatomiche per i pittori, scultori, ed altri* di Giambattista Sabattini, Bologna, dalla tipografia e calcografia di Giovanni Zecchi, 1841 (inv. 693.725; collocazione 32.I.44), e *The Communists of Paris 1871. Types, Phisiognomies, Characters* di Bertall [pseudonimo di Charles Albert d'Arnoux], London, Buckingham and C., [1873] (inv. 693.723; collocazione 32.I.42), donati, insieme ad altri, in occasione del convegno *I "nodi decisionali" nelle valvulopatie*, la cui seduta inaugurale si è tenuta nella Sala dello Stabat Mater il 26 ottobre 2001.

Nel corso del 2001 vi è stata una ripresa degli acquisti di antiquariato. Le raccolte della Biblioteca si sono quindi incrementate di autografi di Marco Minghetti e Giovanni Pascoli; di manoscritti come gli *Intermedii* di Vincenzo Sardi e i due diplomi pergamenacei e miniati, datati 1690, con i quali veniva concessa la carica di auditore nel *Foro* ecclesiastico di Bologna a Bartolomeo Cesi; ma anche di edizioni a stampa quali il *Restitutionum ad libros L. Digestorum lib. singularis* di Francesco Giovannetti, Venetiis, in aedibus Ioan. Ant. & Petri fratrum de Sabio, 1542 (inv. 16.028; collocazione 32.A.160); il *Rendimento di gratie fatto da baroni, e vagabondi a quei signori, ch'hanno trovato l'inventione del serraglio de' mendicanti*, in Bologna, per Nicolò Tebaldini nella Simia, 1627 (inv. 693.796; collocazione



Tav. 1. *La caduta di Fetonte* di Ludovico Carracci, affresco strappato, databile fra il 1596 e il 1599, collocato nella nuova Sala *Reference* il 24 marzo 2001 (Foto Studio Pym e Studio Cesari).



Tav. 2. Il lato settentrionale della nuova Sala *Reference*. Nella foto si riconoscono Ruggero Ruggeri, Anna Pagani, Lanfranco Bonora e Claudio Veronesi (Foto Studio Pym e Studio Cesari).

Tav. 3. La nuova Sala *Reference* inaugurata il 30 aprile 2001. Nella foto si riconoscono Rita Zoppellari, Giacomo Nerozzi e Marilena Buscarini (Foto Studio Pym e Studio Cesari).

Tav. 4. Ritratto del garibaldino cesenate Eugenio Valzania, donato da Marina Deserti al Museo del Risorgimento nel 2001.

16.Q.IV.72); *La semplicità ingannata* di Arcangela Tarabotti, in Leida, appresso Gio. Sambix, 1654 (inv. 693.801; collocazione 32.D.220); e *Sur la noblesse & excellence du sexe feminin* di Agrippa von Nettesheim, Leiden, chez Theodore Haak, 1726 (inv. 693.896-8; collocazione 32.C.303/1-3).

Nel maggio 2001 venivano depositati presso l'Archiginnasio tre buste del fondo archivistico *Associazione Costituzionale delle Romagne*, fino a quel momento conservate presso l'Accademia Nazionale di Agricoltura; grazie al generoso deposito l'omonimo fondo speciale della Biblioteca si arricchiva, passando da sette a dieci buste.[8]

Ma soprattutto l'anno 2001 è stato (grazie alla disinteressata e preziosa consulenza dello storico dell'arte Angelo Mazza) un anno memorabile per l'incremento del patrimonio del Gabinetto dei disegni e delle stampe, sezione nella quale sono confluiti molti disegni di artisti bolognesi o vicini alla scuola pittorica bolognese dal XVII al XIX secolo, quali Angelo Michele Colonna (*Apollo su una nube*, GDS, Raccolta disegni autori vari, cart. 14, n. 43; *Progetto di portale*, ivi, cart. 15, n. 4); Aureliano Milani (*Gesù bambino con la croce*, GDS, Raccolta disegni autori vari, cart. 14, n. 39); Donato Creti (*San Girolamo con il crocifisso*, GDS, Raccolta disegni autori vari, cart. 14, n. 32); Ercole Graziani (*Adorazione dei magi*, GDS, Raccolta disegni autori vari, cart. 14, n. 34); Antonio Consetti (*Una ragazza estratta incolume dal pozzo per intercessione della Vergine*, GDS, Raccolta disegni autori vari, cart. 14, n. 47; *Immacolata*, ivi, cart. 14, n. 48); Giacomo Zoboli (*Giuditta e Oloferne*, GDS, Raccolta disegni autori vari, cart. 14, n. 49); Achille Casanova (*Santa Chiara*, GDS, Raccolta disegni autori vari, cart. 17, n. 4; *Sant'Antonio*, ivi, cart. 17, n. 5). E inoltre tre disegni (databili al 1862) di Raffaele Faccioli per palazzo Biagi Bentivoglio di Strada Maggiore (GDS, Raccolta disegni autori vari, cart. 18, n. 10-12), e un disegno, forse riferibile all'architetto Ercole Gasparini (1771-1829), con il prospetto di Santa Caterina di Strada Maggiore (GDS, Raccolta disegni autori vari, cart. 16, n. 6).

---

[8] Cfr. prot. 2162/III del 3 novembre 2000 e successiva convenzione del 22 maggio 2001.

2.2 Catalogazione

Passando ora a trattare del tema che più di ogni altro ha contraddistinto il 2001, e cioè l'avvio del progetto straordinario di catalogazione, devo necessariamente rifarmi al progetto che inoltrai all'Amministrazione Comunale nel marzo 2000;[9] progetto nel quale si prospettava una triplice linea di intervento per risanare la situazione catalografica dell'Archiginnasio e degli istituti collegati (Casa Carducci, Civico Museo Bibliografico Musicale, Museo del Risorgimento):

- prima di tutto una campagna, che si prevedeva (se adeguatamente finanziata) quadriennale, per risolvere il tema dei fondi librari pregressi. Fra tali fondi sono da annoverare le raccolte Bussolari, Boeris, Rabbi e Venturini, ricchissime di volumi antichi e preziosi (spesso anche del XVI secolo);
- in secondo luogo, un intervento di inventariazione e descrizione dei fondi speciali archivistici, molti dei quali, per un ammontare complessivo di circa 3.000 cartoni d'archivio, sono tuttora senza strumenti di consultazione;
- da ultimo la conversione *on line* dello schedario cartaceo RICA, per fare compiere alla Biblioteca un passo in avanti decisivo verso la messa in rete totale dei suoi strumenti di reperimento delle unità documentarie.

Non considerando alcuni cataloghi 'minori' (della Sala di Consultazione, degli Opuscoli Malvezzi, dei periodici) i tre principali cataloghi delle opere a stampa presenti in Archiginnasio hanno la seguente scansione diacronica:

- *catalogo storico Frati-Sorbelli*, contenente le schede redatte fino a tutto il 1960; le schede di questo catalogo, digitalizzate, sono state messe *on line*, al sito http://ba.comune.bologna.it, fin dal 22 febbraio 2001.[10] Si è trattato di una iniziativa che ha avuto una lunga gestazione ma che viene ora presa a modello e riproposta anche dal Ministero per i Beni Culturali per biblioteche di tradizione con sedimentazione catalografica plurisecolare. I documenti (volumi, opuscoli, etc.) schedati in Archiginnasio fino a tutto il 1960, pur non comparendo nel catalogo collettivo del Servizio Bibliotecario Nazionale, sono quindi ugualmente raggiungibili via Internet;
- *catalogo cosiddetto RICA*, contenente le schede cartacee relative alle accessioni dal 1961 al 1989 (in realtà questo catalogo contiene anche le schede dei volumi catalogati fra il 1989 e il 1999 quando se ne è interrotta l'alimentazione; le schede relative alle accessioni degli anni 1989-1999 risultano quindi 'doppie' rispetto al catalogo *on line* SBN);
- *catalogo on line SBN*, contenente le descrizioni catalografiche delle accessioni della Biblioteca dal 1989 in poi.

Per avere tutto in rete, quindi, e tralasciando per il momento i cataloghi dei periodici, della Sala di Consultazione e degli Opuscoli Malvezzi, occorreva intervenire con una retroconversione catalografica, consistente in una trasposizione in SBN delle schede cartacee del catalogo RICA (ricorrendo in pratica alla cosiddetta 'catalogazione da scheda').[11] Il progetto di intervento straordinario veniva finanziato dall'Amministrazione Comunale con 350 milioni di lire (rispetto ai 500 milioni richiesti) nel bilancio del 2001, risorse queste che venivano ad aggiungersi ad un contributo straordinario della Soprintendenza regionale per i Beni Librari finalizzato alla catalogazione del fondo Anceschi. Con queste risorse e potendo contare sui locali di via dell'Archiginnasio 4g (di cui veniva verificata formalmente l'agibilità l'11 gennaio 2001) potevano partire due diverse gare d'appalto, entrambe vinte dalla cooperativa COPAT di Torino, per la catalogazione 'libro in mano' di 17.949 volumi dei fondi librari pregressi (ma anche di più recente arrivo, quali i fondi Istituto Sirani e Baldacci) e per la retroconversione catalografica di 33.333 schede principali (non però di periodici, libri antichi, volumi della Sala Consultazione) del catalo-

[9] Cfr. prot. 646/IV-3b del 24 marzo 2000.

[10] Cfr. *Relazione del Direttore sull'attività svolta nel biennio 1999-2000*, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. XIX-XXI.

[11] Nel progetto del marzo 2000 avevo erroneamente ipotizzato che tale conversione dovesse interessare 93.213 'pezzi' che risultavano inventariati fra il 1961 e il 1989, non considerando che in tale numero complessivo erano compresi i periodici *post 1960*, i volumi del fondo Flora (passati nel 1997, con il relativo schedario, a Casa Carducci) e vari volumi dei fondi Boeris e Bussolari (a suo tempo inventariati ma non catalogati, ed oggi quindi censiti fra i fondi librari pregressi).

go RICA. I lavori della cooperativa COPAT, iniziati il 20 marzo 2001, non si sono purtroppo conclusi entro il 31 dicembre 2001 (slittando quindi in parte nel 2002), ma ad ogni modo, sommati alla catalogazione ordinaria della Biblioteca (molto ridotta, perché il personale interno ha dovuto soprattutto coordinare i vari interventi di catalogazione dati in *outsourcing* ed in particolare 'preparare'[12] i cassettini del catalogo RICA), all'intervento della cooperativa Le Pagine sul fondo Anceschi, ai lavori residui[13] della ditta CRECS sui fondi Turazza, Roveri e Cosentini, ed infine agli incarichi di collaborazione coordinata e continuativa che si sono via via affidati per interventi particolari di catalogazione (fondo Bussolari, libri antichi), hanno permesso di raggiungere alla fine del 2001 la cifra record di 44.779 volumi schedati in SBN.

anno	*volumi moderni*	*volumi antichi*	*totale volumi 'collocati' in SBN*
1997	4.582	518	5.100
1998	6.431	474	6.905
1999	8.570	511	9.081
2000	24.982	1.390	26.372
2001	42.183	2.596	44.779

I fondi librari sui quali maggiormente si è intervenuto nel corso del 2001 sono stati i fondi Turazza, Roveri, Cosentini, Bussolari, Sorbelli, Istituto Sirani, Baldacci, Anceschi.

Connesso a questa grande impresa di recupero catalografico è stato anche il lavoro svolto nel mese di agosto (durante il quale la

[12] La 'preparazione' del catalogo RICA in previsione della conversione catalografica (cioè della catalogazione 'da scheda' appaltata alla cooperativa COPAT) è consistita nella numerazione a matita di tutte le schede, nell'individuazione delle schede principali incomplete (circa un quinto del totale) perché prive di numero d'ingresso o dei titoli inferiori nel caso di opere in più volumi, nell'integrazione dei dati mancanti 'libro alla mano' (apposizione dei numeri d'ingresso, se mancanti, sia sul libro, sia sulla scheda, a partire dal numero d'inventario 50.001).

[13] I lavori della ditta CRECS sono stati ultimati nel novembre 2001; l'appalto risaliva a tre anni prima (cfr. *Relazione del Direttore [sull'attività svolta nel 1998]*, «L'Archiginnasio», XCIII, 1998, p. XVI).

Biblioteca è rimasta chiusa al pubblico) per la sistemazione sugli scaffali della soffitta 9 dei volumi dei fondi Boeris, Rabbi e Palmieri (fino a quel momento chiusi in scatoloni), per programmarne il successivo intervento di catalogazione previa lista di consistenza, analisi dei nuclei tematici più significativi, individuazione della percentuale di duplicati rispetto ai volumi già posseduti dalla Biblioteca.

2.3 Servizio di distribuzione e prestito

Nel 2001 la Biblioteca è rimasta chiusa al pubblico per tutto il mese di agosto, per consentire al personale il disbrigo di alcuni lavori interni connessi al progetto straordinario di catalogazione. Vi è stato quindi, rispetto al 2000, un calo dei giorni di apertura e delle ore di erogazione dei servizi.

	2000	*2001*
giorni di apertura	299	273
ore di erogazione dei servizi	2.645	2.495
Ingressi	60.381	62.059
richieste di libri in lettura	54.740	53.044
carte di entrata annullate %	51,0%	54,6%
richieste inevase %	4,0%	3,5%
prestiti a domicilio	5.762	5.756

Nonostante un minore numero di ore di apertura, si è assistito ad un aumento degli ingressi (in parte dipeso anche dalla definitiva chiusura della Biblioteca Centrale di Pubblica Lettura di palazzo Montanari a partire dal 1 agosto 2000), aumento che non si è però riverberato sui servizi al pubblico tradizionali in Sala di Lettura (distribuzione e prestito), come implicitamente confermato dalla diminuzione delle richieste di libri in lettura e dall'aumento fino al 54,6% delle carte di entrata cosiddette 'annullate', non utilizzate quindi per la richiesta di libri in lettura.

Analizzando in modo più specifico e su base pluriennale (dal 1986 al 2001)[14] il trend evolutivo dei due indicatori più importanti (ingressi e richieste di libri in lettura), tenendo però conto delle effettive ore di apertura dei servizi al pubblico si hanno i seguenti risultati.

anno	*Ore di apertura al pubblico*	*Ingressi in biblioteca*	*numero utenti ogni 10 ore*	*richieste di libri*	*richieste di libri ogni ora*
1986	2.550	44.837	175,83	57.909	22,70
1987	2.595	47.659	183,65	61.148	23,56
1988	2.517	50.082	199,13	64.497	25,62
1989	2.430	49.988	205,71	59.567	24,51
1990	2.513	50.339	200,31	56.230	22,37
1991	2.484	49.157	197,90	53.893	21,69
1992	2.681	56.247	209,79	58.602	21,85
1993	2.688	60.060	223,43	63.587	23,65
1994	2.673,5	60.437	226,05	64.370	24,07
1995	2.660	63.203	237,60	68.110	25,60
1996	*1.609*	*44.367*	*275,74*	*47.453*	*29,49*
1997	*1.310*	*26.193*	*199,94*	*28.396*	*21,67*
1998	2.624	63.624	242,47	57.788	22,02
1999	2.685	58.348	219,19	57.583	21,63
2000	2.645	60.381	228,28	54.740	20,69
2001	2.495	62.059	248,73	53.044	21,26

Negli ultimi sedici anni (non tenendo conto del dato del 1996, durante il quale l'annuncio di un lungo periodo di chiusura aveva portato a concentrare le presenze dei lettori nella prima parte dell'anno) il 2001 è stato l'anno più 'affollato', con un indice di 248,73 ingressi per ogni dieci ore di apertura dei servizi (una cifra sensibilmente più alta, + 15%, rispetto alla media di 216,29 ingressi per ogni dieci ore di apertura nell'intero periodo 1986-2001). Viceversa le richieste

[14] Gli anni 1996 e 1997 (evidenziati in corsivo) sono dal punto di vista statistico poco significativi, perché fortemente condizionati dai lavori allora in corso, che determinarono riduzioni di orario e limitazioni dei servizi.

di libri in lettura avanzate dal pubblico al banco di Distribuzione hanno raggiunto la cifra di 21,26 per ora di apertura, che, pure se migliorata rispetto all'indicatore dell'anno 2000, risulta però inferiore (– 8%) rispetto alla media di 23,15% richieste all'ora nell'intero periodo 1986-2001 (vedi grafici 1 e 2).

Un'altra conferma, questa, della lenta trasformazione dei servizi bibliotecari, nell'àmbito dei quali il tradizionale servizio di Distribuzione, che rimane comunque il settore principale della Biblioteca, perde quote rispetto ad altri servizi più innovativi, quali il *reference* e la navigazione Internet.

Stabile l'andamento dei prestiti a domicilio (5.756 nel 2001, contro i 5.762 del 2000); in forte crescita il prestito interbibliotecario, più che raddoppiato rispetto agli anni 1999 e 2000, risultato questo sul quale ha certamente influito l'aumento dei volumi della Biblioteca visibili in rete tramite l'OPAC di SBN.

	1999	*2000*	*2001*
ad altre biblioteche	143	181	445
da altre biblioteche	34	26	31
totale operazioni	177	207	476

Il prestito per mostre ha registrato nel 2001 l'apertura di 17 distinte 'pratiche' per un totale di 68 pezzi prestati.

2.4 Consultazione e reference

Come già ricordato nelle pagine precedenti, il 30 aprile 2001 veniva inaugurata la nuova postazione del *reference* nella sala ottocentesca che funge da atrio della Sala di Consultazione; il nuovo allestimento rendeva possibile l'organizzazione del servizio secondo modalità nel contempo più confortevoli e più efficaci. La possibilità per gli utenti di sedersi durante le transazioni informative e di trovarsi allo stesso livello del bibliotecario oltre ad essere in linea con le più moderne teorie sulla 'comunicazione efficace' consente di dare della Biblioteca un'immagine più amichevole e orientata al servizio. I personal computer a doppio monitor permettono di svolgere in maniera molto più

Grafico 1 - Ingressi in Biblioteca per ogni dieci ore di apertura al pubblico

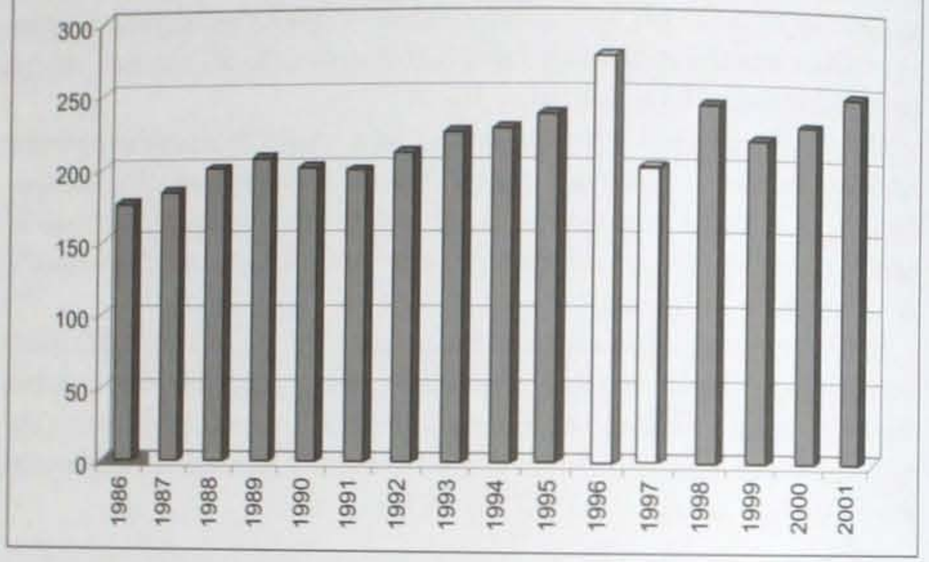
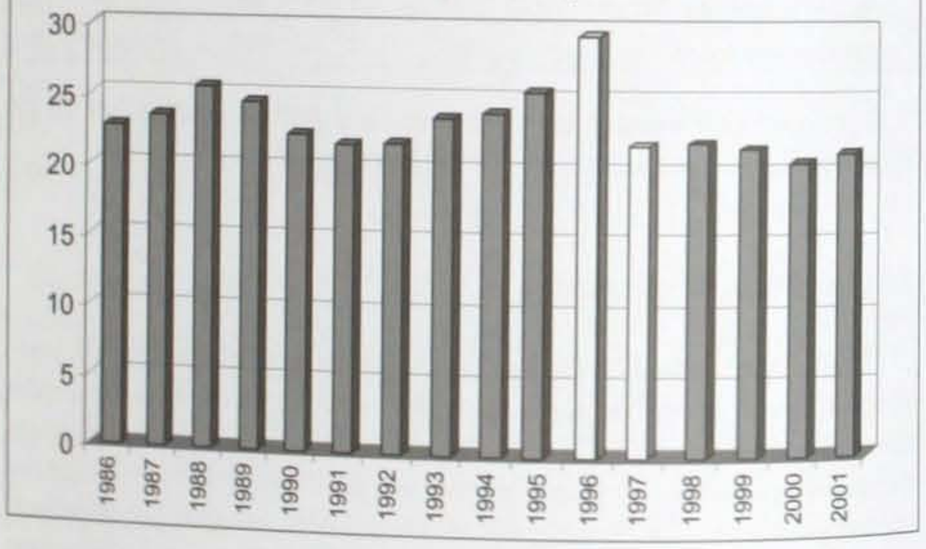


Grafico 2 - Richieste di libri in lettura inoltrate al Banco di Distribuzione per ogni ora di apertura al pubblico



efficace le ricerche complesse, visto che gli utenti possono seguire passo dopo passo le operazioni compiute dal bibliotecario, adottando inoltre un volume di voce adeguato senza disturbare i lettori della vicina, ma separata, Sala Consultazione (tav. 2 e 3).

Nel corso del 2001 è stato effettuato un accurato rilevamento a campione sulle *performance* della Sala di Consultazione, dal quale è emerso come servizi 'nuovi' quali la navigazione Internet o il *reference* abbiano raggiunto una notevole rilevanza, anche quantitativa: in pratica il 13% delle persone che entrano giornalmente in Biblioteca si rivolge per informazioni complesse ai bibliotecari della Sala Consultazione, mentre il 12% degli utenti utilizza la Biblioteca anche per connettersi ad Internet.

I bibliotecari del servizio *Reference* hanno poi allestito nuovamente all'interno della Sala di Consultazione l'emeroteca, costituita da una selezione delle annate recenti delle più importanti riviste specializzate in bibliografia, storia del libro, letteratura, storia, filologia, filosofia, afferenti cioè agli àmbiti disciplinari maggiormente legati alla vocazione e alla specificità dell'Istituto. Una particolare attenzione è stata riservata ai periodici bolognesi, ai quali è stato dedicato un apposito espositore.

Il fervore di iniziative che contraddistingue questo settore della Biblioteca ha avuto però un contraccolpo negativo con le dimissioni il 1° settembre 2001 di Giacomo Nerozzi, che non è stato purtroppo rimpiazzato, ponendo così in gravi difficoltà di organico l'intero servizio *Reference*.

2.5 Progetti informatici

Dal 22 febbraio 2001 veniva pubblicato *on line* su Internet il catalogo Frati-Sorbelli digitalizzato,[15] una delle realizzazioni informatiche più importanti fra quelle portate avanti dalla Biblioteca negli ultimi anni. Proseguivano inoltre i lavori sulle altre basi di dati e di immagini digitalizzate che sono programmate da tempo: i progetti *La storia sui muri*, la gazzetta «Bologna» dalle origini (1642) al 1796, i bandi bolognesi del XVII e XVIII secolo e le edizioncine popolari di Giulio Cesare Croce. Questi quattro progetti sono stati già da alcuni anni impostati da chi scrive ed affidati per lo sviluppo e la realizzazione informatica a Ruggero Ruggeri.

---

[15] Vedi *supra*, nota 10.

Il progetto *La storia sui muri* mira, in collaborazione con l'Università di Bologna, a predisporre una base-dati contenente, oltre ai dati storici e prosopografici, le immagini degli stemmi e dei monumenti che ricoprono così fittamente il palazzo dell'Archiginnasio.[16] Dal 5 al 20 marzo 2001 i fotografi Giuseppe Nicoletti e Antonio Cesari hanno portato a termine il censimento fotografico di tutta la decorazione parietale, avviato con una prima *tranche* fin dal 21 dicembre 1999.

Il progetto di digitalizzazione e messa in rete dei fascicoli superstiti della gazzetta «Bologna», dal giugno 1642[17] al giugno 1796,[18] mira a costituire, anche se solo virtualmente, la raccolta più completa possibile di un periodico che ha pochi termini di confronto in quanto a continuità. Fondato nel 1642 da Lorenzo Pellegrini, il settimanale bolognese (diverrà bisettimanale solo nel luglio 1788) rappresentò per più di 150 anni l'unico strumento di informazione giornalistica in città ed è quindi fonte storica di eccezionale importanza non tanto, e comunque non solo, ai fini dell'*histoire événementielle*, quanto soprattutto per ricostruire le modalità di trasmissione delle notizie e di formazione dell'opinione pubblica. La Biblioteca dell'Archiginnasio possiede una raccolta pressoché completa del periodico dal 1678 in poi, nonché l'intera annata 1661,[19] e alcuni fascicoli sparsi del 1645, 1654, 1656, 1669, 1671, 1674 e 1676. La maggior parte dei fascicoli anteriori al 1678 è stata rinvenuta da chi scrive presso l'Archivio Segreto Vaticano; i fascicoli più antichi (anni 1642 e 1643) sono conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e l'Archivio di Stato di Modena.

---

[16] Cfr. *Relazione del Direttore sull'attività svolta nel biennio 1999-2000*, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. VIII-IX.

[17] Il più antico fascicolo superstite della gazzetta bolognese è datato 28 giugno 1642 ed è conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Cfr. P. Bellettini, *Le più antiche gazzette a stampa di Milano (1640) e di Bologna (1642)*, «La Bibliofilia», C, 1998, p. 465-494 (ripubblicato in *Anatomie bibliologiche*, a cura di Luigi Balsamo e P. Bellettini, Firenze, Olschki, 1999).

[18] L'arrivo delle truppe rivoluzionarie francesi il 18 giugno 1796 segna per Bologna lo spartiacque fra Età contemporanea e Antico Regime, dando inizio ad una realtà giornalistica, tipografica ed editoriale totalmente nuova. Cfr. P. Bellettini, *Tipografi, librai e pubblicisti a Bologna nel triennio giacobino*, in *Il Tricolore dalla Cispadana alla Cisalpina. Il triennio giacobino. Atti del convegno di studi storici per la celebrazione del bicentenario del Tricolore. Modena, 6-7 febbraio 1998*, Modena, Aedes Muratoriana, 1998, p. 185-207.

[19] I fascicoli del 1661 (in origine appartenenti alla biblioteca della *Natio Germanica* presso lo Studio bolognese) sono rilegati a formare un volume, che ha attualmente la collocazione A.VM.II.26 all'interno del fondo librario Gozzadini.

Il progetto di digitalizzazione dei bandi Merlani (la raccolta di bandi bolognesi più organica e completa fra quelle conservate in Archiginnasio) è stato reso possibile da un contributo della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna.[20] Il progetto per il momento è relativo ai bandi del Seicento e del Settecento (dal gennaio 1601[21] al giugno 1796, data quest'ultima che coincide con la fine dell'*Ancien Régime* a Bologna) ed è caratterizzato da una catalogazione sommaria dei singoli bandi, abbinata però ad una indicizzazione semantica, attuata facendo ricorso alle 'parole chiave' utilizzate a suo tempo negli indici dei vari volumi dagli antichi organizzatori della raccolta.

Il progetto di digitalizzazione degli opuscoli contenenti opere di Giulio Cesare Croce, posseduti dall'Archiginnasio e stampati fra il XVI e il XVIII secolo,[22] vuole rappresentare non solo un omaggio ad un autore così intimamene connaturato all'identità storico-culturale cittadina, ma anche un contributo alla *vexata quaestio* della bibliografia crocesca, uno dei campi più irti di difficoltà per filologi, bibliografi e bibliotecari.[23]

Il 18 ottobre 2001 veniva pubblicato in rete un nuovo sito Internet della Biblioteca (a cura di Rita Zoppellari),[24] rinnovato nella grafica e nei contenuti, dotato di moduli interattivi per la richiesta di informazioni bibliografiche e, a partire dal dicembre 2001, anche di una *newsletter* a periodicità mensile (la redazione è affidata a Valeria Roncuzzi) che informa sulle attività della Biblioteca, in particolare su conferenze, convegni, mostre, presentazioni di libri.

---

[20] Cfr. prot. 423/VII del 5 marzo 1999 e 284/VII del 1 febbraio 2001.

[21] La periodizzazione cronologica prescelta tiene conto del fatto che i bandi del XVI secolo sono già esaurientemente conosciuti grazie a Zita Zanardi, *Bononia manifesta. Catalogo dei bandi, editti, costituzioni e provvedimenti diversi, stampati nel XVI secolo per Bologna e il suo territorio*, Firenze, Olschki, 1996.

[22] Si è iniziato dalla raccolta Gozzadini, e quindi dai volumetti con collocazione A.V.G.IX.1.

[23] Cfr. Roberto L. Bruni – Rosaria Campioni – Diego Zancani, *Giulio Cesare Croce dall'Emilia all'Inghilterra. Cataloghi, biblioteche e testi*, Firenze, Olschki, 1991.

[24] Il primo sito della Biblioteca, opera di Marilena Buscarini, risaliva all'autunno 1996 (cfr. Paolo Messina, *Relazione del Direttore [sull'attività svolta nel 1996]*, «L'Archiginnasio», XCI, 1996, p. 14) ed era stato rinnovato nel gennaio 2000 (cfr. *Relazione del Direttore sull'attività svolta nel biennio 1999-2000*, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. XXV).

2.6 *Sezione Manoscritti e Rari*

Anche per la Sezione Manoscritti e Rari il 2001 ha rappresentato un'accelerazione nel programma di recupero dell'arretrato, costituito da circa 3.000 cartoni d'archivio raggruppati in fondi speciali ancora privi di strumenti di interrogazione. Sono stati aperti più fronti di intervento, ricorrendo spesso ad un generoso sostegno economico esterno. È proseguito (pure se non con l'auspicata celerità) il lavoro di riordino e inventariazione dell'importante fondo Aurelio Saffi, lavoro finanziato dalla Soprintendenza regionale per i Beni Librari ed affidato fin dal 1999 alla cooperativa CRECS.[25] Già avviato negli ultimi mesi del 2000, ha preso maggiore consistenza l'intervento di riordino e inventariazione del fondo archivistico Riccardo Bacchelli,[26] intervento finanziato dalla Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna e affidato alla società Archivi e Memoria di Armando Antonelli e Riccardo Pedrini.

Sempre grazie ad un finanziamento della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, volto a celebrare in maniera costruttiva il bicentenario della Biblioteca,[27] è stato affidato all'archivista Patrizia Busi[28] l'analisi e il riordino di un complesso coacervo di documenti, per lo più a stampa e di argomento bolognese, accumulati nel corso di molti decenni nelle soffitte della Biblioteca e più volte oggetto di tentativi di ordinamento previa individuazione delle serie più significative. È stato così possibile ripartire i 235 pezzi originari (tra cartoni e registri) oggetto dell'intervento in almeno sette nuclei omogenei di documenti che andranno a costituire nuovi fondi speciali:

Miscellanea bolognese	anni 1506-1942	130 pezzi fra cartoni e registri
Raccolta di fogli volanti	anni 1550-1942	45 cartelle e 12 cartoni
Raccolta di stampati suddivisi per argomento	anni 1560-1845	97 cartoni
Raccolta di bandi segnata «F.T.»	anni 1778-1796	16 volumi
Raccolta Giovanni Battista Fabbri	anni 1779-1833	49 volumi, 42 cartoni, 3 fascicoli, 1 registro
Raccolta Leonesi	anni 1815-1871	16 cartoni
Avvisi del Comune di Bologna	anni 1870-1926	46 cartoni

Con risorse economiche della Biblioteca è stato poi affidato un incarico all'archivista Priscilla Zucco per la ricognizione del fondo Antonio Cervi e la redazione di un elenco analitico delle 1.642 fotografie (per lo più di protagonisti della scena teatrale italiana fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento) che ne fanno parte; tale intervento è stato realizzato per definire la collocazione più congrua di questi materiali, in vista anche della catalogazione delle fotografie in SBN programmata per il 2002.

Altre significative operazioni di ricognizione e riordino hanno riguardato il fondo Antonio Baldacci, pervenuto il 9 gennaio 2001 e ricondizionato in 88 cartoni d'archivio e alcune cartelle, rispettando l'organizzazione originaria delle carte e procedendo alla redazione di un primo elenco sommario (in previsione di un intervento di descrizione e inventariazione archivistica programmato per il 2002 e il 2003), e il fondo Luigi Protche, il cui riscontro è iniziato nell'ottobre 2001 con forze interne, e quindi svolto nei rari momenti non occupati dal servizio ordinario al pubblico.

Per quello che riguarda l'attività ordinaria della Sezione Manoscritti e Rari gli indici del 2001 indicano un soddisfacente *trend* di crescita rispetto all'anno precedente:

---

[25] Cfr. *Relazione del Direttore sull'attività svolta nel biennio 1999-2000*, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. XXIX.

[26] Una richiesta di valorizzazione del fondo Bacchelli (libri ed archivio) in previsione dell'istituzione di un premio letterario internazionale intitolato allo scrittore bolognese era già stata indirizzata al Sindaco di Bologna il 25 marzo 2000 (prot. 647/VII). Da quella richiesta era sortita sia la disponibilità della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna ad intervenire per il riordino dell'archivio, sia la sponsorizzazione della Poligrafici Editoriale SPA («Resto del Carlino») per la catalogazione in SBN (nel 2002) di gran parte dei libri Bacchelli.

[27] Cfr. prot. 2422/VII del 4 dicembre 2000.

[28] Patrizia Busi aveva già riordinato in Archiginnasio nel corso del 1998 i sette cartoni costituenti il fondo *Gaspare Ungarelli*, nel 1999 i tredici cartoni del fondo *Laura Bassi e famiglia Veratti* (vedine l'inventario a stampa in questo stesso bolletino), e nel 2000 gli undici cartoni del fondo *Teatri e spettacoli*. Nel corso del 2001 ha proceduto inoltre al riordino dei due cartoni del fondo speciale *Confraternite. Opere Pie. Istituzioni*.

	2000	2001
utenti	1.973	2.144
documenti consultati	4.263	4.503

2.7 Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Nel corso del 2001 vi è stata una leggera flessione dei principali indicatori statistici rispetto all'anno precedente:

	2000	2001
utenti	887	792
*opere consultate**	11.835	10.859

* originali conteggiati singolarmente, riproduzioni conteggiate a volumi o a cartelle

Il notevole incremento di nuove accessioni verificatosi sia negli ultimi mesi del 2000 sia durante tutto il 2001 ha portato ad aprire tre nuove cartelle (numerate 14, 15 e 16)[29] della serie *Raccolta disegni autori vari*, distinte per formato, in base cioè alla dimensione dei disegni. Alla fine del 2001 la cartella 14 (quella con i disegni di minori dimensioni) elencava già 51 pezzi, la cartella 15 (dimensioni medie) cinque disegni e altrettanti la cartella 16 (dimensioni grandi). Si tratta di opere molto importanti, per lo più di autori bolognesi dei secoli XVII-XIX, che rappresentano nel loro articolato sedimentarsi un insieme molto omogeneo e selezionato, pervenuto per dono o più spesso per acquisto, avendo potuto contare sulla preziosa consulenza dello storico dell'arte Angelo Mazza.

[29] Una quarta cartella, la n. 17, è stata destinata ai disegni e agli elaborati grafici con prevalente interesse archivistico più che artistico (mappe di poderi, rilievi architettonici); mentre una quinta cartella, la n. 18, è riservata ai disegni di grandissimo formato; al momento vi si conservano, fra gli altri, alcuni disegni di Achille Casanova di recente acquisizione, che si è preferito tenere accorpati nonostante siano di vario formato per non intaccare l'organicità del piccolo nucleo.

2.8 Conservazione

È proseguito il monitoraggio dell'umidità relativa e della temperatura con undici termoigrografi collocati nelle sale 2, 6, 11, 16, 17, di Consultazione, di Lettura, dei manoscritti B, nel Gabinetto dei disegni e delle stampe, nella sala ellittica del secondo piano e nella Cappella dei Bulgari. Gran parte dei lavori di restauro hanno riguardato volumi della Sala 18, in previsione del nuovo allestimento dopo la conclusione dei lavori all'arredo ligneo ottocentesco: l'*Atlante veneto* (collocazione 18*.C*.I.20) di Vincenzo Coronelli è stato consolidato nella legatura e dotato di cartone conservativo a cura della ditta Frati e Livi di Bologna, che ha provveduto anche ad effettuare riparazioni su altri diciotto volumi in brossura dei secoli XVIII-XIX; a cura della ditta Ce.Pa.C di Forlì sono stati sottoposti ad interventi conservativi altri otto volumi dei secoli XVIII-XIX; sono stati riparati e rilegati dodici volumi otto-novecenteschi a cura della ditta Cartantica di Parma, ed altri cinque volumi dei secoli XVI-XIX a cura dell'Antica Legatoria Gozzi di Modena. Sempre per i volumi della Sala 18 si è provveduto ad adottare alcuni provvedimenti di conservazione: a cura della ditta Ce.Pa.C di Forlì sono stati sistemati in cartoni conservativi di tipo Atlantis 155 volumi, mentre altri cinque sono stati dotati di custodie in cartone conservazione e tela buckram su misura (ditte Frati e Livi e Cartantica); inoltre per 67 volumi di grande formato sono state approntate dalle ditte Gozzi e Cartantica cartelle ad alette in cartone, tela buckram e pelle.

In stretta collaborazione con la Soprintendenza regionale per i Beni Librari è stata svolta un'accurata istruttoria per un intervento di disinfestazione (effettuato poi nel 2002) sui materiali cartacei recuperati dallo scantinato di via Oberdan 24.

Per questo settore della vita della Biblioteca gli indicatori statistici dell'anno 2001 sono stati, rispetto a quelli dell'anno precedente, i seguenti:

	2000	2001
interventi di restauro	24	52
interventi di rilegatura	662	696
interventi di manutenzione	218	298

3. *Iniziative culturali*

Il programma delle iniziative culturali promosse o semplicemente ospitate è stato straordinariamente fitto; durante i mesi di novembre e dicembre 2001 molte di queste iniziative sono state organizzate nella Cappella Farnese di Palazzo d'Accursio a causa dell'inagibilità della Sala dello Stabat Mater in previsione dell'imminente inizio dei lavori di consolidamento statico dell'angolo sud-ovest dell'Archiginnasio (angolo via Farini con piazza Galvani).

Particolarmente significativi sono risultati il convegno di studi *I danni del tempo e la memoria storica. L'Archiginnasio* realizzato in collaborazione con ISAO-CNR il 21 marzo 2001 nell'imminenza dell'inizio dei lavori di restauro al quadriportico inferiore; l'affollato ciclo di conferenze tenuto da Angelo Mazza su *Splendori di Felsina pittrice. Pittura bolognese tra Sei e Settecento* (4, 11 e 18 aprile 2001) realizzato in collaborazione con ASCOM per celebrare il bicentenario della Biblioteca; la visita ufficiale a Bologna del principe delle Asturie Felipe de Borbón, erede al trono di Spagna, il 4 ottobre, visita che ha fatto appuntare l'attenzione di tutti gli organi di stampa sulla Biblioteca dell'Archiginnasio, sede della cerimonia di consegna del *Sigillum Magnum* dell'Università al principe; e soprattutto l'11 dicembre 2001 la presentazione del volume *Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna*. La realizzazione di questo volume, al quale hanno partecipato alcuni stimati studiosi (fra gli altri voglio ricordare Fabrizio Lollini e Angelo Mazza) e molti colleghi dell'Archiginnasio, è stata soprattutto l'occasione per ripensare lo sviluppo diacronico della Biblioteca lungo i suoi due secoli di vita, evidenziandone i momenti di crescita, le battute di arresto, l'affermarsi di una specificità che oggi va ribadita e valorizzata in un contesto culturale in forte movimento, ben esemplificato dalla inaugurazione, il 12 dicembre, della nuova Biblioteca multimediale di Sala Borsa.

Il calendario delle iniziative svolte nel corso del 2001 nella Sala dello Stabat Mater è il seguente:

29 gennaio 2001	Conferenza di Gianni Sofri sul tema *Il colonialismo: un bilancio* (ciclo Sguardi sul Novecento, organizzato in collaborazione con l'Università Primo Levi)

7 febbraio 2001	Presentazione del volume *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte* di Enrico Castelnuovo (Livorno, Sillabe, [2000]). Relatori: Massimo Ferretti, Anna Ottani Cavina, Ezio Raimondi
9 febbraio 2001	Ezio Raimondi incontra Claudio Magris in occasione della presentazione del filmato *Fra il Danubio e il mare. Il mondo di Claudio Magris* di Francesco Conversano e Nene Grignaffini, realizzazione Movie Movie (in collaborazione con Istituto Gramsci Emilia-Romagna e Libreria Zanichelli-Feltrinelli)
10 febbraio 2001	Conferenza di Edward Luttwak sul tema *Globalizzazione e cultura*, con intervento di Gianfranco Pasquino (ciclo Cultura in libertà. Personaggi & opinioni a Bologna; a cura di Massimiliano Finazzer Flory)
15 febbraio 2001	Conferenza di Simona Argentieri sul tema *La donna e la psicoanalisi nel Novecento* (ciclo Sguardi sul Novecento, organizzato in collaborazione con l'Università Primo Levi)
16 febbraio 2001	Conferenza di Dominick Salvatore sul tema *Globalizzazione ed economia*, con intervento di Gianfranco Morra (ciclo Cultura in libertà. Personaggi & opinioni a Bologna; a cura di M. Finazzer Flory)
19 febbraio 2001	Presentazione del volume *Il secolo della borghesia* di Cesare de Seta (Torino, UTET, [1999]). Relatori: Enrico Castelnuovo, Eugenio Riccòmini
22 febbraio 2001	Presentazione del volume *Orme del sacro: il cristianesimo e la desacralizzazione del sacro* di Umberto Galimberti (Milano, Feltrinelli, 2000). Relatori: Giovanni Gilardi, Michele Smargiassi, Federico Stame
24 febbraio 2001	Cerimonia di inaugurazione del 194° anno accademico dell'Accademia Nazionale di Agricoltura
26 febbraio 2001	Conferenza di Ettore Verondini sul tema *La scienza nel Novecento tra timori e speranze* (ciclo Sguardi sul Novecento, organizzato in collaborazione con l'Università Primo Levi)
28 febbraio 2001	Proiezione del video *Jazz collection. Max Roach*, alla presenza dell'artista (organizzato in collaborazione con Comitato Bologna 2000)
3 marzo 2001	Conferenza di Robert A. Sirico sul tema *Globalizzazione e sociale*, con intervento di Angelo Maria Petroni (ciclo Cultura in libertà. Personaggi & opinioni a Bologna; a cura di M. Finazzer Flory)
10 marzo 2001	Conferenza di Predrag Matvejevic (ciclo Cultura in libertà. Personaggi & opinioni a Bologna; a cura di M. Finazzer Flory)
12 marzo 2001	Conferenza di Franco La Polla sul tema *Europa, America e ritorno. Rapporti tra cultura europea ed americana* (ciclo Sguardi sul Novecento, organizzato in collaborazione con l'Università Primo Levi)

16 marzo 2001	Convegno dell'Associazione nazionale magistrati tributari
17 marzo 2001	Conferimento dell'*Archiginnasio d'oro* a Nicola Matteucci. Relatore: Paolo Vincieri
19 marzo 2001	Presentazione del volume *Storie di ogni giorno in una città del Seicento* di Ottavia Niccoli (Roma [etc], GLF editori Laterza, 2000). Relatori: Roberto Bizzocchi, Giovanni Ricci, Eugenio Riccòmini
21 marzo 2001	Convegno *I danni del tempo e la memoria storica. L'Archiginnasio*, in collaborazione con ISAO-CNR (con interventi di P. Bellettini, Jadranka Bentini, Pier Luigi Bottino, Gian Paolo Brizzi, Manuela Faustini Fustini, Paolo Nannelli, Cristina Sabbioni)
23 marzo 2001	Presentazione del romanzo *La tredicesima notte* di Carlo Sgorlon (Milano, Mondadori, 2001). Relatori: Marco A. Bazzocchi, Claudio Marabini, Lü Tongliu, Maurizio Gnerre Covaz (nell'àmbito delle manifestazioni Note parole, in collaborazione con Associazione Tarahumara, Palazzo Stella, ASCOM, Società Lucchese dei Lettori)
26 marzo 2001	Conferenza di Mauro Bernardi sul tema *La medicina nel Novecento: conquiste e dilemmi* (ciclo Sguardi sul Novecento, organizzato in collaborazione con l'Università Primo Levi)
28 marzo 2001	Presentazione del volume *Cento segni di solitudine. Dal romanticismo al postmoderno* di Roberto Pasini (Bologna, CLUEB, [1999])
30 marzo 2001	Presentazione del volume *Pluralismo, multiculturalismo ed estranei: saggio sulla società multietnica* di Giovanni Sartori. Relatore: Angelo Panebianco (organizzato dal Settore Cultura del Comune di Bologna)
31 marzo 2001	Tavola rotonda *Gli immigrati tra noi. Le regole per una convivenza possibile*. Relatori: Marco Cammelli, Giuseppe De Vergottini, Pierpaolo Donati, Samir Khalil Samir, Paolo Mengozzi, Giovanni Salizzoni, Giovanni Sartori
2 aprile 2001	Presentazione del volume *Sottosviluppo: una strategia di riforme* di Paolo Sylos Labini (Roma [etc], GLF editori Laterza, 2000), organizzata in collaborazione con la Società Lucchese dei Lettori. Relatori: Pier Cesare Bori, Paolo Onofri
4 aprile 2001	Conferenza di Angelo Mazza sul tema *La linea barocca della pittura bolognese: Domenico Maria Canuti e Giovanni Antonio Burrini* (ciclo Splendori di Felsina pittrice. Pittura bolognese tra Sei e Settecento, organizzato in collaborazione con ASCOM)
11 aprile 2001	Conferenza di Angelo Mazza sul tema *Classicismo arcadico e accademia: Carlo Cignani e Marcantonio Franceschini* (ciclo Splendori di Felsina pittrice. Pittura bolognese tra Sei e Settecento, organizzato in collaborazione con ASCOM)

18 aprile 2001	Conferenza di Angelo Mazza sul tema *Il naturalismo irriverente di Crespi e il razionalismo elitario di Creti* (ciclo Splendori di Felsina pittrice. Pittura bolognese tra Sei e Settecento, organizzato in collaborazione con ASCOM)
19 aprile 2001	*Da αἰών a εἰκασμός*. Giornata di studio sulla figura e l'opera di Enzo Degani (in collaborazione col Dipartimento di Filologia classica e medioevale dell'Università di Bologna)
20 aprile 2001	Presentazione del volume *Il romanico appenninico bolognese, pistoiese e pratese* di Aniceto Antilopi, Bill Homes e Renzo Zagnoni (Porretta Terme, 2000), organizzata in collaborazione con Gruppo di studi Alta Valle del Reno – Nuèter. Relatori: Fabrizio Lollini, Mario Fanti, Paola Foschi
11 maggio 2001	Convegno medico *Infezione da HIV: approfondimenti sul tema* (organizzato dal prof. Francesco Chiodo del Dipartimento di Medicina Clinica Specialistica e Sperimentale del Policlinico S. Orsola-Malpighi)
22 maggio 2001	*Premio Pietro Benassi*, in collaborazione con l'Ordine dei giornalisti dell'Emilia-Romagna
28 maggio 2001	«Cara beltà ...», concorso internazionale di poesia per studenti, organizzato in collaborazione con il Liceo Malpighi, la Giunta nazionale leopardiana, il Centro di poesia contemporanea
30 maggio 2001	Presentazione del volume *Escursioni: Appennino bolognese: paesaggi e parchi dalla collina alla montagna* di Renzo Rabacchi, con la collaborazione di Enzo Cavani e Umberto Lodesani (Caselle di Sommacampagna, Cierre, 2001). Relatori: Forte Clò, Mario Cobellini, Francesco Petretti (nell'àmbito del ciclo Le serate del rospo, organizzato dall'Assessorato Ambiente della Provincia di Bologna); con proiezione del video *Le stagioni del parco* (fotografie di Alberto Mauri), realizzato dal Parco regionale dei laghi di Suviana e Brasimone
12 giugno 2001	Dibattito sul tema *L'eredità del Concilio Vaticano II a trentacinque anni dalla conclusione*; presentazione del documentario *Una giornata al Concilio: l'evento che ha cambiato la Chiesa* di Luca Rolandi (coproduzione Nova-T, Centro televisivo Vaticano, Istituto Luce); presentazione del volume *Un concilio per il mondo moderno. La redazione della costituzione pastorale* Gaudium et spes *del Vaticano II* di Giovanni Turbanti (Bologna, il Mulino, [2000]). Relatori: Giuseppe Alberigo, Luigi Bettazzi, Robert Mickens, Marcello Vigli
15 giugno 2001	Convegno *Problematiche dell'agricoltura italiana. Scenari possibili*, organizzato dall'Accademia Nazionale di Agricoltura e dal Consiglio Nazionale delle Ricerche
20 giugno 2001	Presentazione del volume *Quale società civile per l'Italia di domani?* Atti della 43° Settimana Sociale dei Cattolici Italiani, a cura di Franco Garelli e Michele Simone (Bologna, il Mulino, 2001). Relatori: Sergio Belardinelli, Piero Coda, Pierpaolo Donati, Ernesto Galli della Loggia, Stefano Zamagni

12 luglio 2001	Convegno *Leggende globali. I – Le problematiche ambientali*, organizzato dall'Associazione Impegno Civico
15 settembre 2001	Congresso della multinazionale farmaceutica Aventis, organizzato da Benacus Business Challenges
22 settembre 2001	Convegno sul tema *Centralità artistica e progetti innovativi dei grandi cimiteri italiani*, in occasione della presentazione del volume *La Certosa di Bologna*, a cura di Giovanna Pesci, testi di Cristina Rocchetta e Cristina Zaniboni (Bologna, Editrice Compositori, 2001), pubblicazione promossa da SO.CREM Bologna
29 settembre 2001	Incontro con sir George Christie sul tema *L'opera lirica tra arte e impresa*, nell'àmbito della prima edizione del Premio Internazionale Carlo Alberto Cappelli – Città di Bologna. Interventi di Philippe Daverio, Luigi Ferrari, Dominique Meyer
4 ottobre 2001	Cerimonia di consegna del *Sigillum Magnum* dell'Università di Bologna a S.A.R. il Principe delle Asturie Felipe de Borbón
9 ottobre 2001	Presentazione dei volumi *Giacomo Leopardi e Bologna. Libri, immagini e documenti*, a cura di Cristina Bersani e Valeria Roncuzzi Roversi-Monaco (Bologna, Pàtron, 2001) e *Leopardi e Bologna. Atti del convegno di studi per il secondo centenario leopardiano, Bologna, 18-19 maggio 1998*, a cura di Marco A. Bazzocchi (Firenze, Olschki, 1999). Relatori: Franco Foschi, Fabio Roversi-Monaco, Emilio Pasquini, Ezio Raimondi. Raoul Grassilli ha letto testi leopardiani
12 ottobre 2001	Presentazione del volume *Filippo Turati – Anna Kuliscioff. Amore e socialismo: un carteggio inedito*, a cura di Claudia Dall'Osso (Milano, La Nuova Italia, 2001), in collaborazione con Società Lucchese dei Lettori. Relatori: Mariuccia Salvati, Fiorenza Tarozzi, Angelo Varni
25 ottobre 2001	*Convegno nazionale della Sezione di Radiologia odontostomatologica e maxillo-facciale*, organizzato dal prof. Gino Ghigi del Dipartimento di Scienze Odontostomatologiche dell'Università di Bologna
26 ottobre 2001	Convegno medico *I 'nodi decisionali' nelle valvulopatie*, organizzato dai prof. Magnani e Branzi (Istituto di malattie dell'apparato cardiovascolare)
20 novembre 2001	Presentazione del volume *Il vuoto della forma. Scrittura, testimonianza e verità* di Massimo Lollini (Genova, Marietti 1820, 2001). Relatori: Pier Cesare Bori, Giancarlo Gaeta, Ezio Raimondi
10 dicembre 2001	Presentazione del volume *Vitale e Agricola* sancti doctores. *Città, Chiesa, Studio nei testi agiografici bolognesi del XII secolo*, a cura di Giampaolo Ropa e Giulio Malaguti (Bologna, EDB, [2001]), in collaborazione con la parrocchia dei santi Vitale e Agricola di Bologna e la Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna. Relatori: Paolo Serra Zanetti, Augusto Vasina, André Vauchez.

11 dicembre 2001	In occasione del bicentenario della Biblioteca, presentazione del volume *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna*, a cura di P. Bellettini (Firenze, Nardini, 2001), in collaborazione con Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna. Relatori: Luigi Balsamo, Rosaria Campioni, Marco Poli
13 dicembre 2001	*Verdi & Dostoevskij. Una passione per l'umano. Arie verdiane e pagine scelte dai romanzi di Dostoevskij*, con la partecipazione di Ezio Raimondi, Davide Rondoni, Alessandro Taverna, Salvatore Sanna (tenore), Giovanna Gatta (soprano), Paola Busacchi (al pianoforte), Andrea Soffiantini
17 dicembre 2001	Convegno *L'accoglienza ai nuovi immigrati: esperienze europee a confronto*, organizzato dal Settore Sicurezza Urbana, dal Settore Economia e relazioni internazionali, e dall'Ufficio Relazioni e progetti internazionali del Comune di Bologna

Altre iniziative culturali del 2001, ospitate nel cortile, nel quadriportico inferiore, nel quadriloggiato superiore, nella Sala dell'Accademia Nazionale di Agricoltura o nella Cappella Farnese di palazzo d'Accursio:

- Mostra *Bologna e il mondo oltre l'Europa. Viaggiatori bolognesi in cerca dell'Altro*, promossa in collaborazione con Centro Amilcar Cabral e Soprintendenza regionale ai Beni Librari (quadriloggiato superiore, dal 20 ottobre 2000 al 13 gennaio 2001);
- Mostra *Bologna, re Enzo e il suo mito*, promossa da Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, Dipartimento di Paleografia e Medievistica dell'Università di Bologna (quadriportico inferiore, dal 17 febbraio al 17 marzo 2001);
- Presentazione dei primi tre volumi della collana sacro/santo (Roma, Viella, 2000): *Miracoli. Dai segni alla storia* a cura di Sofia Boesch Gajano e Marilena Modica; *L'arcangelo, il contadino e il re* di Philippe Boutry e Jacques Nassif; e *Messia nero* di Valerio Petrarca. Relatori: Adriana Destro, Daniele Menozzi, Gabriella Zarri, Roberto Rusconi (Sala dell'Accademia Nazionale di Agricoltura, 14 marzo 2001);
- Mostra *Rifiuti sulle nuvole*, promossa in collaborazione con Centro Antartide (quadriportico inferiore, dal 24 marzo al 24 aprile 2001);
- Conferenza di Margherita Hack sul tema *Origine ed evoluzione dell'Universo* (ciclo Capire la scienza, organizzato in collaborazione con l'Università Primo Levi, Cappella Farnese, 6 novembre 2001);
- Intervista di Enzo Golino ad Eugenio Scalfari sul suo ultimo romanzo *La ruga sulla fronte* (Milano, Rizzoli, 2001), in collaborazione con Librerie Feltrinelli (Cappella Farnese, 10 novembre 2001);
- Conferenza di Ferruccio Trifirò sul tema *Primo Levi, il sistema periodico e la creazione degli elementi* (ciclo Capire la scienza, organizzato in colla-

borazione con l'Università Primo Levi, Cappella Farnese, 13 novembre 2001);
- Conferenza di Luigi Morganti sul tema *La scienza medico-veterinaria da Pasteur alla biotecnologia* (ciclo Capire la scienza, organizzato in collaborazione con l'Università Primo Levi, Cappella Farnese, 20 novembre 2001);
- Conferenza di Maurelio Boari sul tema *Internet: il presente e il futuro delle comunicazioni* (ciclo Capire la scienza, organizzato in collaborazione con l'Università Primo Levi, Cappella Farnese, 4 dicembre 2001);
- Conferenza di Antonino Zichichi sul tema *Da Galileo al supermondo* (ciclo Capire la scienza, organizzato in collaborazione con l'Università Primo Levi, Cappella Farnese, 11 dicembre 2001);
- Presentazione del volume *L'inizio della fine* di Giorgio Morpurgo (Palermo, Sellerio, 2001), in collaborazione con Società Lucchese dei Lettori. Relatori: Alberto Cossarini e Pietro Redondi (Sala dell'Accademia Nazionale di Agricoltura, 20 dicembre 2001).

4. *Casa Carducci*

L'attività di catalogazione nell'àmbito del Servizio Bibliotecario Nazionale, avviata nel 2000, è proceduta nel corso del 2001 con ottimi risultati, conseguiti unicamente – voglio sottolinearlo – con personale interno (senza cioè fare ricorso ad appalti esterni o ad incarichi); si è così passati dai 3.143 volumi catalogati in SBN durante il 2000 ai 4.600 dell'anno 2001.

Tale intervento di catalogazione ha riguardato soprattutto i testi ottocenteschi (per lo più francesi) collocati nell'ingresso dell'appartamento storico, alcune annate di periodici, opuscoli di poesia e parte delle biografie raccolte dal poeta in capsule. Questa attività di catalogazione scientifica rafforza ovviamente la visibilità dell'Istituto, che ha visto aumentare le richieste di informazioni sul patrimonio conservato, le domande di riproduzione, e il numero degli utenti; sono invece calati (ritornando al livello normale, dopo l'*exploit* connesso a Bologna 2000) i visitatori dell'appartamento storico del Museo:

	2000	*2001*
giorni di apertura	245	243
ore di apertura	1.170	1.160
utenti della Biblioteca	654	835
visitatori della Casa-Museo	5.089	3.380

È proseguita inoltre (sempre con forze interne) la riproduzione digitale dei materiali dell'archivio di Giosue Carducci, totalizzando nel corso dell'anno circa 3.700 scansioni, relative a testi poetici e al carteggio (lettere di Giuseppe Chiarini).

Per quello che riguarda le acquisizioni, il 2001 verrà ricordato come un anno particolarmente fortunato: sono state acquistate sul mercato antiquario nove lettere autografe di Carducci indirizzate a Dafne e Carlo Gargiolli; mentre presso privati si è riusciti ad acquisire un pregevole busto del poeta, in terracotta, opera di Arturo Colombarini (1871-1940), interessante scultore bolognese dei primi decenni del Novecento (fig. 3). È pervenuto inoltre in dono, grazie alla generosità della signora Gabriella Chili l'archivio personale del marito Torquato Barbieri (Milano, 20 gennaio 1918 – Bologna, 21 novembre 2000), bibliotecario di Casa Carducci per 28 anni;[30] si tratta di circa 400 lettere inviate a Barbieri fra il 1950 e il 1970 da importanti studiosi di Carducci, esponenti di spicco della cultura novecentesca (Manara Valgimigli, Pietro Paolo Trompeo, Pietro Pancrazi).

Fra le iniziative culturali programmate nel corso del 2001 va segnalata la rassegna *Ospiti di Giosue*, organizzata insieme al Centro di poesia contemporanea, rassegna che ha visto la partecipazione, fra gli altri, di Alberto Bertoni, Aldo Nove, Sergio Pautasso, Ezio Raimondi, Davide Rondoni.

Da ultimo, un contributo erogato nell'àmbito del Piano provinciale museale (legge regionale 18/2000) ha permesso di dotare l'istituto di alcuni cancelli in acciaio per migliorare la sicurezza e la tutela delle raccolte conservate nella Casa-Museo.

---

[30] Torquato Barbieri fu bibliotecario di Casa Carducci dal marzo 1950 al 31 dicembre 1977; già dal gennaio al novembre 1946 era stato in servizio in Casa Carducci per coadiuvare il bibliotecario Vincenzo Milani. Cfr. Mario Saccenti, *Per Torquato Barbieri*, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. 199-204; e Simonetta Santucci, *«Il custode che custodisce e sa». Ricordo di Torquato Barbieri*, «Studi e problemi di critica testuale», vol. 63, ottobre 2001, p. 187-204.

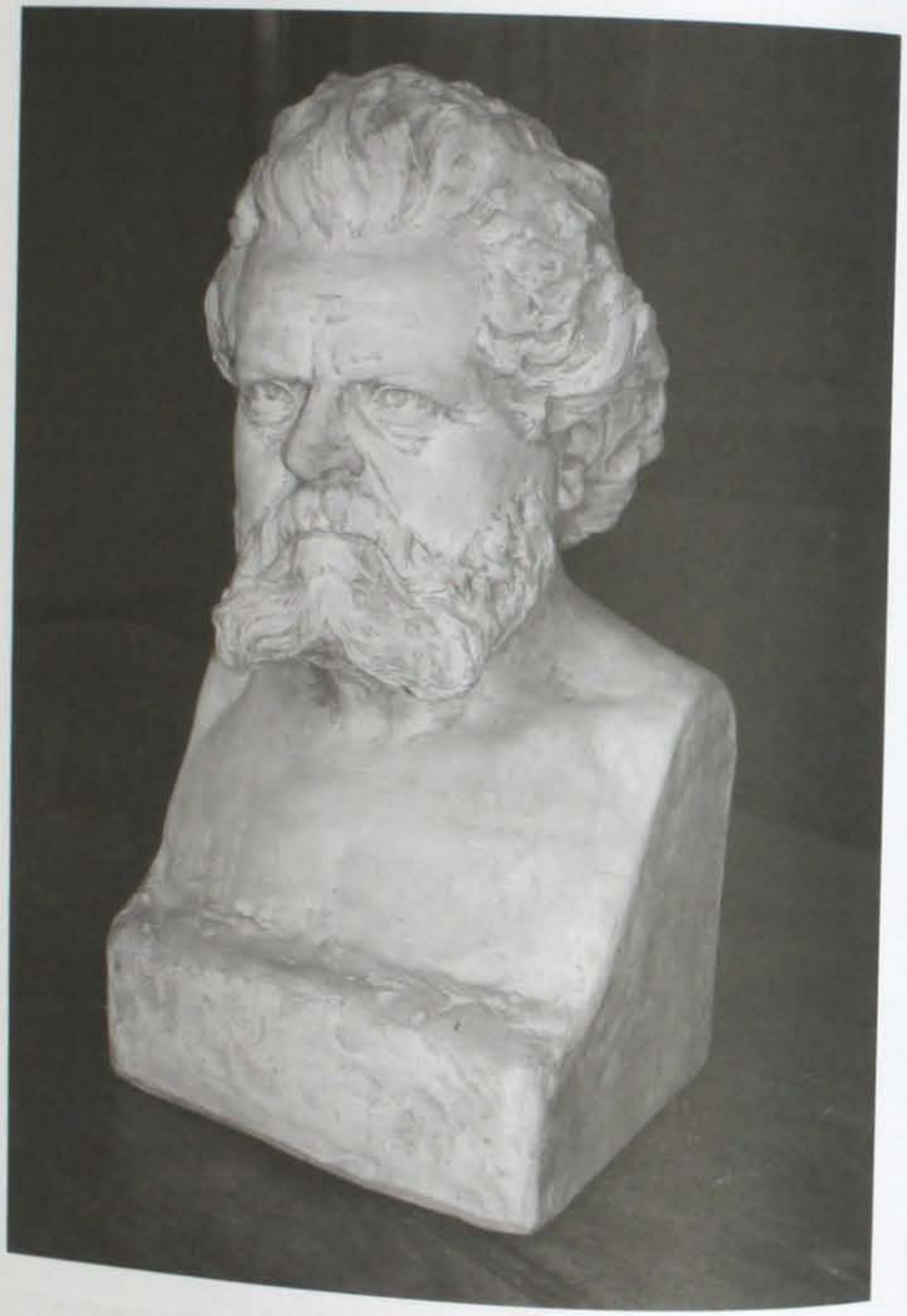


Fig. 3. Busto in terracotta di Giosue Carducci, opera di Arturo Colombarini (1871-1940); l'opera è entrata a fare parte delle raccolte di Casa Carducci nel corso del 2001.

5. *Civico Museo Bibliografico Musicale*

Il 1 marzo 2001 prendeva servizio quale nuova responsabile del CMBM Jenny Servino, subentrando a Gianmario Merizzi, dimessosi il 12 febbraio 2001. L'attività ordinaria dell'Istituto si svolgeva secondo i ritmi collaudati, con leggeri spostamenti rispetto all'anno precedente:

	2000	*2001*
giorni di apertura	265	262
ore di erogazione dei servizi	1.087,5	1.084
lettori	4.297	4.415
opere consultate	25.402	26.539
ricerche bibliografiche	404	393
richieste di riproduzione	494	521

Nel corso del 2001 è stato impostato in modo più efficiente il servizio di riproduzione, allestendo all'interno del CMBM un piccolo laboratorio fotografico affidato ad un *service* esterno.[31]

Sul versante delle nuove accessioni è da segnalare l'acquisto (grazie ad un contributo della Soprintendenza regionale per i Beni Librari pari al 50% del prezzo) di due carte autografe de *La Gioconda* di Amilcare Ponchielli.

La catalogazione automatizzata ha ricevuto un significativo incremento, ricorrendo anche ad uno specifico appalto esterno (vinto dalle cooperative Le Pagine e CRECS): dai 625 volumi catalogati in SBN nel 2000, si è passati ai 3.916 dell'anno 2001, gran parte dei quali, per la precisione 3.144, facenti parte del fondo Villa, fondo la cui catalogazione veniva avviata il 23 aprile 2001.

Ma al di là dell'attività 'ordinaria', l'anno 2001 è stato soprattutto occupato dalle complesse istruttorie legate al progetto dell'istituendo Museo della Musica a palazzo Sanguinetti. Per arrivare preparati a questo importante appuntamento (che si prevede possa essere realizzato entro i primi mesi del 2004) si è avviato fin dai primi mesi del

---

[31] Fino a quel momento i materiali da riprodurre dovevano essere trasportati in Archiginnasio.

2001 il riscontro inventariale di tutte le raccolte del CMBM, lavoro questo che ha comportato non solo il conteggio materiale dei pezzi, ma anche un'intensa attività di manutenzione, provvedendo in molti casi ad inserire i materiali più preziosi in apposite custodie di cartone a PH neutro. Contemporaneamente si è puntato su un programma di promozione e di valorizzazione del Museo, realizzando un sito web dell'istituto, corredato da immagini e ricco di notizie sulle collezioni e di informazioni sui servizi della Biblioteca. È stata completata la conversione digitale, con scansione OCR (*Optical Character Recognition*), del catalogo Gaspari, strumento ancora oggi fondamentale per accedere al patrimonio storico del CMBM. Naturalmente si è dovuto procedere anche ad una fitta attività di correzione manuale dei testi digitalizzati, provvedendo a inserire le segnature di collocazione ed uniformando e integrando l'indice degli autori: la versione automatizzata del catalogo Gaspari così ottenuta, arricchita di un *software* di ricerca particolarmente accattivante è stata per il momento resa disponibile in versione Intranet.

6. *Museo del Risorgimento*

Nel 2001 si sono visti i primi frutti della catalogazione automatizzata nell'àmbito del Servizio Bibliotecario Nazionale anche per il Museo del Risorgimento, entrato a fare parte di SBN nel dicembre 2000. Grazie a due distinti appalti (uno vinto dalla cooperativa COPAT per la catalogazione di una prima *tranche* del fondo Marcelli, l'altro – finanziato dalla Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna – dalla ditta CSR per l'avvio della conversione catalografica dei fondi storici) si è avuto un sensibile incremento degli indicatori connessi alla catalogazione:

	1999	*2000*	*2001*
Unità documentarie ingressate	610	787	2.391
Unità documentarie catalogate	605	937	4.277

Una parte dei volumi catalogati durante il 2001 appartiene al fondo Marcelli, che era pervenuto in dono alla biblioteca del Museo del

Risorgimento nel corso del 2000. Umberto Marcelli (1910-1999), insigne studioso del Risorgimento italiano e autore di numerose pubblicazioni, fra le quali vanno ricordate gli studi su Marco Minghetti comparsi su questo *Bollettino*, fu dal 1962 fino alla morte Presidente del Comitato bolognese dell'Istituto per la Storia del Risorgimento. La sua raccolta libraria è composta da poco più di 1.500 volumi e da un migliaio di opuscoli, per la quasi totalità relativi alla storia contemporanea.

Fra le acquisizioni più significative del Museo del Risorgimento nel corso del 2001 va segnalato il manoscritto *Ricordo della mia vita in mare. Campagna d'Africa e d'Oriente e di Circumnavigazione*, corredato da disegni ad acquerello, cartoline, fotografie, articoli di giornale e di riviste, il tutto relativo ai viaggi per mare dell'ufficiale della Marina militare Ivo Gioannetti (14 ottobre 1874 - m. dopo il 1946), negli anni 1891-1900; una serie di libri scolastici di fine Ottocento; una feluca per ufficiale austriaco di produzione milanese e risalente agli anni Quaranta del XIX secolo; e un significativo dipinto ad olio, di fine Ottocento, raffigurante il garibaldino cesenate Eugenio Valzania, quadro che è stato donato al Museo da Marina Deserti, Assessore alla Cultura del Comune di Bologna (tav. 4).

Al solito molto attiva è stata l'attività espositiva e la promozione di attività culturali volte a fare maggiormente conoscere il Museo. Il 29 aprile 2001 si chiudeva la mostra *Albione, Marianna e il bersagliere. Stereotipi nazionali e stampa satirica nell'Europa tra Ottocento e Novecento* (era stata inaugurata il 1° dicembre 2000); dal 19 maggio al 1° luglio 2001 si è svolta l'esposizione *Intorno a Verdi. Echi di un grande mito italiano*, nel centenario della morte del grande musicista; il 1 dicembre 2001 veniva inaugurata (per proseguire poi fino al 28 aprile 2002) la mostra *Cent'anni fa Bologna. Angoli e ricordi della città nella raccolta fotografica Belluzzi*, che ha permesso di valorizzare una significativa raccolta di fotografie risalente al primo direttore del Museo del Risorgimento, Raffaele Belluzzi. Fra le altre attività, nella primavera del 2001 l'iniziativa *Gioco dell'oca dell'Unità d'Italia* nell'àmbito della rassegna «Il Museo si diverte»; il 19 maggio l'ottava edizione del *Gran Ballo dell'Unità d'Italia* realizzato insieme alla Società di Danza; e naturalmente un'intensa attività didattica rivolta alle classi della scuola dell'obbligo (325 classi, per un totale

di circa 6.000 ragazzi), 23 visite guidate e 5 tra incontri seminariali e corsi di aggiornamento.

I visitatori del Museo sono stati nel corso dell'anno 9.518 (contro i 9.964 del 2000); gli utenti della Biblioteca 968 (contro i 1.027 del 2000).

PIERANGELO BELLETTINI

Questa relazione si basa in gran parte sui resoconti redatti dai vari responsabili dei settori ed uffici in cui sono articolati la Biblioteca dell'Archiginnasio, Casa Carducci, il Civico Museo Bibliografico Musicale e il Museo del Risorgimento.

Intorno a Giovanni Luigi Valesio

Scritti di
Babette Bohn, Andrea Comalini, Kenichi Takahashi

Babette Bohn

Valesio, the Archiginnasio, and the first American at the University of Bologna

Giovanni Luigi Valesio (ca. 1561?-1633) was an artist and poet associated with the Carracci school. The son of a Spanish soldier for whom both the date and place of birth are unknown, Valesio was best known as a poet who associated with other writers like Giambattista Marino and Cesare Rinaldi, and as an engraver who produced nearly 200 prints. These two activities were related, since the artist's engravings provided a forum for visual expression of his literary imagination.[1] Thus, many of Valesio's engravings, particularly his heraldic designs, are striking for their iconographic inventiveness and originality. This attention to literary content and iconographic inventiveness also characterizes his paintings.

The recent scholarship of Veronika Birke demonstrated that Valesio was more active as an engraver than was formerly known.[2] Now, it appears that his activity as a painter, which received less attention from the early sources than his engravings, was also more substantial than was previously thought. Valesio's newly rediscovered frescoes in Alto Lario, published in this journal by Andrea Comalini, join the small group of frescoes by the artist in Bologna and Rome that

---

[1] As Veronika Birke observed in *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1): Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries by Veronika Birke*, New York, Abaris Books, 1987, p. 21.

[2] *Ibidem.*

were already known. This essay will attribute another fresco in the Archiginnasio of Bologna to Valesio, suggesting that he may have been more productive and inventive as a painter than has been thought.

Valesio's activity as a painter was eclipsed for posterity by the work of his more famous Bolognese contemporaries, like the Carracci, Reni, and Domenichino, resulting in a lack of information about many of his paintings. The early writers, more interested in the works of these other great painters, said little about Valesio's activity as a painter. Masini characterized Valesio as an excellent engraver and miniaturist and mentioned only five paintings by the artist in Bologna and Rome.[3] Malvasia noted that Valesio was a better engraver than painter, and listed only a dozen paintings by the artist, in contrast to fifty-two engravings discussed by the biographer.[4] Baglione confined his discussion to Valesio's painted works in Rome, most notably his paintings for the church of S. Maria sopra Minerva.[5] Marcello Oretti provided the fullest picture of Valesio's accomplishments as a painter, describing some two-dozen works in Rome and Bologna.[6]

This absence of information on the artist's production as a painter applies to his work in both fresco and oil. Although this essay will focus on Valesio's frescoes, it is worth noting that many of his oil paintings have probably also been lost or misidentified. His two seventeenth-century Bolognese biographers, Masini and Malvasia, recorded only five oil paintings produced for Bolognese churches. Oretti added several works to this short list, including a half-dozen oil paintings for private collections. This addition is important, since an artist of secondary prominence, like Valesio, almost certainly produced more

---

[3] Antonio di Paolo Masini, *Bologna Perlustrata*, in Bologna, per Carlo Zenero, 1650, p. 751-752 and Bologna, per l'erede di Vittorio Benacci, 1666, I, p. 80, 131, 135, and 343.

[4] Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, in Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, ad instanza di Gio. Francesco Dauico detto il Turrino, 1678, II, p. 95-104; and Id., *Le Pitture di Bologna*, in Bologna, per Giacomo Monti, 1686, p. 41, 76, 112-13, 135, 142, 164, 224, 246, and 248.

[5] Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, in Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, 1642, p. 354-355.

[6] Marcello Oretti, *Notizie de' Professori del Dissegno*, n.d., unpublished manuscript in the Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, ms. B.125, p. 586-587 and ms. B.126, p. 386-407 bis.

works for private than for public patrons in early Seicento Bologna. Moreover, Oretti's list of Valesio's private patrons is conspicuous for the intellectual and literary character of its personae: it includes «Casa Cospi», the Bolognese Senatorial family who were notable for their interests in antiquity and modern art and their close association with the Medici;[7] the Cavalier Marino, a prominent poet who praised Valesio in his poetry;[8] and «Casa Rinaldi», the family of Cesare Rinaldi, a Bolognese writer who knew Valesio.[9] Oretti's additions suggest that Valesio was closely associated with a group of humanists and intellectuals who appreciated the poetic imagination evident in his works, and it is likely that the artist produced many more such paintings for private collectors that are no longer known.

One example of such a work for a private collector is Valesio's hitherto unknown painting of a female martyr saint, illustrated in plate 1. This picture was catalogued in a recent auction at Sotheby's as an anonymous work of the Bolognese school, although it is inscribed with the artist's monogram, «VALE», which is also found on his engravings.[10] This work, now in a private American collection, dem-

---

[7] On the Cospi family, see Lorenzo Legati, *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall'Illustrissimo signor Ferdinando Cospi patrizio di Bologna e senatore Cavaliere Commendatore di S. Stefano, Bali d'Arezzo, e March. Di Petriolo...*, in Bologna, per Giacomo Monti, 1677; Miriam Fileti Mazza, *Archivio del collezionismo mediceo: Il Cardinal Leopoldo*, Milano and Napoli, R. Ricciardi, 1993, I, p. 3-91; and Edward L. Goldberg, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1983, p. 34-53.

[8] As noted by Fr. Pellegrino Antonio Orlandi, *L'Abecedario Pittorico dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, in Napoli, a spese di Nicolo e Vincenzo Rispoli, 1733, p. 248, and Id., *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, in Bologna, per Costantino Pisarri all'insegna di S. Michele, 1714, p. 167; and by M. Oretti, IV, p. 386.

[9] Rinaldi (1559-1636) was a Bolognese writer who was best known for his poetry. According to Giovanni Fantuzzi (*Notizie degli scrittori bolognesi*, in Bologna, nella stamperia di S. Tommaso d'Aquino, 1781-94, VII, p. 187-88), Rinaldi was a devotée of painting and a particular friend of the Carracci. His engraved author's portrait, which served as the frontispiece for part three of his *Delle Rime di Cesare Rinaldi Bolognese* (in Bologna, per Vittorio Benacci, 1590), has been tentatively attributed to Agostino Carracci (See *The Illustrated Bartsch, 39, Commentary, Part 1: Italian Masters of the Sixteenth Century, by Babette Bohn*, New York, Abaris Books, 1995, n. 3901.240x).

[10] Sotheby's, 15 April 1999, lot 414, in oil on canvas, measuring 86.5 x 72.5 cm. The four letters are intertwined and overlapping and appear at the lower center of the picture.

onstrates the artist's stylistic debt to Ludovico Carracci, with its Ludovichian figure style, emotional expression, and dramatic lighting.

Ludovico was a key figure for Valesio in many respects. According to Malvasia, when Valesio was over thirty, Ludovico supplied the would-be artist with drawings of various animals that led the way to his artistic career.[11] Carracci also provided the artist with the designs for at least three of his engravings.[12] Thus it is not surprising that some of Valesio's drawings have been wrongly attributed by modern scholars to the better-known Ludovico, whose painterly drawing style influenced such drawings by Valesio as the *Coat of Arms of Cardinal Girolamo Pamphili with Allegorical Figures* (plate 2). This work, which was previously attributed to Ludovico Carracci, is instead Valesio's preparatory study for an engraving dated 1606.[13] One of the few known drawings by Valesio that supplied the final compositional design for a print, the sheet provides an important basis for ascribing other sheets to the artist. Its characteristically elongated and generalized figure style, rather over-abundant draperies, and extensive reliance on wash are also to be found in other drawings by Valesio.[14]

This essay will consider Valesio's three fresco paintings for the Archiginnasio in Bologna: one destroyed; a second ascribed to the artist by the early writers; and a third that is a new attribution. In considering these works, we will attempt to consider further the character of Valesio's work as a painter – his style, his iconographic originality, and his reception and reputation in early Seicento Bologna, a city dominated by the presence of other, more prominent painters. Although Valesio was stylistically dependent on such artists as Ludovico Carracci, his iconographic inventions were truly original, and

[11] C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 95.

[12] See *The Illustrated Bartsch, 39, Commentary, Part 2: Italian Masters of the Sixteenth Century, by Babette Bohn*, New York, Abaris Books, 1996, p. 156-158.

[13] Paris, Musée du Louvre, inv. n. 7723, in pen and brown ink with brown wash, 292 x 387 mm; published in B. Bohn, *I disegni di Giovanni Luigi Valesio*, «Grafica d'arte», XXIX, 1997, p. 29-30. On the engraving, which is inscribed «Il Valesio inu. F. 1606», see *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1)*, 1987, cit., n. 4002.142.

[14] Nine other drawings by the artist are published in B. Bohn, *I Disegni* cit., p. 29-35.

it is in the exercise of his poetic imagination, seeking visual form in fresco, that his greatest artistic contributions were made. Valesio's intellectual inventions were particularly well suited for appeal to the scholarly and ecclesiastic communities of early modern Bologna.

As noted above, neither the date nor the place of Valesio's birth is known. He was the son of a Spanish soldier who was sent in 1580 to Correggio, where the family is documented until 1598.[15] Several of the early sources remark that before becoming an artist, Valesio was a dancing master, fencer, lutenist, and poet. The date of Valesio's arrival in Bologna is unknown, but it seems likely that it predated his activity as an engraver, which began by 1594.[16] This chronology would also conform with the accounts that Valesio became associated when he was over thirty with Ludovico Carracci, who provided the artist with drawings of lions, eagles, angels, virtues, and other figures as models for study.[17] Valesio also worked in cities near Bologna, including Modena and Reggio Emilia. His contacts with the Ludovisi family, who commissioned numerous engravings from the artist, led to his transfer to Rome after the election of Alessandro Ludovisi as Pope Gregory XV in 1621. In Rome, Valesio worked particularly for Gregory's nephew Cardinal Ludovico Ludovisi, for whom he produced a variety of engraved and painted works. The artist evidently remained in Rome until his death there in 1633.

Masini and Malvasia, Valesio's two seventeenth-century Bolognese biographers, mentioned eight frescoes by the artist in the city. Masini noted only one: «la prospettiva del Collegio Pannolini, a vista della

[15] Nicosetta Roio, *Giovan Luigi Valesio*, in *La Scuola dei Carracci: dall'Accademia alla Bottega di Ludovico*, a cura di Emilio Negro and Massimo Pirondini, Modena, Artioli, 1994, p. 335 and 338, n. 4. Although Roio gives Valesio's date of birth as ca. 1560, I have adopted the date suggested by several of the early writers, including M. Huber – C.C.H. Rost, *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler*, Zürich, Orell, Gessner, Füssli und compagnie, 1796-1808, III 1799, p. 277; and Adam von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, a Vienne, de l'imprimerie de J.V. Degen, librairie place St. Michel, 1803-1821, XVIII, p. 211.

[16] Valesio's first print, a *Portrait of Francesco Panigarola*, can be dated by its inscription to 1594, as Birke noted, *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary Part 1)*, 1987, cit., n. 4002.001). The print is signed with Valesio's monogram: «VALO». One of only two portraits in his printed *oeuvre*, the engraving shows the influence of Agostino Carracci's many engraved portraits in oval format.

[17] P.A. Orlandi, *L'Abecedario Pittorico* cit., p. 248.

[18] A. Masini, *Bologna Perlustrata* cit., 1650, p. 752.

chiesa di S. Giacomo maggiore».[18] Malvasia listed seven others, including the *St. Roch curing plague victims* in the Oratorio di San Rocco; the frescoes for the Ferri chapel, San Nicolò di San Felice; a frescoed frieze for the Palazzo Pubblico (plates 3 and 4); the frescoed laterals for the chapel of the Speziali in the Church of the Mendicanti; two ceilings in the Palazzo Fava; and one fresco for the monument to San Carlo Borromeo in the Archiginnasio (plate 5).[19]

One of Valesio's most important frescoes in Bologna was evidently his frescoed frieze in the *sala della guardia de' Svizzeri,* in the Cardinal Legate's apartments of the Palazzo Pubblico, which was recorded by both Malvasia and Oretti (plates 3 and 4).[20] These well-documented and well-preserved works, commissioned in 1611 by Cardinal Maffeo Barberini during his first year as papal legate to Bologna,[21] provide a revealing insight into Valesio's approach to fresco painting, during the same period as his activity in the Archiginnasio. In addition to heraldic depictions that feature the coats of arms of Barberini and the reigning pope, Paul V Borghese, the frieze portrays a group of twenty-two female allegorical personifications of Virtues. Here Valesio expands upon the traditional groups of three theological and four cardinal virtues, adding less commonly represented Virtues such as *Amabilitas, Benignitas* (plate 3), *Clementia,* and *Concordia,* that were not even described by Cesare Ripa in his *Iconologia* of 1603. Even Valesio's conventional Virtues often do not conform to their standard iconographies. *Caritas* (plate 4), for example, is a fully clothed, winged figure who extends a piece of bread to an implied recipient,

---

[19] C.C. Malvasia, *Le pitture* cit., p. 135, 142, 164, and 248; Id., *Felsina Pittrice* cit., II, p. 96. Baglione also mentioned two frescoes by Valesio in Rome, in the churches of Santa Maria sopra Minerva and in the Madonna di Costantinopoli (*Le vite* cit., p. 354).

[20] C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 96; Id., *Le Pitture* cit., p.164; M. Oretti, *Notizie* cit., II (BCABo, ms. B.125), p. 388. Francesco Scannelli also noted that Valesio produced «diversi fregi nel publico palazzo nell'anticamere dell' Ementissimo Legato» in *Il Microcosmo della pittura*, in Cesena, per il Neri, 1657, p. 368. The fresco was also noted later by Antonio Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, Bologna, Tipi governativi alla Volpe, 1841-1843, II (1843), p. 128.

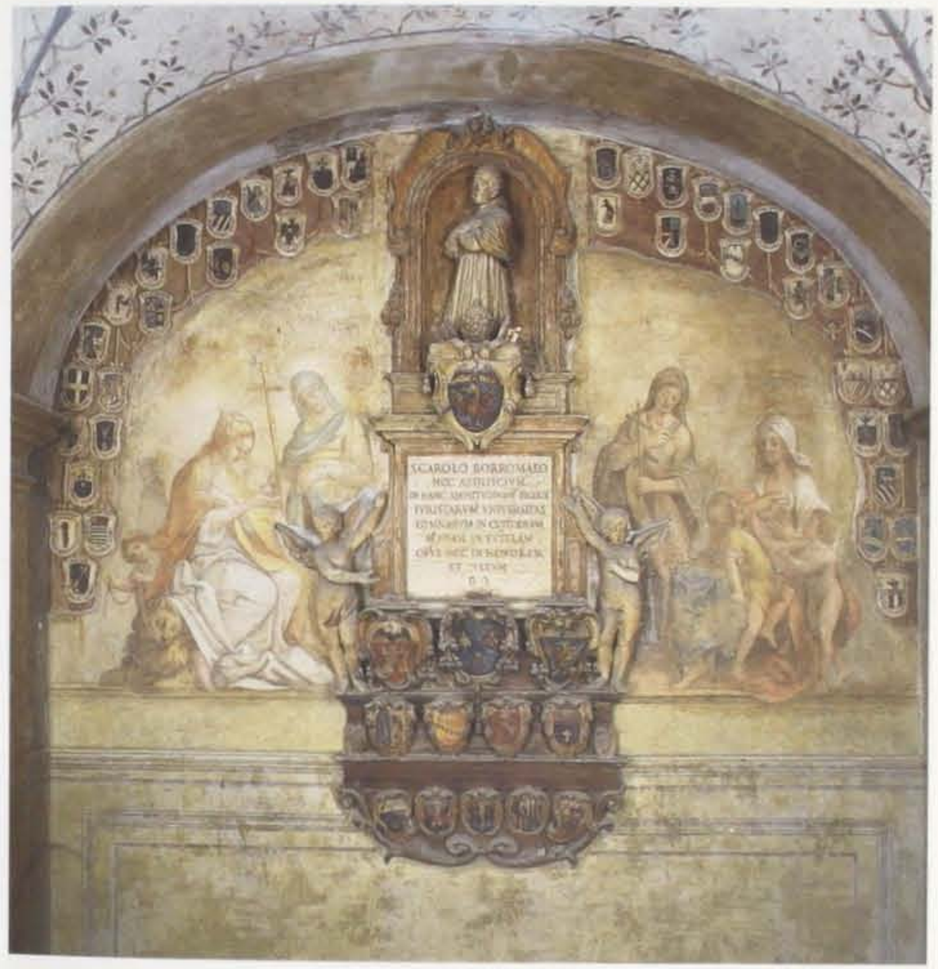
[21] Barberini was appointed by Pope Paul V and served as legate from 1611 to 1614. See Marina Ferretti - Marta Pasquali, *Cronotassi critica dei legati, vicelegati e governatori di Bologna dal sec. XVI al XVIII*, in «Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna. Atti e memorie», n.s., XXIII, 1972, p. 142-143.

Pl. 1. Giovanni Luigi Valesio, *Female Martyr Saint*, oil painting, private collection.

Pl. 2. Giovanni Luigi Valesio, *Coat of Arms of Cardinal Girolamo Pamphili with Allegorical Figures*, ca. 1606, drawing, Paris, Musée du Louvre (© Photo RMN).

Pl. 3. Giovanni Luigi Valesio, *Benignitas*, 1611, fresco, Bologna, Palazzo Pubblico.

Pl. 4. Giovanni Luigi Valesio, *Caritas*, 1611, fresco, Bologna, Palazzo Pubblico.



Pl. 5. Giovanni Luigi Valesio, *Four Virtues* (*Monument to San Carlo*), fresco, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio (Photo Studio Pym and Studio Cesari, February 9, 2000).

Pl. 6. Giovanni Luigi Valesio, *Monument to the Cardinal Benedetto Giustiniani*, fresco (before restoration), Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio (Photo Studio Pym and Studio Cesari, February 7, 2000).

Pl. 7. Giovanni Luigi Valesio, *Monument to the Cardinal Benedetto Giustiniani*, fresco (after restoration), Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio (Photo Studio Pym and Studio Cesari, March 7, 2003).

Pl. 8. Giovanni Luigi Valesio, *Coat of Arms of Cardinal Facchinetti with Allegorical Figures*, before 1606, engraving, Wien, Graphische Sammlung Albertina.

instead of her traditional portrayal as a bare-breasted woman nursing infants. In Valesio's original conception, it is *Benignitas*, rather than *Caritas*, whose spouting breasts are her identifying attribute. Thus the fresco supplies a telling example of Valesio's inventiveness as an iconographer.

Valesio's best-known work in the Archiginnasio is his fresco of *Four Virtues* in the *Monument to San Carlo Borromeo* (plate 5). It dates from 1610-12, making it contemporary with the Palazzo Pubblico frescoes, with which it shares many stylistic and iconographic features. Both Malvasia and Oretti mentioned this fresco, which was evidently one of Valesio's best-known public paintings in Bologna.[22] Probably inspired by the canonization of San Carlo Borromeo in 1610, the monument was conceived to honor Borromeo, who was Cardinal Legate to Bologna when the building of the Palazzo dell'Archiginnasio, new seat of the University, was initiated in 1561.[23] The monument, on the wall of the first ramp of the *scala dei Legisti*, consists of the central features of a commemorative inscription flanked by angels and, above, a statue of the saint by an anonymous sculptor, flanked by Valesio's fresco of four female allegorical figures of Virtues. It seems clear that Valesio's fresco was executed first, since the sculptural decoration partially obscures the painted figures, complicating the identification of those Virtues whose identifying attributes are no longer visible.[24]

---

[22] C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 96 and Id., *Le Pitture* cit., p. 248; M. Oretti, *Notizie* cit., (BCABo, ms. B.126), IV, p. 388 and Id., *Le pitture che si ammirano nelli palazzi e case de' nobili nella città di Bologna e di altri edifici in detta città*, unpublished manuscript in the Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, n.d. (BCABo, ms. B.104), I, p. 9. The fresco was also noted by Girolamo Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi divisa in due parti con tavole in rame*, Bologna, per Annesio Nobili, 1820, p. 267 and by A. Bolognini Amorini, *Vite* cit., II, p. 128.

[23] The building was officially commissioned by Pope Pius IV, but its true patron, who financed and supervised its construction, leading up to its inauguration in 1563, was Pier Donato Cesi, Borromeo's vice legate and Bishop of Narni. See Richard Tuttle, *Il Palazzo dell'Archiginnasio in una relazione inedita di Pier Donato Cesi al cardinale Carlo Borromeo*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di Giancarlo Roversi, I, Bologna, Credito Romagnolo, 1987, p. 67.

[24] Donatella Biagi Maino notes that the monument was erected in 1610 and enlarged in 1612 in Id., *La gratitudine e la memoria. I monumenti affrescati d'età barocca*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo* cit., I, p. 119.

Valesio's Virtues are not all easily identifiable, although presumably they were all selected to honor appropriate virtues in the saint. Here Valesio's inventiveness as an iconographer poses problems in interpretation, particularly since none of the early writers supplies specific information on the Virtues' identities. At right, the figure of Faith is depicted standing nearest the center, holding a cross.[25] Her downcast gaze and introverted demeanor contrast with the gregarious sensibility of Charity, a more youthful figure seated at right. Charity, a more conventional depiction of this Virtue than her counterpart in the Palazzo Pubblico, smiles down at the two children who accompany her, as she bares her breast to offer them nourishment. Her colorful garments also contrast with the somber grayish browns of her sister's clothing. Faith and Charity are the two most conventional depictions of Virtues here, making them the easiest to identify.

The two Virtues at left, who are also contrasted in pose, clothing, and sensibility, are more difficult to interpret. The seated figure at far left, dressed in white and gold, looks down at a small orb in her right hand and places her left hand on her heart to demonstrate her sincerity. She is seated on a lion whose reins are held by a putto, the only figure in the fresco who looks out and makes direct eye contact with the viewer. Although previously identified as the personification of Justice, it seems more likely that this figure represents Magnanimity. Although she does not correspond in every particular to Cesare Ripa's description of this Virtue, Magnanimity is the only Virtue described by Ripa who sits on a lion, the noblest of all beasts, who allegedly showed himself to hunters to distract them from other animals, generously risking his own life, so as to enable the weaker animals to escape.[26]

[25] She holds something else in her right hand, but the present condition of the fresco makes it impossible to identify this object.

[26] Cesare Ripa, *Iconologia*, in Roma, appresso Lepido Facij, 1603, p. 300. Ripa's description also includes a putto behind the woman, although Ripa specified that the putto held a large cornucopia with coins spilling out. Other elements described by Ripa, like the woman's crown and scepter, were not included by Valesio here. Biagi Maino identified the figure as Justice in In., *La gratitudine e la memoria* cit., p. 142, n. 4.

The veiled figure standing next to Magnanimity, holding a pastoral staff, eludes clear identification in the absence of any other visible attributes. Presumably she refers in some way to the pastoral mission of San Carlo Borromeo, who as bishop of Milan tended actively to his flock, increasing assistance to the poor and needy, establishing programs for the religious instruction of children, feeding thousands of people during the famine of 1570, and even personally ministering to the afflicted during the plague of 1576. It is worth noting that in Ludovico Carracci's painting of *San Carlo baptizing during the plague of Milan* (Nonantola, Abbazia, 1613-16) of just a few years later,[27] a similar pastoral cross is conspicuous in the composition. Perhaps Valesio's allegory and Carracci's painting both refer to a specific type of Christian charity, performed by the clergy during the Counter Reformation, with its strong emphasis on this particular virtue. As Mauro Carboni has commented, Counter Reformation Bologna enjoyed a particularly strong emphasis on the «religione delle opere», promoting the founding, in late Cinquecento Bologna, of a series of charitable institutions, including the Opera dei Mendicanti (1563), the Compagnia dei Poveri (1576), the Pio Cumulo della Misericordia (1576), and the Monte del Matrimonio (1583).[28] This religious context may account for Valesio's unprecedented inclusion of two different types of charity, one applicable to the laity and the other to the clergy.

In both iconographic inventiveness and figure style, this fresco is markedly similar to the contemporary fresco of Virtues by Valesio in the Palazzo Pubblico. Both works demonstrate the artist's willingness to be unconventional in his depictions of Virtues, and both employ idealized, graceful figures with little anatomical detail visible underneath their draperies. The generalized, oval faces with small features are

[27] On this painting, see Francesco Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte Bolognese-emiliana*, Bologna, Alfa, 1970, n. 63 and B. Bohn, *Ludovico's Last Decade*, in «Master Drawings», XXV, n. 3, 1987, p. 225.

[28] This phrase is taken from Adriano Prosperi, *I tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996, p. 21. Mauro Carboni compellingly suggested its applicability to Bologna (*Le doti della 'povertà': famiglia, risparmio, previdenza: il Monte del Matrimonio di Bologna [1583-1796]*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 17).

reminiscent of both Correggio and the late works of Ludovico Carracci, Valesio's teacher. Although the condition of the fresco makes such judgments tenuous, Valesio appears to demonstrate little interest in spatial illusionism here, portraying his figures with little volume and placing them in the foreground, with no evident indication of a background.

If his fresco for the monument to San Carlo Borromeo quickly became a well-known work in Bologna, this fate was not shared by Valesio's two other frescoes for the Archiginnasio. One fresco on the ground floor was cited only by Oretti: «Nella camera d[etta] la buja a canto la sud[detta] cappella il volto è dipinto dal Valesio».[29] No trace of this work remains today, since it occupied a portion of the Archiginnasio that was destroyed by bombing during World War II. It is impossible, without even a photo of the lost work, to judge the validity of Oretti's attribution of this fresco to the artist.

A third fresco (plates 6 and 7), also on the ground floor of the palace, has evidently never been attributed to any artist. Despite its prominent position in the vault of the entryway to the Archiginnasio, it is mentioned by none of the many writers who discussed the Archiginnasio's frescoes, apart from Sorbelli, who transcribed the inscriptions without mentioning an artist.[30]

The fresco depicts an elaborate *concetto*: A large globe appears, set against a field of blue, in which a wind deity with inflated cheeks appears in each of the four corners. At the top, below a long banderole inscribed, «ADVOCAVIT BONONIAM TE COELVM DE SVRSVM», two putti carry a cardinal's hat. Below this, standing at the summit of the globe, are two female allegorical figures, representing Justice and Peace. These figures are clearly identifiable, both by their traditional attributes (Justice holds scales and a sword, whereas Peace holds an olive branch and a flame that is turned down to extinguish a collection of arms) and by the inscription on the smaller banderole that they jointly support.[31] They flank a large golden escutcheon with

[29] M. Oretti, *Le pitture* cit., I, p. 10.

[30] Albano Sorbelli, *Le iscrizioni e gli stemmi dell'Archiginnasio*, Bologna, N. Zanichelli, 1916, I, p. 15. Sorbelli gives full transcriptions of all the inscriptions in the fresco.

[31] It is inscribed: «IVSTITIA ET PAX PROPTER TE, SE SE OSCVLATAE SVNT».

a castle surmounted by an eagle, the arms of the Genoese Cardinal Benedetto Giustiniani. Below Giustiniani's arms, more putti support a large, inscribed banderole; and below this, three more heraldic escutcheons appear, surrounded with further inscribed banderoles. The three coats of arms on the lower register, moving from left to right, are those of Lima, Peru (with the three Magi); the city of Bologna; and Didacus de Leon Garavito (with helmet, rampant lions, and arrows). At lower right, the last inscription also supplies the date of the monument: 1607.

As the inscription in the cartouche at lower right explains, the monument celebrates the accomplishments of Didacus de Leon Garavito, the first student at the university of Bologna to come from the Americas. A student in the faculty of jurists, who was born in «Novo Orbe» and came to Bologna from Lima, Peru, Garavito commissioned and paid for the fresco in 1607, the year that he was named to the high office of «priore dei giuristi». In 1607, Cardinal Benedetto Giustiniani was papal legate to Bologna (he served from 1606-1611), which explains his prominent acknowledgement in the fresco. A letter from Giustiniani, written in July of 1607, expresses the Cardinal's approval of the work.[32] Although this is Garavito's only commissioned monument in the Archiginnasio, his historical importance as the first «American» incorporated in the increasingly global reach of the university is confirmed by the recurrence of his coat of arms in six places on the walls of the Archiginnasio.[33]

Although there is no record of the artist who executed the fresco for Garavito, that artist was surely Giovanni Luigi Valesio, whose authorship is indicated by several factors. First and foremost, the style of the fresco is characteristic of Valesio's early Correggesque-Ludovichian manner, with its small, oval faces, elongated bodies, inattention to anatomy beneath the draperies, and disinterest in spa-

[32] This letter, which is part of manuscript B.1303 in the Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, was published by Gualtiero Tonelli, *Una 'memoria' nell'Archiginnasio al primo studente venuto dalle Americhe all'Università di Bologna*, «Strenna storica bolognese», VIII, 1958, p. 265-273.

[33] *Ivi*, p. 272.

tial illusionism. The composition, with its symmetrical arrangement of putti, allegorical figures, and escutcheons, is similar to many of Valesio's heraldic engravings, such as the *Coat of Arms of Cardinal Facchinetti with Allegorical Figures* (plate 8), a print that probably predates 1606.[34] The symmetrical compositions, exaggerated curvature created by the contrapposto stance, similar arm positions, turned heads, and rather fussy arrangement of the draperies are strikingly similar in both works.

A second compelling reason for attributing the fresco to Valesio is its characteristic iconographic inventiveness. In this fresco, commemorating the global reach of the university population in Bologna, with the first student from the Americas, the artist portrayed a globe, with the four cardinal directions indicated by the four winds in the corners. Although the fresco is damaged today, it is clear that the right side was originally darker than the golden tonality of the left, expressing the conceit that the dark, or unknown side of the globe that houses the Americas is now made visible and known, under the auspices of Cardinal Giustiniani, by the virtues of Justice and Peace. Thus Bologna is unified with distant Lima, through the arrival of Garavito, as their adjacent coats of arms express.

Although there is no written documentation of Valesio's responsibility for the Garavito fresco, his authorship is compellingly indicated by the style and iconography of the painting. In addition, it is tempting to speculate that Valesio's half-Spanish origins might have supported his connection to the Spanish-speaking Garavito. Valesio's successful invention in the Garavito fresco was probably influential in helping the artist to secure the subsequent commissions, only a few years later, for the *Monument to San Carlo Borromeo* and for the *Virtues* in the Palazzo Comunale.

In any case, the Garavito commission of 1607 provided the artist with the opportunity to create his most original large-scale monument

[34] A. Bartsch, *Le Peintre-Graveur* cit., XVIII, 227, n. 71; *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1)*, 1987, cit., n. 4002.125. Birke argued that these arms were probably those of Cardinal Antonio Fachinetti, who died in 1606, and also related the work stylistically to another engraving of 1602.

in fresco. Building upon his experience as an engraver with heraldic designs, the artist conceived a fresco that incorporated heraldic imagery, allegorical figures, and global references to express the broad geographical reach of Bologna's university community. Perhaps because Valesio was as yet unestablished as a fresco painter in 1607, his responsibility for the work was long forgotten. But the iconographic inventiveness of Valesio's fresco provides compelling evidence of the intellectual vitality and sophistication of this poet-painter of the Carracci school and reminds us of the close links between literary and artistic creativity during this period. Valesio's literary gifts were particularly well suited to meeting the needs of Bologna's intellectual university community, who would have been as unable to afford the high prices of Ludovico Carracci and Guido Reni as they were capable of appreciating the nuances of iconographic originality.

I am grateful to Dr. Pierangelo Bellettini for his support, assistance, and encouragement on this essay. I also wish to acknowledge my debt to Dr. Veronika Birke, who has done so much to restore modern critical awareness of Giovanni Luigi Valesio.

Andrea Comalini

Un'insolita presenza bolognese in Alto Lario: Giovanni Luigi Valesio nella chiesa dei Santi Eusebio e Vittore di Peglio

La chiesa dei Santi Eusebio e Vittore di Peglio, nell'Alto Lago di Como, ricostruita agli inizi del Seicento su un precedente tempio del XV secolo, è nota soprattutto per gli importanti cicli di pittura, a fresco e a olio, eseguiti a partire dal 1614 da Giovanni Mauro della Rovere detto il Fiammenghino.

Finora trascurata dalla critica è invece la decorazione a fresco della cappella della Beata Vergine del Rosario (eseguita nel 1611), forse anche perché attribuita, in un manoscritto del 1854 dell'allora parroco di Peglio Gerolamo Felli,[1] a uno sconosciuto Giovanni Valerio, attribuzione puntualmente quanto acriticamente ripresa in seguito da chi si occupò della chiesa (tav. 1).

Nella chiesa antica era presente un altare dedicato a Maria Assunta;[2] nella nuova, la cappella designata per il culto della Madonna, la quarta di destra, viene dedicata espressamente alla Beata Vergine del Rosario.

L'iconografia della cappella è scopertamente mariana e rivela l'at-

---

[1] Archivio parrocchiale di Peglio (APP), Girolamo Felli, *Memorie intorno alle pitture della Chiesa Parrocchiale di Peglio ed altre notizie importanti, 1854*. L'autore scrive testualmente: «[...] si ritiene per sicuro che questa Cappella sia stata dipinta da Giovanni Valerio pittore di grido in quel tempo».

[2] Archivio storico della diocesi di Como (ASDC), *Visite pastorali*, cart. XII, Feliciano Ninguarda, 1593. Con questa denominazione l'altare era citato nella visita pastorale.

tenzione con cui il rettore Pietro Antonio Grassi, artefice del rinnovamento della chiesa, recepì i dettami volti a diffondere il culto di Maria, bersaglio degli eretici, nelle terre di confine più soggette alla diffusione del protestantesimo, tra cui l'Alto Lago, non dimostrandosi in questo da meno degli ordini religiosi, soprattutto domenicani e francescani, che cercavano di propagare tra il popolo la devozione alla Vergine del Rosario.

Per la decorazione delle pareti laterali e della volta della cappella di Peglio che, nella nicchia sopra l'altare, ospita una statua lignea policroma della Madonna del Rosario dentro una cornice con quindici tondi a fresco dei *Misteri mariani,* è presumibile un intervento finanziario della Confraternita della Beata Vergine Maria del Santissimo Rosario, eretta all'altare proprio nel 1611 con privilegio della Vergine delle Grazie dell'Ordine dei Predicatori concesso a Roma il 31 gennaio.[3]

Nella chiesa rinnovata questa cappella fu la prima a essere affrescata, come testimonia l'iscrizione alla base del riquadro raffigurante *La lotta della Fede contro l'Eresia* sulla parete destra: *Io. Val. Pin. 1611 Petro Antonio Grasso Rectore,* in cui appare il nome abbreviato dell'autore, 'tradotto' appunto dal Felli nel non documentato Giovanni Valerio.

L'affresco sul lato sinistro della cappella, situato in una cornice in stucco dorato come il precedente, rappresenta la *Consegna del Rosario a San Domenico* (tav. 2).

In questo riquadro San Domenico è raffigurato in ginocchio, con accanto uno stelo di giglio, suo attributo come emblema di purezza e anche del culto tributato alla Vergine, mentre riceve il rosario dalle mani di un angelo rivolto a Maria che appare tra le nuvole con in braccio Gesù; questi porge a sua volta una corona tra un tripudio angelico, mentre, sullo sfondo, si svolge una battaglia.[4]

Nell'affresco di fronte, l'Eresia, nelle vesti di una megera gozzuta dal volto stravolto (tav. 3), lascia cadere un libro da cui escono serpen-

[3] ASDC, *Visite Pastorali*, cart. XL, fasc. 4, Lazzaro Carafino, p. 264 (anno 1627).

[4] Le leggi iconografiche la indicherebbero come un episodio della crociata contro gli Albigesi, bandita nel 1208 da papa Innocenzo III. Domenico, pur avendo rapporti d' amicizia con Simone di Montfort, il capo dei crociati, si era tuttavia tenuto lontano dalle operazioni militari, dedicandosi esclusivamente alla predicazione.

telli, simbolo delle false credenze (un serpentello in fuga si trova pure ai piedi di San Domenico nel pendant di sinistra), e arretra spaventata dinanzi alla Fede, che tende il calice con l'Ostia e regge su una spalla la Croce. Da una nuvola si affaccia la Vergine che tiene in braccio Gesù, mentre sopra la piana di fronte al mare è in corso una furiosa battaglia.

Le rappresentazioni rivelano finalità didascaliche precise, anche per l'apparato simbolico del rosario, della croce, del calice, delle serpi, del giglio, dei serti di fiori, chiaramente indirizzato a suscitare la devozione popolare ravvivando la fiducia nella capacità di intercessione della Madonna a favore dei fedeli, richiamata anche a grandi lettere nel cartiglio dello zoccolo sulla parete di sinistra: SUB TUUM PRAESIDIUM CONFUGIMUS.

Incorniciati da pregevoli stucchi, sono raffigurati nella volta, lateralmente, *Angioletti festanti* con strumenti musicali e serti di rose bianche e rosse affacciati a una balconata (tav. 6 e 7) e, nel medaglione centrale, un *Angelo con putti* che si sporgono da una cortina di nuvole a significare la gloria celeste (tav. 4-5).

La leggerezza e la varietà delle loro posizioni, a cavalcioni della ringhiera, sulle spalle l'uno dell'altro, in volo, rimandano a un esecutore amante della vaghezza oltre che della profusione: si vedano anche, tra le mani o al braccio degli angeli, i numerosi serti e coroncine.

Il ciclo presenta un linguaggio diverso da quello della pittura lombarda coeva, meno concitato, più 'naturale'. L'ambientazione è accurata; sono descritti con pazienza e abilità da miniatore gli elementi vegetali e animali e le battaglie sullo sfondo dei due riquadri principali.

Anche la vivacità e la tipologia degli Angioletti giocosi della volta richiamano altro linguaggio, di memoria correggesca, documentando un artista lieve e fantasioso, con 'maestri' sicuramente importanti. Un artista con un linguaggio differente da quello più corrivo di Giovanni Mauro della Rovere, a cui si deve la gran parte degli affreschi della chiesa di Peglio, tra cui spiccano *Il Giudizio Universale* e *L'Inferno e il Purgatorio* sulle pareti laterali del presbiterio, realizzati nel 1614.[5]

[5] Nell'Archivio parrocchiale di Peglio è presente il contratto per gli affreschi del presbiterio, firmato dal Fiammenghino il 4 ottobre 1613, che lo obbligava a «cominciare d.a opera subbito doppo Pasqua di Resuretione, et lavorando sinche d.a opera sara perfetta».

Sulla base della documentazione archivistica e del raffronto stilistico con altre opere dell'artista mi è possibile attribuire a Giovanni Luigi Valesio (Bologna 1561? - Roma 1633) l'esecuzione degli affreschi nella cappella della Beata Vergine del Rosario.

È proprio questo pittore della cerchia dei Carracci che il tempio pegliese rivela di aver ospitato, nel 1611, aprendosi, anche se per un episodio soltanto, a quella domestica naturalezza perseguita all'interno della celebre Accademia degli Incamminati, fondata a Bologna da Ludovico, Agostino e Annibale nel 1582.

Determinante ai fini dell'individuazione dell'artista, che a Peglio si firmò IO. VAL. (tav. 8), è una annotazione relativa a un *Giudizio Universale* perduto del Morazzone a Gravedona, opera la cui esecuzione doveva essere affidata al Valesio.[6]

Il Valesio, secondo il suo più antico biografo, il Malvasia,[7] dopo avere diretto una scuola di scherma e di ballo e aver fatto il calligrafo e il miniatore, si dedicò, già trentenne, al disegno e alla pittura entrando come allievo nello studio di Ludovico Carracci.

Le poche tele e gli scarsi affreschi a lui attribuiti sia a Bologna sia a Roma, dove si recò al seguito del fratello e dei nipoti di Alessandro Ludovisi, eletto papa nel 1621 col nome di Gregorio XV, esemplificano l'impatto esercitato sul non più giovane Valesio da Ludovico, interprete di rilievo dell'indirizzo controriformistico e realizzatore di quel colloquio religioso semplice e intimo, suggerito dal cardinale Paleotti nel suo *Discorso sulle immagini sacre e profane* stampato a Bologna nel 1582.

---

[6] Cfr. *Il Morazzone*, catalogo della mostra a cura di Mina Gregori (Varese, 14 luglio - 14 ottobre 1962), Milano, Bramante editrice, 1962, p. 162.

[7] Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori bolognesi*, II, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, p. 139-153. Per un profilo del Valesio, si veda Nicosetta Roio, *Giovan Luigi Valesio*, in *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di Emilio Negro e Massimo Pirondini, Modena, Artioli editore, 1994, p. 335-344, con bibliografia precedente. La studiosa parla di una sorta di *damnatio memoriae* in seguito al ritratto sfavorevole di Giovanni Luigi Valesio come pittore tracciato dal canonico Malvasia, un ritratto tale «da persuadere tutte le fonti successive, che lo giudicarono "valentissimo" almeno nella poesia, nella letteratura e nell'incisione, a tacere il più possibile delle sue modeste qualità di pittore». Anche la più moderna critica d'arte si è occupata solo marginalmente dell'opera pittorica dell'artista.

Ebbe un ruolo nella formazione del pittore anche Pietro Faccini, di cui frequentò l'Accademia detta de' Mirandola e che orientò i suoi interessi in direzione del manierismo.[8]

Il Valesio è noto soprattutto per la sua attività di incisore su invenzioni proprie e altrui (Cavalier d'Arpino, Baglione, Reni, Domenichino...), nella quale si accostò a un altro Carracci, Agostino. In questa produzione (sono state catalogate oltre 200 creazioni dell'artista con soggetti allegorici e mitologici, stemmi e frontespizi per libri; rari i soggetti religiosi)[9] il Valesio eccelleva, grazie alla capacità di rendere, con tecnica raffinata, morbidezze atmosferiche e vivaci effetti coloristici.

Coltivò anche la poesia e a lui si rivolse Giovan Battista Marino per ottenere alcune opere di soggetto mitologico cui dedicò versi elogiativi; per lo stesso motivo gli scrisse varie lettere Cesare Rinaldi, esaltandone la bravura, l'affabilità e la disponibilità[10] (qualità che procurarono al Valesio non poche amicizie).

Sempre il Marino lo esalta con altri «letterati di gran nome» e ne tesse le lodi come pittore, insieme ad artisti quali i Carracci, il Baglione, il Reni, il Morazzone, nel *Panegirico* composto per Maria de' Medici, regina di Francia, e nell'*Adone* ne celebra il valore che, dice, fa «insuperbir Bologna».

Secondo il Malvasia, il Valesio si recò a Gravedona per un «lavoro, che con grand'applauso ad ogni modo, e molt'utile fece [...], condotto da un Prete, che addottorato in Bologna con lui si strinse in una indissolubile amicizia»:[11] mi è possibile identificare il religioso nella

---

[8] Cfr. Cristina Bersani, *Giovan Luigi Valesio (1560 ca. – 1633). S. Rocco cura gli appestati – La Gloria Celeste*, in Rosaria Greco Grassilli, *S. Rocco nel Pratello. Storia e arte a Bologna*, con studi di C. Bersani e Carmen Lorenzetti, presentazione di Giancarlo Roversi, S. Giovanni in Persiceto (Bo), A. Forni editore, 2000, p. 153-155.

[9] Cfr. Adam von Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, vol. XVIII, Wien 1803-1821, p. 211-248; *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII*, a cura di Giovanna Gaeta Bertelà, con la collaborazione di Stefano Ferrara, Bologna, Associazione per le arti «Francesco Francia», 1973, n. 939-1029; Claudio Salsi, *Note sugli incisori detti «i Valesio»*, «Rassegna di studi e di notizie», vol. XIII, anno XIII, 1986, p. 680-693; *The Illustrated Bartsch, 40: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, edited by Veronika Birke*, New York, Abaris Books, 1987, p. 21-171.

[10] C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit., p. 143-152.

[11] *Ivi*, p. 141.

persona di Giacomantonio Curti Maghini, la cui presenza è attestata a Bologna già nel dicembre del 1604. Nel *Liber baptismorum (1604-1630)*[12] conservato presso l'Archivio parrocchiale di Gravedona, alla data 17 dicembre 1604, si legge che il canonico Camillo Mognio riceve l'ordine da Giacomantonio Maghini, arciprete appena eletto della Collegiata e Plebania di San Vincenzo, di somministrare battesimi in sua vece perché egli era «Bononiensi in gymnasio commorante».

Anche Nicola Curti Maghini, che succede a Giacomantonio come arciprete di San Vincenzo in Gravedona nel 1630, risulta studente a Bologna nel secondo decennio del Seicento. Dal suo stato personale allegato alla visita pastorale Carafino del 1637[13] apprendiamo che riceve la prima tonsura dal vescovo Giulio Cesare Segni a Bologna il 20 gennaio 1610 e che nel 1614 è promosso all'ostiariato, al lettorato, all'esorcistato e all'accolitato da Alessandro Ludovisi, arcivescovo di Bologna e poi papa Gregorio XV; conseguirà il «Doctoratum Sacrae Theologiae in Almo gymnasio Bononiensi» il 30 giugno 1621.

È plausibile che entrambi i Curti abbiano conosciuto il pittore bolognese e, magari, siano entrati con lui in rapporto di amicizia, ma evidenti ragioni di prestigio, oltre che di età (nel 1611 Giacomantonio è arciprete di Gravedona e alla stessa data Nicola ha solamente 15 anni, come si ricava dal *Liber baptismorum [1575-1604]*), indicano sicuramente in Giacomantonio la persona che condusse il Valesio a Gravedona.

Nel palazzo dell'Archiginnasio, voluto dal legato pontificio di Bologna, Carlo Borromeo, per riunire le scuole dei Legisti e degli Artisti, e inaugurato nel 1563, funzionale a un più stretto controllo della chiesa sulla cultura, tre stemmi, tra le migliaia presenti a documentare studenti, corporazioni, rettori e priori, accertano che due altri Curti, di nome Giorgio e Stanislao, studiavano all'Archiginnasio nei primi anni del Seicento.[14]

---

[12] Archivio parrocchiale di Gravedona (APG). Mi riferisco al Libro dei battesimi tenuto da Giacomantonio per tutto il tempo del suo presbiterato, dal 1604 al 1630.

[13] ASDC, *Visite pastorali*, cart. XL, fasc. 4, Lazzaro Carafino, p. 415-417 (anno 1637).

[14] L'arma dei Curti, una delle famiglie più influenti di Gravedona per tutto il Cinquecento e il Seicento, corrisponde ai tre stemmi Curti (n. 5566, 5589, 5613) presenti in Archiginnasio, la cui immagine è stata gentilmente messa a disposizione dello scrivente dal dott. Pierangelo Bellettini. Indiscutibile è la provenienza dei due Curti da Gravedona anche perché indicata chiaramente nelle scritte. Lo stemma 5566, che è il più elaborato dei tre, presenta, oltre a un nastro che recita «FORTIS ET PRUDENS», un cartiglio alla base con la scritta «D. GEORGIUS CURTUS A GRABEDONA COMENSIS CONS. ET ANAT. SYNDIC.». Lo stemma 5589 presenta le scritte «SABAUDORUM» e «D. GEORGIUS CURTUS COMENSIS»; il n. 5613 le scritte «SABAUDORUM» e «D. STANISLAUS CURTUS A GRABEDONA COMENS.». Entrambi i Curti erano, dunque, iscritti alla *natio* dei Savoiardi e uno (Giorgio) ricopriva la carica di «consigliere e sindaco di anatomia», che lo qualifica come iscritto alla facoltà degli Artisti. Lo stemma di Stanislao è dipinto insieme ad altri intorno a una lapide datata 1618 (comunicazione orale di Diego Paganelli, che ringrazio).

Si delinea una presenza 'forte' di appartenenti alla nobile famiglia gravedonese dei Curti all'interno del qualificato ambiente culturale bolognese che contribuisce a spiegare meglio l'insolita committenza al Valesio del ciclo mariano della chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, sulle sponde del Lario.[15]

È certo Giacomantonio il più qualificato a essere definito «amico» di Giovanni Luigi, e come arciprete e anche perché legato da un rapporto di conoscenza e di stima con una personalità di spicco della cultura comasca di quegli anni: Gerolamo Borsieri, intenditore d'arte, consigliere artistico di Federico Borromeo, oltre che confidente del Marino e del Morazzone, della cui amicizia epistolare fu probabile tramite.[16]

Un suo manoscritto giacente presso la Biblioteca comunale di Como [1606-25] dal titolo *Lettere accademiche historiche e famigliari di Girolamo Borsieri* accerta un legame tra Giacomantonio e personaggi di punta della cultura bolognese del primo Seicento. In una lettera

---

[15] Una via di Gravedona è intitolata a Gerolamo Dentone, il noto quadraturista il cui cognome è Curti, che il Malvasia dice «figlio di un pover' huomo da Reggio di Lombardia» emigrato a Bologna per trovarvi più facilmente lavoro. Con lui ebbe rapporti Giovanni Luigi Valesio, sempre a detta del Malvasia: «Nel nostro Palagetto al Trebbo» il Dentone fece «colorire varie figure al Brizio, a Tognino, ed a Franceschino Carracci, al Valesio, e simili allora giovani, non d'altro pagandoli, che della sua dolce conversazione ed allegria ad una lieta mensa le Feste» (C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit., p. 160). Una provenienza gravedonese o quantomeno dal comasco di questi Curti potrebbe gettare una nuova luce anche sulla presenza del Valesio nella pieve di Gravedona. È da segnalare il fatto che era nativo di Rovenna presso Como Angelo Michele Colonna, prima allievo e poi collaboratore, soprattutto in qualità di figurista, di Gerolamo Curti Dentone; il sodalizio dei due pittori durò fino al 1632, anno della morte di quest'ultimo.

[16] Cfr. *Il Morazzone* cit., p. 11. Mina Gregori precisa: «I rapporti del Morazzone col Borsieri si strinsero probabilmente nel periodo dell'attività comasca dell'artista e furono certamente il tramite dell'amicizia col Cavalier Marino».

databile al 1618[17] l'illustre studioso comasco scrive a Giovanni Antonio Magini, che all'epoca stava preparando la sua opera cartografica *Italia*, ripubblicata nel 1620 a cura del figlio Fabio, con frontespizio inciso da Oliviero Gatti, un discepolo del Valesio:[18] «[...] son'andato cercando chi faccia il Lario, ed ho trovato lo Arciprete di Gravedona, il quale vincerà le cure della cura, per vedere se puo farlo questo inverno. Non desperi ne tema: è ben diritto, che il Maghini affatichi per lo Magini».[19]

In una lettera successiva al famoso cartografo e matematico padovano egli scrive:

> I siti delle ville principali saranno facilmente noti a Lei per la tavola del Lario fatta dal Giovio, o per l'altra fatta dal Clerici, quej delle minori sono per lo più Alpestri e di non molta consideratione. Tuttavolta però, che voglia servirsene faremo ch'il nostro Maghini ne formi una tavoletta separata, ciò che ad esso riuscirà facilissimo, come a quello artefice, il quale si trova nel proprio luogo, e n'è più pratico d'ogn'altro.[20]

L'espressione «nostro Maghini» è quanto mai significativa. Si legge, inoltre, tra le righe la convinzione, da parte del Borsieri, della disponibilità di Giacomantonio a prestare il suo aiuto oltre che la certezza nella sua capacità di farlo da persona qualificata. Confermano il legame di stima due missive indirizzate dal letterato comasco allo stesso Maghini per chiedergli informazioni sui due martiri Matteo e Gusmeo, i cui resti si trovano nella chiesa eponima di Gravedona.[21]

La documentazione epistolare, dunque, attesta un rapporto mai interrotto del Curti Maghini con l'ambiente bolognese anche dopo il suo rientro in 'patria', terminati gli studi nella città felsinea.

Quale lavoro il Valesio abbia eseguito a Gravedona, se mai ne eseguì, non è possibile indicare, almeno fino a questo momento, ma sicu-

---

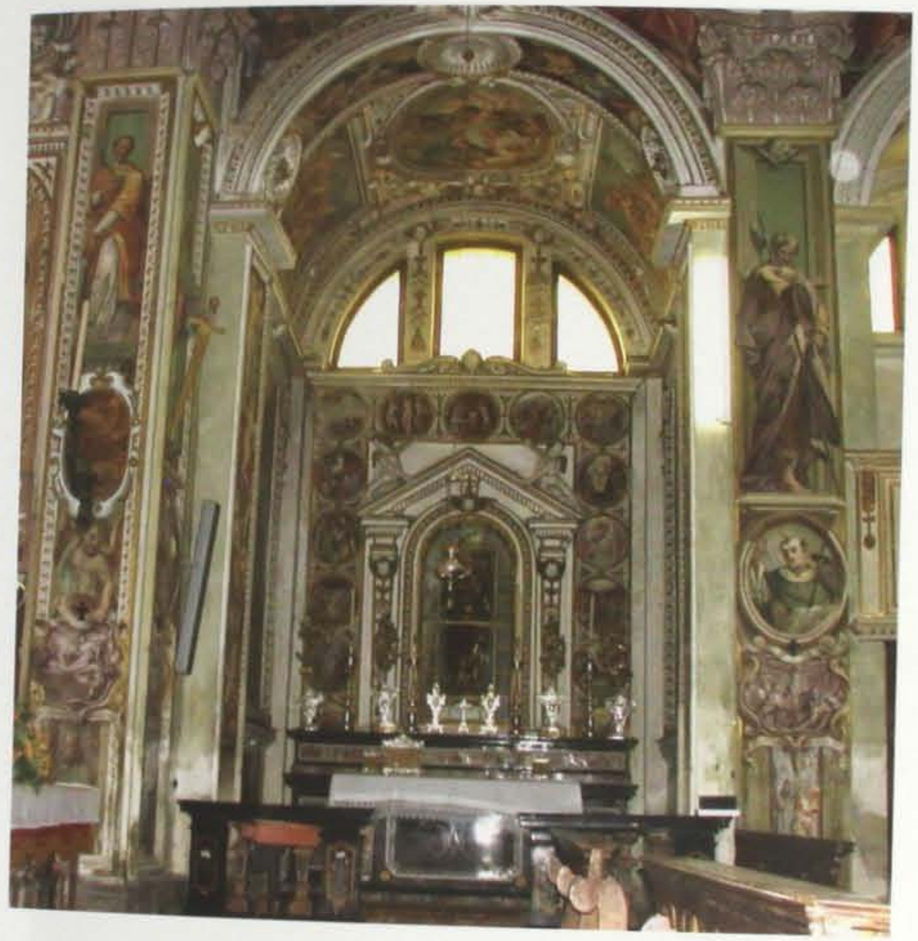
[17] Girolamo Borsieri, *Lettere accademiche historiche e famigliari di Girolamo Borsieri*, ms. presso la Biblioteca Comunale di Como [1606-25]. Delle lettere non sono indicate le date singolarmente, ma solo a gennaio e a dicembre, così che si può ugualmente ricavare l'anno.

[18] Cfr. C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit., p. 154. A proposito del Gatti, il biografo riferisce di un «longo suo domicilio in Bologna di trent'anni».

[19] G. Borsieri, *Lettere accademiche* cit., f. 199.

[20] *Ivi*, f. 212.

[21] *Ivi*, f. 162-168.



Tav. 1. Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario.

Tav. 2. Giovanni Luigi Valesio, *La consegna del Rosario a San Domenico*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, parete laterale sinistra.

Tav. 3. Giovanni Luigi Valesio, *La lotta della Fede contro l'Eresia*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, parete laterale destra.

Tav. 4. Giovanni Luigi Valesio, *Angelo con putti* (al centro) e *Angioletti festanti* (lateralmente), Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, volta.

Tav. 5. Giovanni Luigi Valesio, *Angelo con putti* (medaglione centrale), Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, volta.

Tav. 6. Giovanni Luigi Valesio, *Angioletti festanti* (riquadro laterale sinistro), Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, volta.

Tav. 7. Giovanni Luigi Valesio, *Angioletti festanti* (riquadro laterale destro), Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, volta.

Tav. 8. Firma di Giovanni Luigi Valesio apposta in basso alla *Lotta della Fede contro l'Eresia*.

Tav. 9. Giovanni Luigi Valesio, *L'Annunciazione*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 10. Giovanni Luigi Valesio, *La Visitazione*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 11. Giovanni Luigi Valesio, *La Nascita di Gesù*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 12. Giovanni Luigi Valesio, *La Circoncisione,* Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 13. Giovanni Luigi Valesio, *Gesù tra i dottori,* Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 14. Giovanni Luigi Valesio, *Gesù nell'Orto degli Ulivi*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 15. Giovanni Luigi Valesio, *La Flagellazione*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 16. Giovanni Luigi Valesio, *L'Incoronazione di spine*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 17. Giovanni Luigi Valesio, *La Salita al Calvario*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 18. Giovanni Luigi Valesio, *La Crocifissione*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 19. Giovanni Luigi Valesio, *La Resurrezione*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 20. Giovanni Luigi Valesio, *L'Ascensione*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 21. Giovanni Luigi Valesio, *La Discesa dello Spirito Santo*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 22. Giovanni Luigi Valesio, *L'Assunzione della Vergine*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 23. Giovanni Luigi Valesio, *L'Incoronazione della Vergine*, Peglio, chiesa dei Santi Eusebio e Vittore, cappella della Beata Vergine del Rosario, tondi nella cornice della nicchia.

Tav. 24. Giovanni Luigi Valesio (attr.), *La vocazione di Sant'Andrea*, Vercana, chiesa di San Salvatore, cappella di Sant'Andrea.

ramente è suo il ciclo della parrocchiale di Peglio, la quale faceva capo alla collegiata di Gravedona.

Consentono l'attribuzione al Valesio la cifra stilistica, le puntuali riprese di atteggiamenti ludovichiani uniti a retaggi ancora manieristici, i rimandi a figure, oggetti, elementi del paesaggio presenti nella sua vasta produzione di incisore apprezzato da una raffinata committenza di religiosi, aristocratici e letterati che si affidavano alla sua abilità, riconoscendo in lui una non comune sensibilità nei confronti del mezzo incisorio.

In particolare, per quanto riguarda l'affresco con la *Consegna del Rosario*, il modo di comporre la figura di San Domenico e di inserirla nel paesaggio è simile a quello del *San Vincenzo* di Ludovico Carracci, ora presso il Credito Romagnolo di Bologna; quasi sovrapponibili sono infatti i profili dei due santi. L'insenatura occupata dall'acqua chiara nell'affresco del Valesio corrisponde esattamente alla macchia scura del paesaggio in basso a destra della tela di Ludovico. Affinità si notano anche nella zona occupata dal cielo che Giovanni Luigi affolla, però, di angioletti che offrono serti e una corona del rosario, obbligato dall'iconografia propria di questo tipo di rappresentazioni.

È evidente anche la somiglianza del volto del San Domenico di Peglio con quello del santo nella tela del Carracci con *La Vergine, il Bambino e San Domenico* della Pinacoteca di Bologna, come ludovichiani sono gli angeli affacciati alle nuvole che rimandano a quelli dell'*Annunciazione* nella lunetta della cappella maggiore della Cattedrale di San Pietro, famosa per lo sbaglio prospettico del piede destro dell'arcangelo Gabriele. Nell'affresco di Peglio, eseguito, però, precedentemente alla tela del Carracci, risulta irrisolta prospetticamente la gamba destra della Fede che si indovina sotto l'abito rigonfio e fuoriesce dalla cornice in una posizione decisamente innaturale.

Il Valesio traduce, certo, la grande religiosità espressiva di Ludovico in un' immagine tutt'affatto devozionale, ma piacevolissimo è il tenero San Domenico dai fini lineamenti, le braccia aperte in preghiera, che si staglia, nella veste bianca e nera dell'Ordine, su un paesaggio di delicata cromia giocata su tutta la gamma del verde, che a sua volta è stemperata in alcune zone in una tonalità chiarissima, fonte di luce.

Da segnalare anche, nella descrizione degli elementi paesaggistici, il raffinato uso del pennello che richiama l'ombreggiatura dell'incisione.

Per quanto riguarda la *Lotta della Fede contro l'Eresia* si può fare riferimento a un'opera dipinta dal Valesio a Roma, non solo di analogo soggetto ma che, stando al Baglione, appare anche iconograficamente simile a quella di Peglio: «[...] fece nel chiostro della Minerva (come si vede) [...] la Religione, che tiene sotto di se l'Heresia assai buona figura».[22] La figura della Fede richiama per tipologia quelle allegoriche dell'Equità e della Clemenza del fregio nella sala degli Svizzeri del palazzo comunale di Bologna, di evidente ispirazione carraccesca e databile al 1611;[23] e anche le figure femminili allegoriche di un camerino al pianterreno di palazzo Dall'Armi, eseguite, forse su una precedente decorazione, intorno alla metà degli anni Dieci.[24]

Basta scorrere le incisioni del Valesio catalogate dal Bartsch[25] per rendersi conto di quanto numerose siano le somiglianze con vari particolari degli affreschi della cappella del Rosario: si vedano i nastri svolazzanti intorno ai puttini e alle figure femminili, i profili muliebri col mento sfuggente e le acconciature con piccolo chignon sopra la fronte, gli elmi con rilievo elicoidale dei cavalieri, i drappeggi sciolti e mossi dal vento di Angeli e Virtù di allegorie, frontespizi e stemmi. Spulciando dal *corpus* incisorio del Valesio ampliato da Veronika Birke, che ha catalogato 195 lastre autografe del Nostro,[26] attestandone «la grande fantasia come iconografo, specialmente nei fogli di soggetto araldico e nei frontespizi» e valutando «con intelligenza il suo debito con Ludovico e Agostino Carracci»,[27] segnalo il modo con cui sono resi i capelli delle personificazioni fluviali nelle incisioni 024 e 111 o i serpentelli nell'incisione 117, la grazia dei putti avviluppati nei nastri della 121 (fig. 1) e di quelli della 138 e della 193, il profilo della Fortezza sempre della 138, i cespugli, le erbe e i ramoscelli della 144, le pettinature con minuscolo chignon della Giustizia e della Prudenza della 150 e della figura di profilo della 179, la città affacciata sul golfo con un' imbarcazione a vela, a sinistra, sullo sfondo della 155 (fig. 2), il profilo della figura femminile dell'Abbondanza con cornucopia della 156 (fig. 3), la spada impugnata dalla Giustizia della 159, le teste equine della 192.

Per l'affresco della *Lotta della Fede contro l'Eresia* voglio qui indicare in particolare la lastra[28] con la *Statua equestre di un gran maestro dell'ordine teutonico sotto un arco di trionfo* – n. 85 (231), p. 83 – per il movimento e il panneggio svolazzante dell'angelo con la tromba simili a quelli della Fede e per la battaglia sullo sfondo, dietro il monumento, con la città tratteggiata in lontananza al di là del braccio di mare, che richiama battaglia e paesaggio sullo sfondo dell'affresco di Peglio; o ancora l'incisione dal titolo *Un principe Moro che offre alcuni schiavi a un guerriero...* – n. 88 (233), p. 86 (fig. 4) – in cui la lotta raffigurata sulla sinistra rappresenta, come in quella di Peglio, una vera e propria prova di bravura del pittore-incisore nel rendere con evidenza e precisione l'intrico di uomini e di cavalli.

La figura dell'Eresia di Peglio è la stessa, in controparte, di quella del Tempo nell'incisione con *Mnemosine che scaccia il Tempo dal Parnaso...* – n. 86 (232), p. 84 (fig. 5) – e richiama anche quella di Atlante della stampa dal titolo *Ercole e Atlante aiutati da Mercurio* – n. 81 (230), p. 79 –: si osservi il modo con cui il Valesio evidenzia i fasci di nervi nelle gambe, quasi a voler illustrare un modello anatomico. L'Eresia richiama anche la figura femminile sotto il piede del giovane principe dell'allegoria *Principe che sostiene lo stemma del cardinal Barberini...* – n. 94 (235), p. 92 (fig. 6) –.

[22] C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit. Il Malvasia riporta la biografia del Baglione relativa a Giovanni Luigi Valesio a p. 142. Non è stato possibile vedere il chiostro per accertare la presenza dell'affresco, perché inagibile.

[23] Cfr. N. Roio, *Giovan Luigi Valesio* cit., p. 336. La studiosa rileva nella decorazione «la notoria goffaggine del Valesio», già segnalata dal Malvasia, che nelle «sue più rinomate fatture», tra cui l'opera in questione, non notava altro che un «certo vezzo», una «leggiadria più appunto da miniatore, che da pittore».

[24] *Ivi*, p. 337.

[25] Cfr. *The Illustrated Bartsch, 40*, 1982, cit., p. 12-112.

[26] *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1)*, 1987, cit., p. 21-171. Alla Birke va il merito di aver rivalutato la figura di questo artista, quasi completamente ignorata dalla critica moderna.

[27] Babette Bohn, *I disegni di Giovanni Luigi Valesio*, «Grafica d'arte», VIII, gennaio-marzo 1997, n. 29, p. 29.

[28] Per questa incisione, come per le seguenti, il riferimento è a *The Illustrated Bartsch, 40*, 1982, cit.

Fig. 1. Giovanni Luigi Valesio, *Stemma di Camillo Borghese*, tratto da *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1): Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, by Veronika Birke*, New York, Abaris Books, 1987, p. 121.

Fig. 2. Giovanni Luigi Valesio, *Allegoria con gli attributi delle arti, delle scienze e della guerra*, tratto da *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1): Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, by Veronika Birke*, New York, Abaris Books, 1987, p. 134.

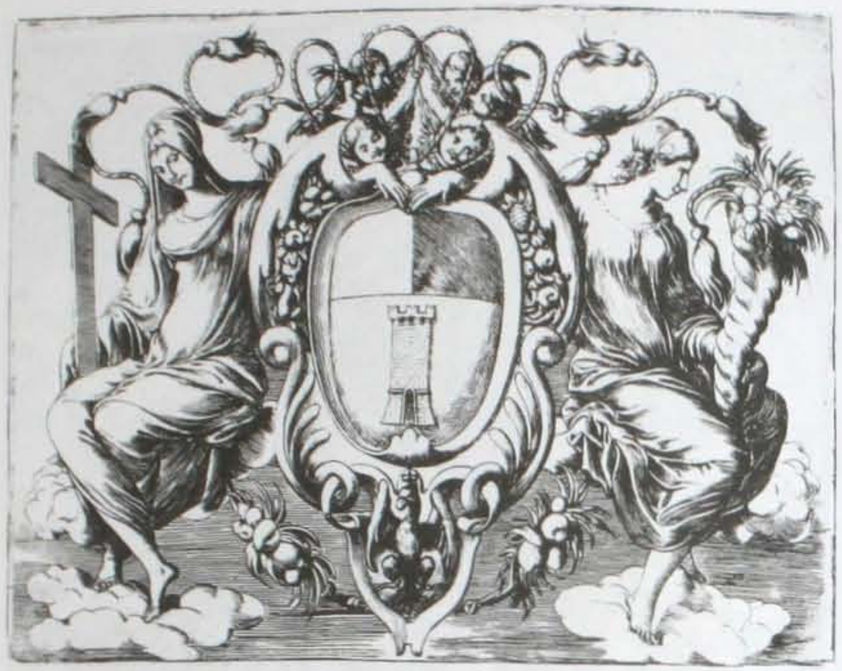


Fig. 3. Giovanni Luigi Valesio, *Stemma di un nobile*, tratto da *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1): Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, by Veronika Birke*, New York, Abaris Books, 1987, p. 135.

Fig. 4. Giovanni Luigi Valesio, *Un principe Moro che offre alcuni schiavi a un guerriero, e stemma del Cardinal Scipione Borghese*, tratto da *The Illustrated Bartsch, 40: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, edited by Veronika Birke*, New York, Abaris Books, 1982, p. 86.

Fig. 5. Giovanni Luigi Valesio, *Mnemosine che scaccia il Tempo dal Parnaso, reggendo lo stemma del Cardinal Barberini*, tratto da *The Illustrated Bartsch, 40: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, edited by Veronika Birke*, New York, Abaris Books, 1982, p. 84.

Fig. 6. Giovanni Luigi Valesio, *Principe che sostiene lo stemma del cardinal Barberini, con le Virtù e tre poeti laureati*, tratto da *The Illustrated Bartsch, 40: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, edited by Veronika Birke*, New York, Abaris Books, 1982, p. 92.

Fede di Peglio regge il calice non diversamente da come la Temperanza regge il vaso nella scena allegorica con *Minerva accompagnata dalle quattro virtù cardinali reggenti lo stemma della città di Bologna* – n. 79 (230), p.77 –.

In quest'ultima incisione una spia della paternità del Valesio degli affreschi pegliesi è rappresentata anche da un particolare minimo, ma a suo modo significativo: le lettere alla base presentano forti analogie con quelle della scritta che recita *SUB TUUM REFUGIUM CONFUGIMUS* sullo zoccolo della parete sinistra della cappella del Rosario.

Il ciclo del Valesio nella cappella del Rosario, inedito e trascurato dalla critica, appare di straordinario interesse nel percorso artistico del pittore, di cui risulta essere una tra le opere a fresco maggiormente equilibrate, oltre che meglio conservate. Leggibilissima la cromia armoniosa giocata sulle tonalità dei verdi, degli azzurri, degli ocra.

In parte danneggiato, e per questo bisognoso di un intervento tempestivo di restauro, è l'ovato centrale della volta col prezioso angelo in volo dal volto delicato di felicissima reminiscenza correggesca. Il gruppo abilmente scorciato in cui l'angelo si volge verso il basso circondato da angioletti che riguardano con aria gioiosa denuncia una preferenza per il trattamento illusionistico, di sotto in su, delle figure e richiama nell'impostazione e nella resa prospettica la visione della *Gloria Celeste*, uno degli affreschi più riusciti tra quelli che ornano il soffitto dell'Oratorio di San Rocco nel Pratello, in cui Giovanni Luigi Valesio eseguì anche un episodio della vita del santo, *S. Rocco cura gli appestati*, databile al 1618,[29] accanto al Guercino e ad altri.

I putti dell'ovato come anche gli *Angioletti festanti* che, in pose giocose, offrono dalla volta di Peglio fiori, serti, rosari sono «assai vaghi e franchi»[30] come tutti i puttini del Valesio.

---

[29] C. Bersani, *Scheda* cit., p. 153.

[30] C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit., p.142. L'espressione è del Baglione, che nella biografia del Valesio ricorda altri putti dipinti dal pittore a Roma e precisamente quelli raffigurati nell'*Annunziata* del chiostro della Minerva, ora notevolmente deperiti. Altri, riferisce sempre il Baglione, furono affrescati nello stanzino accanto a quello in cui il Guercino dipinse l'*Aurora* nel Casino Ludovisi. Sono senza dubbio indicativi di una certa preferenza del Valesio per simili soggetti.

Sono attribuibili all'artista anche i quindici tondi dei *Misteri mariani* (tav. 9-23) che profilano la nicchia con la statua lignea della Madonna del Rosario sopra l'altare della cappella.

Concorrono all'attribuzione, oltre alla generale intonazione stilistica, la tipologia delle figure e dei volti, la foggia dei capelli, i copricapi a cappuccio, gli atteggiamenti e altri particolari che si ritrovano nella produzione pittorica e incisoria del Valesio.

Le scene sono immediatamente fruibili perché rappresentate con quella essenzialità raccomandata dai canoni artistici della Controriforma per facilitare ai devoti la lettura degli episodi sacri.

Il formato ridotto permette all'artista una pennellata libera e corsiva e, quando questa non risulti un po' troppo sommaria, e quindi nelle scene artisticamente più risolte, la narrazione ne risente positivamente in freschezza ed efficacia.

Il cromatismo raffinato e sapiente è giocato in prevalenza nella gamma di colori caldi e luminosi stesi come all'acquerello. Negli sfondi, oltre all'azzurro chiaro per il cielo e al giallo tenuissimo per la luce, è sfruttata con abilità (esalta i personaggi) la tonalità del marrone-rossiccio, che sarà utilizzata anche negli affreschi romani del chiostro di Santa Maria sopra Minerva. Questa preferenza è forse in relazione con la modalità utilizzata dall'artista per i disegni, generalmente eseguiti a penna e inchiostro marrone, con acquarellature marroni e grigie, su carta marrone-rossiccia o su foglio preparato rossastro.[31]

Tradiscono la mano dell'incisore professionista i meticolosi segni delle ombreggiature sul manto del personaggio inginocchiato davanti al Bambino nell'episodio della *Circoncisione* (tav. 12), e, in genere, il modo di definirle con stacchi abbastanza netti.

Un'analisi dettagliata dei *Misteri* permette riscontri significativi. In particolare il volto del giovane pastore nella *Nascita di Gesù* (tav. 11) richiama da vicino quello dell'angelo che assiste San Rocco nell'episodio con il *Santo che cura gli appestati* dell'Oratorio di San Rocco a Bologna.

Per la *Flagellazione* (tav. 15) inoltre esiste affinità, non solo tipologica ma anche per il modo con cui il Salvatore è rappresentato, at-

---

[31] B. Bohn, *I disegni* cit., *passim*.

teggiato a una pacata remissività, quasi dolcezza pur nella sofferenza, con il Cristo della tela con lo stesso soggetto della cattedrale di San Pietro e con il San Sebastiano del *Martirio dei Ss. Fabiano e Sebastiano* della chiesa dei Santi Gregorio e Siro a Bologna.

In relazione al *corpus* incisorio segnalo in particolare la stretta somiglianza tra la Madonna e il Cristo crocifisso nel tondo della *Crocifissione* (tav. 18) con gli analoghi personaggi della lastra n. 26, approntata per il *Trattato del Purgatorio del R. P. M. Tomaso Vandini di Bologna*.[32] Si noti come l'animata gestualità della Vergine conferisca alla scena un'immediatezza vivace.

Il Bambino della *Circoncisione* (tav. 12) è simile a quello raffigurato con la Madonna in adorazione nell'incisione n. 44[33] e il Cristo che incorona Maria dell'*Incoronazione* (tav. 23) richiama la figura di Giove della lastra n. 23 (219), rappresentante l'episodio di Semele che implora Giove di apparirle in tutta la sua maestà divina.[34]

Le condizioni di leggibilità dei quindici medaglioni sono buone, tranne per quello di *Gesù nell'Orto degli Ulivi* (tav. 14), gravemente deteriorato.

Probabilmente il Valesio eseguì i lavori nella cappella della Madonna del Rosario nella prima metà del 1611, perché in agosto si trovava già a Bologna, come documenta una lettera indirizzatagli da Cesare Rinaldi, recante in calce l'espressione: «Di Casa il dì 17 di Agosto 1611».[35]

Ci si può chiedere come mai il *Giudizio Universale* affrescato nel presbiterio della chiesa dei Santi Eusebio e Vittore di Peglio nel 1614 (il contratto è datato 4 ottobre 1613) fu affidato al Fiammenghino[36] anziché al Nostro.

---

[32] *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1)*, 1987, cit., p. 47.
[33] *Ivi*, p. 56.
[34] *The illustrated Bartsch, 40*, 1982, cit., p. 28.
[35] C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit., p. 146.
[36] Il *Giudizio Universale* a Gravedona di cui parla il Malvasia a pagina 141, come opera allogata al Morazzone, anziché al Valesio, è senza dubbio quello eseguito dal Fiammenghino nel presbiterio della chiesa dei Santi Eusebio e Vittore di Peglio, sottoposta alla plebania di Gravedona, perché non esistono in Alto Lario altri dipinti del primo e del secondo decennio del Seicento con lo stesso soggetto né memoria di essi nei documenti. L'errore del Malvasia è giustificato dal fatto che il biografo riporta, a distanza di anni, notizie relative a un'opera a lui semplicemente riferite e non accertate personalmente. Il biografo, nella stessa pagina 141, accenna, per esempio, all'impossibilità di verificare di persona la bontà dell'opera tanto vantata del Valesio a Gravedona.

Questo potrebbe essere avvenuto per una scelta della committenza che gli avrebbe preferito un «bravo pittor Milanese»[37] o per la rinuncia dell'artista bolognese, che si può presumere spaesato nell'ambiente della piccola pieve, lui abituato a trattare con principi e signori, poeta blandito da poeti e letterati di chiara fama, frequentatore di artisti, personaggio versatile e acclamato valente incisore.

Non si può non accennare a questo punto agli affreschi di analogo soggetto ed eseguiti nello stesso anno (1611) di quelli di Peglio nella cappella laterale sinistra, dedicata alla Beata Vergine del Rosario, della vicina chiesa di San Martino a Montemezzo, attribuiti a Giovanni Mauro della Rovere. La *Consegna del Rosario* raffigurante la Madonna col Bambino che porge il rosario a San Domenico e la *Lotta della Fede contro l'Eresia* di Montemezzo presentano soluzioni iconografiche e compositive analoghe a quelle degli affreschi pegliesi: l'affinità tra i cicli eseguiti in contemporanea in due chiese vicine non rimanda, a mio parere, ad analoghi prototipi, ma pone problemi di influenza, di emulazione, forse anche di gara, e questo alla luce di quanto riferisce il Malvasia che sembra alludere anche a un ritorno del Valesio a Gravedona e a una sua visita alla chiesa dei Santi Eusebio e Vittore o nel 1614, data di esecuzione del *Giudizio Universale,* o dopo tale data.[38]

Secondo il Malvasia, quando il Rinaldi volle condolersi col Valesio per l'affronto subito dal pittore nel vedersi cancellata la decorazione nella cappella di San Domenico nella chiesa del Santo a Bologna, distrutta perché non di gradimento dei committenti e affidata in seguito al Reni, Giovanluigi ebbe a dire di non essersi offeso affatto:

> Se volessero que' PP. farla rifare ad un minore di me, se anche ad un par mio, avrei ben ragione di dolermene, di rammaricarmene; ma volendola di mano del Pittor del Papa, di un Guido al quale io mi confesso non degno di portar dietro i pennel-

---

[37] La confusione tra Morazzone e Fiammenghino operata dal Malvasia fu possibile anche perché i due artisti, realizzatori di opere all'insegna dei dettami controriformistici, lavorarono a Como pressoché negli stessi anni. Secondo i critici, il primo influenzò, tra l'altro, il secondo che ne riprese moduli e stilemi.
[38] Cfr. C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit., p. 149-150.

li, avrei tutti i torti a parlarne. E chi è che per attaccarsi al migliore, non lasci anche il buono? [...] Così dicono non isdegnasse egli gionto a Gravedona, che quel Giudicio Universale fosse dato al Morazzone [sic], lasciato lui indietro, allegando l'istessa ragione, di non vedersi posposto che ad uno di se maggiore, che tale poi lo predicò per sempre, tornato a Bologna, raccontandone maraviglie, ed esorbitando nelle lodi; del che ripreso dal Lodi un giorno, perche in tal guisa presso a quello venisse ad abbassarsi: anzi ad alzarmi, rispose, mirando un sovra di me.[39]

Si potrebbe anche pensare a una questione di campanilismo o alla difficoltà da parte dei committenti ad avvicinare, e quindi comprendere, un linguaggio 'diverso' da quello usato dagli artisti operanti in zona, quel linguaggio che tra Cinque e Seicento si era andato forgiando nella fucina bolognese a opera dei Carracci e dei loro emuli e discepoli, ed era stato tradotto nella cappella di Peglio con notevole dignità artistica.

O, forse, il Valesio non eseguì *Il Giudizio Universale*, perché allettato da una commissione ben più prestigiosa nella sua città: quasi certamente informato che, in data 12 luglio 1611, era stata accolta la sua richiesta di poter affrescare, a totali sue spese, il catino absidale della cappella di San Domenico, sottratto al Tiarini al quale era già stato assegnato,[40] ripartì per Bologna.[41]

Oltre che per il suo valore intrinseco, il ciclo della cappella della Beata Vergine andrebbe quindi valorizzato per la sua storia singolare, che lega la chiesa dei Santi Eusebio e Vittore di Peglio all'importante scuola carraccesca, ponendola decisamente in una posizione di spicco, per le sue vicende artistiche, tra le chiese della diocesi comense.

Desidero vivamente ringraziare la prof.ssa Fiorella Frisoni per l'incoraggiamento e i tempestivi quanto preziosi consigli. Un sentito ringraziamento anche a Maria e Tullio Ferri che da Roma mi hanno inviato foto e indicazioni aggiornate sugli affreschi del Valesio ancora visibili nell'Urbe.

[39] *Ivi*, p. 150.
[40] *Ivi*, p. 141.
[41] Cfr. Venturino Alce, *Cronologia delle opere d'arte della Cappella di San Domenico in Bologna dal 1597 al 1619*, «Arte Antica e Moderna», I-II, 1958, p. 294-295, 399. I patti contenevano la clausola che se l'opera «non fuerit secundum artem laudabilem iterum suis expensis delere teneretur». L'affresco fu terminato dal Valesio prima del 18 gennaio 1612, come si evince da un atto consigliare stilato in tale data. La *Gloria di San Domenico* dipinta da Guido Reni in sostituzione del lavoro del Valesio è databile tra l'autunno 1613 e l'estate 1615.

Appendice

Sempre del Valesio potrebbe esistere in Alto Lario un'altra testimonianza ritrovata ad articolo concluso. Riterrei ascrivibile a Giovanni Luigi Valesio anche la pala d'altare rappresentante la *Vocazione di Sant'Andrea* nella cappella eponima della chiesa parrocchiale di San Salvatore di Vercana , appartenente alla diocesi di Como e nel Seicento facente capo, con Peglio e altre parrocchie delle Tre Pievi altolariane, alla plebania di San Vincenzo di Gravedona (tav. 24).

La tela, incorniciata da un notevole apparato plastico, completa degnamente il ciclo decorativo a fresco e a olio con episodi della vita del santo titolare dovuti al pennello del ticinese Gian Domenico Caresana (1574-1619), tra l'altro amico di Gerolamo Borsieri.[1] Sabina Gavazzi Nizzola e Maria Clotilde Magni la segnalano come opera di «un ignoto autore della sfera bolognese, forse nell'ambito guercinesco, come viene confermato dal documento che dice il dipinto proveniente da Bologna, senza ulteriori notizie». Le studiose trascrivono dal libro contabile della parrocchiale le seguenti annotazioni:

1618, Datto al S.r Arciprete de Gravedona a bono conto per mandare a Bolognia al pintore qualle fa il quadro a la capela de S.to Andrea, L. 198 [...] 1619 14 dicembre, dato a S.r Arciprete de Gravedona per lo pagamento del quadro de S.to Andrea docatoni no. 48 ultra quelli avea avuto lano pasato Lire imp. 552. E più dato al S.r Arciprete de Gravedona per la spesa fatta a condur il quadro di S.to Andrea da Bolognia sin qua Lire imp. 15:10.[2]

La tela, affiancata da due interessanti angeli-cariatide di modi classicheggianti, dovuti, come tutta l'opera plastica della cappella, a Giuseppe Bianchi di Moltrasio,[3] viene dunque commissionata a Bologna nel 1618 o poco prima tramite l'arciprete di Gravedona, che si occupa anche dell'acconto e del pagamento al pittore, oltre che delle spese per «condur» il dipinto da Bologna. Era in quel tempo arciprete di Gravedona proprio Giacomantonio Curti Maghini, del cui rappor-

[1] Sabina Gavazzi Nizzola – Maria Clotilde Magni, *Schede per la chiesa di S. Salvatore e il Santuario della Beata Vergine della Neve a Vercana* , «Arte cristiana», LXXXI, 759, 1993, p. 442. Gli affreschi sono documentati al Caresana in due note di pagamento del 1618 e del 1619.
[2] *Ivi*, p. 447.
[3] *Ivi*, p. 439-440.

to amichevole con Giovanni Luigi Valesio ho trattato nel presente studio.[4] Una certa tangenza guercinesca riscontrabile nel dipinto potrebbe essere dovuta al fatto, documentato dalle fonti, che nel 1618 il Valesio si trovasse a lavorare fianco a fianco col pittore centese nell'oratorio di San Rocco nel Pratello:

> [Il Guercino] fece a fresco nell'oratorio di S. Rocco il Santo medesimo cacciato furiosamente prigione, e si dice che con invidiabile facilità il dipingesse in sola mezza giornata, e che compassionando Giovan Luigi Valesio che lavorava nello stesso oratorio, e trovavasi non poco impacciato per la difficoltà dell'operare a fresco, cortesemente lo aiutasse.[5]

Certo il Valesio non potè non risentire dell'influenza del giovane Barbieri appena giunto a Bologna chiamato dal cardinale Ludovisi, ma già apprezzato da Ludovico Carracci che ne esalta la «somma felicità di invenzione» e le capacità di disegnatore e «coloritore», dipingendolo come «mostro di natura, e miracolo da far stupire chi vede le sue opere» e da far «rimaner stupidi li primi pittori».[6]

Il dipinto presenta un'impostazione semplice con le figure dei due personaggi (Andrea in primo piano e Pietro sullo sfondo) a sinistra a bilanciare la figura di Cristo che campeggia sulla destra della scena, uno squarcio di paesaggio marino in mezzo e la linea dell'orizzonte sovrastata da una vampata luminosa di sapore guercinesco sotto un cielo nuvoloso.[7] Densità di luce e abilità nella resa chiaroscurale rendono solide le figure conferendo loro realismo e profondità di emozione. Per gli atteggiamenti, i gesti e gli sguardi che sottolineano sapientemente il muto dialogo dei sacri personaggi, l'episodio della *Vocazione di Sant'Andrea* acquista una forte pregnanza, un'energia abbastanza insolita nel Nostro, che, nella tela di Vercana, sembra dar prova di una maggior sicurezza compositiva e di esecuzione, soprattutto nella bella figura scorciata dell'apostolo e nel volto nonché nel movimento delle mani di Gesù. Del Guercino, in quel momento la personalità di maggior spicco in Bologna, suscitatore di grandi entusiasmi, l'autore della *Vocazione* della parrocchiale di San Salvatore sembra recepire soprattutto i valori coloristici e il trattamento naturalistico dei personaggi.

Pur mancando documenti completamente probanti, si possono riconoscere nell'opera elementi tipici della produzione valesiana, quali la luminosità diffusa, la preferenza per le tinte terrose, la disarmante dolcezza e semplicità del Cristo. Per gli aspetti squisitamente coloristici ed espressivi della *Vocazione* basti il raffronto con il *Martirio di San Barnaba* presso la chiesa bolognese di S. Maria della Carità.[8] Altri elementi a favore dell'attribuzione sono le analogie con fisionomie e atteggiamenti presenti in altri dipinti e incisioni del Valesio, il modo di drappeggiare, di raffigurare occhi, mani e orecchie, e i capelli a ciocche estrosamente spettinati.

Suggerisce l'assegnazione l'utilizzo di certe formule ricorrenti anche nel Valesio incisore come, per esempio, la luminosità centrale caratterizzante numerose stampe, gli oggetti accuratamente trattati sparsi sul terreno in primo piano, le vele delle imbarcazioni, la simmetria, espressa dall'incisore non solo negli stemmi ma ricercata anche nelle scene allegoriche.

---

[4] Nelle *Schede per la chiesa di S. Salvatore* un'altra annotazione in data 4 giugno 1628 può aiutare a mettere in luce una probabile funzione di direzione, o quantomeno di consulenza, dell'arciprete di Gravedona nel rinnovamento della parrocchiale di Vercana nel primo Seicento: infatti, a proposito del pagamento degli stucchi delle cappelle di Santa Rosalia e di San Carlo a Giovan Battista Bianchi di Moltrasio, figlio di Giuseppe, è sempre Giacomantonio Curti Maghini a «cumandare» di corrispondere 80 scudi per ciascuna cappella oltre al vino.

[5] Jacopo Alessandro Calvi, *Notizie della vita e delle opere del cavaliere Gio. Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, Bologna, 1808, in Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna, tipogr. Guidi all'Ancora, 1841, p. 283.

[6] *Ibidem*.

[7] L'impostazione della scena e alcuni particolari della *Vocazione di sant'Andrea* vengono ripresi dall'artista secentesco valchiavennasco Giovan Battista Macolino (che dimorò per qualche tempo a Vercana ed ebbe modo di apprezzare l'opera) in un affresco di analogo soggetto eseguito nel 1632 nel presbiterio della chiesa di Sant'Andrea di Montenuovo a Era di Samolaco (SO) e riportato in *I Macolino pittori chiavennaschi del Seicento*, a cura di Guido Scaramellini, Simonetta Coppa, Chiavenna, Centro di studi storici valchiavennaschi, 1996, p. 111.

[8] Ringrazio don Valeriano Michelini, parroco di S. Maria della Carità, per la disponibilità e il prezioso aiuto.

Kenichi Takahashi

Le prime edizioni e rappresentazioni del *Filarmindo* di Ridolfo Campeggi e il ruolo di Giovanni Luigi Valesio

I. *Le prime edizioni*

La favola pastorale *Filarmindo* di Ridolfo Campeggi, uno dei membri più importanti dell'Accademia dei Gelati a Bologna, fu pubblicata nel 1605 dagli «Heredi di Gio. Rossi».[1] È conosciuta come la prima prova di dramma pastorale a Bologna. Al riguardo Giovanni Fantuzzi precisa: «Il luogo, che suol darsi da' Critici a questa Favola, si è il quarto, cioè dopo l'*Aminta* del Tasso, il *Pastorfido* del Guarini, e la *Filli di Sciro* del Bonarelli [...]».[2] Non abbiamo informazioni sufficienti sulla prima rappresentazione. Volgiamo la nostra attenzione alla prima edizione dell'*Aurora Ingannata*, gli intermedi del *Filarmindo*, pubblicata nel 1608.[3] Negli intermedi e nell'introduzione della parti-

---

[1] FILARMINDO / FAVOLA PASTORALE / DEL / RVGGINOSO GELATO / IL CO: RIDOLFO CAMPEGGI / ALL' / ILL.MO ET REV.MO SIGNORE/ CARD.LE SS. QVATTRO. / [...] IN BOLOGNA, / Presso gli Heredi di Gio. Rossi. / M.DC.V. / Con licenza de' Superiori.

[2] Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, III, Bologna, Nella stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1783, p. 63. Lo stesso riconoscimento è ripetuto anche negli studi moderni. Cfr. Carla Emilia Tanfani e Ulderico Rolandi, *Campeggi, Ridolfo, dei conti di Dozza*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, II, Roma, Unione Editoriale, 1954, p. 1593-1594.

[3] L'AVRORA / INGANNATA / FAVOLETTA / DEL CO. RIDOLFO CAMPEGGI. / Per gli Intermedij del / FILARMINDO. / ALL'ILLVSTRISSIMO / SIG. FERDINANDO RIARIO. / In Bologna, Per gli Heredi / di Gio: Rossi. / M.DC.VIII. / *Con licenza de' superiori.* / Ad instanza di Gio: Battista Ciotti, p. 23: «[...] Recitata nelle felicissime Nozze delli Illustriss. Signori Ferdinando Riario, & Laura Pepoli, in Musica di stile rappresentatiuo, fatta per lo Signor Girolamo Giacobbi

tura per gli stessi intermedi composta da Girolamo Giacobbi, maestro musicale della basilica di San Petronio,[4] è dichiarato il fatto che la stessa favola fu elaborata e rappresentata per le nozze di Ferdinando Riario e Laura Pepoli insieme con l'*Aurora*, scritta in collaborazione con lo stesso musicista. Perciò si può dedurre, in primo luogo, che fungeva come spettacolo all'interno della regia delle nozze. È chiaro che il protagonista Filarmindo rappresenta Ferdinando, e Laurinda rappresenta Laura. Naturalmente non si può negare la possibilità che la favola sia stata allestita – in una dimensione più limitata e probabilmente senza gli intermedi – anche in tempi appena successivi alla pubblicazione della prima edizione, e prima delle stesse nozze. Possiamo credere che la ricordata rappresentazione sia stata eseguita in occasione delle nozze in una forma più ricca rispetto ad altre, perché una lettera di Cesare Rinaldi, datata 12 febbraio 1609, ci informa che in quella cerimonia l'*Aurora* fu recitata pomposamente con la macchina della nube e il carro degli dei.[5] Inoltre, gli stessi intermedi scritti in collaborazione da Campeggi e Giacobbi sono ricordati, nella storia

---

Mastro di Capella di Santo Petronio di Bologna». Lo stesso testo è ristampato in RIME / DEL CO: RIDOLFO CAMPEGGI / *Nell'Academia dei Gelati* / IL RVGGINOSO / *ALL'ILL.MO ET REVERENDISS.MO* / SIG. CARDINALE / D. FERDINANDO / GONZAGA. / *In Parma* / *Apresso Simone Parlasca* / *Con licenza de Superiori* / 1608, p. 123-136.

[4] Cfr. DRAMATODIA / Ouero / Canti rappresentatiui di / GIROLAMO GIACOBBI / Maestro di Capella in S. Petronio di Bologna / Sopra / L'AVRORA INGANNATA / dell'Illustrissimo Signor / CONTE RIDOLFO CAMPEGGI / recitati alle nozze de gl'Illust.mi Sig.r Marchese FERDINANDO RIARIO, E / LAVRA PEPOLA, / Di nuouo composti, & dati in luce. / IN VENETIA, / APPRESSO GIACOMO VINCENTI / MDCVIII (Ristampa anastatica, a cura di Giuseppe Vecchi, Forni Editore, 1969). Si può consultare l'edizione moderna seguente: GIROLAMO GIACOBBI, *L'Aurora ingannata (1605). Canti rappresentativi del Conte Ridolfo Campeggi*, a cura di Vittorio Gibelli, Milano, A.M.I.S., 1992.

[5] LETTERE / DI / CESARE RINALDI / IL NEGHITTOSO ACADEMICO / Spensierato, / ALL'ILLVSTRISSIMO, / ET REVERENDISS. SIG. / IL SIGNOR CARDINAL D'ESTE. / *Con Priuilegio, et Licenza de'Superiori.* / *IN VENETIA, M.DCXVII.* / Appresso Tomaso Baglioni, p. 172-174: «Al Signor Roberto Fontana à Modena». Si cita il testo nel capitolo III di questo saggio. Marina Calore ha già richiamato l'attenzione sullo stesso passo. MARINA CALORE (nota di), *La biblioteca drammatica degli accademici Gelati di Bologna. Saggio storico-bibliografico*, «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali», LXXXI, 1992-1993, p. 66-67. Inoltre, la *Cronologia* del Dolfi, nella parte relativa al 1608 e alla famiglia Riario, ci informa sul matrimonio di Ferdinando: «March. Ferdinando di Rafaelle, fù Senatore, e andò per il Gran Duca Ambasciatore all'Imperatore, fù marito di Laura Pepoli». POMPEO SCIPIONE DOLFI, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, 1670, p. 653.

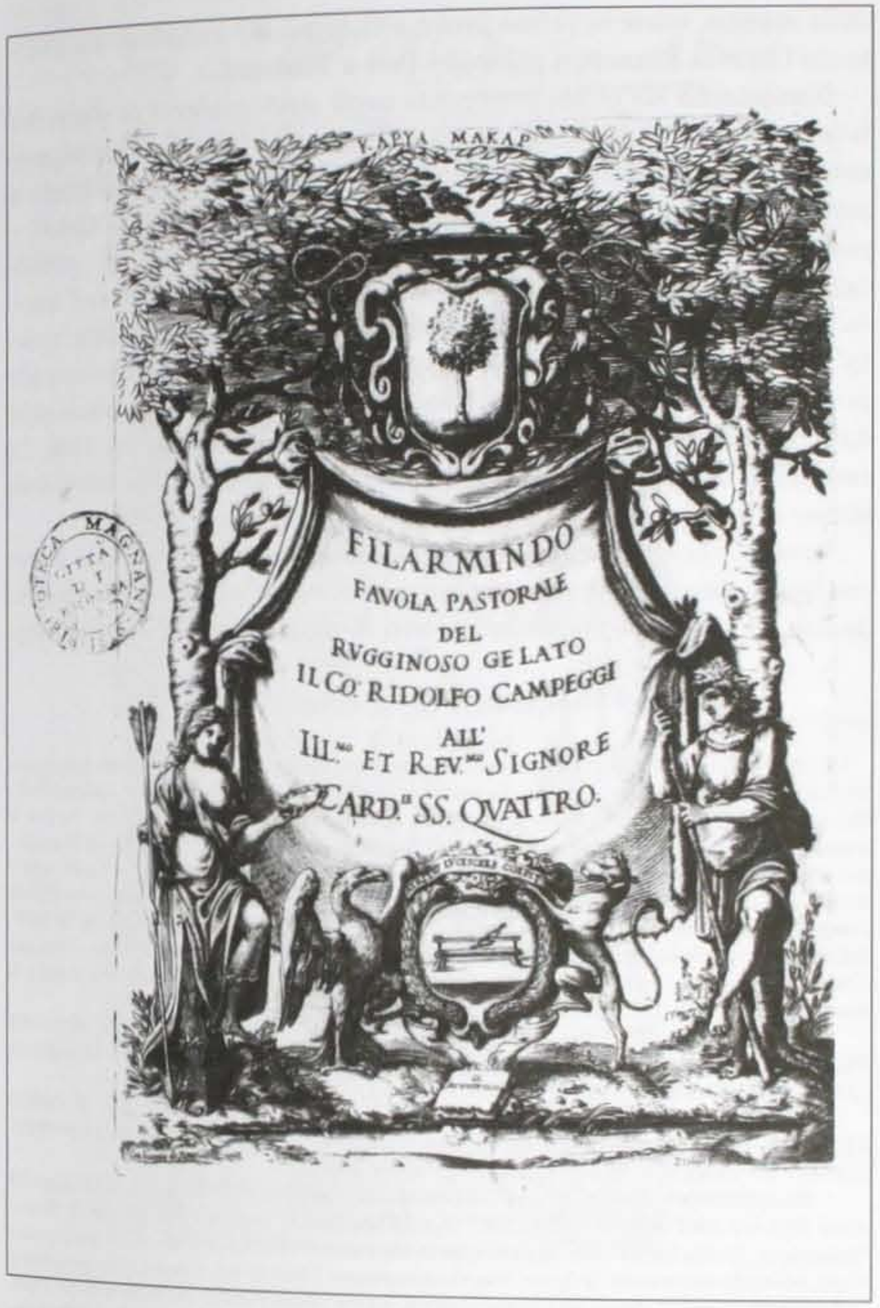


Fig. 1. GIOVANNI LUIGI VALESIO, frontespizio (in R. CAMPEGGI, *Filarmindo*, in Bologna presso gli Heredi di Gio. Rossi, 1605).

della musica, come la prima prova a Bologna del melodramma iniziato da Ottavio Rinuccini e Jacopo Peri a Firenze.[6]

Nonostante sia quasi trascurata negli studi moderni di storia della letteratura, l'opera ottenne un gran successo presso i contemporanei, ed ebbe numerose ristampe. Dopo la prima edizione dedicata al cardinale Antonio Fachenetti, protettore dell'accademia dei Gelati, si può ricordare l'edizione di Venezia, «presso Gio.Bat. Ciotti», pubblicata nello stesso anno (1605). Ha sul frontespizio la figura dell'Aurora[7] che vediamo ancora nella edizione del 1606,[8] ma non nella 'quarta', «ad istanza» di Simone Parlasca.[9] Le tre edizioni successive alla prima sono tutte dedicate allo stesso protettore. Esse variano solo nelle date della dedica. La data nella prima edizione è 29 ottobre 1605. La seconda e la terza variano nella sola data del giorno, 30 ottobre dello stesso anno.

Invece, «la quarta impressione», benché sia dedicata allo stesso cardinale come le prime tre, è alquanto diversa dalle altre. Invece della dedica, vi sono inseriti alcuni sonetti di membri importanti dell'acca-

---

[6] Cfr. Francesco Vatielli, *Il primo melodramma a Bologna*, «Strenna storica bolognese», III, 1930, p. 51-56; Giuseppe Vecchi, *Le accademie musicali del primo Seicento e Monteverdi a Bologna*, Bologna, A.M.I.S., 1969, p. 46-69, II. Accademia, teatro e festa barocca. Inoltre, lo stesso melodramma è stato rappresentato nel convegno «Il Classicismo nell'arte del Seicento». Sul libretto pubblicato in questa occasione, vedi G. Giacobbi, *Dramatodia, overo Canti rappresentativi di Girolamo Giacobbi sopra L'Aurora ingannata dell'illustrissimo signor conte Ridolfo Campeggi* (Rappresentazione tenuta nel Salone del Palazzo Barbazzi venerdì 5 aprile 1963), Bologna, Arti grafiche Tamari, 1963 (?). Per informazioni più recenti sul compositore Girolamo Giacobbi vedi Osvaldo Gambassi, *Nuovi documenti su Girolamo Giacobbi*, «Rivista italiana di musicologia», XVIII, 1983, p. 29-48.

[7] FILARMINDO / FAVOLA / PASTORALE / DEL / RVGGINOSO / GELATO / *IL CONTE RIDOLFO / Campeggi.* / All'Illustriss. & Reuer. / Signore Cardinale / SS. Quatro. / CON PRIVILEGIO. / IN VENETIA / Presso Gio: Bat: Ciotti / M.D.C.V.

[8] FILARMINDO / FAVOLA / PASTORALE / DEL / RVGGINOSO / GELATO / *IL CONTE RIDOLFO / Campeggi.* / All'Illustriss. & Reuer. / Signore Cardinale / SS. Quatro. / CON PRIVILEGIO. / IN VENETIA / Presso Gio: Bat: Ciotti / M.D.C.V.I.

[9] FILARMINDO / *FAVOLA PASTORALE* / DEL / Co: *Ridolfo Campeggi* / *ALL'ILL.mo ET R.mo SIG.re* / ANTONIO / FACHENETTI / *Cardinale SS. Quatro.* / *Ad istanza di Simone Parlasca*, p. 3: «AL LETTORE. Ecco la quarta impressione del Filarmindo, nella quale come è l'opra adornata con varietà di figure, cosi viene honorato l'Autore con diuersità di componimenti. Tù benigno Lettore rimira ne i componimenti, e nelle figure l'altrui desiderio di ornar l'opra, e di lodare l'Autore. E nell'opra considera il fine dell'Autore, di giouare, e piacere à tè stesso. Che mentre gradirai la volontà de gli vni, e la fatica dell'altro, chi sà che non ti si preparino cose nuoue, degne non meno di essere desiderate, che d'essere considerate? viui felice».

Mus. Teatr. Loggi. 100.62 Scenica IV
28

Fig. 2. Anonimo, frontespizio (in R. Campeggi, *Filarmindo*, in Venetia, presso Gio. Bat. Ciotti, 1606).

demia.[10] Aiuterà a capire il carattere particolare di questa edizione un passo delle *Memorie imprese, e ritratti de' signori accademici Gelati a Bologna* di Valerio Zani. Egli scrive:

> Onorò l'Accademia con Azione pubblica la ricordanza del suo Porporato Protettore *Vigoroso* nel Principato d'Agesilao *Mariscotti* il *Tetro*: e la fel. mem. di Papa *Paolo V.* nel cui primo anno mancò, parlò con gran commendazione fin che visse della vita essemplare, e del grande ingegno del Cardinale, a cui dal nostro *Rugginoso* per ordine dell'Accademia si dedicò il Filarmindo [...].[11]

Se consideriamo veritiero il passo, l'edizione ricordata sarebbe «la quarta impressione». Si può quindi supporre che la pubblicazione sia da situarsi più vicino possibile alla morte del cardinale. Il suddetto fatto indica anche la possibilità che l'opera originariamente avesse il ruolo pubblico di rappresentare l'accademia stessa. Sin dall'inizio, gli statuti dell'accademia avevano definito di assegnare alla responsabilità collettiva le opere pubblicate sotto il nome dei membri dei Gelati.[12] Inoltre, rinforza la nostra interpretazione il fatto che la favola sia stata pensata in relazione al matrimonio di Ferdinando Riario. Il conte non era un letterato, infatti Fantuzzi nelle sue *Notizie degli scrittori bolognesi*, non inserisce nessuna informazione relativa a lui. Eppure egli era principe dell'accademia nel 1610,[13] e quindi ben poteva influenzarla.[14]

---

[10] I membri dell'Accademia dei Gelati che dedicano i sonetti a Ridolfo Campeggi sono: Claudio Achillini, Cesare Rinaldi, Alessandro Calderoni, Gregorio De Monti, Lorenzo Arrighi, Giovanni Capponi, Raffaelle Rabbia, Cesare Abelli, Lucio Faberio, Giovanni Battista Mauritio, Francesco Maria Caccianemici, Melchiorre Zoppio. Il testo dei sonetti è trascritto nell'*Appendice* I.

[11] MEMORIE / IMPRESE, E RITRATTI / DÈ SIGNORI / ACCADEMICI GELATI / DI BOLOGNA / Raccolte nel Principato del Signor / CONTE VALERIO ZANI / IL RITARDATO. / *All'Eminentiss. e Reuerendiss. Sig.* / CARD. FRANCESCO / BARBERINO / Decano del Sacro Collegio / ACCADEMICO, E PROTETTORE. / In Bologna, Per li Manolessi. M.DC.LXXII. / *Con licenza de' Superiori*, p. 12.

[12] LEGGI / DELL'ACCADEMIA / DE SIGNORI GELATI / DI BOLOGNA. / In Bologna, Per li Manolessi. M.DC.LXX, / *Con licenza de' Superiori*. Per esempio, in XII. Accademici. 3, si legge: «Senza l'approuazione d'vno de'quali non possano stampare, né pubblicare componimento alcuno sotto nome d'Accademico Gelato».

[13] Cfr. MEMORIE / IMPRESE, E RITRATTI cit., p. 405: «CATALOGO DÈ PRINCIPI DELL'ACCADEMIA / De' Signori Gelati dalla di lei pubblicazione l'anno 1590. sino al 1672. raccolto dall'Animoso Segretario, e Conseruatore perpetuo della medesima. [...] 1610. Ferdinando Marchese Senator *Riario*. Il Soaue».

[14] Infatti, molti accademici hanno composto sonetti sul tema dello stesso matrimonio. Cfr.

Fig. 3. Giovanni Luigi Valesio, frontespizio (in R. Campeggi, *Filarmindo*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a.).

Zani, nella vita di Campeggi, pur criticando il successo della favola, ricorda: «il suo dolcissimo *Filarmindo*, che in poco più di due anni tornò ben cinque volte sotto de' Torchi».[15] Noi oggi conosciamo solo le tre edizioni subito successive alla prima. L'edizione di Bologna (ad instanza di Simone Parlaschi, per Bartolomeo Cochi), dichiarata come «quinta impressione», sarà pubblicata nel 1613.[16] Essa ha il pregio principale di inserire effettivamente gli intermedi del *Filarmindo* (l'*Aurora Ingannata*) in collegamento tra un atto e l'altro. Ciò viene a corrispondere, in modo più esatto, alla forma della rappresentazione in quegli anni, come indica il titolo *Filarmindo. Favola pastorale del conte Ridolfo Campeggi. In questa quinta impressione arricchita con L'Aurora Ingannata. Favoletta per gli Intermedij in musica*. Le edizioni successive avranno tutte la stessa forma. Inoltre, in questa «quinta impressione», non si mette alcuna dedica. La «sesta impressione» è quella di Napoli, presso Scipione Bonino, pubblicata nel 1618, in cui Andrea Paladino scrive la dedica ad Annibale Capu-

---

DELLE / RIME / DI GIOVANNI / CAPPONI / Porrettano / *L'Animoso Accademico / Seluaggio di Bologna.* / PARTE PRIMA, / e Seconda. / *All'Illust. e Reu.* / BONIFAZIO / Card. Caetano / *Legato di Romagna.* / CON PRIVILEGIO. / IN VENEZIA *Apresso Evangelisti / Deuchino e Gio Batt Puseiano* / 1609, p. 105; RIME / DEL SIG. CESARE / RINALDI / In questa terza impressione / dal medesimo autore / riviste, e ricorrette / ALL'ILL.MO SIG. CONTE CARLO RVINI / SENATOR DI BOLOGNA / *Con licenza de Superiori / In Bologna per Gieronimo Mascheroni MDCXIX*, p. 77-79: «Nelle nozze degl'illustrissimi Marchesi Ferdinando Riario, e Laura Pepoli. La cruda ninfa», p. 80-82: «Nel medesimo soggetto. La fuggitiva Lilla»; R. CAMPEGGI, *Rime* cit., p. 137: «Madrigale in lode de gli illustriss. Signori Marchese Riario, et Laura Pepoli; Fatto in musica dal medesimo signore Girolamo Giacobbi, & cantato dopo l'essersi recitato il Filarmindo con gli Intermedij sovraposti in musica». Inoltre, a proposito della stessa occasione, l'Accademia dei Selvaggi ha curato una antologia di sonetti a cui hanno partecipato Giovanni Capponi, Marc'Antonio Arlotti, Giovanni Bertolotti, Giacomo Filippo Calvi, Bartolomeo Morandi, Raffaelle Rabbia, Giovanni Luigi Valesio, Lionello Spada, Catervo Diamantini, Lorenzo Colli, Cesare Abelli, Gian Battista Marino, Cesare Rinaldi, Federico Arnolfini, Pier Francesco Macci, Ridolfo Campeggi, Francesco Maria Caccianemici, Ludovico Zuccolo, Giulio Brunelli, M.A. Morandi, Ottavio Duca. Cfr. NELLE NOZZE / DE GL'ILLVSTRISSIMI / SIGNORI / IL SIG.R FERDINANDO / RIARIO / ET LA SIG.RA LAVRA / PEPOLI. / *In Bologna per gli heredi di Giouanni / Rossi con licenza de Superiori. 1608.*

[15] MEMORIE / IMPRESE, E RITRATTI cit., p. 372.

[16] FILARMINDO / Fauola Pastorale / DEL / SIG. CO. RIDOLFO / *CAMPEGGI* / *In questa quinta im- / pressione arricchita con* / L'AVRORA / INGANNATA / *Fauoletta per gli inter- / medij in Musica* / In Bologna, ad instanza. / di Simone Parlaschi. / [...] IN BOLOGNA / Per Bartolomeo Cochi. / MDCXIII. / *Con licenza de'Superiori.*

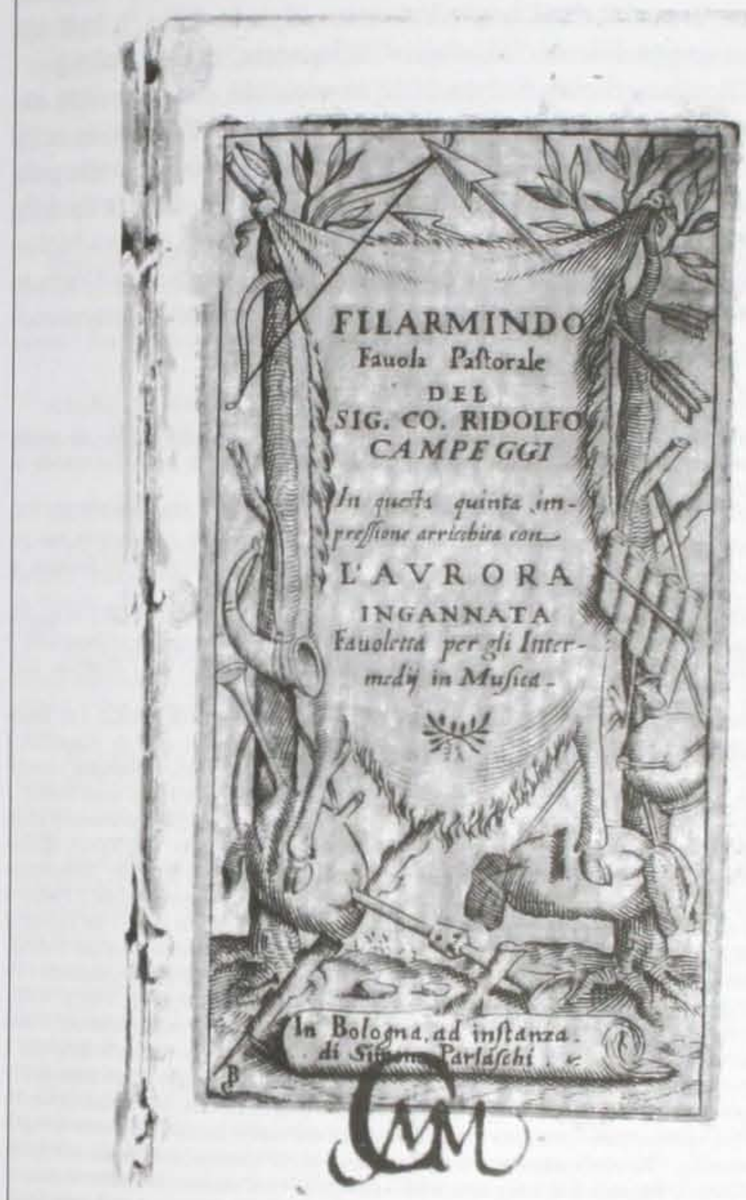


Fig. 4. ANONIMO, frontespizio (in R. CAMPEGGI, *Filarmindo*, in Bologna, ad instanza di Simone Parlaschi, per Bartolomeo Cochi, 1613).

to il 20 marzo dello stesso anno.[17] Tuttavia, per confonderci, anche l'edizione di Venezia, di Giorgio Valentini, datata 1624, è indicata come «sesta impressione».[18] Un'altra di Venezia, questa volta per i tipi di Gio. Battista Ciotti, datata 1618 si presenta come «quinta impressione» (!!).[19] Nel 1619 era apparsa l'edizione di Viterbo, in cui il tipografo Pietro Discepolo si attribuisce la responsabilità della pubblicazione; la dedica ad Andrea Maidalchini è datata il 6 aprile dello stesso anno.[20] Già la *Drammaturgia* di Leone Allacci, prima bibliografia delle opere teatrali, in seguito consultata anche da Corrado Ricci, si rivela scorretta.[21] Seguono ancora la «Settima Impressione»

[17] FILARMINDO / Fauola Pastorale / del Sig. / CO. RIDOLFO / CAMPEGGI. / *In questa sesta impressione arricchita con* / L'AVRORA INGANNATA, / Fauoletta per gl'Intermedij in Musica. / IN NAPOLI, / Per Scipione Bonino. / 1618.

[18] FILARMINDO / Fauola Pastorale / DEL SIG. CONTE / RIDOLFO CAMPEGGI / *In questa sesta impressione arricchita con* / L'AVRORA INGANNATA / *Fauoletta per gli Intermedij* / *in Musica.* / IN VENETIA, MDCXXIV. / Per Giorgio Valentini. / *Con Licenza, et Privilegio.*

[19] FILARMINDO / Fauola Pastorale / DEL / SIG. CO. RIDOLFO / CAMPEGGI / In questa quinta impressione / arricchita con / *L'AVRORA INGANNATA.* / *Fauoletta per gl'Intermedij* / *in Musica.* / Con Licentia de' Super. & Priuil. / IN VENETIA, M.DC.XVIII. / Appresso Gio: Battista Ciotti.

[20] FILARMINDO / Fauola / PASTORALE / *Del Conte* / *RIDOLFO CAMPEGGI.* / Al Molto Illustre / SIGNORE / ANDREA / MAIDALCHINI. / In VITERBO. / *Con licenza de' Superiori.* / 1619. In questa edizione, dopo la dedica a Andrea Maidalchini (p. 3-4), sono ristampati i medesimi sonetti presenti nella quarta edizione (p. 5-10). Inoltre, alla fine del testo, sono inseriti i sonetti di G. B. Marino e di A. Mariscotti. Secondo noi, essi sono soprattutto interessanti nella storia della critica del *Filarmindo*. Perciò li cito qui: «DEL SIGNOR / GIO. BATTISTA MARINO. / QVesto, Lilla gentil, TASSO mordace, / Di cui più bel non è dal Moro all'Indo, / Sommerso in sonno placido, e tenace, / Ti manda in dono il tuo fedel Dorindo./ / Preselo Aminta il Pastorel sagace, / In sù la costa altissima di Pindo; / E disse poi, ch'addormentato giace / Da ch'egli il canto vdì di FILARMINDO. / / Fama è ne' boschi, e credesi da molti / Pastor tra noi più riueriti, e vegli, / C'habbia in eterno oblio gli occhi sepolti. / / Ma se pur sia, ch'ei si riscota, e suegli, / Fatù, ch'allhor la gran Sampogna ascolti, / Dormirà per dolcezza il vento, & egli» (p. 173); «Dell'Illustrissimo / SIG. AGESILAO / MARISCOTTI. / GERME sei tù del Ciel d'eternamente, / E non d'altronde vieni eterno ingegno, / E vai d'eccelsi honori oltre ogni segno / Sì, ch'à dirlo non è lingua possente. / / Tù sei pregio à te stesso, che si sente / Ogn'altro pregio al tuo gran merto indegno, / Nè pregio ha, fuor di sè, di sè più degno / Virtù, d'ergersi al Ciel, non d'altro ardente. / / Ma se non v'ha, mentre pietosi euenti / Canti di Ninfa, e di Pastore amanti, / Scrittor di te più terso, e più fecondo. / / Se rimbombar per te Tragici accenti / S'vdranno, ò in graue stil carmi sonanti, / Sia CAMPO angusto a le tue glorie il Mondo» (p. 174). Il sonetto di Marino è ristampato in DELLA LIRA / DEL / CAVALIER / MARINO. / Parte Terza. / *Diuisa in* / *Amori, Lodi, Lagrime, Deuotioni, et Caprici.* / All'Illustriss. & Reuer. Sig. / CARD. DORIA / Arciuescouo di Palermo. / CON PRIVILEGIO. / IN VENETIA, M.DC.XXIX. / Appresso il Ciotti, p. 130: «In lode del Filarmindo, Pastorale del medesimo».

[21] Leone Allacci, *Drammaturgia*, Roma, il Mascardi, 1666, p. 134.

di Venezia, del Ciotti, pubblicata nel 1625,[22] la «Ottava Impressione» del 1627,[23] e la «Nona Impressione» del 1628.[24]

È noto che nell'ambito dell'accademia dei Gelati, seguendo l'esempio del fondatore Melchiorre Zoppio, le forme teatrali affascinavano gli accademici.[25] Lo stesso Zoppio, nel prologo della sua commedia *Il Diogene accusato* (1598), fece entrare in scena la figura dell'Accademia dei Gelati per recitare:

> Qual mi vedete (o spettatori)/ Neve la veste, o ghiaccio il crine/ Son l'Academia de i GELATI./ Stanno in desir continuo i miei/ Di piacervi, hor con gravi studij./ Hor con ricreationi honeste,/ Che il piacer vostro è il gusto loro./ Però pensando di spettacolo,/ Per dilettare, e in un giovare [...].[26]

Anche pensando a questa consuetudine, le numerose ristampe del *Filarmindo* conferiscono alla favola un rilievo particolare.[27]

[22] FILARMINDO / Fauola Pastorale / DEL / SIG. CO. RIDOLFO / CAMPEGGI / In questa Settima Impressione / arricchita con / *L'AVRORA INGANNATA.* / *Fauoletta per gl'Intermedij in Musica.* / Con licenza de' Superiori, & Priuilegio. / IN VENETIA, MDCXXV. / Appresso il Ciotti.

[23] FILARMINDO / Fauola Pastorale / DEL / SIG. CO. RIDOLFO / CAMPEGGI / *In questa Ottava Impressione arricchita* / con / L'AVRORA INGANNATA. / *Fauoletta per gl'Intermedij in Musica.* / Con Licenza de' Superiori, & Priuilegio. / IN VENETIA, MDCXXVII. / Appresso il Ciotti.

[24] FILARMINDO / Fauola Pastorale / DEL / SIG. CO. RIDOLFO / CAMPEGGI / *In questa Nona Impressione arricchita* / con / L'AVRORA INGANNATA. / *Fauoletta per gl'Intermedij in Musica.* / Con Licenza de' Superiori, & Priuilegio. / IN VENETIA, MDCXXVIII. / Appresso il Ciotti.

[25] Il più famoso è considerato il torneo ideato da Zoppio. LA / MONTAGNA / CIRCEA / TORNEAMENTO / Nel passaggio della Sereniss. / Duchessa / DONNA MARGHERITA / ALDOBRANDINA / SPOSA / DEL SERENISS. / RANVCCIO / FARNESE / DVCA DI PARMA, E PIACENZA / *Festeggiato in Bologna à xxvij. Giugno. 1600.* / IN BOLOGNA, Presso gli Heredi di Giovanni Rossi. / *Con licenza, e Privilegio de'Superiori*. Sugli esempi generali, incluso il suddetto torneo, della pratica teatrale dell'accademia nel tardo Cinquecento e nel primo Seicento, vedi Gaetano Giordani, *Intorno al gran teatro del comune e ad altri minori in Bologna. Memorie storico-artistiche*, Bologna, Società Tipografica Bolognese e Ditta Sassi, 1855; Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Successori Monti, 1888 (Ristampa anastatica, Forni Editore, 1965); G. Vecchi, *Le accademie* cit.; M. Calore, *Bologna a teatro. Vita di una città attraverso i suoi spettacoli 1400-1800*, Bologna, Guidicini e Rosa Editori, 1981, IV-V; M. Calore, *La biblioteca* cit.; Deanna Lenzi, *Teatri ed anfiteatri a Bologna nei secoli XVI e XVII*, in *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma, Gangemi Editore, 1985, p. 174-191.

[26] IL / DIOGENE / ACCVSATO, / Comedia / DEL CALIGINOSO / ACADEMICO GELATO. / Dedicata all'Illustrissimo Sign. / Nicolò Cornaro. / *CON PRIVILEGIO.* / IN VENETIA, MDXCVIII. / Ad instantia di Gasparo Bindoni. / *Con Licenza de' Superiori*, p. 10.

[27] Le dodici edizioni rintracciate sono elencate nell'*Appendice* II.

II. *Il testo*

Atto I. Dopo il discorso di Aurora al suo amante Cefalo, la storia inizia con il lamento del protagonista Filarmindo (scena I). Egli, originariamente arcade, rapito nella sua infanzia dai messenesi, tuttora vive a Messene. A rischio della vita si introduce in Arcadia, paese ora a lui ostile. Vuole ritrovare Laurinda. Filarmindo si nasconde per anni, pensando a Laurinda assente con affetto. Purtroppo però, Elfice, padre di Laurinda, e Coridone, padre del pastore Arminio, decidono il matrimonio dei loro figli nonostante Arminio sia già fidanzato segretamente con la ninfa Clori. Vespilla, confidente di Clori, dopo essersi consultata con lei (scena II), si reca da Laurinda ed ascolta i suoi ricordi di Filarmindo e degli avvenimenti del tempo trascorso insieme. La fanciulla ricorda che era solita andare a caccia con Filarmindo, figlio adottivo del vicino Alcasto. Un giorno incontrarono un leone, Filarmindo combatté per difenderla e fu ferito gravemente. Temendo di morire, Filarmindo confessò a Laurinda di amarla, e lei gli lasciò il suo velo bianco (scena III). Intanto Elfice e Coridone stanno aspettando gli ambasciatori di pace dei loro nemici messenesi. Coridone è contrario alla pace, poiché ricorda che in passato il suo primo figlio, ancora piccolo, fu sequestrato dai messenesi. Rivela che anche quel suo primo figlio si chiamava Arminio, e a lui lasciò il gioiello con inciso l'amor nudo (scena IV).

Atto II. Il secondo Arminio rimprovera al padre Coridone l'obbligo del matrimonio (scena I), e conferma l'amore per Clori (scena II). Nondimeno Elfice promuove il matrimonio di Arminio con Laurinda (scene III e IV). Erbillo, amico di Arminio, entra in scena. Egli persuade Arminio a rispettare l'intenzione del padre (scena VI), e litiga con la fidanzata per divergenze di vedute sull'amore (scena VII). L'atteggiamento di Arminio, inizialmente contrario, cambia gradualmente (scena VIII): nel finale invoca: «Laurinda mia, che la mia vita sei» (scena XI). Invece, Filarmindo si prepara alla morte per la troppa sofferenza (scena V). Egli giudica necessario uccidersi davanti a Laurinda, perché, per vivere in Laurinda dopo la sua morte, deve renderla partecipe dell'estremo gesto (scena IX). Intanto arrivano in Arcadia gli ambasciatori di pace, Arenio e Alcasto (scena X).

Atto III. Arminio racconta a Vespilla la sua felicità riguardo al matrimonio con Laurinda (scena I). Erbillo si preoccupa dell'avvenire di Arminio (scena III). Invece, Laurinda è tormentata dall'angoscia essendo in ansia per la salvezza di Filarmindo. Gli ambasciatori Arenio e Alcasto, appena arrivati, hanno raccontato che egli ormai non sta più a Messene. Clori la consola (scena II). Contemporaneamente viene firmata la pace in Arcadia. A questo punto c'è un colpo di scena. Arriva Laurinda, annunciata da Erbillo (scena IV). Laurinda racconta che è stata assalita da un uomo dalle sembianze messenesi, poi arrestato, ed attualmente tenuto in prigione. Laurinda desidera punirlo severamente. Alcasto e Coridone discutono sulla decisione da prendere. Elfice chiede a Erbillo di interrogarlo. Arenio propone di andarci di persona (scena V).

Atto IV. Coridone è in ansia per la salvezza del primo figlio, ricorda ora la profezia dell'oracolo di Apollo: «Quando sia per morir, troverà il Figlio» (scena I). Invece, Laurinda trema ancora di paura (scena II). L'attenzione si trasferisce al dialogo tra Filarmindo e Laurinda. Laurinda, che all'inizio non poteva identificarlo, ha chiarito il malinteso avendo capito che, in realtà, l'uomo ha provato a uccidere se stesso, e alla fine è giunta a riconoscerlo quando ha visto il velo con cui si è asciugato le lacrime. Laurinda perde i sensi (scena III). Appena riacquistata coscienza, pensa che egli sia già stato giustiziato, e decide di uccidere se stessa per restituire la vita a Filarmindo (scena IV). Intanto è stata decisa la sua esecuzione, il solo Alcasto desidera una sospensione della pena (scena V). Filarmindo è portato al patibolo. Alcasto, in polemica con Elfice, si chiede se sia più importante la compassione (il sentimento personale) o la giustizia (la ragione). Sostiene che Filarmindo non può essere giustiziato perché non messenese. Spiega che l'ha adottato: la madre sul punto di morire gli aveva chiesto di assistere il figlio nella culla. Alla confessione Coridone reagisce notando come somigli a suo figlio (scena VI). Solo Alcasto esce, e la scena si volge alla condanna capitale. Coridone ascolta il testamento. Filarmindo lascia il gioiello (con la incisione di amor nudo) al suo padre adottivo. Guardando quello, Coridone capisce che Filarmindo è il suo vero figlio, e ordina di sospendere l'esecuzione. Filarmindo spiega il significato dell'atteggiamento che aveva avuto di fronte a Laurinda (scena VII). Elfice ha dei rimpianti. Coridone riconosce Filarmindo

come suo figlio. Filarmindo, accompagnato dal custode, si dirige verso il tempio (scena VIII). Clori, piangendo, arriva improvvisamente da Elfice, Coridone, e Arenio, e li informa della morte di Laurinda (scena IX).

Atto V. Coridone, Elfice, e Alcasto lo comunicano a Filarmindo (scene I e II). Vespilla entra in scena per dire che Laurinda è stata felice (scena III). Ma Laurinda è in realtà ancora viva. Esanime ma ancora viva nella bara, ha abbracciato Filarmindo, appena arrivato (scena IV). Ora tutti i personaggi sono riuniti nel tempio. Elfice, Alcasto, Arenio e Coridone approvano il matrimonio di Filarmindo con Laurinda (scena V). Inoltre Arminio, che da Vespilla ha saputo del ritrovamento di suo fratello, richiede nuovamente al padre, Coridone, il permesso di sposare Clori, ed ottiene il consenso (scena VI). Elfice, Alcasto, Arenio e Coridone esprimono il riconoscimento che tutto il percorso sia dovuto alla provvidenza eterna (scena VII). E la storia si chiude con la felicità di Filarmindo e di Laurinda (scena VIII).

Dovremmo richiamare maggior attenzione sul fatto che l'intreccio della storia è governato dalle varie ambiguità derivate dal nome «Arminio». Coridone aveva deciso il matrimonio di suo figlio Arminio con Laurinda sulla base dell'oracolo di Apollo. Alla fine si realizza tutto col riconoscimento di Filarmindo, cioè il primo Arminio che si credeva perduto. Lo stesso riconoscimento era già stato suggerito nella scena prima dell'atto secondo: il secondo Arminio si lamenta della sua vita difficile: «Padre; inhumano Padre / Mentre saper tu cerchi / Dal fatidico Apollo, / S'ancor vive nel mondo / Quel figlio, che ti fù, bambin, rubato; / Miseramente hor perdi / Questo, che sol ti avanza; / Di te, del sangue tuo, frale speranza».

Nonostante si possa scorgere questo meccanismo ingegnoso, è ovvio che Campeggi abbia seguito gli esempi precedenti dell'*Aminta* di Tasso, e soprattutto del *Pastor Fido* di Guarini. Alcuni elementi sono comuni, per esempio Mirtillo è nato originariamente in Arcadia e cresciuto in Elide; il matrimonio di Silvio con Amarilli deciso da Montano, padre di Silvio, sulla base dell'oracolo; la relazione segreta di Amarilli e Mirtillo; la sentenza di morte di Mirtillo a causa del complotto di Corisca, innamorata di Mirtillo; l'entrata di Carino, padre adottivo di Mirtillo, e la sua difesa; l'approvazione del matrimonio

felice di Mirtillo con Amarilli e la realizzazione finale dell'oracolo ecc. Inoltre non occorre ricordare che erano già stabiliti nell'*Aminta* l'uso del velo come mezzo di riconoscimento e l'incontro con un animale feroce come causa per sviluppare il racconto.

Campeggi ha potuto avere fiducia assoluta negli esempi precedenti proprio sulla base dell'autorità della teoria poetica elaborata dallo stesso Guarini. Questi, già poeta della corte estense di Ferrara, era accademico Gelato in quel periodo.[28] Lo stesso poeta verifica la legittimità teorica della sua 'tragicommedia', avversata da Giason de Nores. Questi, basandosi sull'interpretazione tradizionale della teoria della tragedia dell'*Arte Poetica* di Aristotele, attribuisce grande importanza alla 'unità' della storia.[29] Secondo lo stesso discorso, benché l'*Arte Poetica* non comprenda lo stesso metodo poetico, è possibile mescolare l'elemento tragico e l'elemento comico, e ciò è testimoniato dalla pratica dell'opera classica e dalle varie teorie dello stesso Aristotele, per esempio dalla sua idea della repubblica in cui si spiega come l'armonia di ogni classe sociale sia la condizione ideale. È ragionevole 'la favola doppia' poiché, finché ogni elemento si intreccia necessariamente e verosimilmente, non contravviene la regola della 'unità'. Tuttavia, si dovrebbero mantenere i caratteri di ogni genere indipendentemente, non come il «favoloso Ermafrodito» ma come l'«uomo che s'abbracci con donna». Come paradigma per spiegare ciò, sono raccomandati i testi di Edipo e di Audria, e l'esempio del *Pastor Fido* per il metodo concreto di distribuire questi elementi ad ogni scena. Se anche il *Filarmindo* rappresentasse fedelmente le espressioni tipiche della tragedia e della commedia, per esempio il destino basato sull'oracolo, la peripezia, il riconoscimento-agnizione, il timore e la compassione da cui derivano, e la conclusione felice, dovrebbe essere perché l'autore ha seguito Guarini.

---

[28] Cfr. Luisa Avellini, *Tra «Umoristi» e «Gelati»: l'accademia romana e la cultura emiliana del primo e del pieno Seicento*, «Studi secenteschi», XXIII, 1982, p. 109-137.

[29] Giambattista Guarini, *Compendio della poesia tragicomica. Tratto dai duo Verati per opera dell'autore del Pastor Fido, colla giunta di molte cose spettanti all'arte* (1603), in Id., *Il Pastor Fido e Il compendio della poesia tragicomica*, a cura di Gioachino Brognoligo, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1914, p. 217-288. Inoltre, per una analisi eccellente dello stesso scritto, vedi Elisabetta Selmi, *Nota al testo*, in Battista Guarini, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, introduzione di Guido Baldassarri, Venezia, Marsilio, 1999, p. 35-74.

Sin dall'inizio, nella favola pastorale, che ha avuto inizio con Agostino Beccari sull'esempio di Teocrito ed è fiorita grazie al Tasso, era già abituale la possibilità di mescolare i vari generi, come discute Guarini stesso. Tuttavia, Angelo Ingegneri la riconosce come forma poetica moderna e, avvalendosi del pensiero di Guarini, intuisce la validità della favola pastorale e la sua teatralità, a metà tra la gravità tragica e la buffoneria comica. Non è impossibile inserire il lieto fine nella trama tragica:

> io vedrò sempre più volentieri quegli scenici poemi ch'avranno nell'ultimo loro atto alcuna cosa nuova e dilettevole, ch'io non farò, verbigrazia, quel sì lungo e tedioso pianto del cieco e sanguinolento che riempie tutto 'l quinto dell'*Edipo tiranno*, dopo che s'è chiaramente veduta nella fine del quarto la soluzione del groppo della favola [...] per la mutazione dei tempi, i quali hanno in molte cose diversificati gli umani gusti [...].[30]

Infatti, Ingegneri ha superato la teorizzazione del Tasso nei *Discorsi del poema eroico*. Vi si ricorda di utilizzare con cautela la moltitudine e la varietà, che mantengono la loro superiorità nella forma moderna del romanzo e del poema eroico – tuttavia, anche in questo caso, è possibile solo con la riserva di non creare disordine, la cui responsabilità si attribuisce all' 'arte' –. Al contrario nella forma tradizionale della tragedia e del poema epico è attribuita grande importanza all'unità aristotelica.[31] Si può giudicare che la scelta del poeta di far entrare nella scena tragica un personaggio buffo come il capriccioso Arminio derivi da questa tendenza. La decisione di Campeggi anticipa la polemica di Bonarelli attorno alla giustezza morale della rappresentazione del doppio amore, polemica che esploderà nel 1612.[32] Se il *Filarmindo* è stato tanto amato nella prima metà del Seicento, la ragione è da ricercarsi nella sua aderenza alla sensibilità più aggiornata dell'epoca. La favola pastorale stava ottenendo il diritto di cittadinanza tramite la teorizzazione di Guarini e la lode di Ingegneri.

---

[30] Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598), a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Edizioni Panini, 1989, p. 20.

[31] Cfr. Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico* (1594), in Id., *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1959, p. 487-729.

[32] Cfr. Guidubaldo Bonarelli, *Discorsi in difesa del doppio amore della sua celia* (1612), in Id., *Filli di Sciro. Discorsi e appendice*, a cura di Giovanni Gambarin, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1941, p. 137-248.

III. *Le prime rappresentazioni*

Per quanto riguarda le opere teatrali di Campeggi, esistono i resoconti contemporanei che ci informano delle modalità della prima rappresentazione del *Tancredi* e del *Reno sacrificante*, entrambe scritte negli anni '10. Nel *Tancredi*, rappresentato nella casa di Zoppio nel 1615, Francesco Brizio ideò le scenografie delle architetture in rovina, del paesaggio deserto, e della loggia vicino al mare con la vista in lontananza di un vulcano che erutta.[33] Sappiamo che tutti i personaggi si vestirono con costumi all'antica, e sopra il palcoscenico apparì «una gran machina di sette ordini di nugole in giro», e gli dei che salivano su questa macchina furono sollevati nello spazio dal meccanismo. Invece nel *Reno sacrificante* rappresentato nel palazzo del Podestà nel 1617, Giovanni Luigi Valesio si prese cura della scenografia, del meccanismo, e dei costumi (ciò è dichiarato nella parte inferiore della pagina destinata alla lista dei personaggi nella prima edizione), e ricorse a tutti gli artifici possibili, come la esecuzione del palcoscenico semicircolare di legno, della loggia grande, della prospettiva, del meccanismo in cui la nuvola compare dallo squarcio del cielo e porta gli dei, del mostro che esce dalla bocca dell'inferno, della prora con la testa del mostro, del drago dorato etc.[34] Il relatore Roberto Ongaro elogia soprattutto i costumi sfarzosi.

D'altra parte, l'epistola sopra citata di Rinaldi, in relazione alla decorazione del palcoscenico degli intermedi, l'*Aurora Ingannata*, ci ricorda:

---

[33] Cfr. Paolo Antonio Ambrosi, RELATIONE / De gli Apparati / DEL TANCREDI, / *Tragedia* / DELL'ILLVSTRISS. SIG. CO. / RIDOLFO CAMPEGGI; / Fatta rappresentare da gli Academici / GELATI in Bologna il giorno / 28. Maggio 1615. / *All'Illustriss. e Reuerendiss. Sig.* / IL SIG. CARD. BARBERINO. / IN BOLOGNA, M.DC.XV. / Per gli Heredi di Gio.Rossi. / *Con Licenza de'Superiori*; M. Calore, *Accademie e Teatro: Il Tancredi di Ridolfo Campeggi a palazzo Zoppio nel 1615*, «Strenna storica bolognese», XXXII, 1982, p. 83-97.

[34] Cfr. LETTERA / DEL / SIGN. ROBERTO ONGARO / ALL'ILLVSTRISSIMO / SIGNOR PIERO / Del Signor / FRANCESCO CAPPONI. / Con la quale si dà conto della magnificenza, con che fù / rappresentato alli 28. d'Aprile. 1617. / *IL RENO SACRIFICANTE*, / ATTION DRAMMATICA / Dell'Illustrissimo Signor Conte / RIDOLFO CAMPEGGI / IN BOLOGNA. / IN BOLOGNA, Per Vittorio Benacci. 1617. / CON LICENZA DÈ SVPERIORI; O. Gambassi, *I primordi del melodramma a Bologna. «Apparati e machinismi» de* Il Reno sacrificante, *dramma in musica di Girolamo Giacobbi (1617)*, «Il Carrobbio», X, 1984, p. 134-148; D. Lenzi, *Teatri ed anfiteatri a Bologna* cit., p. 183-186.

Mi dice V.S. che volentieri haurebbe veduto quella nuvola, che nelle nozze del Signor Marchese Riario apparue nel fine del conuito. vorrei eser'vn gran vento per portargliela innanzi, ò vn gran Pittore per colorirgliela in carte. al tocco delle venti-due hore, mentr'erano à tavola, e Caualieri, e Dame, con la clausura delle finestre si fece notte, con l'accensione di molti lumi si fece giorno. comparue all'hora nel fianco sinistro della sala l'inargentata machina, che lieuemente tonando, in due parti eguali si diuise, e scoperse, à gli occhi de' conuitati le sue bellezze interne. vn Cielo ammantato di minutissime Stelle, entro à cui stauano in troni d'oro assisi quattro fauolosi Dei. teneuan questi trà le mani arciuiolate lire, e tiorbate cetre, cantando con vicendeuoli note gl'inchiusi versi in honore de gl'Illustrissimi Sposi. dopo il canto, e dopo vna pioggia di variati fiori si riunì la nube. ma non son'io mai per riunirmi à V. S. perche da lei non sono, ne sarò mai per separarmi.[35]

Nondimeno, per quanto riguarda la parte centrale del *Filarmindo*, non è conosciuta l'esistenza di testimonianze specifiche. Benché Gaetano Giordani e Corrado Ricci suppongano che sia stato rappresentato nel teatro annesso alla casa di Zoppio, non ne siamo certi.[36] Evidentemente possiamo ricordare che lo stesso teatro era già stato costruito nel 1588 nell'occasione della rappresentazione del *Diogene accusato*, dello stesso Zoppio. E possiamo ricordare che il fondatore dell'accademia utilizzava la sua casa come luogo di riunione periodica.[37] Tuttavia, non sappiamo se il teatro di Zoppio fosse usato ad intervalli di tempo regolari per tutte le opere teatrali dell'accademia; si può pensare che la sistemazione sia iniziata nel 1615, cioè nell'occasione della rappresentazione del *Tancredi* di Campeggi, e sia proceduta gradualmente, come si capisce da un passo di Paolo Antonio Ambrosi:

[35] C. Rinaldi, *Lettere* cit., p. 172.

[36] Cfr. G. Giordani, *Intorno al gran teatro* cit., p. 56; C. Ricci, *I teatri di Bologna* cit., p. 320; G. Vecchi, *Le accademie* cit., n. 64. Inoltre, sembra che anche M. Calore lo presupponga implicitamente: M. Calore, *La biblioteca* cit., p. 66-67.

[37] Infatti, nonostante non si riferisca direttamente al *Diogene accusato*, V. Zani suggerisce la possibilità che il teatro della casa di Zoppio sia stato realizzato in un primo stadio, indicando tra gli esempi anche la tragedia *Medea* pubblicata per la prima volta nel 1602: «Voi con la *Creusa*, colla *Mede* [sic], coll'*Admeto*, e col *Meandro* onoraste il di lei Teatro, il quale perche fusse mai sempre suo à lei la magnifica Sala della vostra nobile abitazione con generosa liberalità nel vostro testamento irreuocabilmente lasciaste» (MEMORIE / IMPRESE, E RITRATTI cit., p. 324). Sul funzionamento della stessa casa di Zoppio, vedi G. Fantuzzi, *Notizie* cit., I, p. 11-12; C. Ricci, *I teatri di Bologna* cit., p. 278.; D. G. Fornasini, *La chiesa parrocchiale di Santa Caterina V. M. di Strada Maggiore in Bologna*, Bologna, Officina Grafica A. Cacciari, 1942, p. 194-196; Giancarlo Roversi, *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna*, Bologna, Grafis Edizioni, 1986, p. 353-357; M. Calore, *La biblioteca* cit., p. 64-72.

La sala adunque del Sig. Dott. Zoppio, dove i GELATI come in luogo à ciò destinato frequentano le fontioni loro, ancorche non eccedente d'ampiezza le sale de' palagi ordinarij della Città: in quest'occasione nondimeno fatta teatro, & quasi circo antico, si rese al curioso popolo spatio assai commodo, & proportionato.[38]

Ma poiché si trattava di un dramma pastorale, non si può negare la possibilità che sia stato utilizzato uno spazio aperto come il cortile, prendendo esempio dalla definizione della scenografia del dramma satirico tradizionale serliano. Dovremmo tenere a mente anche che per la prima rappresentazione dell'*Aminta*, è stata scelta la vegetazione dell'isola di Belvedere nel fiume Po. Inoltre, è da ricordare la difesa del dramma pastorale presentata dall'Ingegneri. Nonostante il teorico prenda parte alla nuova tendenza iniziata da Castelvetro in cui si attribuisce grande importanza alla 'rappresentazione', essendo in opposizione alla tradizione che da Trissino considera soprattutto il 'testo' stesso, egli riconosce la difficoltà pratica della rappresentazione della tragedia e della commedia. La commedia non è lodabile senza apparati ed intermedi sontuosi, e lo stesso vale per quanto riguarda la tragedia:

Le tragedie, lasciando da canto che così poche se ne leggono che non abbiano importantissimi e inescusabili mancamenti, onde talora divengono anco irrapresentabili, sono spettacoli malinconici, alla cui vista malamente s'accomoda l'occhio disioso di dilettazione. Alcuni oltra di ciò le stimano di tristo augurio e quinci poco volentieri spendono in esse i denari e 'l tempo. Alla fine come imitazione d'azioni reali e di regie persone (portando massimamente il costume d'oggi altra pompa d'apparato e d'abiti che forse non si richiedeva a' tempi di Sofocle per rappresentare verbigrazia un povero re di Tebe oltraggiato dal cognato e minacciato dall'indovino) ricercano a punto borsa reale, la quale con sano giudicio i principi d'oggidì riserbano per la conservazione degli Stati loro e per la securezza e commodità de' lor sudditi. Quinci viene ch'in cinquanta anni non se ne recita una convenevolmente, e ci vogliono a punto compagnie ricche, come in Vinezia od Academie generose, come in Vicenza e stupendi teatri, come l'Olimpico.

Soprattutto problematico è il fattore economico. Quindi secondo Ingegneri, proprio il dramma pastorale è la forma poetica più ragionevole:

Restano adunque le pastorali, le quali, con apparato rustico e di verdura e con abiti più leggiadri che sontuosi, riescono alla vista vaghissime; che co 'l verso soave

[38] P.A. Ambrosi, *Relatione* cit., p. 5. M. Calore ha già richiamato l'attenzione sullo stesso passo. Cfr. M. Calore, *Accademie e Teatro* cit., p. 92-93.

e colla sentenza dilicata sono gratissime agli orecchi e all'intelletto; che, non incapaci di qualche gravità quasi tragica [...], patiscono acconcissimamente certi ridicoli comici [...].[39]

In tal caso, non potevano influenzare l'esistenza o meno del teatro o la dimensione del palazzo; e la possibilità della rappresentazione del *Filarmindo* nella casa privata (o nel cortile) poteva essere aperta ugualmente alle famiglie interessate, cioè Fachenetti, Riario, Pepoli. Benché l'impostazione dell'*Aurora*, come abbiamo visto, era abbastanza sfarzosa, dovremmo ipotizzarla più semplice rispetto a quella delle due opere del 1610, e non limitata dal luogo.

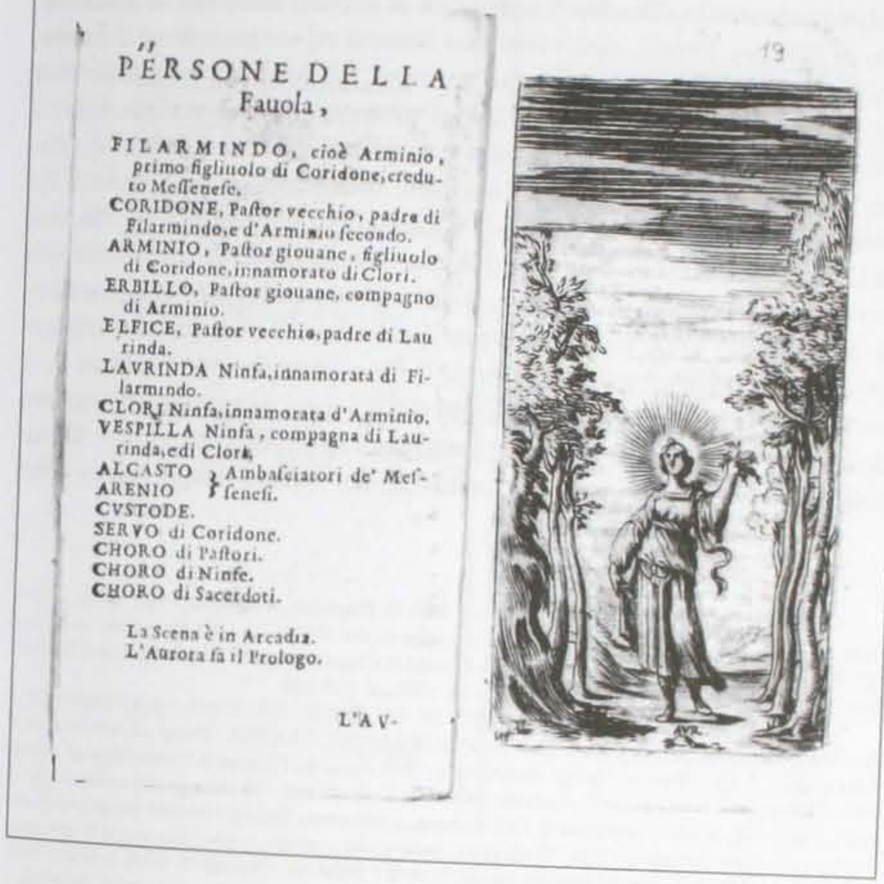
Tuttavia, stante la problematicità dello studio del *Filarmindo*, possiamo credere che sia utile per il nostro discorso ricordare ancora una volta il nome di Giovanni Luigi Valesio.[40] Egli, come pittore o incisore, collaborò con l'autore Campeggi nella fase della elaborazione del testo a stampa, eseguendo il frontespizio della prima edizione e le sei illustrazioni della quarta edizione.[41] Inoltre, egli era esperto poeta, come testimonia il fatto che, quale membro dell'Accademia dei Selvaggi, scrisse alcune poesie. Risulta quindi logico il ruolo di colla-

---

[39] A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa* cit., 1989, p. 7.

[40] Prima di tutto, si può credere che il Valesio, come membro dell'accademia dei Selvaggi, intervenisse profondamente sul dramma pastorale bolognese in generale, per esempio il *Tirinto* di G. Capponi. Nella sua prima edizione è inserito un sonetto dello stesso Valesio. Cfr. TIRINTO / *Fauola Pastorale* / *di Gio: Capponi Porrettano* / *l'Animoso Accademico* / *SELVAGGIO* / *Al Sig. Gio: Filippo Certani* / *il Palustre dedicata,* / *e rappresentata dall'Accademia* / *DE SELVAGGI* / *in Bologna l'anno* / *MDCVII*, In Bologna, per Gio. Battista Bellagamba, 1607: c. a7*r*: «XIII. Di Giovanni Valesio l'Invescato Accademico Selvaggio. / Mirtillo, Aminta, Niso, e Filarmindo, / Stanchi di gareggiar, su 'l verde prato / Corcarsi un giorno à l'ombra, al fresco fiato, / Che l'aura spira infrà Parnaso, e Pindo. / Quando di cantar vago giunse Armindo / Il Pastorel, che dal più denso lato / Del monte uscio co'l cri di lauro ornato, / Per farsi noto al Mauritano, à l'Indo. / Già s'udian mormorar frà i sacri orrori / A gara i venti per portarne il canto / Del peregrin là ve d'onor si fregi. / A questo sorse Aminta, e in van Pastori / (Disse) noi contendiam del suono il vanto; / Se nuovo Apollo or si n'invola i pregi».

[41] Il frontespizio su cui è firmato «Il Valesio» è già stato attribuito dall'Oretti a Giovanni Luigi Valesio. Marcello Oretti, *Notizie de' Professori del disegno*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, ms. B.126, p. 410. Inoltre, per quanto riguarda le illustrazioni della quarta edizione, sulla base del monogramma particolare si può comprendere facilmente che le opere siano sue. Tutte le incisioni suddette sono pubblicate in *The Illustrated Bartsch, 40: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, edited by Veronika Birke*, New York, Abaris Books, 1982, p. 100; *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1): Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, by Veronika Birke*, New York, Abaris Books, 1987, p. 34-36.



PERSONE DELLA
Fauola,

FILARMINDO, cioè Arminio, primo figliuolo di Coridone, creduto Meſſeneſe.
CORIDONE, Paſtor vecchio, padre di Filarmindo, e d'Arminio ſecondo.
ARMINIO, Paſtor giouane, figliuolo di Coridone, innamorato di Clori.
ERBILLO, Paſtor giouane, compagno di Arminio.
ELFICE, Paſtor vecchio, padre di Laurinda.
LAVRINDA Ninfa, innamorata di Filarmindo.
CLORI Ninfa, innamorata d'Arminio.
VESPILLA Ninfa, compagna di Laurinda, e di Clori.
ALCASTO, ARENIO } Ambaſciatori de' Meſſenesi.
CVSTODE.
SERVO di Coridone.
CHORO di Paſtori.
CHORO di Ninfe.
CHORO di Sacerdoti.

La Scena è in Arcadia.
L'Aurora fa il Prologo.

L'A V-

19

Fig. 5. Giovanni Luigi Valesio, illustrazione del prologo (in R. Campeggi, *Filarmindo*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a., p. 19).

boratore.[42] È valido per il nostro discorso il fatto che lo stesso Valesio abbia partecipato alla citata antologia di sonetti dedicata al matrimonio di Riario e Pepoli, scrivendo due sonetti ed eseguendone il frontespizio.[43] Sin dall'inizio della sua carriera, come ci informa Malvasia, ha utilizzato la sua attività pittorica proprio come materiale didattico della scuola privata di lingua per stranieri da lui fondata. Ciò spiega il carattere della sua illustrazione, interattiva con il testo.[44] La relazione amichevole tra Valesio e Campeggi continua fino alla fine del secondo decennio del Seicento, per esempio con la collaborazione per la *Italia consolata*.[45] Inoltre, si dovrebbe sottolineare maggiormente che Valesio ebbe l'esclusiva per tutti i lavori relativi alla rappresentazione dell'opera di Campeggi, il *Reno sacrificante*. Secondo Giovanni Baglione, il Valesio, che negli ultimi anni di vita prese possesso della carica di segretario della famiglia Ludovisi, si occupava anche della decorazione del palazzo Ludovisi, del disegno degli arazzi e dei

[42] Sull'attività del Valesio come scrittore, vedi G. Fantuzzi, *Notizie* cit., VIII, 1790, p. 134-136; Giovanna Perini, Ut pictura poesis: *l'Accademia dei Gelati e le arti figurative*, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, edited by David S. Chambers and François Quiviger, London, The Warburg Institute, University of London, 1995, p. 113-126.

[43] Cfr. NELLE NOZZE cit., p. 51-52: «DI GIOVANNI VALESIO, / L'INVESCATO / Academico Seluaggio. / IL vostro nome, ò FERDINANDO, ò LAVRA / Basta sol nominar, ch'è lode assai. / A che lodar, se i pregi vostri omai / Risuonan da l'Idaspe à l'onda Maura? / Spiri solo d'Amor lieta, e dolce aura, / Scenda veloce da i celesti rai; / Vi stringa entrambi, e non vi sciolga mai / Quel nodo, ond'anco il Ciel s'empie, e ristaura / Quinci l'illustre pargoletta prole / Vostra risorga à rinouar gli Eroi / Il cui gran nome ancor s'onora, e cole. / Già veggo lo splendor, ch'esce di voi / Nel teatro del mondo, emulo al Sole / Illustrar, dominar la terra, e noi», «DEL MEDESIMO. / SOVRA vn alpestre, e solitaria balza, / Stanca dal volo omai, rauca dal grido, / Fermò le piante, ou'hà ricouro, e nido / Colei, ch'i merti altrui col suono inalza: / E volta là, doue superba s'alza / Felsina bella; in ricco albergo, e fido / Scender vide Imeneo lieto, e Cupido, / E con le Suore Aglaia ignuda, e scalza. / Danzauan tutti al suon d'aurata lira: / Onde ratta per l'aria i vanni stese / Ella che 'l tutto narra, ascolta, e mira, / E giunta taciturna al bel paese / Oue LAVRA, e FERNANDO ogn'huomo ammira, / Cantò dolci d'amor felici imprese». Lo stesso frontespizio è stato pubblicato in *The Illustrated Bartsch, 40 (Commentary, Part 1)*, 1987, cit., p. 42-43.

[44] Cfr. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de'pittori bolognesi del conte Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, II, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, p. 95.

[45] Cfr. LA ITALIA / CONSOLATA / EPITALAMIO / PER LE REALI NOZZE / DEL SERENISS: / VITTORIO / AMADEO / PRENC. DI PIEMONTE / CON LA CHRISTIANISS. / MADAMA CHRISTIANA / DI FRANCIA / Del Sig. Co: Ridolfo / Campeggi. / ALL'ALTEZZA SER.MA / DEL SIG. DVCA DI / SAVOIA / In Bologna. Con licenza de' Superiori [...] IN BOLOGNA / Presso Bartolomeo Cochi. / M.DC.XVIIII. / *Con licenza de' Superiori*.

Fig. 6. Giovanni Luigi Valesio, illustrazione del primo atto (in R. Campeggi, *Filarmindo*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a., p. 25).

mobili, e ideava il giardino.[46] Riconoscendosi come un uomo completo, egli parla eloquentemente: «Dove non può il pennel la penna arriva, / Doppio honor, doppia lode à me s'appresta, / S'avvien, ch'io le dipinga, e ch'io le scriva».[47] È necessario supporre la sua partecipazione non solo alla scenografia.

Inoltre, in relazione alla pratica teatrale è utile ora ricordare la sua attività giovanile come ballerino. Secondo Malvasia, questo figlio di un soldato spagnolo imparò l'arte del ballo da suo padre e successivamente aprì la 'pubblica scuola'.[48] Benché non sia dichiarato nella vita, si può comprendere che le sue attività come pittore (o incisore), poeta (o insegnante di lingua) e ballerino procedessero simultaneamente. In tal caso, possiamo ipotizzare anche la sua partecipazione come coreografo e regista al *Filarmindo* o agli intermedi, l'*Aurora Ingannata*. Infatti, le figure dei personaggi Aurora e Filarmindo, riprodotti nelle prime due illustrazioni, mostrano un movimento leggero che mette il centro di gravità su una gamba, proprio come nel ballo. Ciò suggerisce la relazione immediata della pratica teatrale sul palcoscenico con il percorso della rappresentazione pittorica.

Pensando alla partecipazione del Valesio alla definizione della stessa opera teatrale, ritengo che la serie delle illustrazioni rifletta la prima rappresentazione. Naturalmente si riconoscono i segni tipici della rappresentazione pittorica, per esempio la scena in cui Filarmindo si reca in fretta da Laurinda svenuta, cioè la scena raccontata sotto forma di ricordo. Tuttavia, possiamo supporre che l'impostazione della scena rappresentata da Valesio non abbia intenzioni decorative ma esplicative. Lo rivelano gli elementi scenici aggiunti alla base della semplice scenografia della campagna: le piante basse, gli alberi e i precipizi fatti entrare ed uscire ai lati, i finti costumi antichi delle ninfe, e le pellicce dei pastori che illustrano il mutare della situazione

[46] Cfr. Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII fino à tutto quello d'Urbano VIII*, Roma, Nella Stamperia di Manelfo Manelfi, Ad istanza di Giovanni Succetti Libraro all'insegna dell'Atlante, 1649 (a cura di C. Gradara Pesci, Velletri 1924), p. 354-355.

[47] LA CICALA / Di Gio: Luigi Valesio / ALL'ILL.MO E REV.MO SIG.RE IL SIG.R / CARDINALE LVDOVISI / *In Roma appresso Giacomo / Mascardi con licenza de' Sup.* 1622, p. 6.

[48] C. C. Malvasia, *Felsina pittrice* cit., II, p. 95.

Fig. 7. Giovanni Luigi Valesio, illustrazione del secondo atto (in R. Campeggi, *Filarmindo*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a., p. 54).

narrata. A questo punto, non possiamo dubitare della loro validità come documenti per la ricostruzione della prima rappresentazione.[49] Naturalmente è necessario indagare con prudenza ancora una volta se sia possibile estendere lo stesso giudizio agli altri esempi contem-

[49] Descrivo i contenuti. La prima illustrazione è situata appena prima della prefazione (p. 19), e rappresenta l'Aurora parlante. La seconda che corrisponde al primo atto, invece, si trova appena prima della stessa parte (p. 25), e colloca Filarmindo in primo piano (scena I), ed in secondo piano Laurinda parlante e Vespilla che accetta il ruolo dell'intermediario (scena III), e dietro alla roccia Elfice e Coridone che aspettano gli ambasciatori. Si può pensare che Coridone stia esponendo il ricordo del suo figlio perduto (scena IV). La terza che corrisponde al secondo atto, è messa appena prima della stessa parte (p. 54), e colloca in primo piano Arminio e Clori che confermano il loro amore reciprocamente (scena II), sul lato destro Elfice che informa il coro sul matrimonio di sua figlia (scena III), e sul lato sinistro un solitario Filarmindo in apprensione pensando a Laurinda (scena V). Quest'ultima si potrebbe anche pensare come la scena in cui egli racconta la sua decisione di uccidersi (scena IX). E possiamo vedere sul fondo i due ambasciatori messenesi, Alcasto e Arenio, che sono arrivati nel territorio di Arcadia (scena X). La quarta illustrazione che corrisponde al terzo atto, è messa appena prima della stessa parte (p. 91), e colloca in primo piano Laurinda e Clori (scena II), ed al lato destro la scena della conferenza di pace tra i rappresentanti di ogni paese in cui sono dipinti i tre arcadi oltre ai due messenesi con i cappelli esotici, che stanno sulla sinistra (scena IV). Uno di questi tre arcadi potrebbe essere Erbillo (forse l'uomo che prova a parlare loro, nella parte più a destra). Egli potrebbe essere considerato come l'incaricato di informare sulla venuta di Laurinda. Al fondo dell'immagine, sta succedendo contemporaneamente l'avvenimento raccontato (scene IV e V). La quinta che corrisponde al quarto atto, è situata appena prima della stessa parte (p. 110), e colloca sulla parte frontale la scena in cui Filarmindo condotto dal custode si incontra con Laurinda (scena III). In questa fase, Laurinda non l'ha ancora riconosciuto. Ancor più in fondo all'immagine, sono dipinte due scene: una è la scena della diplomazia tra Alcasto che chiede l'indulto per suo figlio adottivo ed Elfice che insiste ostinatamente per eseguire la sentenza (scena VI); l'altra, invece, la scena in cui Coridone, avendo riconosciuto Filarmindo come il suo vero figlio, arresta l'esecuzione capitale (scena VII). Inoltre, al lato destro dell'immagine, Clori sta informando Coridone ed Elfice sulla morte di Laurinda (scena IX). E l'ultima illustrazione che corrisponde al quinto atto, è messa appena prima della stessa parte (p. 159), e rappresenta in primo piano il ricordo di Erbillo in cui sono collocati al centro Filarmindo che si dispera davanti a Laurinda sulla bara, a sinistra gli ambasciatori messenesi Alcasto ed Arenio, e a destra Coridone ed Elfice in afflizione (scena IV). Al lato sinistro dell'immagine, Vespilla informa Arminio sulla scoperta di suo fratello e quasi contemporaneamente questo Arminio chiede a suo padre Coridone il consenso di sposare Clori (scena VI). Inoltre, sul lato destro, Coridone ed Elfice, dopo aver approvato il matrimonio di Filarmindo con Laurinda, mandano Erbillo al tempio (scena VI). In fondo, Filarmindo e Laurinda felici si tengono per mano (scena VIII). Sul pittore-incisore Giovanni Luigi Valesio, oltre alla monografia già citata della Birke, vedi C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit., I, p. 90-92, II, p. 95-104; Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, XVIII, Vienne, Chez Pierre Mechetti, 1818, p. 209-248; Giuseppe Plessi, *Giovanni Luigi Valesio miniatore degli Anziani*, «Strenna storica bolognese», IV, 1954, p. 47-55; Nicosetta Roio, *Giovan Luigi Valesio (Spagna, 1560 ca-Roma, 1633)*, in *La scuola dei Carracci. Dall'accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di Emilio Negro e Massimo Pirondini, Modena, Artioli Editore, 1994, p. 335-344; Babette Bohn, *I disegni di Giovanni Luigi Valesio*, «Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», anno III, n. 29, gennaio-marzo, 1997, p. 29-

Fig. 8. Giovanni Luigi Valesio, illustrazione del terzo atto (in R. Campeggi, *Filarmindo*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a., p. 91).

poranei, come le illustrazioni dell'edizione del 1602 del *Pastor Fido*, e della prima edizione del *Filli di Sciro* eseguite da quel Francesco Valegio, veronese, completamente privo di rapporti con Giovanni Luigi bolognese d'origine spagnola.[50]

IV. *La fortuna*

Lo storico della musica Giuseppe Vecchi riferisce dell'influenza sulla pittura bolognese degli intermedi del *Filarmindo*, l'*Aurora Ingannata*:

> L'accenno all'*Aurora Ingannata*, fra la nutrita serie di altri testi anteriori e coevi, ha una ragione pratica e contingente. Questo testo letterario-musicale, risponde squisitamente alle caratteristiche di gusto e d'ambiente classico-accademico che si accompagnavano alle incipienti movenze del Barocco, in accordo con prassi ed idee dei contemporanei maestri dell'Accademia carraccesca e della poetica del Reni, Domenichino [...].[51]

È senza dubbio l'*Aurora* di Guido Reni l'opera a cui lo storico fa riferimento. In tal caso, sarebbe alquanto ragionevole la sua associazione di idee. Prima di tutto, si dovrebbe sottolineare il fatto che non solo gli intermedi, ma anche il *Filarmindo* stesso riassumono tutto il concetto nella dea Aurora. Nell'arte retorica seicentesca, l'Aurora era considerata come la dea dell'invenzione poetica o del concetto poetico. Lo testimonia, per esempio, l'opinione di Emanuele Tesauro:

> Però che, sì come le arguzie de' poeti si chiaman fiori, così i fiori della Natura si chiamano arguzie. Talch'è soperchio il domandare perché l'Aurora sia tanto amica alle Muse, poiché la Natura istessa allora scherza e fraseggia con mille arguti e ingegnosi concetti.[52]

35; Kenichi Takahashi, *L'apparato funebre per l'anniversario di papa Gregorio XV nella cattedrale bolognese di San Pietro il 24 luglio 1624, sopraintеso e descritto da Giovanni Luigi Valesio*, «Strenna storica bolognese», LII, 2002, p. 389-409.

[50] Cfr. Claudio Salsi, *Note sugli incisori detti «I Valesio»*, «Rassegna di studi e di notizie», vol. XIII-anno XIII, 1986, p. 497-699.

[51] G. Vecchi, *Classicismo e barocco nella musica del Seicento in Italia*, in *Il mito del classicismo nel Seicento*, Atti del convegno Il classicismo nell'arte del Seicento (Bologna, 2-5 aprile 1963), presentazione di Stefano Bottari, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1964, p. 366, n. 30.

[52] Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione*

ATTO QVARTO.

SCENA PRIMA.

Coridone, Seruo.

Cor. Dopò lungo aspettarti,
Godo ben, ch'io ti veggio, à
mio fedele:
Ma s'in te miro fiso,
Scorgo nel tuo sembiante il dolor mio,
Ch'ogni allegrezza hor mi conuerte in noia.
Ma che rispose Apollo? è viuo, è morto
Il figlio mio? sarà il cercarne vano?
Ser. Ancora è viuo il figlio.
Ma sarà lagrimoso
Il contento, che speri
D'hauer, se tu il ritroui.
Cor. E come? Ser. Ah, no'l sapere,
Padre infelice, Padre; ah no'l cercare,
Che se lo troui mai, già fia perduto.
Cor. Com'esser può, che ritrouando il figlio,
Lo perda alhor? deh non voler tacermi
Quel che di buono, o reo minacci il cielo
A questi Vecchi, già prossimi, e cadenti.
Ser. Coridon, Coridon, poscia che affringi

Vo

Fig. 9. Giovanni Luigi Valesio, illustrazione del quarto atto (in R. Campeggi, *Filarmindo*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a., p. 110).

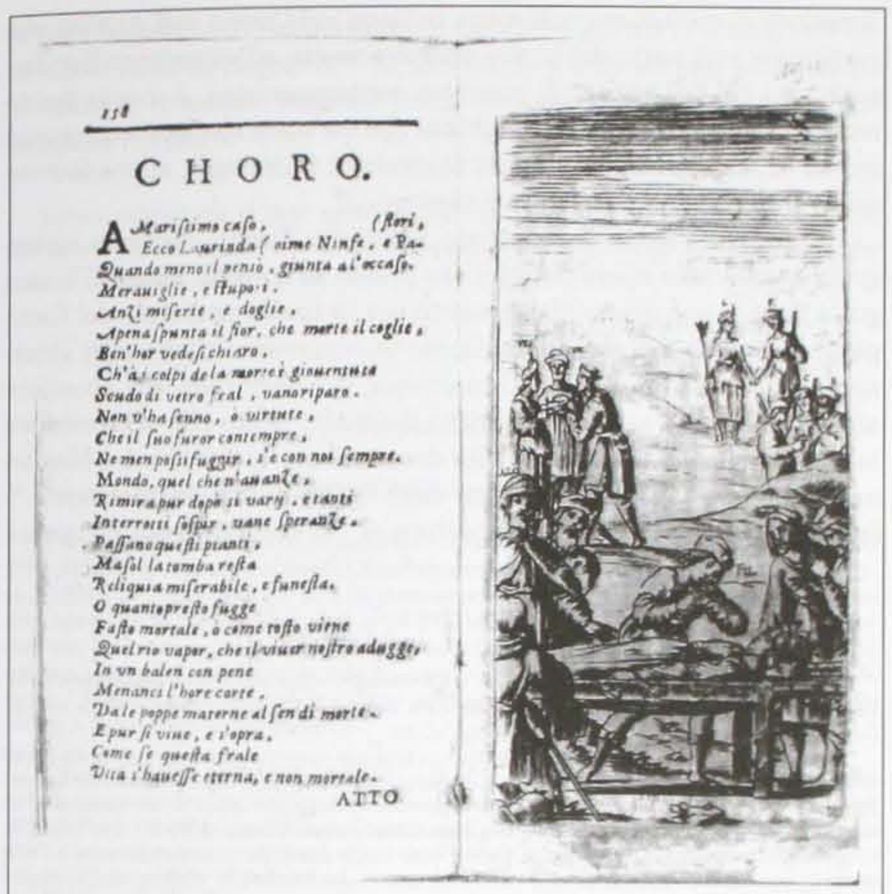
Le nuove idee, i nuovi gusti scalzavano i precedenti. Lo si capisce anche della famosa polemica attorno al Marino a cui ha partecipato anche Valesio.[53] Fra poco Matteo Pellegrini pubblicherà il suo *Dell'acutezza*. Esaminiamo il contenuto del racconto. Possiamo comprendere che la serie della transizione sia controllata dall'oracolo di Apollo. Filarmindo aveva ricordato che Apollo prevede il futuro: «Ma già s'inalza Febo, e più non face/ Ombra à la terra il monte» (atto I, scena I). Ciò è in stretta concordanza con la pittura reniana di Apollo sul carro: egli è circondato dalle Muse del tempo, corre nel cielo ed illumina la terra sotto la guida di Aurora. Sono numerosi i punti comuni ricordati nelle rappresentazioni. Infatti, nello stesso periodo della pubblicazione dell'edizione del 1613, che è stata formata incorporando l'*Aurora Ingannata* nel *Filarmindo*, il poeta si trovava sotto la protezione di Scipione Borghese, come testimonia il fatto che la prima edizione del *Tancredi*, pubblicata nel 1614, è stata dedicata allo stesso cardinale.[54]

---

che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 73 (rist. in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di Ezio Raimondi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, p. 27).

[53] Cfr. PARERE / DELL'INSTABILE / ACADEMICO / INCAMINATO / Intorno ad vna Postilla del Conte Andrea dell'Arca / *Contra vna particella, che tratta della* / *Pittura nelle ragioni del Conte* / *Ludouico Tesauro* / In difesa d'vn Sonetto del Caualier / Marino. / IN BOLOGNA, / Per Vittorio Benacci. M.DC.XIV. / *Con licenza de' Superiori*. Sul percorso della stessa polemica, vedi Carlo Delcorno, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, «Studi secenteschi», XVI, 1975, p. 69-155. Inoltre, come saggi in cui si riferisce la stessa polemica nel contesto della teoria d'arte bolognese del primo Seicento, vedi Gian Piero Cammarota, *I Carracci e le Accademie*, in *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Bologna, saggio introduttivo di Andrea Emiliani, Nuova Alfa Editoriale, 1984, p. 293-326; Luisa Ciammitti, Vago e Forte. *Ludovico e Galanino per lo stendardo di San Rocco: un processo bolognese del 1636*, in *Vago e Forte. Ludovico e Galanino per lo stendardo di San Rocco: un processo a Bologna nel 1636*, catalogo della mostra (Bologna, novembre 2001-gennaio 2002), Bologna, Editrice Compositori, 2001, p. 11-32. Oppure, si dovrebbe ricordare come avvenimento simbolico il fatto che il Valesio ha realizzato come parte degli apparati per il funerale di Gian Battista Marino (organizzato a Roma, nel palazzo Mancini, dall'Accademia degli Humoristi il 7 settembre 1625), «il Simbolo delle marauigliose inuenzioni del Caualier Marini». Cfr. RELAZIONE / DELLA / POMPA FVNERALE / Fatta dall'Accademia / de gli Humoristi / di Roma. / PER LA MORTE / Del Caualiere / GIO. BATTISTA MARINO. / *Con l'Orazione recitata* / *In loda di lui*. / Et Licenza de' Superiori. / IN VENETIA, MDCXXVI. / Appresso il Sarzina; Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *La festa barocca*, Roma, Edizioni De Luca, 1997, p. 260-262.

[54] Cfr. IL / TANCREDI / TRAGEDIA / Dell'Illustriss. Sig. Conte / RIDOLFO CAMPEGGI / *NELL'ACADEMIA DÈ GELATI* / *IL RVGGINOSO*. / All'Illustriss. & Reuerendiss. Signore / Il Sig. Cardinale / SCIPIONE BORGHESE. / IN VICENZA, / Appresso Francesco Grossi. 1614. / *Con licenza de' Superiori*.


118

CHORO.

A Marisimo caso, (fiori,
Ecco Laurinda fra cinque Ninfe, e Pa-
Quando meno il pensio, giunta all'occaso.
Meraviglie, e stupori.
Anzi miserie, e doglie.
Apena spunta il fior, che morte il coglie.
Ben'hor vedesi chiaro.
Ch'ai colpi de la morte è giouenttù
Scudo di vetro frale, vana riparo.
Non v'ha senno, o virtute,
Che il suo furor contempre.
Ne men posi fuggir, s'è con noi sempre.
Mondo, quel che n'amanze.
Rimira pur dopò si vary, e tanti
Interrotti sospir, vane speranze.
Passano questi pianti,
Masol la tomba resta
Reliquia miserabile, e funesta.
O quanto presto fugge
Fasto mortale, o come tosto viene
Quel rio vapor, che il viuer nostro adugge,
In vn balen con pene
Menanci l'hore corte.
Dale poppe materne al sen di morte.
E pur si vive, e s'opra.
Come se questa frale
Vita s'hauesse eterna, e non mortale.

ATTO

Fig. 10. Giovanni Luigi Valesio, illustrazione del quinto atto (in R. Campeggi, *Filarmindo*, s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a., p. 159).

Il periodo di esecuzione dell'opera reniana nel Casino dell'Aurora, che costituisce una parte del teatro aperto accanto all'ex-palazzo Borghese, va dal 1613 al 1614.[55] È insomma contemporanea. A questo punto non posssiamo rifiutare la possibilità che sia stata concepita come una specie di scenografia dell'opera teatrale di Campeggi, allora famosa come abbiamo in precedenza dimostrato.[56]

Negli anni Trenta del Seicento, Giacomo Torelli, che sarà scenografo anche delle opere del Molière presso la corte di Luigi XIV, eseguì a Fano il suo primo allestimento per la favola pastorale del Campeggi.[57] Si dice che abbiano animato la rappresentazione altri intermedi, nuovamente elaborati. Insomma, il *Filarmindo* era accettato ampiamente nell'ambito del primo Seicento, tanto che si concedeva la libertà di cambiamenti e della decorazione. L'attività del Marino negli anni Venti varierà la forma degli 'idilli' ancor maggiormente.[58] Inoltre, a Bologna, sulla prospettiva di un ampliamento di questa

[55] Cfr. Howard Hibbard, *Notes on Reni's Chronology*, «The Burlington Magazine», CVII, 1965, p. 508, n. 33; D. Stephen Pepper, *Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, Phaidon, 1984, cat. n. 40.

[56] Come saggi recenti in cui viene considerata la stessa opera reniana soprattutto dal punto di vista della relazione con l'arte retorica contemporanea, vedi Ralph Ubl, *Guido Renis* Aurora. *Politische Funktion, Gattungspoetik und Selbstdarstellung der Malerei im Gartenkasino der Borghese am Quirinal*, «Jahrbuch Des Kunsthistorischen Museums Wien», Band 1, 1999, p. 209-241. Inoltre, sulla relazione di Guido Reni con la letteratura contemporanea e l'arte retorica contemporanea in generale, vedi E. Raimondi, *La letteratura a Bologna nell'età del Reni*, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, catalogo a cura di Sybille Eber-Schifferer, A. Emiliani, Erich Schleier, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, p. 71-86; Franca Varignana, *La scena di Guido Reni*, in *Guido Reni e l'Europa* cit., p. 89-110; K. Takahashi, *Cleopatra, l'Accademia dei Selvaggi e Guido Reni*, «Il Carrobbio», XXVIII, 2002, p. 93-106.

[57] Cfr. Franco Battistelli, *L'attività giovanile del Torelli a Fano e gli 'Intermedii' del Filarmindo*, in *Giacomo Torelli (1604-1678) scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna di Fano*, a cura di Massimo Puliani, Fano, Centro Teatro, 1998, p. 15-25; Luca Ferretti, *Intermedii ne «Il Filarmindo»*, in *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Francesco Milesi, Fano, Cassa Risparmio, 2000, p. 22-26. In quest'ultimo, è inserito il testo degli stessi intermedi. Inoltre, negli altri esempi degli intermedi del *Filarmindo*, si può ricordare anche in Cesare Abelli, *Le sirene confuse, il Giudicio di Mida, Thebe redificata, il Ratto di Ganimede, drammatici del sig. Cesare Abelli recitati in musica per intramedij col Filarmindo tragicomedia pastorale dell'illustriss. sig. co. Ridolfo Campeggi*, Bologna, stampati per gli heredi del Cochi, a instanza di Pellegrino Golfarini, 1623.

[58] Sulla continuità della pratica dell''idillio' degli accademici dei Gelati, incluso Campeggi, con quella del Marino, vedi Andrea Battistini, *Il barocco*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 212. Oppure, come testimonianza del fatto che già nell'epoca contemporanea esisteva il riconoscimento della stessa genealogia, possiamo proporre l'esempio dei sonetti inseriti nell'edizione di Viterbo che abbiamo citato prima.

pratica teatrale dell'Accademia dei Gelati, apparirà lo scenografo innovativo Andrea Seghizzi.[59] E, arrivando a Pier Jacopo Martello ed ai Bibiena, il mondo teatrale della città felsinea entrerà nella sua massima fioritura.

Vorrei esprimere il mio apprezzamento alla prof.ssa Marinella Pigozzi. Ma la mia gratitudine si rivolge soprattutto alla città di Bologna dove ho vissuto in questi ultimi anni.

Appendice I

Trascrizione dei sonetti presenti nella quarta edizione.

p. 4: «DEL SIG. CLAVDIO / Achillini. / Dottore eccellentissimo. / STAVA AMINTA, e MIRTILLO in riua al fonte / E contendean de la Sampogna il vanto / La gloriosa DAFNE in verde manto / Era in premio proposta à piè del Monte. / Quando con note inusitate, e conte / Giunse il gran FILARMINDO, à cui di tanto / Cesser que' duo, che Dafne al dolce canto / Corse, e baciollo volontaria in fronte. / Si liete gioie, e si cari lamenti / La ne beati boschi huom che spargesse / Non vdiro già mai l'Arcade genti: / Ne sentirian del ciel le piagge istesse / Si bell note, e si soaui accenti, / Se Ninfe, e Selve il Paradiso hauesse».

p. 5: «DEL SIG. CESARE / Rinaldi. / IL FILARMINDO è fulmine de' cori, / Cor della boscareccia Poesia, / Occhio, che del suo bel l'alme indesia, / Minera di Topazzi, arca d'odori. / Il Filarmindo e nuuolo d'Amori, / Che scoppia in tuon di lucida armonia, / Anima del diletto, herbosa via, / Oue s'alza la siepe de gli honori. / Si potess'io lodarti, alma gentile, / Si non fosse il mio carme vn cieco inferno, / Vn fantasma d'error, notturno, e vile: / Ma non hanno [?] in tuo pro florido stile / I GELATI? i SELVAGGI? ah che il mio verno / A ragion non puo star co'l loro Aprile».

p. 6: «DEL SIG. ALESSANDRO / CALDERONI. / DA le Scole del ciel quando più chiare / Spiegan le voci à la celeste mensa, / Apprendesti lo stil, le note rare / Che la tua penna hor cosi ben dispensa. / Stansi con voglia di dolcezza accensa / L'Aure, e presente acqueteresti il Mare; / E puoi veder, come la cima immensa / La Quercia inchini, e d'amar l'Orno impare. / Nouello Orfeo, se ne Pastor puoi tanto / Che dai senso a le piante, alma à le pietre, / Di FILARMINDO intenerito al pianto; / Porai, s'vnqua gli Heroi suona il tuo canto, / Con più dolce Armonia torre à le cetre / De conuiti diuin la gloria, e 'l vanto».

p. 7: «DEL SIG. GREGORIO / DE MONTI. / POI che la Cetra che dal ciel discese/

[59] Cfr. Marinella Pigozzi, *Andrea Seghizzi: invenzione, artificio, novità. Gli scritti di Carlo Cesare Malvasia*, «Il Carrobbio», XIV, 1988, p. 332-344.

Là soura Alfeo, ch'al dolce suono intenti / Fermò i cristalli suoi puri, e lucenti / Al suo bel MIRTO il gran CARINO appese. / Arcadia risonar sola s'intese / Di FILARMINDO à gli amorosi accenti, / Che d'amor sono a suoi sospiri ardenti, / Anche le piante, anche le fere accese, / Tace ogni Musa e la sua voce ascolta, / Su 'l picciol REN, per lui nouo Hipocrene / Fatto, e Parnaso ouunque ferma il piede. / Quella dolcezza ha ne suoi detti accolta, / Che formano nel ciel dolci Sirene, / Onde canta il suo Amore, e la sua fede».

p. 8: «DEL SIG. LORENZO / Arrighi. / SEdean già l'vna tempia, e l'altra auuinta / De la fronde d'honor, d'intorno à l'onde / Che de l'Arcade Alfeo bagnan le sponde / TITIRO, ALFESIBEO, MIRTILLO, AMINTA. / Gareggiauan cantando: è l'Aura uinta / Di dolcezza tacea: ne chi risponde / Da le rupi, e da gli antri, e'l suon confonde / Scossa per iterarlo era rispinta / Ed ecco risonò di FILARMINDO / Il canto, dolce piu fra boschi ombrosi / E l'Aura à se rapi trasse i Pastori. / Alhor Titiro, A tè disse gli Allori / pieghinsi, o Filarmindo, è non sia che osi / Di teco gareggiar dal Mauro a l'Indo».

p. 9: «DEL SIGNOR GIO. / Capponi. / L'Animoso Academico Seluaggio. / Piangea su'l Reno in si pietosi accenti / FILARMINDO gentil LAVRINDA vn giorno, / Che per vdirlo a quelle piaggie intorno / Correano a gara inuidiosi i Venti: / Quando a le note in vn dolci, e dolenti / Sorse dal molle suo vago soggiorno, / Di populea ghirlanda il capo adorno, / Il Dio de l'onde limpide, e correnti; / E disse volto al Pastorello amante; / Chi se' che puoi sfogando il tuo dolore / Spirto a le pietre dar, piante a le piante? / Pastor non già, se non hà fatto Amore / Al destr'occhio del Ciel luccido, errante / Lasciar le sfere, e diuenir Pastore».

p. 10: «DEL SIG. RAFFAELLE / Rabbia. / L'Agitato Accademico Seluaggio. / PREMEAN del picciol REN l'herbose sponde, / Schiera d'Arcade Ninfe, e di Pastori, / Fermato hauieno à i lor cocenti amori, / Il pie fugace le più tumid'onde. / Sciolta la bella NAI le chiome bionde, / Sotto l'acque sentiua i dolci ardori, / Ardean l'herbette stesse, ardeano i fiori / Ardean l'Aure lasciue infra le fronde. / Lo stesso Dio del fiume anch'ei laguiua, / Mentre ne molli horrori infra le brine / Le pastorali auene intento vdiua. / Quando di FILARMINDO à le diuine / Note spiccarsi da la verde riua / I lauri à gara, e coronargli il crine».

p. 11: «DEL SIG. CESARE / Abelli. / Il Solingo Academico Seluaggio. / DE suoi più verdi, e più fioriti Allori / Cinga tè pur RIDOLFO il Sol non meno, / Che gia il Teban, che già il cantor Rifeno, / Che'ben sono i tuoi pregi anco maggiori. / S'vn le pietre spetrò, tù impetri i cori, / S'vn placò Dite, e tù fai Dite vn seno, / Che se non arde in tutto, ei sente almeno / Ne la propria pietà gli alterni ardori. / E non è trà que' boschi horridi, e fieri / Là doue canti à Satiri, à Siluani, / Hor vedi altroue poi quel che tù speri, / Ninfa, che per vdir non si distani, / Tana, che per gioir non si disferi, / Fiera, che per amor non s'inhumani».

p. 12: «DEL SIG. LVCIO / Faberio. / Il tardo Academico Gelato. / È Tiranno de cori [?] ma felice (CAMPEGGI) lo tuo stil chiuso, ò vagante, / Così allegra e contrista in vno istante, / Che'l riso e'l pianto à suo piacer n'elice. / Per la bella auuiuar cara Euridice / Mosse a pietà l'inferno il Tracio amante / Si catenò d'Alcide il volgo errante / Emula de la man lingua vittrice. / Tù, à tua voglia traspianti e selue e monti, / Tù fere plachi, e fai pietosi gli empi, / Ne ponno contra tè Stigi, e Caronti. / Tù l'oracolo sei, e tù l'adempi, / Di fortuna, e d'Amor le gioie affronti. / Il Filarmindo val per mille essempi».

p. 13: «DEL SIGNOR GIO. / Battista Mauritio. / L'immaturo Academico Gelato. / ECCO fiori d'Amor si ben contesti / Per mano illustre in pastoral corona, / Che degne son di Pindo, e d'Helicona / Star ne' luoghi più alteri, e manifesti. / Eterne Muse conseruate hor questi / Nel tesor vostro. A voi fama li dona, / Poi che d'intorno, ou' Adria, e 'l Tirren suona / Di Filarmindo alzato hà il nome, e i gesti. / Era GELATA già la SELVA, hor colta / Dal buon CAMPEGGI gli ha prodotti sparsi / Di colori, a cui pari Alba non tiene. / Se tai fiano i suoi parti, vn altra volta / Selua Gelata non doura chiamarsi; / Ma inesshausto giardin di Piante amene».

p. 14: «DEL SIG. FRANCESCO / Maria Caccianemici. / Il tenebroso Accademico Gelato. / NON sò se dà le selue, ò se da l'onde, / O da le sfere esca il mirabil canto, / Che il pregio à quel di Smirna, à quel di Manto / Inuola, e à quel ch'à Thebe alzò le sponde. / In questi apertamente si nasconde / Sotto vn gioire amaro vn dolce pianto, / Vn pietoso rigor, qual ponno e quanto / Dar feconde nature, arti faconde. / Oue à l'vdir ti dai, oue al vedere / FILARMINDO in Theatro esci, e CAMPEGGI / Via più che mai Filosofo, in Liceo. / Dunque diciam (che ben tù lor pareggi) / Che fra noi spunti Apollo da le sfere, / Ligia da l'onde, e da le selue Orfeo».

p. 15: «DEL SIG. MELCHIORRE / Zoppio Filosofo Eminentissimo. / Il caliginoso Accademico Gelato. / DOLCE il mele del'hibla hà la fauella / Ne le labia LAVRINDA. Ama? ed è pia? / Dolce amor e pietà. Duolsi? e morria? / Dolcezza è il duol, dolce è la morte anch'ella / L'Alta Clio lusingata pastorella / Pospon Bellona à la gentil Talia, / E mentre il tuon terribile s'oblia, / La Tromba à la Siringa è fatta ancella. / Dolci i carmi, e gli affetti vsasti osasti, / Laudata osa di più Talia CAMPEGGIA, / Laudabile di più ne i proprij fasti. / Chi segue altri è secondo, et chi'l pareggia / Non primo. Habbia chi vuol l'orme, e i contrasti; / Tù s'hai da gareggiar teco gareggia».

Appendice II

Edizioni conosciute del *Filarmindo*

Edizioni	*Note tipografiche*	*Esemplari visti*	
1	Bologna, presso gli Heredi di Gio. Rossi, 1605	BCABo 8.Y.I.18; BCABo 16.A.I.22; BMVe DRAMM. 0055; BUBo A.V.EE.XI.10	Dedica ad Antonio Fachenetti, datata il 29 ottobre 1605. Frontespizio di Giovanni Luigi Valesio
2	Venezia, presso Gio: Bat: Ciotti, 1605	BMVe DRAMM. 3011.002	Dedica ad Antonio Fachenetti, datata il 30 ottobre 1605.
3	Venezia, presso Gio: Bat: Ciotti, 1606	BMVe DRAMM. 0667.002; BUBo A.III. Caps 100. 62; BNCFi 3.7.272. Op. 3; Treviso, Biblioteca Civica; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale	Come sopra.
4	s.l., ad istanza di Simone Parlasca, s.a.	BNCFi 3.8.247	Dedica ad Antonio Fachenetti. Con sonetti di alcuni membri importanti dell'Accademia dei Gelati. Con sei illustrazioni di Giovanni Luigi Valesio
5	Bologna, ad instanza di Simone Parlaschi, per Bartolomeo Cochi, 1613	BCABo 17. Scritt. Bologn. Filol. Componim. teatrali cart. II. N. 9; BCABo 16.Q.V.31; BCABo Bussolari.D.49; BMVe DRAMM. 0759. 001; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale	Con gli intermedi, l'*Aurora Ingannata*. Le edizioni successive avranno tutte la stessa forma.
5 bis	Venezia, appresso Gio: Battista Ciotti, 1618	BMVe DRAMM. 1780.014	
6	Napoli, per Scipione Bonino, 1618	BUBo A.V.Tab.I.E.III. Vol.10.3	Dedica di Andrea Paladino ad Annibale Caputo, datata il 20 marzo 1618.
6 bis	Viterbo, 1619	BMVe DRAMM. 2009; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale	Dedica di Pietro Discepolo ad Andrea Maidalchini, datata il 6 aprile 1619. Con i sonetti presenti nella quarta edizione. Alla fine del testo, sono aggiunti i due sonetti di G. B. Marino e di A. Mariscotti.

6 ter	Venezia, per Giorgio Valentini, 1624	BCABo 17. Scritt. Bologn. Filol. Componim. teatrali cart. II. N. 10; BMVe DRAMM.0609. 001; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale
7	Venezia, appresso il Ciotti, 1625	BNCFi 3. 8. 332; BMVe DRAMM. 0609. 002; Padova, Biblioteca Universitaria
8	Venezia, appresso il Ciotti, 1627	BUBo A.V.Tab.I.D.III.80.30/3
9	Venezia, appresso il Ciotti, 1628	BMVe DRAMM. 0609. 003

Sigle:

BCABo = Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna
BUBo = Biblioteca Universitaria, Bologna
BMVe = Biblioteca Marciana di Venezia
BNCFi = Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

Gian Luigi Betti

Il cardinale Serafino Olivier Razali tra eretici e curia romana

Lione fu centro importante per i rapporti tra territori italiani e la Francia nel Cinquecento, poiché nell'allora «seconda capitale del Regno di Francia» s'intrecciarono traffici commerciali e culturali. Infatti, non solo «due terzi della produzione italiana delle armi, della seta, della lana, della vetreria venivano esportati a Lione»,[1] ma in essa vivace era lo scambio delle idee e intensa l'attività degli stampatori.[2] La città costituì inoltre rifugio per esuli che fuggivano dalla Penisola a causa delle loro scelte religiose.[3]

Tra coloro che, provenendo da Bologna, frequentavano Lione nei primi decenni del Cinquecento per commerciarvi tessuti, vi fu anche un tal Giacomo Razali, il quale ebbe o adottò un figlio, nato attorno

---

[1] Cfr. Salvatore Caponetto, *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, II ed. riveduta e corretta,Torino, Claudiana, 1997, p. 377. Sui rapporti tra Italia e Francia in quegli anni cfr. Émile Picot, *Les Italiens en France au XVIe siècle. Introduction* par Nuccio Ordine, Roma, Vecchiarelli, 1995 (rist. anast. dell'ed. Bordeaux 1918).

[2] Riguardo a tale attività cfr. Henri Baudrier, *Bibliographie lyonnaise: recerches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs des lettres de Lyon au 16. siècle*, publiées et continuées par Julien Baudrier, Paris, De Nobele, 1964-1965 (ed. orig.: 1895-1921).

[3] Cfr. Silvana Seidel Menchi, *Erasmo in Italia 1520-1580*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, in particolare cap X. Per quanto concerne in maniera specifica quelli di origine bolognese si veda Guido Dall'Olio, *Eretici e inquisitori nella Bologna del Cinquecento*, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1999, p. 349-350.

al 1533,[4] a cui fu dato il nome di Serafino – destinato ad avere un ruolo significativo nelle vicende politiche del secolo –, del quale al momento appare impossibile ricostruire con esattezza le tappe dell'infanzia e dell'adolescenza, cogliendone il momento preciso dell'arrivo a Bologna. Si deve infatti fare i conti con notizie biografiche di diversa fonte, tra loro in qualche caso difficilmente compatibili, se non a contrasto l'una con l'altra.[5] A Bologna è possibile che Serafino sia giunto solo adolescente,[6] ma è certo che poté godervi dell'appoggio della famiglia bolognese – anche se di origine ferrarese[7] – dei Sandelli, i cui rappresentanti erano pure impegnati nel commercio di tessuti e

[4] Lo si deduce dall'affermazione di Giovan Vittorio Rossi, che indica in settantuno anni la sua età nel 1604 Giovan Vittorio Rossi [Ianus Nicius Erythraeus], *Pinacotheca imaginum, illustriun doctrinae vel ingenii laude virorum, qui, auctore superstite diem suum obierunt*, Col. Agrippinae, apud Ioducum Kalcovium et socios, 1645, I, p. 145). Giovanni Fantuzzi ne pone invece la nascita al 1531 (*Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamp. di S. Tommaso d'Aquino, VII, 1789, p. 173).

[5] Sulla loro analisi e comparazione, alla luce anche di quanto si può attingere con certezza da fonti documentarie, mi permetto di rinviare al mio articolo, *Note per la biografia del cardinale Serafino Olivier Razali: gli anni precedenti l'arrivo a Roma, il testamento, l'amicizia con i Sozzini*, «Bullettino senese di storia patria», XCIII, 1986, p. 433-448. Nelle biografie di Serafino accanto a Razali compare il cognome Olivier, probabilmente a segnalare la famiglia di appartenenza del padre naturale del futuro cardinale. Qualcuno lo pone tra i membri dell'illustre e potente casato degli Olivier – anche se l'ipotesi appare piuttosto improbabile (cfr. G. Fantuzzi, *Notizie* cit., VII, nota 1 a p. 173) – alcuni dei cui esponenti non mancarono di mostrare simpatie per la causa degli ugonotti francesi (cfr. Eugène et Émile Haag, *La France protestante ou vies des protestants français qui se sont fait un nom dans l'histoire*, Genève, Slaktine Reprints, VIII, 1996, p. 45-47). Fonte importante a sostegno di tale ipotesi è quanto affermato da Giovanni Palazzi, *Fasti cardinalium Sanctae Romanae Ecclesiae...*, vol. III, Venetiis, expensis Gasparis Bencardi Bibliopelae Augustani, 1703, col. 801. La nega invece Amelot de la Houssaye (1634-1706), per un certo periodo segretario dell'ambasciata francese a Venezia, teorico della politica, traduttore di Machiavelli e Sarpi, nonché autore di una celebre *Histoire du gouvernement de Venise* (1686), che per i suoi contenuti lo pose in rotta con la Serenissima; cfr. *Letres du cardinal d'Ossat, avec des notes historiques et politiques de mr. Amelot de la Housaie*, Amsterdam, chez Pierre Humbert, 1708, vol. II, nota 22 a p. 142. Più presumibilmente fu «fils posthume de Pierre Olivier, bourgeois de Lyon»; *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot frères, fils et C^ie^ Éditeurs, 1862, col. 640. Talora lo si trova menzionato con il nome Serafino Razzali Olivieri.

[6] Lo si afferma, ad esempio, allorché si sostiene che fu «ammaestrato nelle lettere greche e latine nella città di Tournon» come accade nella *Serie cronologica degli eminentissimi, e reverendissimi cardinali bolognesi compresi quelli assunti al sommo pontificato disposta secondo l'ordine del tempo dal giorno della loro esaltazione, ed avente il suo principio dall'anno 1060 fino al 1755. Con epilogo della loro nascita, vita, morte e rispetto ai viventi dei loro fatti sino al tempo corrente*, Bologna, per il Sassi, 1755, p. 41-42. Su questo punto comunque le fonti, pur se discordanti riguardo ad altri momenti della vita di Serafino, in genere concordano.

[7] Cfr. G.L. Betti, *Note* cit. p. 436.

Ritratto del cardinale Serafino Olivier Razali (*Aureae decisiones Seraphini Olivarii Razzali, I*, Romae, ex Typographia Camerae Apostolicae, 1614, c. a2).

frequentavano la piazza lionese. Una famiglia con cui dovette avere rapporti assai felici se ne indicò alcuni dei membri come suoi principali eredi.[8] L'arrivo nella città petroniana fu comunque decisivo nel determinare il futuro destino del giovane. Vi incontrò infatti il vicelegato pontificio Giovan Angelo Medici[9] – poi pontefice col nome di Pio IV – il quale sarebbe rimasto particolarmente colpito dalle qualità intellettuali del giovane – di cui si afferma la precocità dell'ingegno[10] –, che poi anni dopo volle con sé a Roma, una volta divenuto pontefice, attribuendogli, poco prima della morte, la carica di auditore di Rota (26 novembre 1565).[11] Una scelta nella quale ebbe un ruolo importante Carlo IX di Francia, che ad essa diede sostegno: un intervento forse decisivo per consentire al Razali di superare gli ostacoli che si frapponevano alla nomina.[12] In tale modo aveva inizio per il Razali un *cursus honorum* all'interno delle gerarchie ecclesiastiche che si sarebbe concluso con la creazione a cardinale, avvenuta nel 1604.[13] A nominarlo fu Clemente VIII, che del Razali era stato in precedenza collega come auditore di Rota, con cui aveva conservato, anche dopo l'elezione, rapporti di stima e di amicizia.[14] Tanto che già

[8] *Ivi*, p. 438.

[9] Cfr. Marina Ferretti – Marta Pasquali, *Cronotassi critica dei legati, vicelegati e governatori di Bologna dal sec. XVI al XVIII*, «Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le Province di Romagna», n.s., XXII, 1972, p. 202; *Legati e governatori dello Stato Pontificio (1550-1809)*, a cura di Cristoph Weber, Roma, Ministero per i Beni Culturali Ambientali. Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1994, p. 148 e 635.

[10] Cfr. G.V. Rossi, *Pinacotheca* cit., I, p. 145.

[11] Cfr. Emmanuele Cerchiari, *Capellani Papae et Apostolicae Sedis auditores causarum sacri palatii apostolici seu sacra Romana Rota ab origine ad diem usque 20 septembris 1870*, Romae, Typis Polyglottis Vaticanis, 1921, I, p. 294, n. 28, II, p. 106, n. 420. Su tali tribunali cfr. *Grandi tribunali e Rote nell'Italia di antico regime*, a cura di Mario Sbriccioli e Antonella Bettoni, Milano, A. Giuffré, 1993.

[12] Cfr. G.V. Rossi, *Pinacotheca* cit., I, p. 146. Si veda anche *Serie* cit., p. 42.

[13] Sulle cariche religiose ottenute dal Razali cfr. *Serie* cit., p. 41-42; Bruno Kattenbach, *Referendarii utriusque Signaturae a Martino V ad Clementem IX et prelati Signaturae supplicationum a Martino V ad Leonem XIII*, Romae, in Bybliotheca Apostolica Vaticana, 1931, p. 208; *Hierarchia Catholica Medii Aevi et recentiores*, IV, a cura di P. Gauchat, Monasterii, Sumptibus et typis librariae Regensbergianae, 1935, p. 76.

[14] Cfr. G.V. Rossi, *Pinacotheca* cit., I, p. 146. Cfr. anche lettera del cardinale d'Ossat «au Roy», Roma, 16 giugno 1596, in *Letres* cit., vol. II, let. LXVII, pp. 145-146 [127-147]. Il cardinal d'Ossat (1537-1604), vescovo di Rennes e poi di Bayeux, fu ambasciatore a Roma nel 1584. Al servizio di Enrico IV, operò per ottenerne l'assoluzione. Tra i suoi meriti va annoverato anche l'aver contribuito a convincere la Santa Sede ad approvare l'editto di Nantes e ad annullare il matrimonio di Enrico con Margherita di Valois.

nel 1596 pareva intenzionato ad elevarlo alla porpora.[15] Serafino dovette invece attendere otto anni, anche se il cardinalato era già per lui quasi certo dopo l'investitura, nel 1602, del patriarcato d'Alessandria e la delibera dei cardinali dell'Inquisizione romana, voluta dal pontefice stesso, in cui si affermava che nulla avevano potuto trovare che potesse «blesser sa réputation».[16] D'altronde, è stato affermato che la sua carriera ecclesiastica sarebbe stata assai più rapida se ad ostacolarla non fosse intervenuta la Spagna,[17] con accuse sulle quali getta annotazioni ironiche Amelot de la Houssaye, riconducendole ad un eccessivo amore per il cibo e i «bons mots»,[18] ma che assai più probabilmente gli rimproverava i troppo stretti legami con la Francia e l'attività da lui svolta presso la curia romana a favore di quella nazione. Neppure la nomina del 1604 avvenne del resto in un contesto privo di ostacoli e se a sollecitarla furono i meriti del Razali e la stima di cui godeva negli ambienti romani,[19] nondimeno fondamentale per ottenerla fu l'appoggio che gli venne dalla Francia, come rivela implicitamente la soddisfazione mostrata da Enrico IV allorché gli venne annunciata.[20]

[15] Cfr. lettera del d'Ossat «au Roy», Roma, 16 giugno 1596, cit., p. 141-143. Si veda anche G.V. Rossi, *Pinacotheca* cit., I, p. 146.

[16] Lettera del d'Ossat «au Roy», Roma, 26 agosto 1602, in *Letres* cit., vol. V, let. CCCXXI, p. 158 [156-160].

[17] Cfr. lettera del d'Ossat «au Roy», Roma, 5 giugno 1596, *ivi*, vol. II, let. LXV, p. 124 e note 21- 22 [117-127].

[18] *Ivi*, vol. II, p. 24, note 21-22.

[19] Tale stima è ricordata dal d'Ossat in alcune delle sue lettere, in particolare in due: «au Roy», Roma, 16 giugno 1596, cit., p. 146; a monsieur de Villeroy, Roma 19 luglio 1596, vol. II, let. LXXIII, p. 171 [167-173]. Una serie di elogi riferiti al Razali è riportata nello stesso volume alla nota 19 delle p. 120-121. Nicolas de Neufville de Villeroy (1542-1617) fu prima al servizio di Caterina de' Medici, poi segretario di Stato al tempo di Carlo IX. Destituito in seguito dall'incarico, tornò in auge al tempo di Enrico IV, che lo pose alla guida degli affari esteri. Ritiratosi dalle sue funzioni in seguito ad alcuni insuccessi, le riprese dopo la morte del Concini. È autore delle *Mémoires d'Estat servant a l'histoire de notre temps depuis 1567 jusqu'en 1604*, un testo che ebbe numerose edizioni durante il Seicento.

[20] Cfr. lettera da Parigi di Innocenzo Del Bufalo a Pietro Aldobrandini, in *Correspondance du nonce en France Innocenzo Del Bufalo évêque de Camerino (1601-1604)*, ed. par Bernard Barbiche, Rome-Paris, Presse de l'Université Grégorienne – Editions E. de Bocard, 1964, p. 741. Enrico IV lo aveva in precedenza nominato vescovo di Rennes, carica dalla quale tuttavia il Razali si dimise senza averne preso possesso. Sull'Aldobrandini cfr. Irene Fosi, *Sovranità, patronage e giustizia: suppliche e lettere alla corte romana nel primo Seicento*, e F. Rurale, *Clemente VIII, i Gesuiti e la controversia giurisdizionale milanese*, in *La corte di Roma tra Cinque e Seicento «Teatro» della politica Europea*, atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 22-23 marzo 1996), Roma, Bulzoni, 1998, p. 228-236; 324-355.

Durante il primo periodo vissuto presso la curia romana il Razali – fidando forse anche nella protezione che gli veniva direttamente dal pontefice – ospitò nella propria casa romana Fausto Sozzini, rientrato temporaneamente in Italia dopo la fuga del 1561.[21] Una scelta assai coraggiosa per chi era appena entrato a fare parte della curia pontificia, tale da lasciare intendere un solido legame tra lui e i Sozzini. Un legame confermato inoltre dalla sua diretta partecipazione, all'incirca nello stesso periodo, a un'intricata transazione economica, con al centro beni bolognesi di Celso Sozzini, da porre nel quadro complessivo del trasferimento, posto in essere dalla famiglia senese, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, del proprio patrimonio da Bologna a Siena; trasferimento che l'Inquisizione bolognese cercò di ostacolare.[22] Una partecipazione manifestatasi attraverso forte impegno economico del Razali a favore di Celso durante la fase della vendita dei suoi beni, che i vincoli posti nel proprio testamento da Mariano Sozzini ai suoi eredi aveva resa irta di ostacoli.[23] L'atto iniziale della transazione fu rogato, per singolarità della sorte, dal notaio Cristoforo Pensabene, inquisito per eresia e costretto all'abiura nel 1540,[24] ma poi fiscale del S. Ufficio bolognese dal 1561 al 1566, così diligente nello svolgere il proprio compito da essere in seguito imposto da papa Pio V al Paleotti «allo scopo di assicurarsi che le tendenze religiose del vescovo bolognese non ostacolassero la spietata repressione anti-ereticale che stava prendendo avvio in città» [25] in quel periodo. Una transazione che vide coinvolte un buon numero di persone, due delle quali furono particolarmente legate alla famiglia Sozzini: Giovan Battista Pellini e Andrea Stancari. Il primo, dottore in filosofia e medicina, docente nello Studio bolognese, fu amico e curatore degli interessi bolognesi dei Sozzini.[26] Il secondo fu legato in particolare a Fausto, che lo incontrò a Mantova, in occasione del suo ritorno in Italia nel 1563, per riceverne danaro e ragguagli sullo stato delle proprie finanze.[27] Un viaggio che Fausto aveva intrapreso per riordinare gli affari di famiglia e creare le condizioni economiche per un lungo soggiorno all'estero, ma che, al contrario, fu l'inizio di una permanenza in Italia durata più di dieci anni, almeno tre dei quali (dal 1565 al 1568 o 1569) trascorsi a Roma presso il Razali.[28] Un mutamento d'indirizzo nelle scelte di Fausto Sozzini fu dettato probabilmente da due circostanze principali: il forse inatteso disinteresse mostrato dall'Inquisizione nei suoi confronti e la protezione ottenuta da parte di Cosimo II de Medici.[29]

I legami tra il Razali e i Sozzini quasi di certo sorsero a Bologna, forse in ambito universitario, per comuni interessi nel campo del diritto.[30] Non apparirebbe tuttavia un fatto straordinario che a renderli ulteriormente solidi ve ne fossero stati altri, rivolti alle novità in campo religioso che in quegli anni scuotevano l'Europa. Temi sui quali è, per altro, certo il coinvolgimento di giuristi e notai bolognesi del periodo.[31] Celebri fra tutti Angelo Ruggeri[32] e, soprattutto, Annibale Monterenzi,[33] il quale fece parte di un «vasto gruppo ereticale attivo a Bologna negli anni del Concilio» che comprendeva anche Ulisse Aldrovandi e Lelio Sozzini[34]. Il Monterenzi, arrestato e poi condotto a

[21] Cfr. Valerio Marchetti - Giampaolo Zucchini, *Introduzione*, in *Aggiunte all'epistolario di Fausto Sozzini 1561-1568*, a cura di V. Marchetti - G. Zucchini, Warszawa-Lüdz, Panstwowe Wydawnictwo Nankowe, 1982, p. 40. Su taluni aspetti del pensiero di Fausto cfr. V. Marchetti, *I simulacri delle parole e il lavoro dell'eresia. Ricerche sulle origini del socinianesimo*, Bologna, CISEC, 1999.

[22] Cfr. G. Dall'Olio, *Eretici* cit., p. 271.

[23] Il legato è stato edito da Rosanna Pastò, *Il testamento di Mariano Sozzini il Giovane (1552)*, «Bullettino senese di storia patria», LXXXVII, 1980, p. 236-246.

[24] Cfr. G. Dall'Olio, *Eretici* cit., p. 289.

[25] *Ivi*, p. 291. Sulla vicenda del Pensabene cfr. *ivi*, p. 266-267, 288-295, 322, 338, 371, 373, 396.

[26] Sul Pellini cfr. V. Marchetti - G. Zucchini, *Introduzione* cit., p. 80.

[27] Sullo Stancari cfr. *ivi*, p. 38 e G.L. Betti, *Note* cit., p. 434.

[28] Poi trovò ospitalità presso Paolo Orsini e Isabella de' Medici, cfr. V. Marchetti - G. Zucchini, *Introduzione* cit., 38-41.

[29] *Ivi*, p. 19.

[30] Il Razali figura, tra l'altro, anche se solo per un breve periodo, tra i docenti di diritto dello Studio cittadino (cfr. *I rotuli dei lettori legisti e artisti dello Studio bolognese dal 1348 al 1799*, a cura di Umberto Dallari, II, Bologna, Tip. Fr.lli Merlani, 1889, p. 135 e 137).

[31] Sull'argomento – oltre al citato libro di G. Dall'Olio, *Eretici*, *passim* – mi permetto di rinviare al mio articolo, *Un'ipotesi sui rapporti tra rappresentanti del mondo notarile bolognese e i Sozzini nel Cinquecento*, «Strenna storica bolognese», XXXVIII, 1988, p. 69-73.

[32] Sulla sua vicenda cfr. G. Dall'Olio, *Eretici* cit., p. 110-111, 113, 119, 141, 149, 153, 160-161, 164, 288-289.

[33] *Ivi*, p. 140, 154-155, 179-180, 215-218, 227, 229, 239.

[34] *Ivi*, p. 154.

Roma, nel 1549 fu costretto all'abiura. Di nuovo inquisito l'anno seguente, poté risolvere felicemente la propria situazione grazie ad influenti appoggi ed alla benevolenza personale del pontefice Giulio III,[35] i cui legami con gli ambienti bolognesi si erano maturati particolarmente negli anni durante i quali era stato prima governatore e poi legato pontificio nella città.[36] Importante anche segnalare la diretta parentela del Monterenzi con il Razali, che per la famiglia di Annibale sembra costituisse un punto di vanto,[37] ma probabilmente fu anche utile strumento per agevolare il figlio stesso del giurista nella sua brillante carriera ecclesiastica.[38]

Un altro importante episodio, che finisce per legare ancora più strettamente il mondo dell'eterodossia religiosa a Serafino Olivier Razali, è stato di recente portato alla luce attraverso la vicenda di Cristoforo Razali, pur proposta senza riferimenti alla assai probabile parentela che univa il suo protagonista al futuro cardinale.[39] Cristoforo fu inquisito dal S. Uffizio bolognese e poi da quello romano negli anni 1566-1567, con un'azione che è da porre nel quadro di una più vasta attività repressiva che vide coinvolti numerosi personaggi di diversa estrazione sociale, compreso il senese Deifebo Spanocchi.[40] Invero non ho trovato notizia della presenza di un Cristoforo di Giovanni[41] nei, per altro pochi e frammentari, documenti che ho potuto recuperare riguardo alla famiglia Razali, non certo tra le maggiori

[35] *Ivi*, p. 215-218.

[36] Cfr. M. Pasquali - M. Ferretti, *Cronotassi* cit., p. 134 e 201; *Legati e governatori* cit., p. 149 e 630.

[37] «Elena di Cornelio [Razali] fu maritata ad Innocenzo Monterenzi, dalla quale nacque Giulio vescovo di Faenza, e gran Prelato, e si pregia d'haver avuto il card. Serafino Olivari, che era stato auditore della Sacra Rota e patriarca d'Antiochia»; Pompeo Scipione Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, G. B. Ferroni, 1670 (ed. anast.: Bologna, Forni, 1973), p. 338.

[38] Cfr. G.L. Betti, *Note* cit., p. 447-448.

[39] Cfr. G. Dall'Olio, *Eretici* cit., p. 313, 320, 350, 360, 374. Nel libro non vi è notizia dell'esito finale della vicenda, che giunse sino a Roma ove Cristoforo fu incarcerato.

[40] Sulla vicenda del Razali cfr. *ivi*, p. 313, 320, 350, 360, 374. Su quella dello Spanocchi cfr. *ivi*, p. 211, 266, 291-292, 313, 321-326, 337, 345, 364.

[41] Con tale nome è indicato nel fascicolo processuale che lo riguarda conservato tra le carte dell'Inquisizione bolognese, nell'Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, *Ricuperi Attuariali*, f. 160, fasc. «Christophori de Razalibus».

allora presenti in città.[42] Comunque, nella genealogia della famiglia proposta dal Carrati, tra i fratelli di Giacomo compare un Giovanni, senza però l'indicazione di suoi discendenti.[43] In ogni caso, gli elementi che emergono dalle vicende processuali mi pare lascino pochi dubbi sulla comune origine familiare tra Serafino e Cristoforo Razali. Vi si afferma infatti che quest'ultimo operava da oltre vent'anni sulla piazza di Lione e, in genere, in Francia nel commercio di tessuti.[44] Quindi svolgeva la medesima attività del padre di Serafino e dei membri della sua famiglia. Né, d'altra parte, vi è al momento notizia che a quel tempo vi fossero a Bologna due famiglie distinte con lo stesso nome, impegnate nel commercio di tessuti con la piazza di Lione a centro della propria attività. Non appare quindi esagerato indicare come solida la possibilità che Cristoforo e Serafino fossero tra di loro cugini.

Alla luce di questi certi e consolidati rapporti di amicizia e parentela con ambienti legati all'eterodossia,[45] sarebbe assai interessante conoscere le colpe che a un certo momento furono imputate al Razali a Roma e dalle quali fu difeso dallo stesso pontefice Sisto V – il quale pare intendesse conferirgli il cardinalato, se non ne fosse stato impedito dalla morte –,[46] anche se dal racconto dell'episodio proposto dal Fantuzzi tali colpe sembrano aver origine da fatti accaduti durante il soggiorno in Francia.[47] Un luogo ove era stato inviato «per sedare le turbolenze di quel Regno»,[48] dopo la morte di Enrico III. Un sovrano al quale aveva reso omaggio in precedenza, per scelta del concittadi-

[42] Solo pochi cenni vi dedica, ad esempio, Francesco Amadi D'Agostino, *Della nobiltà di Bologna* [...] *compresa nel suo specchio della nobiltà d'Europa*, in Cremona, appresso Christoforo Draconi, 1588, p. 161.

[43] Baldassarre Carrati, *Alberi genealogici delle famiglie di Bologna*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, ms. B.701, *sub voce*.

[44] Cfr. nota n. 40.

[45] Un episodio che lascia trasparire lo spirito, non certo intollerante, con il quale il Prelato talora almeno affrontava l'eterodossia religiosa è narrato da Caponetto (*La Riforma* cit., p. 34), allorché ricorda un incontro di Serafino – avvenuto tra il 1565 e il 1566 – con il filologo e umanista, di religione calvinista, Giuseppe Scaligero. In quell'occasione il futuro cardinale avrebbe raccontato «della vendita a Roma, per oltre un anno, dei *Principii* senza che nessuno pensasse ai *Loci* di Melantone, fino a una clamorosa denuncia di un francescano. Allora tutti gli esemplari furono bruciati».

[46] Cfr. G. Fantuzzi, *Notizie* cit., VII, p. 174.

[47] *Ibidem*.

[48] *Serie* cit., p. 42.

no Gregorio XIII, allorché nel 1573 il Valois aveva assunto temporaneamente il trono polacco,[49] abbandonato l'anno seguente per succedere al fratello Carlo IX su quello di Francia.[50] Il Razali doveva inoltre essere ben introdotto presso la corte del monarca francese se nel 1584, alla morte del Foix, ambasciatore francese a Roma, una lettera del segretario di Stato card. Galli al nunzio pontificio in Francia indicava la volontà di Gregorio XIII di distribuire i benefici prima attribuiti al defunto anche a favore del Razali, in quanto persona gradita al re.[51] Una scelta che raccoglieva il compiacimento di Enrico III, trovando poi piena applicazione,[52] nonostante qualche tentativo messo in atto dalla regina madre a danno di Serafino per indirizzarne il conferimento a favore di un proprio protetto.[53] A ulteriore conferma

[49] G. Fantuzzi, *Notizie* VII, cit., p. 174. La missione del Razali, nelle sue varie tappe (dalla partenza da Roma il 1 giugno 1573 al ritorno in Italia poco oltre la metà del settembre del medesimo anno) trova documentazione nello scambio epistolare intercorso tra il cardinale Tolomeo Galli, segretario di Stato di Gregorio XIII, e il nunzio in Francia Antonio Maria Salviati (cfr. *Correspondance du nonce Antonio Maria Salviati [1572-1578]*, vol. I [1572-1574], ed. par Pierre Hurtubise, Rome, Université Pontificale Grégorienne - École Française de Rome, 1975, p. 530 ss.). Durante il periodo di permanenza in Francia, a Serafino riuscì anche di riscuotere una «pensione» che, in precedenza, aveva cercato invano di ricevere, nonostante i buoni uffici dello stesso Galli (cfr. *ivi*, p. 153-154, 177, 181, 614-615, 620). Sul Galli, potente segretario di Gregorio XIII, si veda Antonio Menniti Ippolito, *Note sulla Segreteria di Stato come ministero particolare del Pontefice Sovrano*, in *La corte di Roma* cit., p. 173-179.

[50] Incluso da Sisto V nella «congregazione straordinaria per gli affari francesi» vi fu il bolognese Antonio Facchinetti (Andrea Gardi, *Lo Stato in provincia. L'amministrazione della legazione di Bologna durante il regno di Sisto V [1585-1590]*, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1994, p. 143) – poi pontefice, anche se solo per pochi mesi (1590), col nome di Innocenzo IX – personaggio di rilievo nell'ambito delle gerarchie ecclesiastiche del periodo e autore di opere politiche, ispirate in particolare dalla situazione francese del tempo, al momento introvabili (cfr. Artemio Enzo Baldini, *Aristotelismo e platonismo nelle dispute romane sulla ragion di Stato di fine Cinquecento*, in *Aristotelismo politico e ragion di Stato*. Atti del convegno internazionale di Torino, 11-13 febbraio 1993, a cura di A.E. Baldini, Firenze, Olschki, 1995, p. 207-209). Sulla sua famiglia e sullo stesso pontefice, con giudizi che ne toccano anche l'attività di prelato e politico, si è soffermato di recente Fabio Chiodini, *Scena pubblica e dimensione privata a Bologna fra XVI e XVII secolo*, in *Bologna al tempo di Cavazzoni. Approfondimenti*, a cura di Marinella Pigozzi, Bologna, CLUEB, 1999, p. 120-136, in part. p. 120.

[51] Lettera del 13 maggio 1584, in *Girolamo Ragazzoni évêque de Bergamo nonce en France – Correspondance de sa nonciature 1583-1586*, édit. par Pierre Blet, S.J., Rome-Paris, Presse de l'Université Grégorienne - Editions E. de Boccard, 1962, p. 248 [248-249].

[52] Cfr. la lettera del Ragazzoni al Galli, scritta da Parigi il 29 maggio 1584, *ivi*, p. 259 [259-260].

[53] Il fatto è narrato dal Ragazzoni al Galli in una missiva inviata da Poissy il 18 novembre 1584, *ivi*, p. 331 [325-335].

dei buoni rapporti che correvano tra lui e il re si pongono inoltre i contenuti di una lettera al Villeroy del card. d'Este, primo successore del Foix nel compito di rappresentare la Francia presso la Santa Sede. Vi si afferma infatti, con riferimento all'assegnazione dei benefici del Foix, che erano andati a «Monsieur le Cardinal de Pelleré» ed a «sieur Seraphyn» prescelti «estant l'un très digne seigneur et l'autre personnage de mèrite qui cognoissez, et tous deux subjects et secrétaires de sa Majesté».[54]

La scelta, da parte di Sisto V, d'inviare il Razali in Francia si può quindi, a giusto titolo, collocare nel contesto generale della politica del pontefice nei riguardi di quella nazione,[55] di cui la presenza dell'Olivier presso la corte dei Valois doveva costituire segnale e, in qualche misura, garanzia, tenuto conto dei rapporti particolarmente felici che legavano il bolognese allo stesso monarca e al paese d'origine, della cui causa si era dimostrato sempre fedele ed abile sostenitore.[56] Una politica che era infatti attenta ad evitare, nelle guerre di religione che allora vi si svolgevano, un pieno sostegno alla causa della lega cattolica, fidando piuttosto in Enrico III e, dopo il suo assassinio, tesa a gettare le basi sulle quali si sarebbe poi giunti ad un accordo tra il futuro Enrico IV e la Chiesa romana.[57] Rispetto ad essa l'Olivier si muoverà poi in maniera coerente anche dopo la morte di Sisto V, operando per la 'conversione' di Enrico di Navarra.[58] Memoria è rima-

[54] Le frasi sono contenute in una lettera del 25 maggio 1584 parzialmente trascritta e proposta nell'*Introduction* che precede il citato epistolario del nunzio Ragazzoni, p. 47.

[55] Sulla politica di Sisto V cfr. Andrea Gardi, *Lo Stato* cit., in part. cap. II. Sulla presenza di bolognesi a Roma negli anni del suo pontificato ed il ruolo svoltovi da alcuni di loro cfr. *ivi*, p. 139-151.

[56] Tale merito gli viene rivendicato dal d'Ossat nelle sue lettere. In una di esse afferma, ad esempio, che egli era «afectionné au service de Roy, et au bien de la France autant qu'il est possible»; lettera a monsieur de Villeroy, Roma, 10 marzo 1596, in *Letres*, II, cit., p. 77 [76-78]. Alla nota 3 di p. 77 si ricorda un episodio in cui Serafino avrebbe messo in campo tutta la sua abilità e il suo spirito per riannodare i rapporti, che si erano al momento spezzati, tra un inviato di Enrico di Navarra e il papa.

[57] In tale ambito va posto lo scontento mostrato dal papa per l'opera del legato in Francia Enrico Caetani – che pure era un suo fidato collaboratore – per l'eccessivo sostegno da lui dato alla causa della lega cattolica (cfr. A. Gardi, *Lo Stato* cit., p. 170).

[58] Interessante quanto affermato in proposito nell'*Oratio in funere Seraphini Olivarii Razalii S.R.E. cardinalis de eiusdem vita, et moribus*, posta a precedere il testo nel vol. I delle *Aureae Decisiones* dello stesso Razali, pubblicate a Roma (ex Typographia Camerae Apostolicae) nel

sta, in particolare, di un episodio legato alla sua attività a favore della riconciliazione tra Enrico di Navarra e la Chiesa di Roma. A fronte delle titubanze del pontefice e dell'opposizione spagnola, l'«habile et courageux» Serafino si sarebbe rivolto a Clemente VIII in questi termini: «Tres-Saint Pére, permettez moi de vous dire, que Clément VII perdit l'Angleterre, pour avoir voulu complaire à Charles-quint; et que Clément VIII perdra la France, s'il continüe de complaire à Filippe II».[59]

Alla luce del ruolo assunto dal prelato nelle vicende francesi di quegli anni, un particolare interesse acquista poi una superstite lettera di Fabio Albergati, a lui indirizzata, in cui rivendica una lunga familiarità con Serafino.[60] Infatti l'Albergati, come autore di opere politiche, si trovò a recitare un proprio ruolo nell'ambito del lungo processo che vide alla fine Enrico di Navarra salire sul trono di Francia.[61]

Durante la sua carriera ecclesiastica Razali poté godere dell'appoggio certo di almeno alcuni pontefici, ma soprattutto di vari monarchi che si susseguirono sul trono di Francia sino ad Enrico IV. Attorno alla sua storia personale – per altro ben lontana dall'essere conosciuta nei vari aspetti – paiono coagularsi numerosi elementi tipici degli anni in cui visse, che si manifestarono in un groviglio non facilmente districabile all'interno di una vicenda in cui sono presenti contemporaneamente influenti protezioni ed amicizie compromettenti, ma non bastevoli ad incrinare gli esiti di una carriera. Eventi da collocare poi all'interno dell'ampio e variegato quadro dei rapporti tra ambienti

1614, in cui sembra venire anche delineata la figura politica delle 'convergenze parallele' destinata ad avere successo secoli dopo: «qui se laboribus, curis, et vigilijs confecit, ut Francia Regi redderetur, Rex, et talis Rex, Francia potiretur; Rex et Francia, salva et incolumi Christianae Reipublicae dignitate Deo, Pontifici, Ecclesiae servarentur»; «Qua in re Seraphinus non tam Gallum, quam dignum Cardinalem praebuit, dum unus ex angulis fuit, quibus mediantibus, lineae rectae Ecclesiae, parallelas Franciae lineas nivere, ex qua coniunctione prodijt illa pulcherrima tranquillissimi praesentis Franciae Status, auspice Henrico Potentissimo Rege, figura, cuius aspectus laetificat Civitatem Dei»; A6r e B1v.

[59] Nota 5 a p. 314 del vol. I delle citate *Letres* dell'Ossat. L'episodio è ricordato anche alla nota 2 di p. 437 dello stesso volume.

[60] Cfr. G.L. Betti, *Note* cit., nota 8 a p. 434.

[61] Cfr. A.E. Baldini, *Albergati contro Bodin: dall'*Antibodino *ai* Discorsi politici, «Il pensiero politico», XXX, 1997, n. 2, p. 287-310.

italiani e francesi del tempo, in cui politica, attività commerciali, interessi personali, scelte culturali e religiose si mescolarono fra di loro. Un quadro di cui tale vicenda costituisce un tassello tutto sommato poco noto in relazione all'importanza e alla varietà dei fatti, che ebbero il suo protagonista tra gli interpreti, e dei personaggi con cui egli coltivò relazioni di stima e di amicizia. Una vicenda capace forse, se meglio conosciuta, di aprire spiragli per meglio comprendere talune almeno delle questioni del tempo e delle logiche che regolarono i rapporti tra i loro attori.

Carlos H. Caracciolo

Notizie false e pratiche editoriali negli avvisi a stampa di antico regime

Gli avvisi monografici a stampa, detti anche «relazioni», circolarono nelle città italiane dal XVI secolo, nel Seicento anche dopo la comparsa delle gazzette, e per tutto il Settecento.[1] Nella maggioranza gli avvisi conservati presso archivi e biblioteche si riferiscono a eventi politici europei, ossia battaglie, assedi, accordi di pace, incoronazioni, ecc. Ma il ricco fondo conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna, costituito a metà del XVIII secolo dallo speziale Ubaldo Zanetti,[2] offre un numero considerevole di avvisi di natura diversa: calamità naturali, casi di cronaca nera, miracoli, prodigi, e simili.

In questa sede ci limiteremo a elencare alcuni avvisi che hanno una caratteristica particolare: riportano notizie false. Si tratta di materiali a stampa che ripropongono, come fossero nuove, notizie già date

---

[1] Per una descrizione degli avvisi cfr. Sandro Bulgarelli – Tullio Bulgarelli, *Il giornalismo a Roma nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1988, p. II. Cfr. inoltre Ugo Bellocchi, *Storia del giornalismo in Italia*, Bologna, Edison, 1974, vol. I. Mi permetto di citare anche C. Caracciolo, *L'informazione a Bologna tra Cinquecento e Seicento: il caso degli «avvisi» a stampa*, in *Una città in piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento*, a cura di Pierangelo Bellettini, Rosaria Campioni, Zita Zanardi, Bologna, Compositori, 2000, p. 77-90.

[2] Su Ubaldo Zanetti si vedano le note biografiche di Silvia Frattarolo, *Ubaldo Zanetti, bibliofilo e speziale*, in *Il Magnifico Apparato*, a cura di Silvia Camerini, Alessandra Fabretti, Paolo Guidotti, Bologna, CLUEB, 1982, p. 91-92. Vedi anche Laura Miani – Maria Cristina Bacchi, *I fondi manoscritti e le raccolte di incunaboli e cinquecentine della Biblioteca Universitaria come fonti per la storia della cultura rinascimentale*, «Schede Umanistiche», n. 3, 1989, p. 1-45.

anni, decenni e, talvolta, più di un secolo prima, con le sole modifiche di date, luoghi, nomi e con alcuni aggiornamenti ortografici e lessicali.

Parliamo di notizie false e non di semplice riedizione di vecchi testi perché l'avviso stampato era – almeno dalla fine del Cinquecento – veicolo riconosciuto di informazione di notizie *nuove*: la narrazione che portava il titolo di «relazione», «avviso», «distinto ragguaglio», «lettera», ecc. presupponeva un fatto nuovo, o abbastanza recente.[3] In altre parole si può parlare di notizie false perché siamo nell'ambito del nascente giornalismo, e non in quello strettamente letterario, che renderebbe legittime le ristampe di vecchi testi.

La precisa volontà di spacciare notizie vecchie per nuove diventa evidente quando si sposta la data dell'evento o si introducono opportune espressioni per attualizzarlo: «nei giorni passati», «ultimamente accaduto» e simili. Anche il cambiamento del luogo dei fatti, quando il resto della narrazione resta pressoché intatto, costituisce un altro segno della volontà di smerciare notizie vecchie per nuove.

Questa singolare pratica è stata segnalata in ambito francese da Jean-Pierre Seguin, studioso che ha riscontrato come certi *canards* siano stati ripubblicati più volte a distanza di alcuni anni.[4] Qualche caso è stato notato anche da Tullio Bulgarelli per gli avvisi cinquecenteschi conservati a Roma.[5] In quanto agli avvisi conservati presso il fondo Zanetti alcuni casi sono stati già rilevati.[6] Dall'esame di questa raccolta, si evince che la diffusione di notizie false era ancora frequente a Settecento inoltrato, e che riguardava soprattutto notizie di eventi meravigliosi, fatti di cronaca e talvolta informazioni di carattere politico.

L'analisi di queste notizie false ci aiuta a fare luce su aspetti della 'pratica editoriale' in ambito informativo: può darci un'idea di come

[3] Cfr. T. Bulgarelli, *Gli avvisi a stampa in Roma nel Cinquecento*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1967, p. 18.

[4] Cfr. Jean-Pierre Seguin, *L'information en France avant le périodique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964, p. 19.

[5] Vedi T. Bulgarelli, *Gli avvisi a stampa* cit., n. 172 e 225.

[6] Vedi Alberto Natale, *Il sensazionale e il prodigioso nella letteratura di consumo. Secoli XVII e XVIII*, Tesi di laurea sostenuta presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna nell'anno accademico 1985-86, relatore Piero Camporesi. Questo lavoro però esamina gli avvisi come testi letterari e non come materiale giornalistico.

gli stampatori/editori percepissero il mercato che dovevano soddisfare – le aspettative e le preferenze dei loro clienti –, e può rivelarci anche qualche indizio su altri condizionamenti cui i tipografi dovevano sottostare.

Dal punto di vista del contenuto, gli avvisi falsi possono essere raggruppati in due categorie principali: a) quelli che informano su eventi prodigiosi o miracolosi; b) quelli che hanno come argomento casi di cronaca senza alcun intervento sovrannaturale. Tuttavia, la cronaca e il meraviglioso condividono spesso nelle relazioni il medesimo spazio narrativo, benché con gradi e sfumature diverse a seconda dei casi.

Occorre osservare, inoltre, che le stesse relazioni sembrano rifarsi a tre diverse tradizioni: quella 'profetica', quella degli *exempla* medievali e dei racconti popolari, e quella legata al nascente mestiere di 'novelliere' o 'menante', cioè di colui che raccoglieva informazioni e le trasformava in notizie, per poi distribuirle e soddisfare così la domanda (allora sempre crescente) del pubblico.

Le radici più immediate della tradizione profetica affondano nella crisi religiosa della fine del Quattrocento e nella particolare situazione politica italiana a cavallo dei secoli XV e XVI. Le tensioni che agitavano le società e gli stati italiani trovavano un canale di espressione nella voce di molti predicatori di strada, che annunciavano imminenti tragedie nelle piazze delle principali città della penisola. Le loro parole venivano spesso stampate e vendute a poco prezzo per assicurarne una più larga diffusione.[7] Quei testi sono gli antecedenti delle relazioni che, dalla fine del Cinquecento e fino a buona parte del Settecento, davano notizia di segni apparsi in cielo e di nascite mostruose, interpretati in chiave profetica come messaggi celesti. Il cambiamento dell'assetto politico europeo e italiano tra l'epoca delle prime profezie diffuse tramite stampa e quelle prese in considerazione in queste pagine si riflette nei diversi stati coinvolti. Le profezie di fine Quattrocento esprimevano le tensioni della lotta tra Spagna e Francia per il predominio sulla penisola italiana. I funesti presagi presen-

[7] Un dettagliato studio dell'origine e dell'uso politico di questi testi è stato realizzato da Ottavia Niccoli, *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

ti negli avvisi dalla fine del Cinquecento in poi, invece, sono legati al minaccioso dilagare dell'Impero Ottomano nel Mediterraneo e nella valle del Danubio. È senz'altro significativo che tra le notizie false trovate nel fondo Zanetti circa la metà si inquadri nel contesto dello scontro con il mondo musulmano.

Anche la frattura interna al mondo cristiano causata dalla Riforma protestante si riverbera (benché in misura minore) sui contenuti delle notizie false; e tuttavia, stando alle relazioni esaminate, il confronto con il mondo protestante non sembra avere ispirato visioni profetiche. In questo caso gli avvisi pubblicati rispondevano al bisogno di squalificare i membri delle confessioni dissidenti e di dissuadere il pubblico dall'avvicinarsi all'eresia, con i conseguenti pericoli spirituali e morali. Per raggiungere tale scopo sembrò più utile rifarsi alla tradizione degli *exempla* (nonché alle notizie di cronaca nera). Gli *exempla* erano racconti edificanti risalenti all'epoca medioevale, usati all'interno dei sermoni come strumento di persuasione; essi venivano raccolti ad uso di predicatori e missionari[8] ed erano usati, almeno in area francese, ancora nelle prediche seicentesche.[9] Analogamente alle notizie degli avvisi, i fatti raccontati dagli *exempla* erano presentati come eventi veridici e, non di rado, come se fossero avvenuti in epoca recente.[10]

Roger Chartier ha studiato a fondo l'uso politico di due relazioni stampate alla fine del XVI secolo, e ne ha rintracciato i legami con i racconti popolari e il genere degli *exempla*.[11] Non stupisce che anche in Italia si siano pubblicate 'notizie' derivate dai *canards* francesi e risalenti alle stesse fonti.[12]

---

[8] Cfr. Jacques Berlioz, «*Exemplum*/Exempla» in *Dizionario Enciclopedico del Medioevo*, vol. I, Roma, Città Nova, 1998, p. 688-689.

[9] Cfr. Jean Delumeau, *Il peccato e la paura*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 605, 624-625.

[10] Cfr. Jacques Le Goff, *L'immaginario medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 118-120; e Robert Darnton, *Il grande massacro dei gatti*, Milano, Adelphi, 1984, p. 28.

[11] Cfr. Roger Chartier, *La rappresentazione del sociale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 126-167, e in particolare p. 142 e seguenti.

[12] Chartier fa risalire il caso da lui studiato alla *Leggenda aurea*. Un avviso pubblicato a Bologna appartiene alla stessa serie segnalata dallo studioso francese; cfr. *Caso horribile e di grandissima osservatione, occorso nuovamente nella Fiandra in la città di Bolduc, di cinque soldati, uno di quelli per grandissima biastemma fù ingiottito vivo dalla terra ... seguito l'Anno 1640 alli 13 d'Ottobre*, in Genova & in Bologna, per Domenico Barbieri, 1641 (Biblioteca Universitaria, Bologna – d'ora in poi: BUBo –, Tab.I.N.III.260/5).

Tanto gli eventi prodigiosi (come le visioni celesti o le nascite mostruose) quanto quelli 'meravigliosi' (come i miracoli o gli interventi di entità soprannaturali) ricorrenti negli *exempla* avevano ancora un posto significativo nella mentalità dell'epoca. Anzi, nei secoli XVI e XVII, il discorso sui prodigi interessava vasti ceti sociali, allacciandosi addirittura all'indagine scientifica.[13] Ancora nel Cinquecento e in buona parte del Seicento l'atteggiamento degli uomini era più vicino a quello medioevale (epoca in cui l'incredulità e il sospetto venivano considerate espressioni degne di un montanaro ignorante, che non ammetteva le meraviglie della fantasia creatrice di Dio), a differenza di quanto si verificò poi nell'Illuminismo (che al contrario vedeva con occhio diffidente gli eventi strani e guardava con disprezzo chi si mostrava 'credulone').[14] Inoltre, le nuove scoperte geografiche del XVI e del XVII secolo portarono ad un allargamento dei confini di ciò che poteva essere considerato possibile, con la conseguenza più immediata «dell'abbassamento della soglia scientifica della credibilità» come mai era accaduto in passato.[15] Solo tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento la soglia di credibilità cominciò ad alzarsi nei ceti colti, manifestando la fine dell'influenza del «meraviglioso» sulla cultura alta (con tempi e modi non uniformi nel contesto europeo) e la sua permanenza solo a livello popolare.[16]

La terza tradizione a cui si rifanno talune relazioni è quella propria dei mezzi d'informazione, che all'epoca era rappresentata dagli avvisi manoscritti e da quelli stampati; ambedue i tipi ragguagliavano su fatti politici, militari e di corte accaduti in tempi molto vicini al momento della stesura della notizia (o addirittura lo stesso giorno del fatto). Durante il Seicento questa tradizione fu ulteriormente arricchita dalla comparsa delle gazzette in alcune città della penisola (Genova, Bologna, Milano, Mantova, ecc.).

---

[13] Cfr. Lorraine Daston – Katherine Park, *Le meraviglie del mondo*, Roma, Carocci, 2000, p. 181 e seguenti.

[14] *Ivi*, p. 53-54. Tuttavia, nemmeno allora si disdegnavano le prove empiriche dell'esistenza di eventi meravigliosi.

[15] *Ivi*, p. 185.

[16] *Ivi*, p. 295.

Per riproporre notizie false, i curatori degli avvisi non si procuravano il materiale solo dal riciclaggio di eventi prodigiosi. La maggior parte delle notizie false riguardava fatti di carattere 'secolare', in cui non erano presenti interventi soprannaturali. In particolare, almeno tre serie di notizie false pubblicate lungo il Seicento e durante la prima metà del Settecento si fondano su eventi realmente accaduti e al loro tempo pubblicati come notizie.

Osserviamo infine che la nascente tradizione 'giornalistica' ha inglobato forme e contenuti delle altre due tradizioni incorporandole nella cornice narrativa degli avvisi. In altre parole, si può dire che materiale appartenuto al retaggio culturale precedente sia stato riutilizzato in senso 'moderno' per soddisfare la crescente domanda di notizie che si registra dal Cinquecento in poi.

Ognuno dei casi di avvisi falsi meriterebbe un esame particolareggiato, ma in questa sede ci limiteremo a poco più di una semplice elencazione senza alcuna pretesa di esaustività.

I – Prodigi celesti e mostri

Gli spaventi del gran Turco

Nel 1595 Vittorio Benacci stampò a Bologna un avviso in cui veniva riprodotta una lettera che narrava «li gran prodigij, e spaventevoli segni apparsi in Costantinopoli» (fig. 1).[17] Con questa pubblicazione inizia la serie più lunga e più antica di avvisi contenenti notizie false rinvenuta finora nel fondo Zanetti. Si tratta di una lettera rivolta a un certo Paris, un mantovano residente a Roma, in cui si raccontano

[17] *Copia d'una lettera venuta di Costantinopoli. Dove si narra li gran prodigij, e spaventevoli segni apparsi in Costantinopoli, e per il paese convicino. Con alcune orribili visioni apparse al gran Turco, cioè saette, venti, tempesti tuoni, et apparition di Comete. Et la interpetratione, & spositione di quelle fatta dalli piu sapienti Astrologi, & Indovini del suo Impero. Al molto Mag. Signor mio il Sig. Paris Mantovano in Roma*, stampata in Fiorenza & ristampata in Bologna, per Vittorio Benacci, 1595 (BUBo, Tab.I.N.III.260/8). L'esemplare dell'opuscolo del Benacci conservato presso la Biblioteca Universitaria è purtroppo mutilo di qualche pagina; per il resoconto della parte mancante ci si è serviti della versione del 1629 (vedi nota 19).

COPIA D'VNA
LETTERA VENVTA
DI COSTANTINOPOLI.

Doue si narra li gran prodigij, e spauenteuoli
segni apparsi in Costantinopoli, e
per il paese conuicino.

Con alcune orribili visioni apparse al gran Turco, cioe saette, venti, tempesti tuoni, & apparition di Comete.

Et la interpetratione, & spositione di quelle
fatta dalli piu sapienti Astrologi, &
Indouini del suo Impero.

Al molto Mag. Signor mio il Sig. Paris Mantouano in Roma.

BIBLIOTECA BOLOGNA

Stampata in Fiorenza, & Ristampata in Bologna, per Vittorio Benacci. 1595.

Con licenza de' Superiori.

Fig. 1. *Copia d'una lettera venuta di Costantinopoli. Dove si narra li gran prodigij, e spaventevoli segni apparsi in Costantinopoli, e per il paese convicino*, stampata in Fiorenza & ristampata in Bologna, per Vittorio Benacci, 1595 (BUBo, Tab.I.N.III.260/8).
L'avviso più antico tra quelli che vennero riutilizzati successivamente.

gli eventi accaduti a Costantinopoli dal 10 al 18 aprile del 1595. È bene ricordare che in quell'anno, dopo una lunga offensiva turca cominciata nel 1593 nei Balcani, le armate cristiane erano riuscite a fermare le truppe ottomane e avevano cominciato a prendere il sopravvento, vincendo battaglia dopo battaglia. Le notizie delle vittorie accesero la speranza di una totale sconfitta del nemico nella nascente 'opinione pubblica' dei paesi cristiani, i quali vivevano ormai da più di un secolo sotto la minaccia dell'invasione ottomana. Date le circostanze, un segno dal cielo che rafforzasse simili attese non poteva che essere benvenuto dai fruitori di avvisi, e il Benacci colse prontamente l'occasione.[18] Il testo si occupa in primo luogo dei «segni Celesti», ovvero i venti e le saette che avevano provocato molti danni, e le comete viste sopra il Palazzo del Gran Turco e sul tempio di Santa Sofia. In seguito vengono descritte le «visioni» avute dal sovrano, ossia i sogni fatti in quelle stesse notti dal «Gran Signore» ottomano, che aveva avuto l'impressione di essere assalito da una moltitudine di leoni e di vedere una «grandissima sanguinolente battaglia». La lettera racconta che il sovrano turco, scosso da quei sogni, aveva chiamato tutti gli astrologi e indovini dell'impero perché interpretassero le sue visioni e i segni prodigiosi. Ma poiché il significato (ovvero la fine dell'impero ottomano sotto i colpi delle potenze cristiane) non era stato gradito dal sovrano, indovini e astrologi erano stati giustiziati.

La stessa lettera viene riprodotta da Nicolò Tebaldini trentaquattro anni più tardi senza significative modifiche (fig. 2).[19] Perfino i nomi del mittente e del ricevente restano immutati. I giorni e i mesi dei fatti descritti sono gli stessi dell'edizione del Benacci. L'anno dell'evento, invece, benché non sia esplicitato, non può essere altro che quello della stampa, cioè il 1629. Come si è detto, già il titolo dell'avviso (*Copia*

[18] Per l'analogo atteggiamento dello stampatore ferrarese Vittorio Baldini cfr. Giovanni Ricci, *L'ossessione turca*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 69-70.

[19] Cfr. *Copia d'una lettera venuta di Costantinopoli, dove si narra li gran prodigij e spaventevoli segni apparsi in detta Città, e per li paesi circonvicini, con alcune horribili visioni apparse al gran Turco; cioè Saette, Venti, Tempeste, Tuoni, et apparition di Comete. E la interprettatione, e spositione di quelle fatta dalli più sapienti Astrologi, & Indovini del suo Impero. Al molto Mag. Sig. mio, il Sig. Paris Mantovano in Roma*, in Fiorenza & in Bologna, per Nicolò Tebaldini nella Scimia, 1629 (BUBo, Tab. I.N.III.231/35).

34
135

COPIA
D'VNA LETTERA
VENVTA DI COSTANTINOPOLI,

Doue si narra li gran prodigij, e spauenteuoli segni apparsi in detta Città, e per li paesi circonuicini,

Con alcune horribile visioni apparse al gran Turco; cioè Saette, Venti, Tempeste, Tuoni, & apparition di Comete,

E la interprettatione, e spositione di quelle fatta dalli più sapienti Astrologi, & Indouini del suo Impero.

Al Molto Mag. Sig. mio, il Sig. Paris Mantouano in Roma.

UNIVERSITARIA
DI
BOLOGNA

In Fiorenza, & in Bologna, per Nicolò Tebaldini, nella Scimia, 1629. Con licenza de' Superiori.

Fig. 2. *Copia d'una lettera venuta di Costantinopoli, dove si narra li gran prodigij e spaventevoli segni apparsi in detta Città, e per li paesi circonvicini*, in Fiorenza & in Bologna, per Nicolò Tebaldini nella Scimia, 1629 (BUBo, Tab. I.N.III.231/35).
La silografia vuole richiamare la figura del sovrano orientale.

d'una Lettera venuta di Costantinopoli ...) indicava al lettore che si trattava di un evento recente, concetto confermato dalle prime parole dell'autore della lettera:

> Mag. Signor mio. Se Alli giorni passati non vi ho scritto, siate certissimo che io non son restato per pigritia ma solamente perche in queste parte non è occorso cosa che fosse degna d'esser scritta, mà essendosi hora veduto qui in Costantinopoli, e per tutti questi paesi, come si è veduto molti segni nell'aria, & havendo ancora il gran Turco veduto certe visioni, non ho voluto mancare di raguagliare V. Sig. del tutto ...

Passano parecchi anni prima che la stessa lettera venga ancora una volta riproposta al pubblico.[20] A Bologna si incaricano di darla ancora una volta alle stampe gli eredi del Sarti nel 1686 (fig. 3).[21] Il testo ricompare dopo una pluridecennale crisi politica dell'impero ottomano che si era risolta con l'arrivo di Koprülü alla carica di Gran Visir. È un periodo che presenta forti analogie con il 1595: dopo una nuova offensiva dei Turchi, che erano arrivati alle porte di Vienna nel 1683, la coalizione degli stati cristiani irrompe nei Balcani e minaccia la stessa Istanbul. L'entusiasmo successivo al fallimento dell'assedio di Vienna contagia gli eredi del Sarti i quali ripropongono la notizia, che non solo esprime il desiderio di rivincita delle popolazioni cristiane, ma contribuisce a rinsaldare i legami dell'identità collettiva di fronte al nemico comune, oltre che rafforzare l'atmosfera trionfale di quegli anni. Nell'edizione del 1686, però, i fatti non avvengono più in aprile, bensì in giugno, e viene aggiunto il primo luglio come data di stesura della lettera. Questo cambiamento è dovuto alle necessità dello stampatore, che doveva attenersi ai tempi delle campagne militari in corso. È questa una pratica che vedremo ricorrere altre volte in queste pagine. Un'altra modifica riguarda l'omissione del nome dell'autore della corrispondenza, che si spiega con la tendenza seicentesca

[20] Nelle biblioteche di Roma si trovano altri due avvisi, del 1672 e 1684, che sicuramente corrispondo ad altre riproduzioni di questo testo, stampati rispettivamente a Spoleto e ad Ancona, che non sono stati visionati; cfr. S. Bulgarelli – T. Bulgarelli, *Il giornalismo a Roma nel Seicento* cit., p. 122 e 140 (n. 463, 527).

[21] Cfr. *Copia di una lettera venuta di Costantinopoli, dove si narra li gran prodigij, e spaventevoli segni apparsi in detta Città, e per il paese circonvicino*..., in Ancona, in Viterbo e in Bologna, per gli Eredi del Sarti, sotto le Scuole alla Rosa, 1686 (BUBo, Tab.I.F.II.424/9).

COPIA

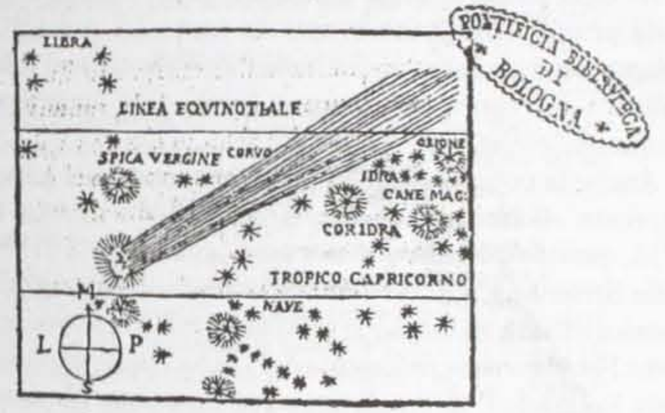
DI VNA LETTERA

Venuta di Coſtantinopoli,

Doue ſi narra li gran prodigij, e ſpauenteuoli ſegni apparſi in detta Città, e per il paeſe circonuicino.

Con alcune horribili viſioni apparſe al Gran Turco, cioè Saette, Venti, Tempeſte, Tuoni, & apparitioni di Comette, e gran Ribellioni.

E la interpretatione, & eſpoſitione di quelle, fatta dalli più ſapienti Aſtrologi, & Indouini del ſuo Impero.



In Ancona, in Viterbo, & in Bologna, per gli Eredi del Sarti, ſotto le Scuole alla Roſa 1686. Con licenza de' Superiori.

Fig. 3. *Copia di una lettera venuta di Costantinopoli, dove si narra li gran prodigij, e spaventevoli segni apparsi in detta Città, e per il paese circonvicino*, in Ancona, in Viterbo e in Bologna, per gli Eredi del Sarti, sotto le Scuole alla Rosa, 1686 (BUBo, Tab.I.F.II.424/9).
L'avviso ricompare al tempo dell'avanzata delle armate cristiane.

verso una maggiore 'formalizzazione' degli avvisi. Tale formalizzazione esprime la volontà di aggiornare lo stile rendendolo più simile a quello delle gazzette, che avevano sviluppato un modo di espressione più anonimo e asciutto.[22]

La lettera da Costantinopoli viene riproposta al pubblico ancora una volta a Bologna nel 1717 dai fratelli Carlo Alessio e Clemente Maria Sassi, ossia dopo centoventidue anni da quella del Benacci (fig. 4).[23] La versione dei Sassi contiene due modifiche che alterano uno dei due termini del modello comunicativo, ovvero il destinatario. Lasciando da parte la forma della lettera privata usata nelle prime tre versioni, gli editori della versione settecentesca pongono come intestazione la dicitura «Nuova Relazione», che ha caratteristiche più generali di una lettera e quindi un pubblico più largo. Questa scelta viene ribadita con una seconda modifica degli editori, che attribuiscono all'autore la volontà di ragguagliare su quello che era successo «acciò se ne facci palese a tutto il Mondo» (e non più ai soli «amici», come nella prima). Simili interventi da parte dei curatori del testo sono indicativi dei cambiamenti stilistici intervenuti nell'informazione giornalistica dell'epoca, ormai quasi totalmente emancipata dalle forme cinquecentesche.

Anche la pubblicazione del 1717 risponde alle mutate esigenze del 'mercato'. Il fronte bellico contro il pericolo turco si era riacceso nel 1715, quando gli ottomani avevano invaso l'isola di Morea, posseduta dalla Serenissima. L'Austria era dunque scesa in campo per difendere l'antica alleata mutando le sorti del conflitto; aveva sconfitto gli invasori a Peterwardein nell'estate del 1716 e l'anno seguente aveva conquistato Belgrado.[24] Si era dunque venuta a creare la situazione ottimale per riprodurre la notizia delle visioni del gran Turco, dal momento che l'opinione pubblica era desiderosa di ricevere notizie sulla guerra in corso e di essere rassicurata sulla superiorità delle armi cristiane.

---

[22] Questa tendenza, segnalata anche dai Bulgarelli (cit., p. x), viene da questi ultimi interpretata come segno di una maggiore 'autonomia' del genere degli avvisi.

[23] *Nuova relazione; ovvero copia d'una lettera venuta da Costantinopoli 1717*, in Bologna, per Carlo Alessio e Clemente Maria Sassi, 1717 (BUBo, Tab.I.F.II.424/17).

[24] Gran parte dei possedimenti persi dall'Impero Ottomano negli anni 1684-1686 (tra di essi la città di Belgrado) furono successivamente recuperati da Solimano II.

NUOVA RELAZIONE;
OVVERO
COPIA D'UNA LETTERA
VENUTA DA COSTANTINOPOLI 1717.

Dove si narrano li gran prodigj, e spaventevoli segni apparsi in detta Città, e per il Paese circonvicino.

Con alcuni orribili sogni medemamente fatti dal gran Turco, cioè, Saette, Venti, Tempeste, Tuoni, & apparizioni di Comete, e gran Ribellione.

Con la interpretazione, ed esposizione di quelle, fatte dalli più sapienti Astrologi, ed indovini del suo Impero.

PONTIFICIA BIBLIOTECA DI BOLOGNA

ESsendosi ora veduto quì in Costantinopoli, e per tutti questi Paesi, come si è veduto, molti segni nell' Aria, ed avendo ancora il gran Turco veduto certi segni, non hò voluto mancare ragguagliarne il tutto, acciò se ne facci palese a tutto il Mondo. Adunque si hà da sapere come alli dieci di Giugno, fino alli dicidotto sono stati Venti terribilissimi, ch' hanno cavato gli Arbori della terra, e scoprivano le Case, ed altri edifizj in luogo, ed hà ammazzato quattro Corrieri del gran Turco, quali adoperava andando in battaglia, ed hà portato via un Capitano del gran Turco tutto armato, ne mai più se n'è udito nuova, ed ancora dal Cielo è cascato grandissime Saette, delle quali una fra l'altre diede nel Serraglio del gran Turco, e rovinò una gran parte delli Giannizzeri suoi, e sono stati grandissimi, i quali hanno seccato una gran parte del Paese di Costantinopoli, dove si trova pochissima verdura, ed ancora si sono vedute due infuocatissime Comete, che avevano una gran-

Fig. 4. *Nuova relazione; ovvero copia d'una lettera venuta da Costantinopoli 1717*, in Bologna, per Carlo Alessio e Clemente Maria Sassi, 1717 (BUBo, Tab.I.F.II.424/17).

La visione dei frati

Il secondo caso riguarda i prodigi celesti apparsi in Stiria a un gruppo di frati cappuccini. Di questo evento esiste una relazione stampata a Genova,[25] che narra il fatto capitato a Christoforo da Cividale[26] e ad altri tre confratelli (di cui non si menziona il nome) durante un viaggio di ritorno da Lubiana, il lunedì 28 gennaio 1664. Un uomo «vestito di berettino, civile nell'apparenza esterna» fermò i religiosi e disse loro: «Padri miei osservate per cortesia, come si leva il Sole questa mattina senza il suo solito splendore», questi si voltarono a guardare e videro «il Sole tutto offuscato, e senza splendore alcuno ... e la Luna si vedeva dentro il Sole chiara, & il rimanente del vacuo circolo del Sole era di color Celeste». I religiosi continuarono per la loro strada discorrendo sulle cause del fenomeno, quando a un certo punto si girarono un'altra volta a osservare il sole e videro «dentro di quello un'huomo grande, e dalla parte di mezzo giorno entrare nel Sole un'altro huomo grande, e nero, e doppo lui altri huomini piccoli, e neri, questi trè unitamente con gran impeto si portarono verso quell'huomo grande, ch'era nel Sole, quale subito cedette, e tutti uscirono fuori del Sole verso Levante e sparvero».

L'avviso fornisce poi un elenco di visioni avute in seguito dagli stessi frati:

1. Quattro Huomini visti nel Sole
2. Due Huomini à Cavallo
3. Quattro Huomini à Cavallo
4. Una Compagnia di Cavalleria
5. Un'Esercito di Cavalleria
6. Una Chiesa
7. Un Gigante à cavallo
8. Un Squadrone d'Infanteria

[25] Cfr. *Prodigii portentosi, osservati in vari luoghi, da molte persone degne di fede e da p. capuccini con ogni fedeltà osservati e posti in scritto*, in Parma & in Genova, per Gio. Ambrosio de' Vincenti, s.a. (BUBo, Tab.I.N.III.260/17). Come si evince dalle note tipografiche, si tratta di una ristampa da una precedente edizione parmense non rinvenuta.

[26] Fra Christoforo fu il superiore della provincia cappuccina della Stiria negli anni 1641, 1648, 1655 e 1661. Cfr. *Lexicon Capuccinum*, Romae, Bibliotheca Collegii Internationalis S. Laurentii Brundusini, 1951, col. 1647.

9. Un gran Corpo di Cavalleria
10. Un grandissimo Esercito di Cavalleria

La relazione termina con una preghiera di supplica perché Dio plachi l'ira contro i peccatori e perché «con l'Onnipotenza del suo fortissimo braccio [fiacchi] l'orgoglio del fiero Ottomano, [dia] gloriosa vittoria all'ARMI Christiane, gloria del suo Santissimo Nome, & ad esaltazione della Santa Fede».

Le condizioni politiche e psicologiche dei protagonisti (che sono anche gli autori del testo, e si trovavano assai vicini alle terre ottomane) giustificano lo stato d'animo che tale preghiera esprime. L'anno prima, infatti, i Turchi avevano duramente represso una sollevazione in Transilvania, a cui era seguita l'invasione ottomana dell'Ungheria, della Moravia e della Slesia. Il tono della relazione ci induce a credere che il testo sia stato scritto e pubblicato prima della controffensiva dell'imperatore Leopoldo I, che diede come esito la vittoria sugli Ottomani nella battaglia di San Gottardo il 10 agosto 1664.

Nel fondo Zanetti non è stata rinvenuta alcun'altra relazione che riproducesse il testo edito a Genova; tuttavia Mario Vigna a Parma[27] e la Stamperia Camerale a Ferrara[28] pubblicarono rispettivamente nel 1676 e nel 1681 una medesima relazione «de' maravigliosi, & horrendi prodigij apparsi in aria ... nella provincia di Stiria». Il testo ha forti somiglianze con il testo del de' Vincenti. La prima parte della relazione riproduce con parole diverse pressoché la stessa scena iniziale dell'avviso genovese: la strada del ritorno in Italia, l'incontro con un altro viandante, ecc. Poi vengono descritte visioni simili a quelle del testo del de' Vincenti (giganti, compagnie di fanteria e di cavalleria, archibugiate, chiese, ecc.), ma in ordine diverso e con alcuni dettagli

[27] Cfr. *Nuova, e vera relatione de' maravigliosi, & horrendi prodigij apparsi in aria, circa tré quarti di sole, in giorno di lunedì, alla presenza di quattro padri capuccini, e d'altre persone, nella provincia della Stiria*, in Bologna & in Parma, per Mario Vigna, 1676 (BUBo, Tab.I.F.II.407/6).

[28] Cfr. *Nuova, e vera relatione de' maravigliosi, & horrendi prodigij apparsi in aria circa tré quarti di sole, in giorno di lunedì, alla presenza di quattro padri capuccini, e d'altre persone, nella provincia della Stiria*, in Modona, Parma & in Ferrara, nella Stampa Camerale, 1681 (BUBo, Tab.I.G.II.478/11).

discordanti. Queste divergenze potrebbero essere la prova che si tratta della descrizione di un altro evento, secondo la pratica di combinare diversi testi per costruire un singolo avviso. Tuttavia le molte somiglianze tra la versione genovese e quelle emiliane inducono a ritenere che rendano conto dello stesso prodigio, anzi che corrispondano a versioni scritte da diversi testimoni del fatto (due dei frati presenti). Nelle relazioni emiliane questa seconda parte finisce con un riferimento allo stato d'animo di coloro che avevano avuto tale esperienza: «il Padre Provinciale, e noi altri restassimo con tal prodigio talmente atterriti, e fuori di noi stessi, che gridava[m]o Misericordia, Misericordia», mentre i contadini «fuggivano, nascondendosi nelle Case al meglio che potevano per non vedere tal cosa». La terza e ultima parte non coincide in nulla nelle due versioni, e risponde evidentemente a diverse necessità. Nell'avviso genovese si afferma la veridicità dei fatti facendo ricorso all'autorità della testimonianza dei frati («le suddette prodigiose apparitioni sono state viste, e poste in carta nell'accennata forma da' sudetti Padri Capuccini») e si introduce la sopra citata preghiera finale. Nella versione emiliana, invece, la terza parte costituisce un brano a se stante, che ha per titolo «Divota interpretatione». Lo stile narrativo lascia il posto a quello 'pastorale', che rivela lo scopo religioso della pubblicazione. Il testo è un invito alla preghiera rivolto direttamente al lettore: «dunque se tù vuoi fuggire li castighi temporali, fuggi il peccato, e confessati, che fuggirai l'Inferno, & andarai in Paradiso».

Nel testo del Vigna e della «Stampa Camerale» di Ferrara, al contrario di quello del de' Vincenti, è omessa la data del prodigio; si dice soltanto che la visione è accaduta «in giorno di Lunedì» (come nella narrazione del 1664); però in compenso si menzionano i nomi dei restanti frati,[29] particolare che conferiva maggiore verosimiglianza alla narrazione.[30] L'assenza di data non diminuiva l'illusione di contemporaneità necessaria all'effetto «giornalistico» della notizia, nonché all'efficacia pastorale del testo: se il «celeste avviso» invitava alla penitenza, doveva riferirsi a una visione recente (e non di dodici o diciassette anni prima), in un'epoca in cui le notizie di nuovi prodigi erano assai frequenti.[31]

[29] I religiosi erano: padre Teofilo da Curfeli, fra Gratiano da Moggio e fra Colombano da Mal Borghetto.

[30] Senza tenere conto che fra Christoforo da Cividale era morto già da qualche tempo; per l'esattezza il 5 settembre 1674; cfr. *Totenbuch der Wiener Kapuziner*, Wien, 1949, p. 249. Ringrazio per la segnalazione il p. Andrea Maggioli ofmc.

Il mostro della famiglia Lucertolini

Non solo i prodigi celesti entrano nel novero degli avvisi falsi ma, com'era da aspettarsi, anche le nascite mostruose. La consuetudine di diffondere tali notizie risale almeno alla fine del Quattrocento, e il loro uso politico è stato dettagliatamente documentato.[32] Le stampe bolognesi non sono avare di notizie relative a queste nascite, però quelle su cui ora ci soffermeremo sono alquanto tardive. La prima di queste fu pubblicata nella stamperia dei Sassi nell'anno 1715[33] e narra gli eventi accaduti in Turchia, nella Tracia, nella «famosissima Città di Andrinopoli» (ovvero Adrianopoli). Anche se non è specificata nessuna data per gli eventi descritti, il tono della narrazione sottintende che essi si erano svolti di recente.

In una giornata cominciata bella e allegra si videro risplendere un sole a Levante e un altro a Ponente; poi avvenne una grande tempesta nella quale morirono 420 persone. Di seguito comparve un «viluppo di serpenti, che per dove passavano facevano raggi di fuoco». L'evento più enfatizzato dal narratore è però quello del mostro: «dopo questo volse Iddio mandare segno più evidente, acciò si emendassero [gli abitanti del paese] dalle loro sceleratezze». Una donna «chiamata

[31] Nel testo pubblicato dalle stamperie emiliane si parla della paura superstiziosa dei contadini di morire «quell'anno», se guardavano i prodigi. Questa espressione potrebbe dare luogo a pensare che l'intenzione degli stampatori non era quella di dare notizia di un evento recente. In realtà quelle parole indicano l'uso, da parte degli stampatori, di testi non espressamente nati come «notizie», come si è accennato nella introduzione, ma non sempre adattati alle esigenze «giornalistiche».

[32] Cfr. O. Niccoli, *Profeti e popolo nel Rinascimento* cit.; Si veda anche L. Daston – K. Park, *Le meraviglie* cit., p. 149 e seguenti.

[33] Cfr. *Narrazione delli maravigliosi prodigij occorsi già in Tracia nella città di Andrinopoli, dove s'intende come in detta città si sono veduti mostri, turbini, e folgori, con aria oscura, e si è veduto nell'aria serpenti spaventosi, e con altri maravigliosi successi, che leggendo voi udirete. Tradotta per comodità di ciascheduno nella nostra lingua italiana*, in Roma, Viterbo, Siena & in Bologna, per li Successori del Benacci, 1715 (BUBo, Tab.I.F.II.424/13).

Francesca moglie d'Antonio Lucertolini» diede alla luce due gemelli; uno dei quali «aveva la faccia d'orso con longa barba, e mustacci, con quattro gambe, due erano umane, e l'altre due di cavallo» e visse solo quindici giorni. L'altro, invece, al terzo giorno dalla nascita «parlò ad alta voce, dicendo, mora, e pera l'iniqui peccatori, per i quali è preparato il baratro infernale, e viva i fedeli, a cui Iddio darà il Paradiso in premio».

All'inizio del 1726 viene pubblicata a Venezia la notizia che in una certa famiglia Lucertolini[34] era nata una coppia di gemelli; questa volta, però, non in Turchia, bensì in Svezia, e non più a Adrianopoli né *nella* Tracia, bensì *a* Tracia. In realtà, la stampa veneta non fa che riprodurre la stessa narrazione pubblicata nel 1715, modificando il luogo degli eventi e inserendo la data (evidentemente falsa) di stesura del testo, cioè della «corrispondenza»: 4 dicembre 1725. Sebbene la descrizione degli eventi sia identica (perfino i poco credibili nomi dei protagonisti), i brani introduttivi delle due relazioni sono diversi, compresi i luoghi comuni propri di tutti gli avvisi a stampa.[35]

Il cambiamento più significativo che si riscontra nella relazione veneta è tuttavia lo spostamento geografico degli eventi. Che motivo c'era di cambiare il luogo di nascita del mostro? Anzi, che motivo c'era di scegliere la Svezia? Forse si tratta di una scelta puramente casuale, ma si può anche azzardare un tentativo di spiegazione. Qualche anno prima la Svezia era stata colpita da gravi epidemie, aveva attraversato una profonda crisi politica ed era uscita sconfitta dalla lunga guerra nordica, durante la quale il re Carlo XII era ri-

[34] Cfr. *Narazione delli maravigliosi prodigij, occorsi nel regno di Svezia nella città di Tracia, dove s'intende di diversi mostri veduti, e segni spaventosi, ed orribili sentiti in quella città; con li grandissimi danni, che sono successi mentre leggendo voi intenderete, con la morte di molte persone*, in Viterbo, Terni, Ancona, Rimini & in Venezia, s.n, s.d. (BUBo, Tab.I.K.II.102/69).

[35] Nell'edizione bolognese, l'autore introduce la narrazione dichiarando che la sua volontà è quella di dissuadere i lettori dal perseverare nei più «ferigni e diabolici» errori contro Dio. Quella veneta, invece, sottolinea che Dio ha fatto sempre sentire la «sferza dei suoi Castighi» sopra coloro che l'hanno provocato. Peraltro, in ciascuno dei due avvisi si sostiene l'originalità del racconto riportato rispetto a quelli che spesso circolavano: «[credo che un tale mostro] non sia mai più stato visto, nè dipinto nelle più curiose stampe, dove sono descritte le parti del Mondo», afferma il testo bolognese; mentre l'avviso veneto si rivolge direttamente ai lettori sostenendo che «non avete certamente intesa mai alcuna notizia, nè in alcuna Istoria si legge, che siano mai accaduti in alcun tempo, e sopra alcun popolo» tali prodigi.

masto per diversi anni una sorta di rifugiato-prigioniero nel territorio dell'alleata Turchia. Si può dunque ipotizzare che le modifiche apportate dal redattore veneto tenessero conto del malessere sociale che travagliava in quel periodo il regno scandinavo. Anzi, non è da scartare l'ipotesi che esistesse una relazione precedente in cui il racconto del mostro della Tracia fosse già stato adattato al contesto svedese (forse nel 1711-1712, uno dei momenti più difficili nella storia del paese), e che l'avviso conservato nel fondo Zanetti sia solo una copia successiva. Comunque, con l'inserimento di una data evidentemente fittizia e il cambiamento del luogo degli eventi, l'avviso veneto costituisce un interessante caso di adattamento di una falsa informazione alle condizioni politiche di una parte del continente (oltre che uno dei casi più lampanti di smercio intenzionale di notizie false).

II – Tra cronaca e miracolo.

Una categoria a parte è costituita da alcuni testi che raccontano fatti di cronaca legati a interventi soprannaturali. Si presentano come avvisi, cioè con la pretesa di informare su un evento nuovo e di costruirvi sopra una notizia. Tuttavia, lo stile delle narrazioni fa pensare a possibili legami con gli *exempla* di origine medievale, nonché coi racconti popolari di apparizioni soprannaturali.[36] Gli avvisi in questione si discostano da quelli che ragguagliano su eventi prodigiosi per due motivi. Da una parte, i portenti celesti e le nascite mostruose vengono assunti nel corso del Seicento dal discorso scientifico (mentre il loro valore simbolico resta confinato ai settori 'popolari'), e i casi di contatto con il soprannaturale (di natura sia demoniaca che celestiale) saranno vieppiù relegati nell'ambito della superstizione. D'altra parte, i primi sono segni che riguardano un'intera comunità o un intero regno, ma non un singolo individuo.[37] Invece, nei casi che

[36] Il legame tra alcuni *canard* e gli *exempla* medievali è stata documentata da R. Chartier, *La rappresentazione del sociale* cit., p. 143 e seguenti, mentre il rapporto tra *exempla* e racconto popolare è stato segnalato da R. Darnton, *Il grande massacro* cit., p. 28.

[37] L. Daston – K. Park, *Le meraviglie* cit., p. 155.

esamineremo di seguito avremo a che fare con 'miracoli di punizione'[38] per atti compiuti da singole persone.

Il diavolo in Friuli

Nel febbraio 1620 lo stampatore Moscatelli pubblica a Bologna il resoconto di un «nuovo» miracolo avvenuto in Friuli, sul confine con la Carinzia.[39] La narrazione parte dal momento in cui alcuni vicini vengono richiamati dai lamenti di un uomo di nome Valentino. Quest'ultimo, mentre riposa nel suo letto, si trova al collo «una bestia in forma di un Serpente» che aveva «la testa come quella di un Dragone, con duoi corni, che pareva gettasse faville di fuoco». Nessuno dei vicini accorsi ha il coraggio di avvicinarsi al disgraziato fino a quando giunge il pievano, che con l'acqua benedetta e la croce scongiura la bestia di dire per quale motivo tormenta quell'uomo. L'avviso riporta per esteso la risposta del serpente: «l'altro giorno davanti al giudice, lui hà giurato un Sacramento falso in giudicio, contra quel povero Gieronimo suo cugino», e per di più «hieri, che lui doveva andare dal Sacerdote à confessarsi in questo Sacratissimo Giubileo [...] lui è intrato nella Chiesa con altre persone, & hà ricevuto la Sacratissima Communione, senza esser confessato».[40]

---

[38] Si veda il saggio di Gábor Klaniczay, *Miracoli di punizione e «maleficia»*, in *Miracoli. Dai segni alla storia*, a cura di S. Boesch Gajano - M. Modica, Roma, Viella, 2000, p. 111-135.

[39] Cfr. *Miracolo apparso novamente nella patria del Friuli, appresso la Chiusa, sopra un pessimo huomo, il quale hà giurato un sacramento falso in giudicio per odio che portava ad un suo cugino. Dapoi andato alla chiesa, si è communicato senza essersi confessato, & per miracolo di Dio gli è andato un demonio in forma di un serpente al collo, & l'hà morto. Essempio degno da esser inteso da ogni fedele, et buon christiano*, in Padova, Verona, Modona, Parma, Cremona & in Bologna, per il Moscatelli, 1620 (BUBo, Tab.I.N.III.257/14). Tullio Bulgarelli (*Gli avvisi a stampa in Roma nel Cinquecento* cit., n. 198) ha elencato un avviso con il seguente titolo: *Il grandissimo et meraviglioso miracolo nuovamente apparso in Patria del Friuli, appresso la Chiusa, sopra un pessimo huomo, il quale ha giurato sacramento falso in giudicio, per odio che lui portava ad uno suo cugino...*, in Milano & di nuovo in Ancona, s. n., 1588. Sebbene si tratti quasi certamente dello stesso testo, pubblicato trentotto anni prima, non è stato ancora possibile visionarlo.

[40] È interessante notare che è lo stesso serpente-diavolo a sostenere la bontà di Dio, affermando che la dannazione di Valentino non è stata voluta dalla divinità, ma è motivata dal mancato pentimento da parte del peccatore e come naturale conseguenza di una sua scelta di vita: «quando la gente lo essortava, & lo correggieva, che si confessasse, lui se ne faceva beffe, quando andava alle Prediche, lui si rideva della parola di Dio». Traspare quindi un'immagine non totalmente negativa dell'angelo caduto, coincidendo in parte con alcune tradizioni popolari: cfr. Eraldo Baldini, *Paura e «meraviglia» in Romagna*, Ravenna, Longo, 1988, p. 60.

Alla fine, si scatena contro il malcapitato Valentino una pioggia di pietre infuocate; dopo di che, il serpente lo strangola e il dannato termina la sua vita con un aspetto sfigurato e disumano: «il corpo suo rimase tutto negro più, che un carbone, ... & non haveva faccia di huomo, ma di una brutta bestia». Una volta sepolto in un luogo deserto, l'avviso informa che dopo tre giorni i paesani non trovarono più alcuna traccia del cadavere, e pensarono «ch'l Demonio l'habbia portato via».

Il testo si chiude con un duplice auspicio: in primo luogo, si chiede a Dio che il racconto della vicenda si diffonda in tutto il mondo ad esempio ed edificazione per tutti i fedeli. In secondo luogo, si raccomanda ai fedeli di confessarsi: «Et vi prego, & essorto tutti voi fedeli Christiani, che vogliate confessarvi con quel modo, ch'appartiene ad ogni fedel Christiano, & andare con tutto il cor devoto, & con le lagrime al core à ricever questo Sacratissimo Sacramento in remissione delle anime vostre».

Questo racconto si colloca a metà strada tra l'*exemplum* medievale e la relazione «giornalistica». La storia era adatta per essere adoperata all'interno di una predica e, di fatto, nel sottotitolo dell'avviso resta la traccia di questo uso: «Essempio degno da esser inteso da ogni fedele, & buon Christiano».

Un secolo più tardi, la scelta editoriale di presentare questa storia come notizia verrà ribadita e rafforzata da Clemente Maria Sassi,[41] nella cui relazione si precisa che l'evento ha avuto luogo «alli 20 di Febraro dell'anno presente», cioè del 1722.[42] Una simile attestazione cronologica, palesemente truffaldina, mette in evidenza la scaltrezza

---

[41] Cfr. *Il grandissimo e maraviglioso miracolo nuovamente apparso nella patria del Friuli, appresso la Chiusa, sopra un pessimo Uomo, il quale hà giurato il falso in giudizio per odio, che portava a un suo cugino. Dapoi andato alla chiesa, si è communicato senza essersi confessato, e per miracolo di Dio gli è andato un demonio in forma d'un serpente al collo, e lo fece morire. E son venute pietre dal cielo infuocate, che lo percotevano, come leggendo intenderete*, in Parma et in Bologna, per Clemente Maria Sassi successore del Benacci, 1722 (BUBo, Tab.I.F.II.407/72).

[42] Anche nella versione del Moscatelli è dato un riferimento cronologico però un po' meno preciso: «alli giorni passati del presente mese di Febraro dell'anno presente».

giornalistica del Sassi. Una importante differenza tra questa seconda versione e quella del 1620 sta nell'omissione sul frontespizio del sottotitolo summenzionato: nel Settecento l'*exemplum* ha ormai lasciato il posto alla cronaca.

Anche altre modifiche rispondono alle caratteristiche spesso riscontrate negli avvisi falsi: adattamento dell'ortografia, semplificazione in alcuni punti del testo (si omette la sparizione del corpo, che sarebbe stato portato via dal diavolo), e in particolare dei nomi propri (il Valentino della Roia diventa Valentino della Rosa; il prete, Pre Zuane, diventa Giovanni, ecc.).

Inganno a Ginevra.

Il già menzionato Mario Vigna pubblicò anche la «nuova e vera relazione» del caso, avvenuto «il dì 10 del scorso Aprile 1672» (fig. 5), di un mercante cattolico di passaggio in una locanda ginevrina, che si ammalò e venne a trovarsi in punto di morte.[43] Il testo riferisce che il mercante «pregò instantemente l'Hoste à procurar di condurgli un confessore». L'oste, però, «da diabolica instigatione mosso», colse l'occasione per rubare dei soldi al forestiero e, invece di andare a cercare un sacerdote, andò a raccontare tutto a un amico. Quest'ultimo, già «nelle rapine, ed assassinamenti incallito», si travestì da prete cattolico e si presentò al mercante. Dopo avere udito la confessione, l'impostore chiese al malato duemila scudi per dargli l'assoluzione, giustificando una simile richiesta col fatto di dover vivere in clandestinità in quel paese ostile. Quella notte il mercante morì; il giorno dopo, arrivò a casa del falso prete un «huomo di statura straordinaria d'aspetto horribile», il quale gli comunicò che il defunto era ormai in Cielo e gli intimò: «voi verrete meco all'Inferno». Così, dopo esser stato portato in piazza, l'impostore «cangiatosi tutto in fuoco, & fiamme spaventosissime scomparve». La morale finale del testo è scontata:

[43] Cfr. *Nuova, e vera relatione d'un caso horrendo, e spaventevole seguito in Genevra il dì 10 Aprile 1672 d'un mercante moribondo confessato da un scelerato huomo sotto forma di sacerdote, legendo intenderete ciò, che seguì per tal sceleragine*, in Turino & Parma, per Mario Vigna, s.d. (Modena, Bibl. Estense, Misc. Dondi, A 250, n. 34).

NVOVA, E VERA

RELATIONE

D'vn Caſo horrendo, e ſpauenteuole ſeguito

IN GENEVRA

Il dì 10. *Aprile* 1672.

D' vn Mercante moribondo confeſsato da vn ſcelerato huomo ſotto forma di Sacerdote, legendo intenderete ciò, che ſeguì per tal ſceleragine.

In Turino, & Parma, Per Mario Vigna.

Con licenZa de' Superiori.

Fig. 5. *Nuova, e vera relatione d'un caso horrendo, e spaventevole seguito in Genevra il dì 10 Aprile 1672*, in Turino & Parma, per Mario Vigna, s.a. (Modena, Bibl. Estense, Misc. Dondi A 250, n. 34).

«imparino gl' fedeli à temere il nostro Dio, e non deridere, e profanar quei Sacramenti, che furono per nostra salute instituiti».

Cinquantotto anni più tardi, la Stamperia Vescovile di Modena[44] pubblica la notizia di un fatto che, in sostanza, è lo stesso pubblicato dal Vigna; però non si tratta della riproduzione dello stesso testo (fig. 6). Il rapporto tra le due notizie è analogo a quello che esiste tra due versioni di uno stesso racconto popolare. Lo stile della narrazione modenese è più accurato, e i dettagli aggiunti fanno pensare a un redattore più attento ai contrasti religiosi del tempo.

Nella seconda versione si sostiene che i fatti si sono verificati «ultimamente», per la precisione il 21 febbraio dell'anno in corso (1730). Ma varie e significative sono le 'varianti' rilevabili in questa versione. Resta la città di Ginevra come scena e sfondo dell'episodio, in quanto simbolica città-stato in cui regna la religione riformata. Nella versione modenese, tuttavia, non è più un mercante il viaggiatore ingannato bensì un mulattiere e, soprattutto, il truffatore non è un semplice amico dell'oste, bensì un pastore protestante. Il beffato appartiene dunque a un ceto sociale più umile, e ancora più vile appare pertanto l'agire del truffatore, che approfitta della semplicità del «pover uomo». D'altro canto, il colpevole non è più un uomo qualunque, caratterizzato solo dall'assenza di scrupoli, bensì un pastore protestante, ministro rappresentante della Chiesa riformata, persona di ruolo sociale ben più elevato del povero mulattiere ingannato.

Nell'avviso modenese vi è poi l'aggiunta di un particolare non presente nella versione del 1672, ovvero il desiderio espresso dal mulattiere di ricevere la comunione. Tale richiesta offre al falso sacerdote l'occasione per un secondo inganno, che si trasforma in una seconda offesa alla religione cattolica. Un'ulteriore differenza tra le due versioni consiste nel fatto che, mentre nella prima lo scopo principale dell'impostore è quello di appropriarsi dei beni del morente, nella seconda il ministro mira a «divertirsi co' suoi Compagni» e a «fare

[44] Cfr. *Veridica relazione d'un ministro ginevrino rapito vivo dal demonio, per aver in abito di prete cattolico romano voluto per scherzo amministrare ad un'infermo li sacramenti della confessione, e comunione*, in Lione, Torino, Genova, Milano, Novara, Parma ed in Modena, nella Stamperia Vescovale, 1730 (BUBo, Tab.I.F.II.407/23).

VERIDICA
RELAZIONE
D' UN MINISTRO
GINEVRINO
RAPITO VIVO DAL DEMONIO,
Per aver in Abito di Prete Cattolico Romano voluto per ſcherzo amminiſtrare ad un' Infermo li Sacramenti della Confeſſione, e Comunione.
In Lione, Torino, Genova, Milano, Novara, Parma, Ed in Modena, Nella Stamperia Vescovale. 1730.
Con Licenza de' Superiori.

Fig. 6. *Veridica relazione d'un ministro ginevrino rapito vivo dal demonio*, in Lione, Torino, Genova, Milano, Novara, Parma ed in Modena, nella Stamperia Vescovale, 1730 (BUBo, Tab.I.F.II.407/23).

un'irrisione de i più Santi Sacramenti della nostra Religione» (benché poi non disdegni di prendere anche i soldi offertigli dal mulattiere).

Risulta evidente la volontà di manipolazione della «notizia», con il palese scopo di rendere ancor più negativa l'immagine del mondo protestante agli occhi dell'opinione pubblica, oltre a rinforzare nei fedeli cattolici la convinzione di essere dalla parte giusta.

III – La cronaca nera (e politica).

I casi esaminati in questo paragrafo hanno la caratteristica di non includere alcun intervento soprannaturale, e anche là dove ne resta qualche traccia, la rilevanza ai fini dello svolgimento degli eventi narrati è minima.

Il nobiluomo pluriomicida

L'avviso più antico che riguarda una notizia di cronaca falsa, tra quelli esaminati, è il caso di un nobiluomo che ha commesso una quantità eccezionale di omicidi e violenze a Milano, città dove viene giustiziato nel 1609. Il lungo arco temporale (centodiciassette anni) in cui la notizia viene più volte riproposta consente di vedere in che modo il testo originale sia stato di volta in volta modificato, in rapporto alle condizioni storiche e alle esigenze editoriali del momento.

Questo personaggio (di cui non viene fatto il nome) godeva di molte amicizie tra i potenti. All'inizio viene accusato di essere in contatto con un generale francese, e quindi sospettato di tradimento verso il sovrano spagnolo Filippo III, motivo per il quale era già stato imprigionato. Poi però si aggiunge il sospetto che avesse avvelenato la (prima) moglie. Viene nuovamente arrestato, e di fronte a una simile accusa le sue influenti amicizie non lo sostengono più. A questo punto, per timore della tortura, il gentiluomo decide di confessare i suoi crimini, alcuni dei quali vengono raccontati nell'avviso. Oltre all'uccisione della moglie, egli ammette di aver ammazzato o fatto ammazzare ben centoventi persone. Tra le sue malefatte, spiccano l'avere sotterrato vivo un prete, l'avere ucciso un figlio («era tanto crudo, che un putto suo figlio di quattro anni in circa li capitò in mano, et lui havendolo preso per una gambitina, mettendo su l'altra il suo piede, lo squarciò così vivo in due pezzi»), un suo servitore, ecc.

La prima relazione che dà notizia dell'esecuzione di quest'uomo viene stampata a Bologna nel 1609 da Bartolomeo Cochi (fig. 7),[45] ed è sicuramente quella *vera*, poiché il caso narrato coincide con un fatto effettivamente avvenuto a Milano sabato 19 settembre sul corso di Porta Tosa nello stesso anno, quando Giovanni Battista Caccia, feudatario di Novara, fu giustiziato per avere commesso «molti omicidij».[46] Infatti, nonostante nella relazione del Cochi non compaia il nome del protagonista, la data, il luogo dell'esecuzione (a Porta Tosa, mentre le altre condanne eseguite quell'anno furono tutte «alla Vetra») e l'accenno agli arredi sulle strade disposti per l'esecuzione sono coincidenti.

La relazione stampata dal Cochi fornisce dettagli che collocano gli eventi in un contesto storico preciso. Viene menzionato il Fuentes, ossia Pedro Enríquez de Acebedo, conte di Fuentes de Valdepero, governatore di Milano tra il 1600 e il 1610,[47] che in un certo senso fu uno dei protagonisti della vicenda. Fu infatti il suo ritratto ad essere pugnalato dal Caccia, insieme a quello del re; e fu lo stesso Fuentes ad opporsi alla liberazione richiesta dalle influenti amicizie del reo. Un altro personaggio significativo è il generale francese, indicato con il nome «l'Aldigiera», con cui il Caccia avrebbe avuto contatti.[48] Questi riferimenti, che richiamano un preciso contesto politico, verranno man mano cancellati nelle versioni successive.

---

[45] Cfr. *Nuovo aviso venuto di Milano, dove s'intende la morte di un gentil'huomo principalissimo, il quale è stato giustitiato, per haver commesso 120 homicidij, sotterrato un Prete vivo, squartato un puttino, et altre cose inaudite, come leggendo intenderete. E tutte cose verissime, e di grande stupore*, in Bologna, per Bartolomeo Cocchi al Pozzo rosso, 1609 (BUBo, Tab.I.N.III.231/28).

[46] Secondo i dati raccolti da frate Benvenuto da Milano in *Sentenze capitali*, 1753, vol. I, p. 231 (ms. Biblioteca Ambrosiana, S.Q.+.I.6), che, per quanto sintetici (e tardivi), coincidono e completano le informazioni fornite dalla relazione. Il personaggio è ricordato anche nel romanzo di Sebastiano Vassalli, *La chimera*, Torino, Einaudi, 1990.

[47] Uno dei più noti governatori spagnoli della provincia, e il primo ad essersi reso conto dell'importanza strategica della Valtellina.

Stando alla relazione stampata a Bologna da Giacomo Monti (fig. 8),[49] lo stesso gentiluomo torna ad essere giustiziato trentasei anni più tardi. In questa seconda pubblicazione viene però omessa la data precisa dell'esecuzione, e la forma epistolare è stata rimpiazzata da un'intestazione – «Avviso venuto di Milano» – tipica delle corrispondenze contenute nelle gazzette dell'epoca[50] e che ribadisce la novità della notizia.

Altre modifiche, invece, hanno più a che fare con la leggibilità. Si tratta di tagli al testo che rendono la narrazione più scorrevole e meno contorta. Vengono cancellati il riferimento alla morte del marito della donna che sarebbe poi divenuta la prima moglie del Caccia; quello relativo alla fuga della seconda moglie, nonché alcune richieste avanzate dal reo alle autorità, tutti brani che avrebbero complicato e appesantito la lettura (e ancor più l'ascolto) della notizia.

Nella terza e quarta versione della notizia, pubblicate rispettivamente dagli Eredi del Peri di Bologna nel 1686 (fig. 9),[51] e dai Vedrotti di Reggio Emilia nel 1726 (fig. 10),[52] vengono introdotte almeno due modifiche importanti sugli stessi frontespizi degli avvisi. Prima di tutto l'evento non è più ambientato a Milano, bensì genericamente in Abruz-

---

[48] Si tratta in realtà del generale François de Bonne, duca di Lesdiguières, nominato da Enrico IV luogotenente generale dell'Armata del Piemonte nella campagna contro Carlo Emanuele nel 1597, e poi ancora nel 1600, quando il duca sabaudo fu aiutato nella difesa contro i Francesi da un corpo di mille soldati svizzeri inviati dal conte di Fuentes. Cfr. A. Ballesteros y Beretta, *Historia de España y su influencia en la Historia Universal*, Barcelona, Salvat, 1950, vol. VI, p. 1008; e J. Michelet, *Histoire de la France*, vol. XIII, Paris, C. Marpon - E. Flammarion, 1879, p. 55 e seguenti.

[49] Cfr. *Nuovo aviso venuto di Milano, dove s'intende la morte di un Gentilhuomo principalissimo. Il quale è stato Giustitiato, per haver commesso cento, e vinti homicidij, sotterrato un Prete vivo, et squartato un suo figliuolo vivo, cose di grandissimo stupore*, in Bologna, per Giacomo Monti ad instanza di Marc'Antonio Querzagrossa, 1645 (BUBo,Tab.I.N.III.264/46).

[50] La gazzetta di Bologna aveva cominciato a uscire da circa tre anni, e dopo tre lustri sarebbe stata rilevata e pubblicata dallo stesso Giacomo Monti.

[51] Cfr. *Nuova, e vera relatione di un gran caso sucesso in Abbruzzo dove s'intende la morte di Pietro Rulo gentil'huomo. Il quale è stato giustitiato per haver commesso cento, e vinti homicidij, sotterrato un Prete vivo, & squartato un suo figliuolo vivo, cose di grandissimo stupore*, Milano, Venetia & in Bologna, per gl'Eredi del Peri 1686 (BUBo, Tab.I.F.II.407/46).

[52] Cfr. *Distinta relazione di quanto, e successo in Abruzzo a' sedici Febraro 1726 dove s'intende la morte di Pietro Nolo, il quale è stato giustiziato per aver squartato un suo figliuolo, sotterrato un Prete vivo, e commesso molti omicidj*, in Napoli & in Reggio, per li Vedrotti, 1726 (BUBo, Tab.I.F.II.407/42).

NVOVO AVISO
VENVTO DI MILANO,

Doue s'intende la morte di vn gentil'huomo principaliſſimo,

Il quale è ſtato giuſtitiato per hauer commeſſo 120. homicidij, ſotterrato vn Prete viuo, ſquartato vn puttino & altre coſe inaudite,

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI BOLOGNA

Come leggendo intenderete.

E tutte coſe veriſſime, e di gran ſtupore.

In Bologna, Per Bartolomeo Cocchi, al Pozzo roſſo. 1609.
CON LICENZA DE' SVPERIORI.

Ad inſtanza di Domenico Lifroni.

Fig. 7. *Nuovo aviso venuto di Milano, dove s'intende la morte di un gentil'huomo principalissimo*, in Bologna, per Bartolomeo Cocchi al Pozzo rosso, 1609 (BUBo, Tab.I.N.III.231/28).
Notizia di cronaca di un evento effettivamente accaduto.

NVOVO AVISO VENVTO DI MILANO,

Doue s'intende la morte di vn Gentilhuomo principalissimo.

Il quale è stato Giustitiato, per hauer commesso cento, e vinti homicidij, sotterato vn Prete viuo, & squartato vn suo figliuolo viuo, cose di grandissimo stupore.

Ad instanza di Marc' Antonio Querzagrossa Bolognese.

PONTIFICIA BIBLIOTECA DI BOLOGNA

In Bologna, per Giacomo Monti. 1645.
Con licenza de' Superiori.

Fig. 8. *Nuovo aviso venuto di Milano, dove s'intende la morte di un Gentilhuomo principalissimo*, in Bologna, per Giacomo Monti, 1645 (BUBo, Tab.I.N.III. 264/46).

NVOVA, E VERA RELATIONE

DI VN GRAN CASO SVCESSO IN ABBRVZZO

DOVE S'INTENDE LA MORTE DI PIETRO RVLO GENTIL' HVOMO.

Il quale è stato Giustitiato per hauer commesso cento, & vinti homicidij, sotterrato vn Prete viuo, & squartato vn suo Figliuolo viuo, cose di grandissimo stupore.

PONTIFICIA BIBLIOTECA DI BOLOGNA

Milano, Venetia, & in Bologna, per gl'Eredi del Peri. 1686.
Con Licenza de' Superiori.

Fig. 9. *Nuova, e vera relatione di un gran caso sucesso in Abbruzzo dove s'intende la morte di Pietro Rulo gentil'huomo*, Milano, Venetia & in Bologna, per gl'Eredi del Peri, 1686 (BUBo, Tab.I.F.II.407/46).

DISTINTA
RELAZIONE
DI QUANTO, E SUCCESSO
IN ABRUZZO
A' ſedici Febraro 1726.
Dove s' intende la Morte di
PIETRO NOLO,
Il quale è ſtato Giuſtiziato per aver ſquartato un ſuo Figliuolo, ſotterato un Prete vivo, e commeſſo molti Omicidj.

In Napoli, & in Reggio, per li Vedrotti. 1726.
Con lic. de' Sup.

BIBLIOTECA DI BOLOGNA

Fig. 10. *Distinta relazione di quanto, e successo in Abruzzo a' sedici Febraro 1726 dove s'intende la morte di Pietro Nolo,* in Napoli & in Reggio, per li Vedrotti, 1726 (BUBo, Tab.I.F.II.407/42).

zo; in secondo luogo, viene dato un nome al condannato: Pietro Rulo e Pietro Nolo (nomi probabilmente inventati) rispettivamente nella terza e nella quarta versione.

Nelle versioni del 1686 e del 1726 si nota poi un altro intervento sul testo originale. Con lo spostamento dell'ambientazione da Milano all'Abruzzo, la faccenda diventa un po' più 'provinciale', e i risvolti politici (poco significativi in una regione piuttosto marginale nel quadro europeo) vengono omessi. Di conseguenza, le amicizie vantate nelle prime edizioni dall'omicida con «tutti i Principi Cristiani», diventano nella versione settecentesca soltanto amicizia con «molti Signori»; e il ritratto distrutto non è più quello del re, bensì quello del governatore. L'adattamento tocca infine l'organo istituzionale di riferimento, che non è più il Senato, ma un generico «Conseglio».

Benché in tutte le versioni successive all'originale sia palese la volontà di spacciare per recente una notizia di altri tempi (con il ricorso alla espressione «Nobilissimi Signori, con questa mia li dò nuova, come *alli giorni passati...*»[53] nella stampa del 1645 e del 1686), soltanto nell'avviso dei Vedrotti si inserisce una data (fittizia) del fatto: 16 febbraio 1726.

L'omicidio a Nôtre Dame di Parigi

Sulla gazzetta bolognese del 27 agosto 1670, in una corrispondenza da Parigi in data 6 dello stesso mese, si dà notizia di «un Fanatico, ò Tremolante di Caen in Normandia» che il giorno 3 ha ucciso un sacerdote durante la celebrazione della messa nella basilica di Nôtre Dame.[54] Qualche giorno dopo, Giacomo Monti – lo stesso stampatore della gazzetta – pubblica una relazione dettagliata del fatto di sangue.[55] Le due fonti di informazione sono coincidenti e complementa-

[53] Il corsivo è nostro.

[54] Cfr. «Bologna», 27 agosto 1670 (Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Avvisi, 40, c. 72-73). Ringrazio per l'indicazione Pierangelo Bellettini.

[55] Cfr. *Relatione del Sacrilego Homicidio comesso da un Fanatico nella persona di un sacerdote mentre celebrava la santa messa nella chiesa di Nostra Donna di Parigi li 20 Luglio del presente Anno 1670. Trasportata dall'original francese nel commune italiano,* in Bologna, per Giacomo Monti, 1670 (BUBo, Tab.I.F.II.407/18).

ri.[56] Lo stile delle due informazioni è però assai diverso. Le notizie riportate dalla gazzetta sono sintetiche e non si dilungano in commenti. L'avviso, invece, si sofferma sul retroscena dell'omicidio, ovvero sulla storia dell'assassino.[57]

La storia è quella di un giovane avverso all'appartenenza religiosa della propria famiglia. Recluso in un monastero per volontà della madre, scappa e si reca a Parigi dove uccide un sacerdote mentre celebra la messa nella cattedrale. La relazione stampata fornisce un nome poco credibile dell'assassino, «Saraceno Barbaro», che risulta essere una traduzione manipolata del vero nome, François Sarazin.[58] Dalla lettura delle notizie non è facile identificare l'appartenenza ideologico-religiosa del giovane.[59] Ad ogni modo, la conclusione che i lettori della relazione erano invitati a trarre è evidente: occorre far tesoro dell'esperienza altrui, evitando di intraprendere la strada di perdizione percorsa dal figlio che ha rifiutato la fede della famiglia.

Questo episodio (e l'ammaestramento che se ne trae) è stato evidentemente considerato degno di reiterazione anche in epoche successive, a giudicare dalle versioni pubblicate a Bologna nel 1680 dagli Eredi del Pisarri,[60] poi a Reggio Emilia dal Vedrotti nel

[56] Solo la data degli eventi è diversa: nell'avviso la data dei fatti viene per qualche motivo retrodatata di due settimane, ossia al 20 luglio 1670, e l'esecuzione dell'assassino all'ultimo giorno di quello stesso mese; invece sulla gazzetta il giovane risulta bruciato vivo il 5 agosto.

[57] Nel numero successivo della gazzetta viene pubblicata la notizia relativa alle cerimonie di riparazione indette dal vescovo di Parigi nella cattedrale. Confrontando le due notizie, la corrispondenza pubblicata dalla gazzetta e la relazione stampata dal Monti, si desume che non hanno la stessa fonte (dato interessante da tenere in considerazione nello studio dei rapporti tra questi due mezzi di informazione coevi).

[58] Cfr. Michel Felibien, *Histoire de la Ville de Paris*, Paris, chez G. Desprez et J. Desessartz, 1725, vol. II, p. 1500.

[59] Sulla gazzetta lo si definisce «Tremolante», nome che richiama il movimento quacchero (peraltro notoriamente non violento), ma poi si dice che gli appartenenti alla setta con cui si era messo in contatto si chiamavano «Israeliti». D'altro canto, nella relazione si afferma che il giovane si era rivelato della «Religione pretesa», presumibilmente quella degli Ugonotti, come viene ribadito più avanti nello stesso testo. Si afferma altresì che, appena arrivato a Parigi, egli si era messo a frequentare «certi Illuminati».

[60] Cfr. *Relatione del Sacrilego Homicidio comesso da un Fanatico nella persona di un sacerdote mentre celebrava la santa messa nella chiesa di Nostra Donna di Parigi. Trasportata dall'original francese nel commune italiano*, in Parigi, Lucca, Siena & in Bologna, per gl'Eredi d'Antonio Pisarri, 1680 (BUBo, Tab.I.F.II.407/19).

1690,[61] e infine un'altra volta a Bologna nel 1721.[62]

Dal confronto delle diverse versioni, si vede subito che i testi sono pressoché identici. Nell'edizione del Monti viene indicata sul frontespizio la data dell'omicidio (retrodatata, come si è già detto, dal 3 agosto al 20 luglio 1670), mentre all'interno del testo viene segnalata la data del rogo in cui fu bruciato il reo («ciò fù eseguito con non ordinario esempio di terrore il medesimo giorno ultimo di Luglio, del presente anno 1670»). La stessa frase si ritrova nell'edizione stampata dagli eredi del Pisarri, con la sola modifica dell'anno dell'evento (il 1680 al posto del 1670). Invece, nelle stampe del 1690 e del 1721 non viene indicata nessuna data (l'unico riferimento temporale, quindi, resta quello dell'anno di stampa). In questi casi gli stampatori hanno deliberatamente cancellato ogni riferimento cronologico per nascondere ai lettori la data reale dell'accadimento. Senza bisogno di inserire una data fittizia, lasciano intendere che si tratta di un fatto recente, com'era normale aspettarsi da un avviso a stampa.

La fine del bandito

Nel 1733 viene pubblicata a Genova[63] la cronaca della cattura e della condanna inflitta a Sidoro Scacchi, capo di una banda di assassini da strada, insieme a due suoi seguaci. La relazione offre ai lettori molti dettagli delle ultime scorrerie e delle efferatezze commesse dal malvivente prima di essere imprigionato. In primo luogo, l'assalto a tre viaggiatori, «Mons. Colomben» e «Mons. Forner», il terzo, in quan-

[61] Cfr. *Relatione del Sacrilego Homicidio comesso da un Fanatico nella persona di un sacerdote mentre celebrava la santa messa nella chiesa di Nostra Donna di Parigi. Trasportata dall'original francese nel commune italiano*, in Parigi, Lucca, Siena, Vincenza, Macerata & in Reggio, per Prospero Vedrotti, 1690 (BUBo, Tab.I.E.II.372/23).

[62] Cfr. *Relatione del Sacrilego Homicidio commesso da un Fanatico nella persona d'un sacerdote, mentre celebrava la Santa Messa nella chiesa di Nostra Donna di Parigi. Trasportata dall'original francese nel commune italiano*, in Bologna, per Carlo Alessio e Clemente Maria Fratelli Sassi, 1721 (BCABo, 6.Cause criminali, Cart B_1, n.18).

[63] Cfr. *Veridica e distinta relazione di un perverso Uomo chiamato Sidoro Scacchi savoiardo che per 11 Anni aveva menata una pessima vita con essersi poi fatto Capo Assassino, dove s'intende lo strepito orribile, che fece quando fu arrestato dalla Giustizia, e come prodigiosamente morì. Seguita la Giustizia alli 14 Marzo 1733*, in Torino, Milano e Genova, per il Casamara alla Piazza delle Cinque Campane, 1733 (BUBo, Tab.I.F.II.407/51).

to semplice servitore, anonimo. Non soddisfatto del bottino ottenuto, il bandito uccide due dei tre uomini, mentre Colomben resta solo ferito e riesce a scappare in groppa a un cavallo. L'avviso riferisce poi di una razzia all'interno di una chiesa in cui i banditi si erano rifugiati, e infine la brutale uccisione di una donna incinta, per sapere se il nascituro fosse maschio o femmina.

Quest'ultimo episodio produce una separazione nel gruppo dei briganti; e infine lo Scacchi e quelli del suo seguito vengono raggiunti e catturati dalla soldatesca. La relazione racconta che Sidoro Scacchi viene condotto alle carceri dai sacerdoti gesuiti, e che altri religiosi tentano poi, senza risultato, di convincerlo a pentirsi. A questo punto entra in scena un frate cappuccino, che entra nella cella, stringe il brigante tra le braccia e gli dice: «fratello carissimo, Iddio qui mi manda acciò voi sveliate le vostre colpe [...] mentre voi di cuor pentito, devo darvi ampl[i]a assoluzione d'ogni commesso errore, e questo Cristo, che in Croce pende, per salvarvi di nuovo torneria a morire».

Questo gesto commuove lo Scacchi, che si pente (fatto sottolineato nell'avviso, insieme alla emozione del popolo). L'autore dell'avviso afferma che questo caso è un esempio «di grande ammirazione» per i giovani, i quali crescono per lo più «con poca attenzione, e custodia de' loro maggiori, e s'immerg[o]no ne' vizj, e quello che è di peggio, senza timor d'Iddio, né de' Suoi Santi Precetti, come appunto è seguito di questo miserabile peccatore». Riferendosi alla sorte degli altri due compagni arrestati insieme allo Scacchi, l'estensore della notizia dà per scontato che, una volta «terminate le Difese, ancor essi saranno giustiziati», e si impegna a «dare altra Relazione», se ci saranno sviluppi di qualche interesse.

Il medesimo testo viene ripreso tre anni più tardi dallo stampatore Giuseppe Pescatori, di Parma, che pubblica la notizia della cattura e morte a Gaeta di Niccolò Minichini.[64] In questo avviso risultano modificati i nomi dei principali protagonisti, ovvero il capo dei bandi-

[64] Cfr. *Veridica e distinta relazione di un perverso Uomo chiamato Nicola Minichini Dioggina di Gaeta che per 11 Anni aveva menata una pessima vita con essersi poi fatto Capo Assassino, dove s'intende lo strepito orribile, che fece quando fu arrestato dalla Giustizia, e come prodigiosamente morì. Seguita la Giustizia alli 26 Maggio 1736*, in Gaeta, Viterbo ed in Parma, per Giuseppe Pescatori, 1736 (BUBo, Tab.I.F.II.407/47).

ti e le sue vittime, che ora si chiamano Aniello Biachi (quello che riesce a fuggire a cavallo) e Francesco Montari. Altri nomi restano invariati, come quello del parroco della chiesa saccheggiata (Giovanni Bruni), mentre qualcuno viene aggiunto.

La versione del Pescatori omette l'aspetto più macabro e irrazionale dell'omicidio della donna incinta. Nella versione parmense vi è poi qualche altro cambiamento, come l'omissione del riferimento ai sacerdoti gesuiti (forse per non ferire la sensibilità dell'ordine, visto che da una lettura affrettata della versione torinese si trae l'impressione che essi siano stati incapaci di persuadere il bandito a pentirsi). Viene omessa anche la promessa di pubblicare altre notizie sulla sorte dei seguaci del malfattore. Ma la modifica principale riguarda la data e il luogo dell'esecuzione, che viene fissata al 26 maggio 1736, non più a Torino bensì a Capua.

Benché i testi dei due avvisi siano sostanzialmente uguali, è legittimo chiedersi se una stessa narrazione non possa essere servita per «coprire» due casi di cronaca simili ma distinti. A differenza del caso del gentiluomo assassino, dove la descrizione degli omicidi commessi e delle circostanze narrate renderebbe molto difficile una tale ipotesi, la diffusione del brigantaggio e degli assalti armati lungo le strade potrebbe legittimare una simile ipotesi. I tre uomini assaliti per strada, uno che scappa, la chiesa saccheggiata, un altro omicidio, la cattura, il pentimento e l'esecuzione in piazza potevano formare un modulo ricorrente. Bastava quindi cambiare i nomi dei personaggi, le coordinate geografiche, ritoccare qualche passo della narrazione (come l'omicidio della donna). Per verificare tale ipotesi occorrerebbero ulteriori indagini.

La bella figliuola assassina

Il quarto caso di cronaca nera ha luogo il 10 agosto 1672 nell'isola di Malta, secondo la data della relazione più antica.[65] Si tratta di una

[65] Cfr. *Nuova e distinta relatione di una diabolica rissolutione seguita nella Città di Malta, di una Figliuola di età di 19 Anni quale dominata dal Diavolo, hà dato morte al proprio Padre, e Madre, e due figliuoli uno di 3 mesi, e l'altro di 15. Seguito alli 10 Agosto del 1672*, in Bologna, per Giacomo Monti, 1672 (BUBo, Tab.I.F.II.407/16).

ragazza diciannovenne, di famiglia nobile e ricca, che uccide i genitori perché ostacolano il suo amore per un ragazzo di famiglia facoltosa ma non nobile. Mentre tenta di scappare su una feluca verso le coste della Barbaria con il suo amante, la giovane viene scoperta dai soldati, che scambiano i due amanti per fuggiaschi scappati dalle galere. Il crimine viene scoperto e i due giustiziati. La relazione si sofferma sul carattere della ragazza e sul suo stato d'animo prima dell'omicidio. Vengono addirittura riportate le parole rivolte dalla ragazza alla madre: «già molti giorni sono che mi chiedete la cagione della mia malinconia, mà io sò che vi è noto ... già che lo volete sentire di mia bocca, vi dico, che il mio male origina d'Amore, e già che non volete sodisfare i miei desiderij, io vi dico liberamente, che farò mordervi le mani».

Il tono cambia quando, sulla via dell'esecuzione, la ragazza si ferma davanti alla propria casa e si rivolge al popolo: «specchiatevi, ò figli di famiglia, da quella Isabella, che per non volere fare a modo delli suoi genitori, è arivata in questi piedi, quale hora mi vedete, & voi Padri, castigate i vostri figliuoli da piccioli, se non volete vederli anco loro in questi piedi».

Nel fondo Zanetti si conservano altre due riproduzioni della notizia. Una è del 1680 e fu pubblicata dal Pisarri;[66] l'ultima viene stampata nel 1739, dal Sassi.[67] Inoltre, nella Biblioteca Estense di Modena esiste un'edizione stampata dal Vedrotti a Reggio nel 1690, che segue quella del Pisarri.[68] Siccome non è facile trovare una fonte documentaria che confermi la storicità del fatto e nulla garantisce che

[66] Cfr. *Nuova e distinta relatione di una diabolica risolutione seguita nella Città di Marsiglia, di una Figliuola di età di diecinove Anni quale dominata dal Diavolo, hà dato morte al proprio Padre, e Madre*, in Roma, Brescia, Verona, Reggio, Milano, Parma, Ancona & in Bologna, per gl'Eredi del Pisarri, 1680 (BUBo, Tab.I.F.II.407/17).

[67] Cfr. *Nuova, vera e distinta relatione d'una diabolica risolutione seguita nella Città di Nizza di Provenza alli 11 aprile 1739 ...*, in Nizza, Venezia ed in Bologna, nella Stampa di Carlo Alessio e Clemente Maria Fratelli Sassi, 1739 (BUBo, Tab.I.F.II.407/15).

[68] Cfr. *Nuova e distinta relatione d'una diabolica risolutione seguita nella città di Marsiglia, l'anno 16|8|9 adì 15 gennaro, d'na figliuola di età di diecinove anni quale dominata dal Diavolo, hà dato morte al proprio padre, e madre. Con il severo castigo, che ne hà fatto la giustitia & un'avertimento che fece al popolo avanti la sua morte*, in Padova, Trevigio, Verona, Cremona & in Reggio, per Prospero Vedrotti, 1690 (Modena, Bibl. Estense, Misc. Dondi, A 250, n. 38).

il primo avviso sia quello «vero», occorre limitarsi ad analizzare i cambiamenti apportati nelle versioni successive. La prima modifica è quella dello spostamento della storia a Marsiglia (nell'edizione del 1680) e a Nizza (nell'edizione del 1739); cambiamenti dettati dalla volontà di mantenere la verosimiglianza della storia, che doveva essere per forza ambientata in un porto di qualche importanza per rendere credibile la fuga in feluca verso le coste nordafricane.

Riguardo alle date, la prima relazione indica il 10 agosto 1672, la seconda il 10 aprile 1680, la terza il 15 gennaio 1690 e infine la quarta l'11 aprile 1736. Come già si è detto, questi cambiamenti rispondono certamente all'esigenza di rendere la notizia compatibile con i tempi di stampa e pubblicazione dell'avviso.

Fra la prima e le successive edizioni della notizia si riscontra un cambiamento significativo nel contenuto dell'informazione. Secondo la versione pubblicata dal Monti, la ragazza ammazza anche i due bambini figli della balia, che dormono nella stessa stanza dei suoi genitori, con lo scopo di fare tacere le loro grida. Questo fatto viene omesso nelle versioni successive, forse perché appariva in contraddizione con l'aiuto che la balia offre poi all'assassina. Altri cambiamenti nel testo sembrano rispondere al bisogno di adattare la narrazione al contesto in cui viene pubblicata. Ad esempio, nel brano introduttivo, citando i diversi flagelli mandati da Dio, la prima edizione parla del terremoto (richiamandosi senz'altro alla memoria di quello avvenuto in Romagna nell'aprile di quello stesso anno, il 1672), mentre nell'edizione del 1736 il flagello menzionato sono le «pestilenze» (che già dall'anno precedente provocavano la perdita di una grande quantità di bestiame in alcune regioni del nord della penisola, e che non di rado affliggevano anche gli esseri umani).[69] Infine, vi è una serie di modifiche al testo che sembrano andare nel senso dello snellimento narrativo, nonché di una certa 'secolarizzazione' dello stile. Ad esempio, solo nella prima versione, quella del 1672, per introdurre il nome del giovane amante si fa riferimento «all'Acqua del Sacro Battesimo». Sempre nella prima versione, al momento dell'uccisione, la ragazza viene

[69] Cfr. le annate corrispondenti della gazzetta di Bologna.

definita «demonio humanato»,[70] espressione che viene rimpiazzata da un semplice «colei» nell'edizione settecentesca.

I martiri di Barbaria

Le visioni celesti non esauriscono i modi in cui il confronto propagandistico con il mondo islamico si sviluppa nell'Europa moderna. Le vicende di cristiani fatti prigionieri e martirizzati nelle terre musulmane non potevano lasciare indifferenti gli editori di avvisi. La diffusione di queste notizie hanno in buona parte contribuito a forgiare l'immaginario italiano ed europeo. Non c'è da stupirsi, dunque, se le notizie di questi episodi vengono riproposte anche a distanza di parecchi anni come novità.

Nel 1666 Ventura Vieceri[71] stampa a Venezia la notizia del martirio – accaduto il 20 agosto dello stesso anno – di un giovane diciottenne di Trapani, fatto schiavo da bambino dopo che la nave in cui si trovava con il padre era stata assalita vicino all'isola di Candia (fig. 11). L'avviso riferisce che il ragazzo incoraggiava gli altri schiavi a mantenersi saldi nella fede cristiana; le sue esortazioni però gli valsero l'accusa di predicare il Vangelo. Così il giovanotto venne condotto davanti alle autorità cittadine, a cui espresse il desiderio di morire per Cristo. Allora gli «infedeli», sdegnati per la perseveranza della sua fede, lo torturarono e lo crocifissero. Siccome dopo quattro giorni non era ancora morto, e anzi la Madonna «con grandissimo splendore gli appariva la notte, consolandolo à star costante, e forte», venne colpito alla testa con una scimitarra. La notizia si conclude con la spedizione dei chiodi e della croce a Roma come reliquie.

Cinquant'anni dopo, lo stesso testo viene ripubblicato dallo

[70] La medesima espressione usata in quegli stessi anni per il ragazzo che aveva ucciso il sacerdote a Parigi.

[71] Cfr. *Caso lagrimevole e di grandissima ammiratione successo li 20 Agosto 1666 in Tunesi di Barbaria, d'un povero giovane schiavo; chiamato Antonio di natione trapanese che doppo l'esser stato con varij tormenti tormentato, fù finalmente fatto morire con mille strussij in croce, & è vivesto quattro giorni inchiodato sopra la croce, come legendo intenderete*, in Venetia, per Ventura Vieceri, s.a. (BUBo, Tab.I.E.II.359/14).

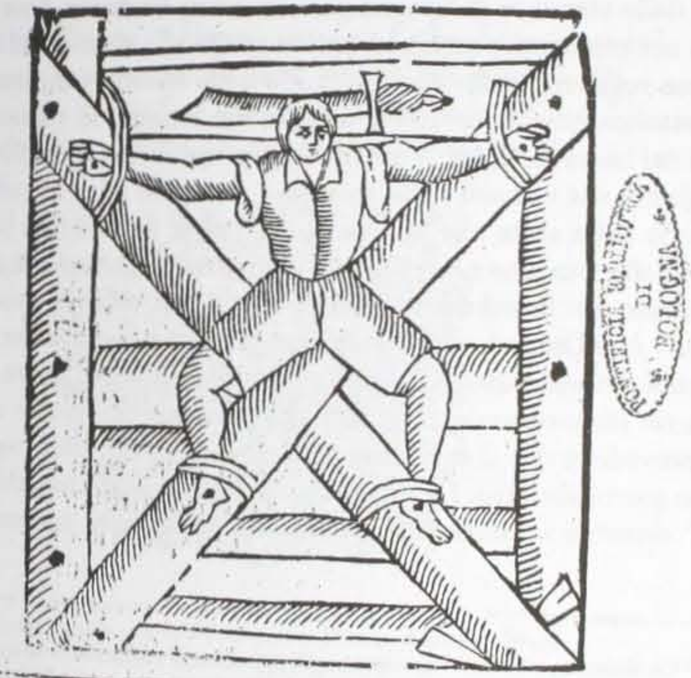
C A S O

LAGRIMEVOLE

E DI GRANDISSIMA AMMIRATIONE.

Succeſſo li 20. Agoſto 1666. In Tuneſi di Barbaria, d'vn pouero Giouane Schiauo; chiamato Antonio di Natione Trapaneſe che doppo l'eſſer ſtato con varij tormenti tormentato, fù finalmente fatto morire con mille ſtruſſij in Croce, & è viueſto quattro giorni inchiodato ſopra la Croce, come legendo intenderete.

14



IN VENETIA, PER VENTVRA VIECERI
Con Licenza de' Superiori.

Fig. 11. *Caso lagrimevole e di grandissima ammiratione successo li 20 Agosto 1666 in Tunesi di Barbaria*, in Venetia, per Ventura Vieceri, s.a. (BUBo, Tab.I.E.II.359/14).
La raffigurazione del martirio è di forte impatto visivo.

stampatore Pietro Antonio Magri a Pavia, ma questa volta la data precisa della morte del giovane trapanese è un'altra: «questo successe adì 2 Genaro 1716» (fig. 12).[72] Non sappiamo se la data reale del martirio sia effettivamente quella riportata dalla edizione veneta.

Qualche elemento di riscontro in più lo si ha invece per un secondo caso di martirio, questa volta avvenuto ad Algeri.

La vittima è un frate francescano sardo, e la prima relazione che lo riguarda nel fondo Zanetti risale al 1639 (fig. 13).[73] In essa si racconta la storia di padre Francesco Cirano, il quale aveva ottenuto il permesso dal Pontefice di andare a liberare un suo cugino (anch'egli frate francescano) da quindici anni schiavo ad Algeri. Padre Cirano approfitta dell'ambasciata di cui un suo confratello era stato incaricato dallo stesso re di Spagna per recarsi in Barbaria. Una volta arrivato nel continente africano, egli si mette alla ricerca del suo parente, ma resta coinvolto suo malgrado nelle manovre diplomatiche del re cattolico, che lo portano in carcere con l'accusa di spionaggio rivoltagli dal bassà di Algeri. A rischio della propria vita, approfittando della preghiera del venerdì nella moschea, il cugino gli si avvicina per avvertirlo della sorte che lo aspetta: «[il re di Algeri] fece bando sotto pena della vita, che niun Christiano li potesse parlare ma suo Cugino stimando più la salute del Padre, che la sua vita un Venerdì i Mori stando nell'Omeschit gli disse, se apparecchiasse, che per cosa certa sarebbe abbruggiato vivo». Padre Cirano risponde senza esitazioni: «piaccia Iddio concedermi gratia, che patisca simil morte». La condanna prevedeva che il condannato, prima di essere posto sul rogo, venisse scorticato vivo. La relazione, secondo il gusto macabro dell'epoca,[74] descrive in dettaglio l'esecuzione della pena, insieme alle virtù

[72] Cfr. *Relazione d'un caso lagrimevole, e di grandissima ammiratione successo in Tunesi di Barberia, d'un povero giovine schiavo, che dopo l'esser stato con varii tormenti tormentato, fu fatto morire con mille strazj in croce, ed è vissuto quattro giorni inchiodato sopra la croce, e come più pienamente intenderete*, in Roma, Lucca & in Pavia, per Pietro Antonio Magri, s.a. (BUBo, Tab.I.F.II.407/68).

[73] Cfr. *Relatione della morte che hà patito in Algieri il P. Francesco Cirano Sardo della Città di Sassari. Frate Conventuale di San Francesco. Tradotta di Spagnuolo in Italiano dal Dottor Antioco Strada Sardo Calernitano*, in Barcellona, Turino, Padova, Venetia, et di nuovo in Bologna, per Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1639 (BUBo, Tab.I.N.III.264/39).

[74] Cfr. J. Delumeau, *Il peccato e la paura* cit., p.153 e seguenti, p. 188.

RELAZIONE
D'un Caſo lagrimevole, e di gran-
diſſima ammirazione.
SUCCESSO
IN TUNESI
DI BARBERIA.

D'un povero Giovine Schiavo, che dopo l'eſſer ſtato con varii Tormenti tormentato, fu fatto morire con mille ſtrazj in Croce, ed è viſſuto quattro giorni inchiodato ſopra la Croce, e come più pienamente intenderete.

In Roma, Luca, & in Pavia, per Pietro Antonio Magri.
Con licenza de' Superiori:

PONTIFICIA BIBLIOTECA DI BOLOGNA 68

Fig. 12. *Relazione d'un caso lagrimevole, e di grandissima ammiratione successo in Tunesi di Barberia*, in Roma, Lucca & in Pavia, per Pietro Antonio Magri, s.a. (BUBo, Tab.I.F.II.407/68).

eroiche del religioso, che rifiuta di accettare la legge di Maometto in cambio della vita e di altri privilegi che gli vengono promessi.

La relazione termina riferendo la sorte subita dal corpo del martire, che viene sepolto dai fedeli cristiani, mentre la pelle viene riempita di paglia ed esposta su una delle porte della città, fino a quando una tempesta non la butta a terra. Allora, anch'essa viene presa dai cristiani, i quali «per lor devotione se l[a] spartirno».

Il medesimo testo si ritrova fedelmente riprodotto a Faenza nel 1717[75] e a Bologna nel 1718 (fig. 14),[76] anni in cui si registra una concentrazione di avvisi con notizie false riguardanti il mondo musulmano. Rispetto all'edizione seicentesca, nelle due versioni successive viene soltanto omessa la lettera iniziale del traduttore all'amico che gli ha fornito la relazione. Ma quelle del 1717 e del 1718 non sono le uniche riproduzioni fasulle. Più di venti anni dopo, infatti, la stessa relazione viene ristampata a Bologna dai fratelli Sassi, i quali aggiungono sul frontespizio la data del martirio: 20 febbraio 1740 (fig. 15).[77] Da altre fonti è stato possibile ricostruire che Francesco Cirano corrisponde a Francesco Zirano, morto il 19 gennaio 1603 in circostanze che corrispondono a quelle descritte nella relazione.[78] Risulta evidente, pertanto, che l'avviso pubblicato da Giacomo Monti e Carlo Zenero nel 1639 aveva riutilizzato una notizia vecchia di trentasei anni.[79]

---

[75] Cfr. *Verissima relazione della crudelissima morte, che ha patito in Algieri il Padre Fr. Francesco Cirano, minore conventuale di San Francesco ...*, in Venezia & in Faenza, per Gioseffantonio Archi Stampatore del Santo Uficio, 1717 (BUBo, Tab.I.F.II.407/66).

[76] Cfr. *Caso lacrimevole di grandissima amirazione, seguito novamente nella città d'Algieri al Padre Fr. Francesco Cirano minore conventuale di S. Francesco ...*, in Venezia, Faenza, et in Bologna, per Giulio Borzaghi, 1718 (BUBo, Tab.I.K.II.102/36).

[77] Cfr. *Verissima relazione della crudelissima morte, che ha patito in Algieri il Padre F. Francesco Cirano Min. Convent. di S. Francesco ... Li 20 Febbrajo 1740*, in Verona, Ferrara ed in Bologna, per Carlo Alessio e Clemente Maria Sassi, 1740 (BUBo, Tab.I.F.II.407/67).

[78] Cfr. Costantino M. Devilla, *I frati minori conventuali in Sardegna*, Sassari, Gallizzi, 1958, p. 453.

[79] Nel catalogo dei Bulgarelli viene citato un avviso del 1605 che riportava quasi certamente il martirio dello stesso frate in tempi molto più vicini all'effettiva data di morte: *Relatione della morte di un padre dell'Ordine di San Francesco, ch'è stato scorticato vivo in Algieri. Con la morte d'altri Christiani impalati, brusciati, inancinati alla Turchesca. Caso veramente compassionevole, degno di grandissima ammiratione. Tradotta di Spagnolo in Italiano dal Dottor Antioco Strada Barolo Calaritano*, in Fiorenza, e di nuovo in Viterbo, appresso Girolamo Discepolo, 1605. Cfr. S. Bulgarelli - T. Bulgarelli, cit., n. 25.

221
39

RELATIONE
DELLA MORTE
Che hà patito in Algieri il P. Francesco
Cirano Sardo della Città di Saſſari.
Frate Conuentuale di San Franceſco.
Tradotta di Spagnuolo in Italiano dal Dottor Antioco Strada Sardo Calernitano.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI BOLOGNA

In Barcellona, Turino, Padova, Venetia, Et di nuouo in Bologna, per Giacomo Monti, e Carlo Zenero 1639. Con licenza de' Sup.

Fig. 13. *Relatione della morte che hà patito in Algieri il P. Francesco Cirano Sardo della Città di Sassari. Frate Conventuale di San Francesco*, in Barcellona, Turino, Padova, Venetia et di nuovo in Bologna, per Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1639 (BUBo, Tab.I.N.III.264/39).

36

CASO LACRIMEVOLE DI GRANDISSIMA AMIRAZIONE,

Seguito novamente nella Città d' Algieri

AL PADRE

FR. FRANCESCO CIRANO MINORE CONVENTUALE DI S. FRANCESCO

Dove s' intende, come detto Padre fù ſcorticato vivo, & altri Criſtiani impalati alla Turcheſca, perche non vollero rinegare la S. Fede di GESU CRISTO.

BIBLIOTECA DI BOLOGNA

In Venezia, Faenza, & In Bologna M.DCC.XVIII.

Per Giulio Borzaghi. *Con Licenza de' Superiori.*

Fig. 14. *Caso lacrimevole di grandissima amirazione*, in Venezia, Faenza, & in Bologna, per Giulio Borzaghi, 1718 (BUBo, Tab.I.K.II.102/36).

VERISSIMA RELAZIONE

Della crudeliſſima morte, che ha patito in Algieri il Padre

F. FRANCESCO CIRANO

Min. Convent. di S. Franceſco.

BIBLIOTECA DI BOLOGNA

67

Dove s' intende, come detto Padre fu ſcorticato vivo, ed altri Criſtiani impalati alla Turcheſca, perchè non volſero rinegare la Santa Fede di GESU' CRISTO.

Li 20. Febbrajo 1740.

In Verona, Ferrara, ed in BOLOGNA,

Per Carlo Aleſſio, e Clemente Maria Fratelli Saſſi.
Con licenza de' Superiori, e Privilegio.

Fig. 15. *Verissima relazione della crudelissima morte, che ha patito in Algieri il Padre F. Francesco Cirano*, in Verona, Ferrara ed in Bologna, per Carlo Alessio e Clemente Maria Sassi, 1740 (BUBo, Tab.I.F.II.407/67).

Dal confronto tra le diverse versioni non emergono molte modifiche nel contenuto. L'unico cambiamento significativo riguarda il contesto politico della vicenda nell'edizione del 1740, dove non si fa alcun cenno all'impresa tentata dal re spagnolo contro Algeri (come nelle precedenti versioni), bensì alle tensioni fra la Spagna e l'Inghilterra.

Lo schiavo converso

A queste due storie di martirio se ne può affiancare una terza, in cui le parti si sono però capovolte. Si tratta dell'esecuzione verificatasi a Livorno (cioè da questa parte del Mediterraneo) di un ragazzo algerino (quindi musulmano), «schiavo forzato», che aveva ucciso altri tre schiavi ed era stato arrestato e condannato alla forca e allo squartamento (pena poi commutata in semplice decapitazione). Secondo le due relazioni che riportano la notizia, il giovane nordafricano diventa cristiano grazie all'opera di persuasione compiuta da un sacerdote gesuita durante il tempo trascorso in carcere. Nonostante le parti rovesciate rispetto alle notizie di martirio, la conclusione dell'avviso è comunque la stessa: il trionfo e la gloria della fede cattolica.

Mentre in alcuni casi di notizie false precedentemente esaminate abbiamo visto gli stessi testi ripubblicati, con minimi ritocchi, anche a distanza di molti decenni, in questo caso vediamo che la notizia viene riproposta ai lettori a distanza di pochi mesi. Anche questo caso, tuttavia, rappresenta un'ulteriore conferma della manipolazione delle informazioni da parte degli stampatori in relazione alle necessità editoriali della tipografia. Secondo l'avviso forlivese del Dandi la data dell'esecuzione è il 16 aprile 1716 (fig. 16).[80] Secondo la versione dei fratelli Sassi, invece, il giovane algerino è stato giustiziato il 16 novembre dello stesso anno (fig. 17).[81]

[80] Cfr. *Nuova relazione della giustizia fatta in Livorno nella persona di Cassimo di Maometto d'Algieri il dì 16 Aprile 1716*, Firenze et in Forlì, per il Dandi Stampatore Vescovile, s.d. (BUBo, Tab.I.F.II.407/31).

[81] Cfr. *Nuova relazione della giustizia fatta in Livorno nella persona di Cassimo di Maometto d'Algieri*, in Firenze ed in Bologna, per Carlo Alessio e Clemente Maria Fratelli Sassi, 1717 (BUBo, Tab.I.K.II.102/9).

La crisi dell'impero

Abbiamo visto come molti degli avvisi che riportano notizie false abbiano come sfondo l'annoso conflitto con l'impero turco, e diversi abbiano proprio Istanbul o altre città del Mediterraneo musulmano come luogo dell'azione. È questo il caso degli avvisi sugli eventi prodigiosi e di martirio che abbiamo or ora esaminato. Un caso a parte costituisce un avviso stampato nel 1686 da Giacomo Monti,[82] che ha la forma di una lettera firmata da Gio. Paolo Lazari il primo aprile di quell'anno e inviata a tal Antonio Nosadini. Il discorso sviluppato dal Lazari è prettamente politico e 'secolare', senza alcun riferimento a miracoli, visioni o prodigi. In primo luogo, lo scrivente accenna alle difficoltà che si vivono nella città di Costantinopoli a causa di un «morbo pestilentiale» e della «carestia penuriosissima» che colpisce la città a seguito del blocco imposto dalle navi venete. L'autore narra altresì lo stato d'animo degli abitanti della città, descrivendo il loro camminare «à capo chino, tutti sospirosi, ed astratti», mentre constata che la fedeltà all'impero sembra compromessa, poiché è «negata l'ubbidienza sino al proprio Gran Signore, il quale vive fra mille agitazioni, temendo sempre la totale sovversione del suo Regno». La lettera continua con il racconto delle divisioni interne alla corte ottomana e dei crimini commessi dal Gran Signore e annuncia le defezioni dei popoli che si trovano ai confini con la Persia. Chi scrive sostiene infatti «che ogni giorno in grandissimo numero vanno ad arrollarsi al servizio di quella Corona», prima di vedersi crollare insieme al resto dell'impero.

Anche senza far ricorso a segni o visioni soprannaturali e premonitori, la conclusione a cui arriva l'autore della lettera è sempre quella più gradita alle orecchie dell'Europa cristiana. Infatti si afferma che sono gli stessi sudditi turchi a sostenere che «dentro lo spatio di un'An-

[82] Cfr. *Relazione distinta de' contagi, carestie, ammutinamenti e confusioni, che si provano nella Turchia, per causa de' progressi che, quotidianamente si fanno dalle Armi Cristiane ... havutasi da Costantinopoli con Lettera scritta dal Sig. Cavalier Gio. Paolo Lazari all'Illustriss. Sig. Antonio Nosadini, Vicario di Mel*, in Venezia & in Bologna, per Giacomo Monti, 1686 (BUBo, Tab.I.F.II.424/8). Sempre nel 1686 ne uscì anche un'edizione modenese: *Copia di lettera venuta di Costantinopoli ... con una distinta relatione de' contaggi, carestie, ammutinamenti ...*, in Venetia et in Modona, per il Degni, 1686 (Biblioteca Classense di Ravenna, colloc. Bertelè 5258).

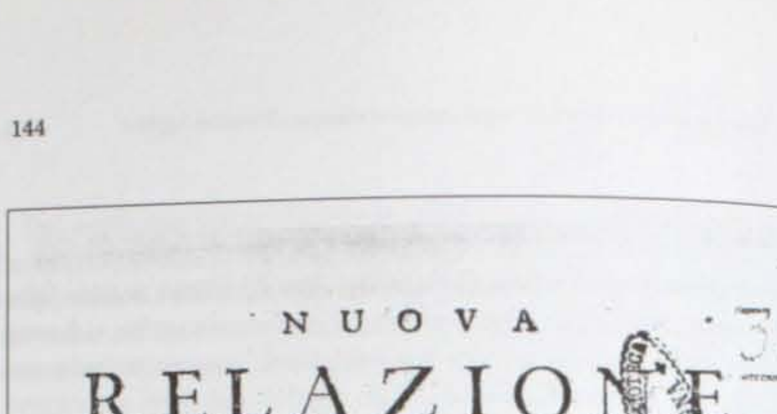
NUOVA

RELAZIONE
Della Giuſtizia fatta
IN LIVORNO

NELLA PERSONA

DI CASSIMO DI MAOMETTO D'ALGIERI

Il di 16. Aprile 1716.



FIRENZE, ET IN FORLI',

Per il Dandi, Stampatore Veſcovile. *Con lic. de' Sup.*

Fig. 16. *Nuova relazione della giustizia fatta in Livorno nella persona di Cassimo di Maometto d'Algieri il di 16 Aprile 1716*, in Firenze et in Forlì, per il Dandi Stampatore Vescovile, s.a. (BUBo, Tab.I.F.II.407/31).

14 ott. 1716

NUOVA

RELAZIONE

DELLA GIUSTIZIA FATTA

IN LIVORNO

NELLA PERSONA DI

CASSIMO DI MAOMETTO D'ALGIERI.

IN FIRENZE, ED IN BOLOGNA, MDCCXVII.

Per Carlo Aleſſio, e Clemente Maria Fratelli Saſſi. *Con lic. de' Sup.*

Fig. 17. *Nuova relazione della giustizia fatta in Livorno nella persona di Cassimo di Maometto d'Algieri*, in Firenze ed in Bologna, per Carlo Alessio e Clemente Maria Fratelli Sassi, 1717 (BUBo, Tab.I.K.II.102/9).

no questa gran Città di Costantinopoli [deve] soggiacere al Dominio delle Armi Cristiane». Certo è che la situazione dell'impero ottomano nel 1686 era drammatica. Alla Santa Lega (formata dall'Impero austriaco, dalla Polonia e dalla Repubblica Veneta) si era aggiunta quello stesso anno la Russia dell'allora giovane Pietro il Grande. Tale coalizione aveva violato tutti i confini turchi in Europa. I Veneti, ad esempio, avevano riconquistato la Dalmazia, il Peloponneso e Atene; i Polacchi la Podolia e l'Ucraina occidentale; gli Asburgo avevano aperto la strada verso Belgrado, conquistando Buda ed espellendo il ribelle Tekely. Tuttavia, la fine dell'impero turco non era ancora giunta, e la stessa notizia in forma epistolare poté essere recuperata tale e quale qualche decennio più tardi.

Lo stesso testo, senza riferimenti all'autore e al destinatario, ma datato Costantinopoli 20 novembre 1716, viene infatti riprodotto nel dicembre di quell'anno dallo stampatore Vedrotti a Reggio.[83] Soltanto un mese dopo, la stessa relazione viene ripubblicata anche a Bologna dai fratelli Sassi, che le appongono invece la data del 20 dicembre 1716.[84] Gli accadimenti militari favorevoli alle potenze cristiane stavano creando una domanda di notizie, che offrì ai diversi stampatori l'occasione di ripescare la lettera (e le altre relazioni contraffatte già esaminate) con lo scopo primario di «toccar monete», secondo l'espressione in uso all'epoca, adattandosi alle condizioni politiche del momento.

IV – Conclusioni

La diffusa prassi di contraffare notizie è importante per la storia del giornalismo perché segnale di almeno quattro dati significativi.

Primo, certe notizie riscuotevano un indubbio successo tra il pubblico, e alcuni stampatori prevedevano che avrebbero potuto riscuoterne ancora.

Secondo, gli avvisi venivano in qualche modo archiviati per essere, all'occorrenza, ripescati e riutilizzati.

Terzo, esisteva una notevole sensibilità e attenzione da parte degli stampatori per gli umori del mercato, per potere individuare il momento giusto in cui ristampare certe notizie.

Quarto, la riproposta di vecchie notizie fa pensare a una domanda di informazioni più consistente rispetto all'offerta che il sistema 'giornalistico' dell'epoca era capace di fornire.

Non c'è dubbio che lo scopo degli stampatori nello smercio di notizie vecchie fosse commerciale, «toccare moneta». Però la funzione culturale degli avvisi trascendeva quell'obiettivo. Dall'esame del contenuto degli avvisi, si capisce che questo genere di stampa doveva avere un ruolo importante nel processo di «disciplinamento sociale» e di «confessionalizzazione» europei dopo la crisi sociale e religiosa apertasi con la riforma protestante e le guerre di religione.[85] I riferimenti all'eucaristia e alla confessione (i due sacramenti al centro della disputa con i protestanti e assurti a simbolo dell'appartenenza alla Chiesa Cattolica), al diavolo, alle regole di comportamento tra genitori e figli,[86] al giuramento, le vicende dei martiri, ecc., sono in linea con i dettami della Controriforma e con le regole di un ordine sociale che si vuole fortemente gerarchizzato, stabile e internamente coeso di fronte alla minaccia musulmana e protestante.

Lo stesso stile degli avvisi sembra coincidere, almeno in parte, con quello delle prediche esortative controriformistiche, che si vanno diffondendo nel Seicento: si insiste su contenuti emotivi e «terribili» della vicenda narrata, indulgendo anche su dettagli macabri per meglio incutere paura, sgomento e il santo «timor di Dio»; e si offre

[83] Cfr. *Nova, e distinta relazione de' contaggi, carestie, ammutinamenti, e confusioni, che si provano per causa de' progressi, che quotidianamente si fanno dalle Armi Cristiane nella Città di Constantinopoli...*, in Venezia, Brescia, Parma & in Reggio, per il Vedrotti, 1716 (BUBo, Tab.I.F.II.424/15).

[84] Cfr. *Nuova, e distinta relazione de' contaggi, carestie, ammutinamenti, e confusioni, che si provano per causa de' progressi, che quotidianamente si fanno dalle Armi Cristiane nella Città di Costantinopoli...*, in Venezia ed in Bologna, per Carlo Alessio e Clemente Maria fratelli Sassi, 1717 (BUBo, Tab.I.F.II.424/16).

[85] Cfr. Wolfang Reinhard, *Disciplinamento sociale, confessionalizzazione, modernizzazione. Un discorso storiografico*, in *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, a cura di P. Prodi, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 101-123.

[86] Negli avvisi in cui – seppur tangenzialmente – si tocca l'argomento dell'educazione dei figli, la pedagogia familiare sembra essere sintetizzabile nell'assioma «castigate i vostri Figliuoli da piccioli». Su questo punto cfr. O. Niccoli, *Creanza e disciplina: buone maniere per i fanciulli nell'Italia della Controriforma*, in *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo* cit., p. 929-962.

al pubblico l'immagine di un Dio giustiziere, piuttosto che misericordioso.[87]

Questa sintonia con i dettami delle gerarchie della Chiesa non deve far pensare a un'adesione acritica da parte degli editori/stampatori all'ideologia del potere, ma più semplicemente a un compromesso necessario per poter continuare a svolgere il proprio lavoro evitando di finire nel mirino delle autorità censorie, che già intervenivano di *routine* negli affari delle tipografie con un'opera di censura preventiva sugli avvisi da parte dell'Inquisizione.[88] Qualche espressione che usa disinvoltamente il sacro per persuadere il lettore della veridicità di fatti che si sanno falsi, ci indica un atteggiamento piuttosto irriverente che poco ha a che fare con lo spirito controriformistico.[89]

Il lungo periodo di tempo durante il quale uno stesso testo fu utilizzato ci porta a fare qualche considerazione sulla sua ricezione da parte dei lettori (e degli ascoltatori). Come è possibile che uno stesso testo, pur sottoposto a modifiche lessicali e a tutti gli adattamenti del caso, abbia potuto essere riproposto a più riprese, in qualche caso dalla fine del Cinquecento fin quasi alla metà del Settecento, senza diventare anacronistico? I gusti, gli interessi, le attese, la sensibilità del pubblico non si erano modificati nell'arco di più di cento anni? Per rispondere a queste domande bisognerebbe considerare le trasformazioni del contesto in cui gli avvisi venivano riproposti, le indicazioni sulle modalità di lettura che l'editore/stampatore si aspettava da parte dei fruitori dei suoi 'prodotti', le caratteristiche materiali con cui uno stesso testo fu pubblicato nelle diverse epoche (qualità della carta e dei caratteri tipografici, cura delle caratteristiche grafiche delle

[87] Cfr. J. Delumeau, *Il peccato e la paura* cit., p. 603; si veda inoltre José Antonio Maravall, *La cultura del Barocco*, Bologna, Il Mulino, 1985, in particolare p. 101 e seguenti.

[88] Cfr. Alfonso Mirto, *Stampatori, editori, librai nella seconda metà del Seicento*, vol. I, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 1984, p. 45-49. L'esistenza di alcuni avvisi non del tutto conformi alle regole della disciplina sociale e ai dettami controriformistici consente di ipotizzare che un adeguamento generale ai principi promossi dalle gerarchie religiose rendesse meno rigorosi i controlli specifici sui singoli prodotti editoriali, soprattutto quelli più effimeri e di basso prezzo.

[89] In tutte le versioni del caso della giovane parricida ricorre un'espressione che suona piuttosto grottesca: «piacesse al Cielo che io mentissi, e perciò avverti, non ti starò a raccordare de' casi già molti anni seguiti, mà bensì questo delli ...[segue la data]»; parole ripetute a distanza di otto, diciotto e sessantanove anni dalla prima versione.

pubblicazioni e così via).[90] Ci limitiamo a due esempi. Il primo di cambiamento nella lettura; il secondo di cambiamento nei lettori.

Un testo riguardante l'impero ottomano (si pensi ad esempio all'avviso pubblicato dal Benacci nel 1595, la cui ultima ristampa è del 1717) era letto in modo diverso a fine Cinquecento o durante quasi tutto il Seicento (quando la forte pressione turca era non solo militare ma anche culturale e religiosa,[91] e l'effetto cercato era di serrare le fila di fronte all'infedele), rispetto agli anni in cui la decadenza turca era ormai palese e le previsioni del crollo totale degli Ottomani servivano a rinsaldare nel lettore occidentale la consapevolezza della propria superiorità.

Le osservazioni di Daston e Park[92] sulla frattura (consolidatasi tra fine Seicento e inizio Settecento, in particolare nei paesi anglosassoni e in Francia) fra le *élite* colte e il popolo rispetto al credito prestato alle notizie di eventi soprannaturali o prodigiosi, possono fornire utili indicazioni sui cambiamenti dei fruitori di avvisi e sui modi in cui questi ultimi venivano letti. Questo cambiamento di mentalità è dovuto in buona parte agli orrori del fanatismo religioso e alle sanguinose conseguenze della manipolazione della coscienza collettiva attraverso miracoli e apparizioni prodigiose, di cui gli avvisi stampati erano stati, dal Rinascimento in poi, uno strumento efficace di diffusione.[93] Quindi uno stesso testo, ad esempio quello del friulano ucciso dal serpente-diavolo, avrebbe perso parte del pubblico (soprattutto l'*élite* culturale) tra il 1620 e il 1722.

Tutto ciò spiega l'enfasi usata a volte dagli stampatori per rassicurare il lettore circa la novità e la veridicità delle notizie raccontate, segno chiaro che molti non ci credessero affatto o le guardassero con sospetto.[94]

[90] Riguardo alle modalità di lettura cfr. le preziose indicazioni contenute in R. Chartier, *Letture e lettori «popolari» dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo- R. Chartier, Roma - Bari, Laterza, 1998, p. 317-335.

[91] Si pensi al fenomeno di conversioni di cristiani all'Islam che aveva perfino indotto i superiori cappuccini a richiamare in patria i missionari dalle terre musulmane per timore di una loro conversione alla religione di Maometto: cfr. J. Delumeau, *La paura in Occidente* cit., p. 406.

[92] Cfr. L. Daston - K. Park, *Le meraviglie* cit., p. 286 e seguenti.

[93] *Ivi*, p. 283-292.

[94] Tali rassicurazioni si trovano perfino nelle notizie vere, come nel caso di un avviso che dà

Infine, occorre spendere due parole sui 'responsabili' della contraffazione delle notizie. Abbiamo dato per scontato che gli artefici delle notizie false fossero gli stampatori/editori. Tuttavia resta qualche margine di dubbio. Diversamente da quanto accadeva nel mercato dei libri, dove lo stampatore aveva tutta la responsabilità della scelta dei testi da pubblicare, nel mercato delle notizie la disponibilità di informazioni da diffondere dipendeva dai corrispondenti che spedivano i materiali. Erano loro che riciclavano vecchie notizie per accontentare gli stampatori pressati dalla domanda? Peraltro, per quanto è dato di conoscere finora, non si è mai verificato che la stessa notizia venisse riproposta a distanza di tempo dallo stesso editore/stampatore, forse per prudenza, forse per pudore. Non sembra possibile, però, che una pratica così generalizzata e di lunga durata abbia potuto restare a questi ultimi sconosciuta.

Desidero ringraziare per i consigli e i suggerimenti Pietro Albonetti, Pierangelo Bellettini e Romano Camassi; e per la stesura in italiano dell'articolo Giuseppe Borghi e Giovanna Carta. Sono grato inoltre ai bibliotecari della Sala Manoscritti della Biblioteca Universitaria di Bologna.

Le illustrazioni che corredano il saggio sono pubblicate su concessione della Biblioteca Universitaria di Bologna, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

conto del terremoto riminese del 1672. In quel caso l'autore si rivolge al pubblico di Forlì (dove la scossa si era sentita distintamente) con tono quasi di sfida: «non mi starai à dire (ò Lettore) essere questa una di quelle nove inventate da belli ingegni per toccare moneta». *Nova, et vera relatione dello spaventoso, et horribile terremoto, che su l'hora 21 delli 14 aprile 1672 si fè sentire per tutta la Romagna, e Marca* ..., in Forlì, per Carlantonio Zampa, 1672 (BUBo, Tab. I.F.II.424/47).

Adelina Modesti *

Alcune riflessioni sulle opere grafiche della pittrice Elisabetta Sirani nelle raccolte dell'Archiginnasio

Le opere grafiche nelle raccolte della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna che riguardano la *peintre-graveur* bolognese del Seicento Elisabetta Sirani possono essere suddivise in diverse categorie: stampe originali da disegni e dipinti di sua invenzione, stampe di presentazione, stampe da lei eseguite su disegni di altri autori (in particolare del padre Giovanni Andrea Sirani), e stampe di traduzione eseguite da altri artisti, da dipinti e disegni della pittrice.[1] Inol-

* Monash University, Melbourne, Australia

[1] Il catalogo più aggiornato delle incisioni della pittrice rimane Paolo Bellini, *Elisabetta Sirani*, «Nouvelles de l'Estampe», 30, 1976, p. 7-12. Vorrei prendere l'opportunità per aggiungere al *corpus* incisorio di Elisabetta Sirani un'opera che si trova nel Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, finora ritenuta «Anonimo della scuola di Guido Reni». Si tratta della *Venere* (tav. 43), n. 1054 del catalogo generale della raccolta *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII*, a cura di Giovanna Gaeta Bertelà e Stefano Ferrara, Bologna, Associazione per le Arti «Francesco Francia», 1973 (cfr. Adam Bartsch, *Maîtres anonymes de l'École du Guide*, in Id., *Le Peintre Graveur*, XVIII, Wien, Pierre Mechetti, 1818, n. 33, p. 327). La stampa rivela sia la tecnica incisoria della Sirani (cfr. tav. 12), sia i suoi modelli iconografici e le tipologie femminili, molto vicine, per esempio, alla *Galatea* che la pittrice fece per il marchese Ferdinando Cospi nel 1664, ed al disegno a sanguigna dell'*Andromeda* di Lyon (Musée des Arts et Décoratifs, inv. n. 391a). In particolare, la tipologia del corpo e la posa della Venere vengono riprese in un quadro inedito, *Euridice e Orfeo* (esposto da Savelli alla *Biennale dell'Antiquariato* a Firenze, 2001), nella seconda figura a sinistra (tav. 44). Per l'attribuzione di questa stampa ad Elisabetta Sirani vedi A. Modesti, *Patrons as Agents and Artists as Dealers in Seicento Bologna*, in *Il Mercato dell'Arte in Italia (secc. XV-XVII)*, a cura di Marcello Fantoni, Luisa C. Matthew e Sara F. Matthews-Grieco, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003, p. 367-388, nota 57.

tre l'Archiginnasio contiene numerosi ritratti della famosa pittrice:[2] stampe sciolte, disegni ed illustrazioni presenti nelle pagine di diversi manoscritti, libri antichi e pubblicazioni che parlano di lei, come nel frontespizio eseguito da Lorenzo Tinti per *Il Pennello Lagrimato Orazione del Signore Giov. Luigi Picinardi [...] con alcune poesie in morte della Signora Elisabetta Sirani Pittrice Famosissima*, pubblicato alla fine del 1665 a Bologna da Giacomo Monti.[3]

Mia intenzione in questo saggio è di offrire un quadro dello sviluppo artistico della Sirani, inserire la sua produzione grafica nel contesto di quella pittorica, tracciando così l'intenso percorso della sua ricca attività professionale.[4] Mi soffermerò quindi su particolari esemplari che ritengo interessanti, sia per la loro importanza o bellezza, sia perché consentono di approfondire non solo la pratica artistica di Elisabetta (come incisore e come pittrice), ma anche la produzione materiale della bottega dei Sirani. Altri esemplari potranno dare indicazioni o aprire un discorso sulla committenza, sulla fortuna critica e popolarità, altri ancora potranno offrire uno scorcio sul collezionismo italiano del Sei e Settecento o consentire l'attribuzione al *corpus* di Elisabetta di nuove opere inedite. Infine vorrei chiarire alcune attribuzioni 'problematiche'.

[2] Per le collezioni di ritratti nella Biblioteca vedi l'indice generale a cura di Paola Ceccarelli - Roberta Micheletti - Giancarlo Tassinari, *Le Raccolte di ritratti della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», LXXXV, 1990, p. 87-381. Per le stampe cfr. Lia Bigari, *La collezione di stampe della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», LVI, 1961, p. 335-347; Valeria Roncuzzi, *Le collezioni di stampe e disegni della Biblioteca dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», LXXVI, 1981, p. 17-20; Ead., *Le stampe*, in *L'Archiginnasio: il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di Giancarlo Roversi, Bologna, Grafis Edizioni, 1987, II, p. 637-649.

[3] Cfr. BCABo, 17. Biografie etc. (Sirani Elisabetta) n. 5. Questo frontespizio deriva dal *Ritratto allegorico di Elisabetta Sirani* eseguito da Tinti dopo la morte della pittrice (BCABo, Fondo Gozzadini, Libro XVI, c. 131b, n. 1). Secondo Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno*, 1760-80, BCABo, ms. B.129, c. 71, Tinti ha anche prodotto la stampa dell'apparato per il funerale di Elisabetta Sirani con l'effigie della pittrice (con iscrizione «Matheus Borboni Inven. L. Tintus Sculp.»), pubblicato sia da Picinardi, sia da Carlo Cesare Malvasia, *Vita di Gio. Andrea Sirani e di Elisabetta sua figliuola*, in Id., *Felsina Pittrice. Vita de' Pittori Bolognesi*, Bologna, 1678 (edizione del 1841 a cura di Giampietro Zanotti, Bologna, Tipografia Guidi), II, p. 391 (senza l'iscrizione descritta da Oretti). Un esemplare di questa stampa che reca l'iscrizione riferita da Oretti si trova inserito in un manoscritto settecentesco presente nella Biblioteca dell'Archiginnasio: *Raccolte di varie notizie attinenti alla città di Bologna - Opera del P. Diego Antonio Barbieri dei Minimi* (BCABo, ms. Gozz. 270), Tomo II, 1760, fra pagine 145 e 146. Ringrazio Domenico Medori per la segnalazione. Altri esemplari di ritratti pubblicati in volumi sono le litografie di O. Nannini per il frontespizio di *Iscrizione sepolcrale di Guido Reni e Elisabetta Sirani*, a cura di Amico Ricci, Bologna, Tip. Marsigli, 1841 (BCABo, 17. Biografie [Sirani Elisabetta] n. 8), e di Ludovico Aureli in *Iconobiologia dei più eccellenti pittori d'Europa, incominciando dall'epoca del Risorgimento di quest'arte sino ai nostri giorni: Scuola Italiana*, Bologna, Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1852 (BCABo, 17.X.II.3). Di queste opere parlerò in un saggio in preparazione, *L'immagine di una pittrice alla moda: i ritratti di Elisabetta Sirani*.

La tecnica incisoria della Sirani: l'acquaforte

Elisabetta Sirani (1638-1665) si formò presso la bottega del padre, Giovanni Andrea (1610-1670), che dirigeva uno dei più notevoli studi di pittura a Bologna. Nello stesso tempo Giovanni Andrea, pittore affermato, sperimentava i vari metodi dell'arte incisoria, sviluppando nuovi acidi e vernici per perfezionare la tecnica e facilitare la produzione delle stampe. Egli quindi, oltre che la formazione pittorica, insegnava anche le tecniche incisorie più moderne ai giovani artisti bolognesi.[5] Fra questi vi era la figlia Elisabetta, ma anche Lorenzo Loli e Lorenzo Tinti, noti incisori della metà del secolo. Elisabetta si specializzò nell'acquaforte, una tecnica con «pastose possibilità» che si prestava bene alla sua maniera molto pittorica, spontanea e libera ed al suo modo di disegnare ad acquerello. L'immagine veniva disegnata direttamente sullo strato di cera che co-

[4] Per l'attività pittorica di Elisabetta Sirani vedi il lavoro fondamentale di Fiorella Frisoni, *La vera Sirani*, «Paragone», 335, 1978, p. 3-18; Ead., *Elisabetta Sirani*, in *La Scuola di Guido Reni*, a cura di Emilio Negro e Massimo Pirondini, Modena, Artioli, 1982, p. 343-364; Germaine Greer, *The Bolognese Phenomenon*, in Ead., *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*, New York, Farrar Straus Giroux, 1979, p. 208-226. Cfr. i più recenti studi di A. Modesti, *Elisabetta Sirani "Pittrice Eroina": A Portrait of the Artist as a Young Woman*, in *Identità e Appartenenza. Donne e relazioni di genere dal mondo classico all'età contemporanea*, atti del Primo Congresso della Società Italiana delle Storiche, Università degli Studi di Bologna, Rimini, 1995, p. 745-768 (edizione elettronica, Bologna, Eurocopy, 1995); Ead., *Sirani Elisabetta*, in *Dictionary of Women Artists*, a cura di Delia Gaze, London-Chicago, Fitzroy Dearborn, 1997, II, p. 1272-1275 (ripubblicato in *Concise Dictionary of Women Artists*, a cura di Delia Gaze, London-Chicago, Fitzroy Dearborn, 2001); Ead., *The Making of a Cultural Heroine. Elisabetta Sirani 'Pittrice Celebrissima' di Bologna (1638-1665)*, in *Per l'Arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di Mario Piantoni e Laura De Rossi, Monfalcone-Gorizia, Edizioni della Laguna, 2001, II, p. 399-404.

[5] Luigi Crespi, *Vita di Giovanni Andrea Sirani*, in Id., *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi Tomo Terzo*, Roma, nella stamperia di Marco Pagliarini, 1769, p. 73.

priva la lastra di rame, facilitando un'immediata traduzione delle sue idee e permettendo sottili sfumature di chiaroscuro.[6]

Non tutte le stampe che si trovano ora in varie raccolte, pubbliche e private, erano destinate alla vendita o alla presentazione dell'opera ad un potenziale cliente o committente. Alcune di esse, come si può vedere da diversi esemplari di non perfetta esecuzione, sembra siano state utilizzate per la formazione della giovane Elisabetta, per darle esempi pratici nella tiratura delle stampe, o per perfezionare le sue tecniche nell'arte incisoria. In alcuni casi la Sirani e le sue assistenti producevano diverse tirature della stessa opera, fino ad arrivare ad una stampa perfetta, chiara e pulita. Questo viene confermato dalla presenza nella Raccolta di Stampe di Autori Vari dell'Archiginnasio di tre esemplari del *Riposo in Egitto* (Bartsch 4), uno dei quali ha sul *verso* un disegno raffigurante una Madonna (tav. 24).[7] È noto soltanto un unico stato di questa stampa,[8] ma fra i tre esemplari qui presenti si rilevano notevoli differenze, specialmente nell'inchiostrazione e nell'impressione della lastra sulla carta. Nella prima stampa (Cartella XV, n. 61) l'inchiostro viene registrato con pesantezza, quasi coagulandosi in diverse parti dell'immagine come si può riscontrare nel collo e nella

[6] Per la tecnica incisoria della Sirani, cfr. Giocosina Albricci, *Donne incisori nei secoli XVI e XVII*, «I Quaderni del Conoscitore di Stampe», 19, novembre-dicembre 1973, p. 20-25.

[7] Il disegno in lapis grigio (tav. 24), forse anche della pittrice stessa, rappresenta la parte superiore di una figura femminile rimasta incompleta (unicamente la testa e le spalle sono state eseguite), tracciata in maniera molto leggera, quasi impercettibile, come se l'artista non volesse danneggiare la stampa sul *recto*. L'ipotesi che il disegno sia di Elisabetta non è del tutto conclusiva – si potrebbe trattare di uno schizzo aggiunto da altra mano negli anni successivi alla produzione della stampa. Ma il soggetto che richiama una Madonna, forse un'Assunta o Immacolata Concezione, è ben noto nell'*œuvre* della Sirani. Si può paragonare il nostro disegno, per esempio, allo stile dolce ed al modello femminile che si vede nel delizioso ovale di rame rappresentante l'*Immacolata* nella Madonna di Galliera che la Sirani dipinse per il nobile Padre Ettore Ghisilieri nel 1664 (cfr. la scheda di Angela Ghirardi in *Imago Virginis: Donne Artiste e Sacro fra passato e presente*, a cura di Vera Fortunati, Bologna, Provincia, 1996, p. 73-74). Il viso perfettamente ovale della figura rappresentata nel disegno, la testa inclinata con lo sguardo rivolto in alto, il panneggio del manto che vola leggermente intorno alle spalle, sono tutti elementi che si ripetono nella iconografia della pittrice, ed evidenti in molti altri suoi disegni (cfr. lo *Studio per la Vergine Annunciata*, carboncino, 29 x 22,4 cm, già Sotheby's Londra, Catalogo 10 dicembre 1979, n. 239, e il disegno di una santa martire negli Uffizi, inv. n. 4206 S). Per lo più la delicatezza del tocco preciso anche se non finito, rivela una bella mano, raffinata e sicura nel tratto. Sarebbe bello pensare che la Sirani stesse progettando una prima idea per un'altra opera sul verso di questa sua stampa, forse anche l'inizio di un disegno da incidere.

[8] Cfr. P. Bellini, *Elisabetta Sirani* cit., p. 10, n. 4.

testa della Madonna appoggiata al tronco dell'albero, nel braccio e nella mano destra che tiene il panno di Gesù, nel panneggio intorno alla spalla sinistra e alla schiena, e nell'erba in primo piano vicino all'angolo in basso a destra. Questi difetti vengono a poco a poco eliminati. Infatti nel secondo esemplare (Cartella VIII, n. 70) – quello col disegno sul *verso* – si nota che i punti pesanti e scuri già sono meno evidenti, ma il risultato non è ancora ideale.[9] Poi nell'ultima stampa (Cartella V, n. 34) vediamo che il risultato è più limpido, netto e leggero, aiutato anche dallo spessore della carta più fine (tav. 1).

Elisabetta dipinse un quadro simile a questa stampa nel 1659, ora non reperibile: «Una B.V. in rame con s. Giuseppe che dorme all'ombra di una palma un ramo della quale vien piegato con una mano dalla suddetta M.V. per l'Illustriss. sig. Gio. Simone Sirani».[10] Un'opera di questo soggetto fu venduta in Francia il 1 marzo 1819, attribuita a Guido Reni nel catalogo di vendita, ma ritenuta da alcuni critici opera della Sirani. La descrizione rivela uno strettissimo rapporto con la stampa della pittrice:

> Repos de la Sainte-Famille. La Vierge assise sur l'herbe, au milieu de la composition, tient sur elle l'Enfant-Jésus; il lève la tête pour la regarder et lui tend en même temps les bras. St. Joseph, assis au pied de deux grands arbres prend part à cette scène tendresse. Ce group ressort dans un ton argentin sur un fond de ciel et de paysage, terminé par un lointain de montagnes. Le même sujet est au Musée, sous le numéro 949; les connaisseurs jugeront l'authenticité de celui-ci que quelques personnes attribuent à Elisabeth Sirani.[11]

Recentemente, poi, è stato esposto a Bologna un disegno acquerellato raffigurante il riposo in Egitto con attribuzione ad Elisabetta Sirani.[12]

[9] Sarà perché la stampa non era abbastanza perfetta da poter essere venduta alla clientela che l'artista decise di utilizzarne il retro per un suo disegno (cfr. nota 7 *supra*).

[10] Elisabetta Sirani, *Nota delle pitture fatta da me Elisabetta Sirani*, in C.C. Malvasia, *Felsina pittrice* cit., II, p. 393-400, in particolare p. 394. Non ho potuto ancora rintracciare notizie su questo Giovanni Simone Sirani, per capire se si tratta di un parente.

[11] Getty Provenance Index Sales Contents database, Cat. F-640. Per il quadro originale di questo soggetto dipinto da Guido Reni (oggi perduto) cfr. Stephen Pepper, *Guido Reni l'opera completa*, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1988, Appendice II, n. A6, p. 345-346.

[12] Vedi *Figure: Disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di Marzia Faietti e Alessandro Zacchi, Milano, Electa, 1998, p. 180-183, n. 64. Cfr. anche il quadro di questo soggetto attribuito ad Elisabetta, messo in vendita da Finarte, Milano (asta 356, n. 69), che mi pare piuttosto un'opera di bottega.

Queste opere sono fra le prime stampe prodotte dalla Sirani presenti nelle raccolte dell'Archiginnasio, insieme con la *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* (Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella VII, n. 8; Bartsch 8, terzo stato), ed un'altra versione del *Riposo in Egitto* (Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella XLV, n. 59; Bartsch 5, primo stato).[13] I soggetti rappresentati furono suggeriti alla pittrice da alcuni disegni del padre Giovanni Andrea che la Sirani poi intagliò ad acquaforte. Le stampe portano l'iscrizione «Siranus In.», con il nome della pittrice presente negli stati originali – «Elisabetta Sirani f.» – che venne successivamente cancellato. Nella *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* (tav. 2) si vede come il sacro si trasfonde in una scena domestica più intima, nella tradizione locale dei Carracci e di Guercino: le donne in primo piano sono ritratte in ruoli domestici, la Beata Vergine nutre il Bambino Gesù al seno e S. Elisabetta raccoglie le fasce. Il piccolo S. Giovannino, in un gesto armoniosamente dinamico, distende la mano destra verso la Vergine per raccogliere la ciliegia da lei offerta. S. Giuseppe nello sfondo, come un bravo padre di famiglia, lavora da falegname, forse costruendo una parete di legno come nota Adam Bartsch.[14] La tavola in mano di S. Giuseppe però ha un significato ben più preciso, alludendo alla Passione di Cristo e alla croce, simbolo, come pure la ciliegia, del futuro sacrificio di Gesù. Paolo Bellini riferisce di un disegno «strettamente analogo a questa stampa» nella Biblioteca Vaticana attribuito a Donato Creti (tav. 3),[15] ovviamente una produzione *aprés* l'incisione della Sirani;[16] indicazione che conferma come le opere della pittrice furono studiate ed apprezzate dalle successive generazioni di artisti bolognesi.

Un quadro di questo soggetto di mano della Sirani non si è ancora individuato, anche se lei ricorda nel 1660 un dipinto simile a mezza

[13] Cfr. L. Crespi, *Felsina Pittrice* cit., p. 73, dove queste due stampe sono erroneamente elencate fra «alcuni rami all'acquaforte» incisi da Giovanni Andrea Sirani. Un disegno analogo al *Riposo in Egitto* si trova fra le opere attribuite ad Elisabetta nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 14189 F).

[14] A. Bartsch, *Œuvre de Elisabeth Sirani*, in Id., *Le Peintre Graveur*, XIX, Wien, Pierre Mechetti, 1819, p. 157.

[15] P. Bellini, *Elisabetta Sirani* cit., p. 11.

[16] Didier Bodart, *Dessins de la collection Thomas Ashby à la Bibliothèque Vaticane*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1975, n. 126.

figura dove, invece della Madonna che allatta Gesù Bambino, vi è la «S. Elisabetta che allatta s. Giovanni, e la B. V. che coglie le fascie, per un Padre di s. Gregorio», probabilmente il padre Bovio per il quale aveva dipinto due anni prima «una B. V. che allatta il Bambino involto nelle fascie, per il P. Bovio di san Gregorio, mezza figura».[17] Quest'ultimo dipinto (tav. 4a), già nella Collezione Neri è recentemente ricomparso sul mercato locale; ripulito, si può ora leggere la firma della pittrice e parte della data 165(8?) sotto il vaso accanto alla manica destra del manto blu della Madonna (tav. 4b), e apprezzare il vivissimo colorito. Si nota la somiglianza con la Madonna che allatta Gesù Bambino, avvolto completamente nelle fasce, nella stampa del *Riposo in Egitto* (tav. 6), il che rivela quanto vicino ai modelli reniani del padre era la prima attività della Sirani.[18] Questa iniziale dipendenza su modelli stabiliti si nota specialmente quando confrontiamo questo quadro con due altri che rappresentano lo stesso soggetto e che Elisabetta dipinse negli anni successivi (nel 1662 e nel 1663). In questi vediamo la sua maniera personale e più pittorica, e la sua interpretazione meno formale ed infatti molto più naturale del dipinto del 1658, con il Bambino Gesù, ora non più ristretto dalle fasce, che gioca, che si gira, e che guarda sorridente verso lo spettatore (tav. 10).[19]

[17] E. Sirani, *Nota* cit., p. 395 e 394. Cfr. anche la «Sacra Famiglia in tavola, con S. Giuseppe colla Croce sulle spalle. Scuola del Sirani», ricordata nella collezione di Filippo Schiassi, Bologna (vedi inventario legale datato 14 aprile 1845, Getty Provenence Index data base, n. 2821).

[18] Il quadro della Sirani prende spunto dalla *Madonna del latte* di Guido Reni ora a Raleigh, North Carolina Museum of Art, già attribuito da Roberto Longhi ad Elisabetta ma correttamente identificato come di Reni da Denis Mahon. Cfr. S. Pepper, *Guido Reni* cit., cat. n. 108, tav. 99; Jurgen Winckelmann, *Intorno a un quadro di Guido Reni*, «Culta Bononia», II, 1970, 2, p. 213-223 (per una discussione su ambedue i quadri); F. Frisoni, *La Vera Sirani* cit., p. 7.

[19] Cfr. E. Sirani, *Nota* cit., p. 397, 398: «Una B. V. mezza figura, che allatta il Bambino per il sig. Gio. Battista Negri [...] Una B. V. che sta lattando il Bambino, quale da essa distacco, guarda a noi con viso ridente, per l'Alibano Astrologo». Quest'ultimo quadro, eseguito per il famoso astronomo bolognese Andrea Alibano, è ora a Praga (Narodni Galerie) – vedi la riproduzione in *La Scuola di Guido Reni* cit., p. 347, tav. 332. Cfr. A. Modesti, «Pittrice Eroina» cit., p. 750-751 e nota 54 per l'inventario legale di Andrea Alibani (1666) dove il quadro viene ricordato come «Una Beata Vergine della Sirana con cornice dorata 300 lire». Il primo (tav. 10), dipinto per il letterato Giovanni Battista Negri e riapparso sul mercato locale nel 1999 (Modena), si trovava in raccolta privata, Roma. Apparteneva già nel Settecento ai Sampieri, ricordato sia nell'inventario legale di Francesco Giovanni Sampieri del 1743 (cfr. G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti*, Modena, Tip. di Carlo Vincenzi, 1870, p. 601), sia in un'anonima descrizione della Galleria Sampieri: «Nella Galleria del Palazzo: Una Beata V. col Bambino della Elisabetta Sirani» (cfr. anche *Catalogo dei quadri ed altri oggetti d'arte esistenti nella Galleria*

È da chiarire comunque che queste ultime due incisioni nella raccolta dell'Archiginnasio (*Sacra Famiglia con S. Elisabetta* e *Riposo in Egitto*) non sono state stampate all'epoca dalla Sirani, ma sono esemplari tardi, ristampe tirate dalle matrici originali a cura di stampatori della seconda metà del Settecento su carta bolognese settecentesca.[20] Mentre lo stampatore del *Riposo* rimane ignoto, la *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* fu riprodotta su un foglio di bozze con testo latino stampato sul *verso*: si tratta di quattro piccole pagine destinate ad essere piegate, legate e tagliate a costituire parte di un libretto, più precisamente un calendario ecclesiastico bolognese, di cui è stato possibile dedurre sia la tipografia sia l'anno di produzione (tav. 5). Le quattro pagine recano i mesi di «JULIUS» e «AUGUSTUS» e sotto il giorno 16 luglio si trova l'indicazione «*Dies Anniv. Coronat. SS. D.N. Clementis Pap. XIII*». Papa Clemente XIII fu eletto il 6 luglio 1758 e morì nel 1769, e così si ricava una data approssimativa per la stampa del foglio. Una ricerca tra i calendari ecclesiastici pubblicati in quegli anni ha rivelato poi che la forma tipografica relativa è quella con le pagine 34, 35, 38 e 39 dell'*Ordo Divini Offici* della Chiesa Metropolitana di S. Pietro di Bologna per l'anno 1761, pubblicato dalla tipografia arcivescovile Longhi.[21] In qualche modo o la tipografia Longhi possedeva la lastra originale incisa dalla Sirani o chi ne era in possesso la fece stampare dopo il 1760 presso lo stesso Longhi. Lo stampatore utilizzò un foglio di scarto che si trovava nella stamperia, per tirarne una prova prima di produrre la stampa definitiva, forse per una serie di ristampe che sarebbero poi state vendute.

Sampieri posta in Bologna, Strada Maggiore n. 244 Bologna, Tip. Gov. alla Volpe, 1841, p. 4, 10, n. 28, 189). Il quadro fu ereditato dai Sampieri Talon di Pianoro, e poi venduto in asta il 1° giugno 1984. Informazioni presso la Soprintendenza per i Beni Culturali di Bologna, Archivio dei Vincoli, Ufficio Catalogazione.

[20] Il foglio della *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* reca la filigrana di Perti e Masetti, cartari del Moro, e anche il simbolo del trifoglio, utilizzato all'epoca per indicare carta destinata a stampa. Cfr. Pierangelo Bellettini, *Il gonfalone, l'ancora e la stella. Filigrane bolognesi nella prima metà del XVIII secolo*, «L'Archiginnasio», XCI, 1996, p. 163-203, alle p. 184, 195, 201, n. 70.

[21] Cfr. *Ordo Divini Officii in Ecclesia Metropolit. Bononiæ pro anno MDCCLXI*, Bononiæ, ex Typographia Longhi Impressoris Archiepiscopalis, [1760] (esemplare visto: BCABo, Opuscoli Malvezzi, 591, op. 2). Sono grata a Pierangelo Bellettini per avere rintracciato questa pubblicazione.

Il titolare di questa tipografia arcivescovile, che si trovava «nel portico della Morte», era Giuseppe Longhi, attivo a Bologna dal 1730 al 1771. Fino al 1754 Giuseppe risulta in società con il padre Pietro Ignazio Longhi, per poi continuare da solo l'attività. L'impresa commerciale fu fondata nel Seicento da Giuseppe Longhi il vecchio, stampatore di rami e libraio attivo da prima del 1650 fino alla morte, nel 1691. Il Longhi fu l'editore delle opere artistiche di Giuseppe Maria Mitelli, le cui incisioni egli stampava in serie e vendeva attraverso le sue botteghe. All'epoca la stamperia Longhi viene documentata in quattro diversi sedi: «All'Ospedale di Santa Maria della Morte», «Alla fabbrica di San Petronio», «Sotto le scuole all'insegna di S. Paolo», e «In via Orefici, nel palazzo Montecuccoli», tutte abbastanza vicine alla chiesa e collegio di S. Paolo Maggiore con il suo nuovo fabbricato, la cui costruzione era iniziata nel 1652.[22] Cioè vicini allo stesso complesso edilizio appartenente ai Padri Barnabiti – che confinava sul retro con la nuova Via Urbana[23] – dove dopo l'anno 1655 erano collocate, su due piani, la bottega e la casa dei Sirani. È possibile che Sirani conoscesse Giuseppe Longhi, perchè nel 1647 la famiglia del pittore abitava nel fabbricato dell'Ospedale della Morte,[24] dove si trovava, all'angolo tra il portico del Pavaglione e quello della Morte, la prima libreria e stamperia del Longhi, già attiva alla metà del secolo.[25] Sarebbe stato molto utile per Giovanni Andrea ed Elisabetta Sirani avere una stamperia di rami nel quartiere, stabilita poco prima che Elisabetta iniziasse la produzione di incisioni verso il 1656-1657. Se i Sirani, come probabile, facevano stampare le proprie incisioni nella bottega di Longhi, si spie-

---

[22] Cfr. *La Basilica di S. Paolo Maggiore in Bologna*, Bologna, s.e., 1979, p. 33.

[23] Vedi i disegni architettonici della nuova ristrutturazione, *Ivi*, p. 133-142.

[24] Michelangelo Gualandi, *Elisabetta Sirani, pittrice, intagliatrice, musicista bolognese*, in «L'Indicatore Modenese», Anno II, 18 dicembre 1852, p. 1-2, fornisce informazione che in quest'epoca la famiglia Sirani mutò spesso abitazione: nel 1647 nel fabbricato dell'Ospedale della Morte, e poi nel 1650 in via Paselli, nella parocchia di S. Maria Maggiore. Qualche anno dopo si trasferì nella parocchia natale di Giovanni Andrea, S. Mammolo, al n. 257 di Via Urbana, dove restò fine alla morte della figlia Elisabetta. Nel 1666 questo locale fu affittato dai padri Barnabiti a Carlo Vanetti.

[25] Cfr. Zita Zanardi, *La comunicazione di palazzo*, in *Una città in piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Bellettini, Rosaria Campioni e Z. Zanardi, Bologna, Editrice Compositori, 2000, p. 31.

gherebbe così la presenza della lastra della *Sacra Famiglia con S. Elisabetta*, opera di Elisabetta, nella tipografia Longhi nel Settecento. Sappiamo infatti che fu lo stesso Giuseppe Longhi a pubblicare nel 1678 il *Bononiensium pictorum celebrioris gloriae quaedam sacrae icones*, in cui figura la stampa di un quadro di Elisabetta Sirani, il *S. Antonio con il Bambino*, delineata e incisa da Giuseppe Maria Mitelli (tav. 46).[26]

Le stampe rappresentanti il *Riposo in Egitto* e la *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* furono incise tra il 1656 ed il 1659, quando Elisabetta era appena ventenne.[27] Sono tra le prime opere grafiche della pittrice, che iniziò la propria produzione incisoria su disegni del padre, arrivando ad una tale maestria di tecnica da produrre anche stampe di sua propria invenzione. Come risulta anche dalle tre stampe di presentazione di cui parlerò nella prossima sezione, bellissime prove della sua tecnica, Elisabetta, forse più del padre, sviluppò un metodo di lavoro ed uno stile grafico che si avvicinava molto a quello di Guido Reni e di Simone Cantarini.[28] Il *Riposo in Egitto*, per esempio, era un soggetto trattato più volte dal Pesarese, e spesso le sue interpretazioni in acquaforte sono molto simili a quelle della Sirani.[29] Si vedano, per esempio, gli esemplari presenti nell'Archiginnasio (Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella VII, n. 51, 57, 65). Come Cantarini, anche la Sirani sottoponeva la lastra a varie immersioni nell'acido, per creare diverse intensità di morsura e sfumature di chiaroscuro.[30]

[26] *Bononiensium pictorum celebrioris gloriae quaedam Sacrae Icones / delineatae incisae et tantae artis amatoribus dicatae a Iosepho M. A Mitello Pictore Bononiense MDCLXXVIII.* - Bononiae, Iosephi Longhi formis, 1678, n. 12: acqf., 524 x 322 mm (BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Cartella Gozzadini 22, n. 71). Per il fondo iconografico della raccolta Gozzadini e il lascito del conte Giovanni Gozzadini, avvenuto nel 1902, cfr. V. Roncuzzi Roversi Monaco, *Giovanni Gozzadini e la raccolta iconografica donata all'Archiginnasio*, «Il Carrobbio», XV, 1989, p. 318-324; Ead., *Le collezioni di stampe e disegni* cit., p. 18-19; Ead. – Sandra Saccone, *Per un'indagine sui fondi librari nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio: censimento delle librerie giunte per dono, lascito e deposito*, «L'Archiginnasio», LXXX, 1985, p. 279-350, alle p. 315-316, n. 42.

[27] Per la datazione della *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* cfr. Elisabeth Harvey-Lee, *Mistresses of the Graphic Arts. Famous and Forgotten Women Printmakers c. 1550 - c. 1950: a new stock catalogue*, North Aston, Oxon, 1995, n. 9.

[28] Cfr. C.C. Malvasia, *Felsina pittrice* cit., I, p. 106. Per una discussione su questo rapporto di stile incisorio fra Elisabetta Sirani e Simone Cantarini, vedi Angelo Mazza, *"Il metodo d'una vera e lodevole imitazione." La fortuna di Simone Cantarini nella pittura bolognese della seconda metà del Seicento e del primo Settecento*, in *Simone Cantarini detto Il Pesarese (1612-1648)*, a cura di Andrea Emiliani, Milano, Electa, 1997, p. 359-396, in particolare p. 383-386.

[29] Nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi si trova un disegno a penna di una Madonna col Bambino, attribuito alla Sirani, con iscrizione «da Simone» (n. 1665 F); il Bambino Gesù con braccia aperte richiama nella posa riversa il Bambino Gesù nel *Riposo in Egitto* sempre di Elisabetta (tav. 1). Si tratta di un dettaglio tratto dalla stampa del Pesarese, di cui un esemplare si trova nell'Archiginnasio (Gabinetto Disegni e Stampe. Raccolta Stampe di Autori Vari: Cartella VII, n. 57).

Le stampe autografe e di presentazione

Nel suo registro di lavoro Elisabetta elenca unicamente due stampe di sua propria invenzione e produzione, eseguite poco dopo l'inizio della sua carriera, nel 1657: «Per il Padre Ettore Ghisilieri, sacerdote della Madonna di Galliera, un rame con una B. V. che contempla la corona di spine, e diversi Angeletti contemplanti altri stromenti della passione, e l'intagliai anco in rame», e «Un s. Eustachio, per l'Illustriss. Signor D. Paolo Parisetti a Reggio al naturale, e parimente l'ho intagliato in rame».[31] Ambedue le stampe sono rappresentate nelle raccolte dell'Archiginnasio (Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta di Stampe Autori Vari, Cartella XIV, n. 145 e 146; Bartsch, 7 e 10). Queste sono fra i capolavori di Elisabetta Sirani come incisore, anche se nella loro esecuzione la tecnica non è sempre precisa. Nell'angolo a sinistra in alto della *Beata Vergine della Passione* (tav. 8) si nota infatti una doppia registrazione dell'angelo e anche del margine della stampa, mentre nella parte superiore del *S. Eustachio*, dove tra le fronde e le nuvole figurano il cavallo ed il cervo col crocefisso, l'acido non ha morso sufficientemente lasciando un effetto incompiuto.[32] Adam Bartsch descrive la qualità della *Beata Vergine della Passione* così: «on ne peut qu'admirer le goût du dessein et la manière léger et spirituelle avec laquelle cette estampe rare est executée» e la ritiene

[30] Cfr. *Italian Etchers of the Renaissance and Baroque*, a cura di Sue Welsh Reed e Richard Wallace, Boston, Museum of Fine Arts, 1989, scheda di Richard Wallace su Elisabetta Sirani.

[31] E. Sirani, *Nota* cit., p. 394. Per il quadro di *S. Eustachio*, in collezione privata a Roma, cfr. F. Frisoni, *La vera Sirani* cit., p. 6, nota 13, ill. 7a, 7 b, 8.

[32] Per questo primo stato, non presente nelle raccolte della Biblioteca, cfr. G. Gaeta Bertelà, *Incisori bolognesi* cit., n. 925a; *The Illustrated Bartsch, 42: Italian Masters of the Seventeenth Century, edited by John T. Spike*, New York, Abaris Books, 1981, p. 124, 10-I (158).

«la plus considérable de toutes celles que l'on connoisse de cette femme habile».[33] Mentre nota con disappunto come anche se il *S. Eustachio* «est une des plus belles de l'oeuvre d'Elisabeth Sirani [...] est à regretter, qu'il y ait quelques endroites, où l'eau-forte n'a pas assez mordu».[34] L'esemplare del *S. Eustachio* posseduto dalla Biblioteca (tav. 11) non è tradizionalmente considerato una versione originale, ma viene in genere citato dagli studiosi come copia di un anonimo del '600, elaborata dal secondo stato che Elisabetta aveva rilavorato, e nel quale aveva risolto le mancanze del primo stato.[35] L'anonimo incisore, poi, ispirandosi all'originale, avrebbe ridisegnato le nuvole e tutta la parte superiore dell'immagine, e aggiunto più dettagli floreali in primo piano. Secondo Bartsch, questo 'autore ignoto' non mancava di buona capacità incisoria: «très bien faite par quelque artiste anonyme habile».[36] Il fatto che sulla roccia in basso a destra risulti però quasi cancellata la firma della pittrice «Elisa.ta Sirani f. 1658», iscrizione che non si trova nelle stampe originali, fa supporre che la cosiddetta 'copia' fu invece prodotta da Elisabetta stessa. Sembrerebbe che la pittrice abbia lavorato su due diverse lastre di quest'opera, utilizzando una seconda dopo aver visto il risultato imperfetto ottenuto dalla prima lastra. Si nota inoltre che la firma è identica a quella che lei ha aggiunto nella dedica in fondo al secondo stato dell'originale (tav. 12), e come ha notato anche Fiorella Frisoni la qualità di quest'incisione è abbastanza alta da ritenerla autografa.[37]

L'altra stampa originale di Elisabetta Sirani, la *Beata Vergine della Passione* (tav. 8), è tratta dall'omonimo quadretto su rame ora in

[33] A. Bartsch, *Œuvre de Elisabeth Sirani* cit., p. 156.

[34] *Ivi*, p. 158.

[35] *Ivi*, p. 159. Cfr. P. Bellini, *Elisabetta Sirani* cit., p. 12, il quale confonde i due stati dell'originale.

[36] A. Bartsch, *Œuvre de Elisabeth Sirani* cit., p. 159.

[37] Cfr. F. Frisoni, *La Vera Sirani* cit., nota 13. Un'altra possibile (ma meno convincente) ipotesi è che questa sia una copia eseguita da un falsificatore, il quale abbia voluto trarre profitto dalla reputazione della pittrice. Paolo Bellini rivela che la pratica di aggiungere i nomi dei grandi maestri a lastre destinate alla ristampa, assicurando così il successo della vendita, era «abbastanza diffusa nel Bolognese» all'epoca. Cfr. P. Bellini, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, «I quaderni del conoscitore di stampe», 26, marzo-aprile 1975, p. 19-29, in particolare p. 28.

deposito presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, proveniente dalla sagrestia della Madonna in Galliera (tav. 7).[38] La finissima opera fu eseguita, come nota la stessa Elisabetta, per il padre Ettore Ghisilieri, appartenente a famiglia nobile e senatoria, e fondatore della famosa Accademia del Nudo (ospitata nel suo palazzo), di cui Giovanni Andrea Sirani fu presidente e professore.[39] La stampa è stata ideata come opera singola, integra e indipendente. Non si tratta di una semplice trasposizione su lastra del disegno del quadro (Collezione Fachsenfeld, tav. 9),[40] perché, se così fosse, risulterebbe in controparte all'originale (come è infatti nel caso del *S. Eustachio*). Qui Elisabetta ha lavorato con precisione e dedizione, ritracciando il disegno sulla lastra al rovescio, così che apparisse in stampa esattamente nello stesso verso del prezioso quadro originale. È una stampa di presentazione, come si vede dalla dedica a margine del titolo, in cui appare lo stemma della famiglia Ghisilieri: «Al P.re Hetore Ghiselieri Sacerdote della Con:ne di S. Filippo Neri», ed è firmata e datata in basso a destra «Elisab.ta Sirani F.d.d. 1657». Probabilmente anche pubblicata all'epo-

[38] Il quadretto (24 x 19,5 cm) entrò nelle raccolte della Pinacoteca prima del 1808. Fu ricordato da Giordani nell'inventario del 1826 come: «E. Sirani[...]/Pittura piccola in rame della quale nel ricordato Catalogo la Pittrice lasciò scritto sotto l'anno 1657 che lo dipinse per commissione del P. Ettore Ghisilieri Sacerdote della Madonna di Galliera, e ch'ella stessa lo intagliò all'acqua forte. Stava nella sagrestia della Madonna di Galliera» (n. 180, p. 106). Informazioni riprese dalla scheda inv. n. 370 della Pinacoteca. Cfr. Gian Piero Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. Volume Primo: 1797-1815*, Bologna, Minerva Edizioni, 1998, p. 617, 622, 647, 701.

[39] C.C. Malvasia, *Vite di Pittori Bolognesi (Appunti inediti)*, a cura di Adriana Arfelli, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, p. 93, ricorda come il pittore francese Nöel Coypel, avendo visto questa *Madonna* in casa Ghisilieri nel 1672 ed altre opere della Sirani, concluse che «aver ella dipinto da uomo e non da donna e che, se fosse vissuta, avrebbe superato ogni altro pittore di Bologna». Per notizie su Ettore Ghisilieri e la sua collezione cfr. Francesco Landolfi, *La quadreria di Padre Ettore Ghisilieri (1605-1676): vicende di una ricostruzione*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», Bologna, 1995-1996, p. 141-186; Raffaella Morselli, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, Los Angeles, Getty Information Institute, 1998 (Documents for the history of collecting. Italian Inventories: 3, a cura di Anna Ceres Sones), p. 236-242.

[40] Il disegno, identico al quadro e alla stampa di Elisabetta, proviene dalla collezione di disegni del pittore bolognese Francesco Giusti (1752-1828) acquistata dal barone Franz von Koenig-Fachsenfeld nel 1899 dagli eredi del conte Zorzi, propretario della raccolta all'epoca. Cfr. Christel Thiem, *Disegni di artisti bolognesi dal Seicento all'Ottocento della Collezione Schloss Fachsenfeld e della Graphische Sammlung Staatgalerie*, Bologna, Associazione per le Arti Francesco Francia, 1983, p. 9, 103-104, n. 51.

ca come suggerisce Giovanni Gori Gandellini,[41] la stampa sarebbe un omaggio offerto al Ghisilieri per ringraziarlo di questa sua commissione, come lei spesso usava fare per sviluppare buoni rapporti con i suoi committenti, secondo quanto raccomandava Giulio Mancini nella sua *Considerazione sulla Pittura*.[42] Malvasia ci racconta come Elisabetta «altre cosette, come testicciuole, o piccole figurine in rame pingea [...] per corrispondere cortesemente a stranieri per ricevuti servigi, o per mostrarsi grata, e altrettanto officiosa con qualche Virtuoso, che celebrata l'avesse», come lei fece per il signor Sochi e per l'avvocato Andrea Bianchini, in recompenso per le poesie scritte «in lode de' suoi quadri al pubblico sindicato esposti».[43] Padre Ghisilieri poi divenne uno dei suoi più devoti committenti, e per lui Elisabetta dipinse ben otto quadri fra il 1657 e il 1664, solo cinque dei quali elencati nella sua *Nota*, ma tutti ricordati nell'inventario legale del nobile Ghisilieri, stilato il 18 luglio 1676.[44] Sembra che anche la stampa originale del *S. Eustachio*, il quadro eseguito per il conte Paolo Parisetti di Reggio Emilia nel 1657, fosse un regalo simile, inciso l'anno seguente in rame per essere presentato alla moglie del committente, come si vede dalla dedica, aggiunta al secondo stato della lastra: «All'ª Ill.ma Sig.ra et P.ron.ª Col.ma La Sig.ra Ottavia Affarosi Parisetti. Elisabetta Sirani I.f.d.d.1658» (tav. 12).[45] In tale occasione però il dono non ha sortito gli effetti desiderati – almeno non per Elisabetta – poichè non risultano ulteriori commissioni per la pittrice da parte di questa famiglia reggiana. Però i Parisetti furono in questo modo introdotti alla bottega dei Sirani, e negli anni Sessanta richiesero quadri ai colleghi di Elisabetta. L'inventario della famiglia reggiana, stilato il 20 agosto 1782, registra infatti due quadri di Giovanni Andrea Sirani e ben sette dipinti di Lorenzo Loli.[46]

[41] Cfr. Giovanni Gori Gandellini, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, Tomo III, Siena, presso Vincenzo Pazzini, 1771, p. 244-245.

[42] Cfr. A. Modesti, *Patrons as Agents* cit., p. 375.

[43] C.C. Malvasia, *Felsina pittrice* cit., p. 400.

[44] Al contrario della conclusione di Raffaella Morselli. Cfr. R. Morselli, *Collezioni e quadrerie* cit., p. 239. L'inventario di Ettore Ghisilieri si trova a p. 240-242, con gli otto quadri della Sirani ai n. 6, 10, 11, 15, 24, 42, e 46.

[45] Per questo secondo stato vedi J. Spike, *The Illustrated Bartsch* cit, p. 125, 10-II (158). Anche la *Sacra Famiglia con S. Elisabetta*, già discussa, doveva recare una dedica poiché esiste lo spazio apposito sotto l'immagine in alcuni esemplari (per esempio nella raccolta della Soprintendenza per i Beni Culturali di Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, FC 73227). Come si vede anche dal nostro esemplare, ristampato nel Settecento dal rame originale, il margine del titolo rimase vuoto (tav. 2).

Dopo il 1657 l'unico riferimento di Elisabetta, nella sua *Nota*, ad ulteriori incisioni è il *pendant* di «un Signorino e una Madonna in rame», eseguito nel 1662-1663 per il conte Carlo Cesare Malvasia. Come rivela lo stesso Malvasia nella sua *Felsina* la Madonna è tratta dalla copia del quadro della Concezione di Giovanni Andrea Sirani all'Osservanza che il canonico le aveva richiesto lo stesso anno: «quella Madonna, che a me grande del naturale fece intera con le mani aggiunte al petto [.....] e ch'ella stessa intagliò per la metà all'acqua forte».[47] Questo silenzio da parte della Sirani riguardo alle sue stampe ci fa comprendere come l'arte dell'incisione non costituisse per la pittrice già affermata una pratica essenziale del suo lavoro professionale. Malvasia infatti rivela che la Sirani produceva le acqueforti – nelle quali seguiva lo «stile del Pesarese» – solo «per suo passatempo».[48] Sembrerebbe quindi che i suoi esercizi nell'arte dell'incisione

[46] M. Pirondini, *Guido Reni: la bottega e la scuola*, in *La Scuola di Guido Reni*, cit., p. 16. I quadri commisionati dal Parisetti a Giovanni Andrea erano un *Adamo ed Eva* ed un *San Paolo e Sant'Elia*, mentre quelli commisionati a Loli furono *Lot e le figlie*, *Lucrezia romana* (Parma, Pinacoteca Nazionale), *Venere con tre figure* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), due quadri con amorini, una *Beata Vergine col Bambino*, e *Sant'Antonio da Padova col Bambino* (Bologna, Chiesa di S. Caterina in Strada Maggiore). Per una discussione dei quadri Parisetti dipinti da Loli, cfr. Anna Maria Ambrosini Massari, *Lorenzo Loli*, in *La Scuola di Guido Reni* cit., p. 302-303, ill. 291, 292, 293.

[47] E. Sirani, *Nota* cit., p. 397: «Una Beata Vergine figura intiera del naturale, la Luna sotto i piedi, e due teste di Serafini, e sopra la colomba rapresentante la Concezione fatta a similitudine di quella del sig. Padre ai P.P. dell'Osservanza, così comandatami dall'Illustrissimo sig. Co. Carlo Malvasia. Per lo stesso un Signorino e una Madonna in rame». Il quadro del padre Giovanni Andrea è ora collocato nella sagrestia della Chiesa di S. Francesco, Bologna. Cfr. C.C. Malvasia, *Felsina pittrice* cit., I, p. 106, II, p. 401. Questa *Madonna* fu una delle tre stampe originale di Elisabetta Sirani che Malvasia identifica come di suo proprio «pensiero». Le altre due stampe sono il *S. Eustachio* e la *Madonna della Passione*, mentre le nove rimaste furono disegnate «con sì diverse e peregrine invenzioni» da suo padre Giovanni Andrea Sirani. Per la stampa della *Madonna* di Elisabetta vedi G. Gaeta Bertelà, *Incisori bolognesi* cit., n. 951; cfr. A. Bartsch, *Œuvre de Elisabeth Sirani* cit., p. 151, n. 1 e 2, dove la stampa per Malvasia è erroneamente identificata con il n. 2 anziché con il n. 1; l'errore è ripreso da P. Bellini, *Elisabetta Sirani* cit., p. 9, n. 2.

[48] C.C. Malvasia, *Felsina pittrice* cit., I, p. 106

avessero una funzione didattica, necessaria per completare la sua formazione professionale e perfezionare la tecnica grafica, ma che questa arte non dovesse distrarla dal suo compito di pittore *par excellence* della bottega Sirani, di cui Elisabetta divenne capo maestro a circa ventidue anni, addestrando le sorelle Barbara ed Anna Maria ed altri allievi come Ginevra Cantofoli e l'intagliatrice Veronica Fontana. La pittura infine economicamente rendeva più delle stampe, e la famosa velocità nel dipingere di Elisabetta assicurava una vasta produzione, come risulta nella *Nota delle Pitture*, in cui la Sirani registra più di 180 opere in dieci anni. Era infatti compito di Elisabetta sostenere l'economia della famiglia e portare avanti la bottega con il suo lavoro e l'insegnamento, dopo che il padre, per malattia, non era stato più in grado di farlo, ed inoltre lei stessa fondò e diresse un'Accademia di disegno per ragazze.

Elisabetta continuò comunque a produrre delle stampe, anche se non le registrava, forse proprio per farne regalo ai committenti e agli amici di famiglia, oppure per rifondere le spese di casa, senza che ne risultasse traccia nel bilancio economico della bottega.[49] Una delle opere di cui la Sirani tace è *La Madonna con il Bambino e S. Giovannino* del 1660-1661 circa (BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella XV, n. 12, unico stato), giudicata una «superbe pièce» da Bartsch,[50] e veramente splendida prova della sua perfetta maestria nella tecnica dell'acquaforte (tav. 14). Ciò si evidenzia in particolare dalla capacità di registrare l'ampia gradazione del chiaroscuro, dai fondi più tenebrosi ai rilievi più luminosi. La stampa di Elisabetta fu esposta alla mostra di Roma *RAPHÆL INVENIT* nel 1985, senza alcun riferimento però all'originale da cui è tratta.[51] Come rivela l'iscrizione sotto l'immagine, la stampa fu inci-

[49] Come ha reso noto F. Fiusoni per le pitture non registrate da Elisabetta, *Elisabetta Sirani* cit., p. 343-364.

[50] A. Bartsch, *Œuvre de Elisabeth Sirani* cit., p. 154, n. 6.

[51] *RAPHÆL INVENIT. Stampe da Raffaello nelle Collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, a cura di Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Quasar, 1985, p. 755, alla voce *Madonne* n. XLVIII. Cfr. *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*, a cura di George C. Williamson, London, 1915, vol V, S-Z, p. 87, dove viene citata un'altra *Madonna* incisa da Elisabetta Sirani *après* Raffaello, non segnalata da Bartsch, né da Bellini.

sa da Elisabetta su disegno del padre Bonaventura Bisi da un quadro devozionale ritenuto all'epoca un originale di Raffaello (tav. 13), che si trovava nella raccolta Estense di Modena.[52] Geminiano Poggi, soprintendente alle pitture, aveva procurato il quadro per Francesco I nel 1649 da Giovan Carlo de' Medici, in occasione di una serie di transazioni che vide anche la *Madonna col Bambino e i Ss. Giuseppe e Francesco* del Correggio nella raccolta del duca scambiato con il *Sacrificio d'Abramo* di Andrea del Sarto proveniente dalla raccolta Medicea.[53] Unico quadro attribuito a Raffaello nella collezione Estense, e per questo molto apprezzato,[54] *La Madonna col Bambino e San Giovanni* era collocato nell'appartamento dei camerini di Sua Altezza, la duchessa Laura Martinozzi – cioè nelle sue stanze private.[55] Fu

[52] Cfr. A. Modesti, *Patrons as Agents* cit., p. 373, nota 76 e J. Spike, *The Illustrated Bartsch* cit., p. 120, 6 (154), che citano un quadro raffaellesco al Prado, *La Madonna della Rosa*, come modello per la stampa di Elisabetta. Questo quadro è una variante dell'originale, prodotto dallo studio di Raffaello su disegni del maestro, molto vicino al tondo estense. In addizione a tutti gli elementi che si vedono nell'incisione di Elisabetta, si trova anche S. Giuseppe in fondo ed una rosa in primo piano. Per una riproduzione vedi Richard Cocke - Pierluigi De Vecchi, *The Complete Paintings of Raphael*, Harmondsworth, Penguin, 1987, p. 117, n. 141.

[53] Vedi la lettera di Tommaso Guidoni a Giovan Carlo de' Medici, Modena 5 novembre 1649 (ASFi, Guardaroba, f. 585, c. 396) pubblicata in Silvia Mascalchi, *Anticipazioni sul mecenatismo del cardinale Giovan Carlo de' Medici e suo contributo alle collezioni degli Uffizi*, Appendice, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria. Convegno internazionale di studi, Firenze, 20-24 settembre 1982. Fonti e Documenti*, s. l., s. n., 1982 (Firenze, Centro 2P), p. 80. Cfr. le due lettere di Geminiano Poggi al duca Francesco riguardanti il quadro di Andrea del Sarto, datate 26 ottobre e 1° novembre 1649, pubblicate in Adolfo Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena, Paolo Toschi, 1882 (ristampa: Modena, Edizioni Panini, 1989), p. 256-257, doc. XIII, XIV.

[54] Cfr. G. Campori, *Notizie inedite di Raffaello da Urbino tratte da documenti dell'Archivio Palatino di Modena*, Modena, per Carlo Vincenzi, 1863, p. 36-39; e Rodolfo Galleni, *Il bolognese Bonaventura Bisi frate e pittore tra i Medici e gli Este*, «Il Carrobbio», V, 1979, p. 175-188, nel quale si trova una discussione delle trattative fallite del Bisi nel 1653 per procurare un'altra opera di Raffaello, la *Madonna di Foligno*, per il duca Alfonso IV (p. 182-83). Le lettere relative alle trattative sono state pubblicate da Amedeo Potito, *Il Pittorino Bolognese. Fra Bonaventura Bisi (1612-1659). Lettere dirette al Principe Cardinale Leopoldo de' Medici e al Duca Alfonso d'Este*, Urbania, Edizioni Bramante, 1975, p. 122-129, 149-150, 152-153.

[55] Cfr. *Inventario de' quadri di Sua Altezza Serenissima*, in *Arredi, suppellettili e «pitture famose» degli Estensi. Inventari 1663*, a cura di Jadranka Bentini e Patrizia Curti, Modena, Franco Cosimo Panini, 1993 (Materiali per la Storia di Modena Medievale e Moderna, XI), p. 66. Il tondo di Raffaello è ricordato da G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, Tip. Della B. D. Camera, 1855 (ristampa, Roma, Multigrafica, 1969), p. 79-80, 433, 445. Cfr. A. Venturi, *La R. Galleria Estense* cit., p. 17, che suggerisce che questo quadro fu «la Sacra Famiglia, opera non del maestro ma della scuola, posseduta già dal cardinal Fiordibello e da lui ceduta ad Alfonso II, e ora a Dresda». Il quadro Fiordibello però non corrisponde al tondo

ricordato negli inventari estensi del 1663 e del 1744 prima di entrare in possesso di Federico Augusto III, Elettore di Sassonia, a Dresda nel 1746 in occasione della famosa vendita di 100 capolavori della raccolta del duca modenese. Padre Pietro Ercole Gherardi che nel 1744 stilò la *Descrizione delle Pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducal Galleria*, lo descrive così: «Un rotondo, in cui effigiati si veggono la Vergine, il Bambino, e il Battista: lavoro di Raffaello Sanzio o Sancio da Urbino. La piccolezza di questo dipinto non toglie già allo spettatore il compiacersene, mercé dell'aria nobile e dolce nelle teste e busti di queste figure, della bontà del disegno, e della vaghezza del colorito».[56] Fu accettato come originale di Raffaello da Pietro Guarenti, soprintendente alle pitture della galleria di Dresda, nell'inventario redatto nel 1747-1750, anche se già nel primo Settecento il quadro fu registrato come una «opera belliss.a della Scuola di Raffaello» in un inventario estense nell'Archivio Muratoriano.[57] Il quadro di Raffael-

---

sotto discussione, come rivela un documento tra le carte della Galleria (*Pitture di considerazione che sono nella città di Modona* - 1548): «In casa del cav.re fiordebelli un quadro di mano di Raffaello da Urbino, con una madona col puttino in braccio un S. Gio: battista in genocchio e S.ta Elisabetta di costo» (pubblicato in Id., p. 171); cfr. anche G. Campori, *Notizie inedite di Raffaello* cit., p. 33-34.

[56] Pietro Ercole Gherardi, *Descrizione delle Pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducal Galleria (1744)*, a cura di Giorgio Bonsanti, Modena, Edizioni Panini, 1986 (Materiali per la Storia di Modena Medievale e Moderna, V), p. 27. Il tondo di Raffaello era il primo elencato nell'appendice (*Li cento pezzi di pittura, che il defunto Sovrano Francesco III ha ceduto alla Galleria di Dresda come nel Libro Gherardi*) aggiunta posteriormente all'elenco di Gherardi, e figura anche nel manoscritto *Descrizione di cento pezzi di pitture passati nell'anno 1746 dalla Galleria Estense in Modena a quella di Federigo Augusto III Re di Polonia ed Elettore di Sassonia pel valore e prezzo di Zecchini veneziani centomila* nella Biblioteca comunale di Reggio Emilia. Cfr. G. Bonsanti, op. cit., p. 246, 249; A. Venturi, *La R. Galleria Estense* cit., p. 353 e p. 312 (doc. III) per un altro inventario del primo Settecento della Galleria Estense che cita il quadro come di Raffaello.

[57] Cfr. *La vendita di Dresda*, a cura di Johannes Winkler, Modena, Edizioni Panini, 1989, p. 64, 180, 181; R. Venturi, *La R. Galleria Estense* cit., p. 311. È da far presente che l'attuale curatore della sezione dei dipinti italiani, Gregor Weber, non fa riferimento al tondo di Raffaello nella sua ricostruzione della Galleria di Dresda basata sull'inventario redatto da Pietro Guarienti nel 1747-1750 che fu la base del secondo riordinamento della Galleria nel 1750. Cfr. *Dresden in the Ages of Splendor and Enlightenment. Eighteenth-century paintings from the Old Masters Picture Gallery*, a cura di H. Marx e G. J. M. Weber, Columbus, Columbus Museum of Art, 1999, p. 183-197; G. J. M. Weber, *Il nucleo pittorico estense nella Galleria di Dresda negli anni 1746-1765. Scelta, esposizione e ricezione dei dipinti*, in *Sovrane Passioni*, a cura di J. Bentini, Milano, Federico Motta, 1998, p. 124-137.

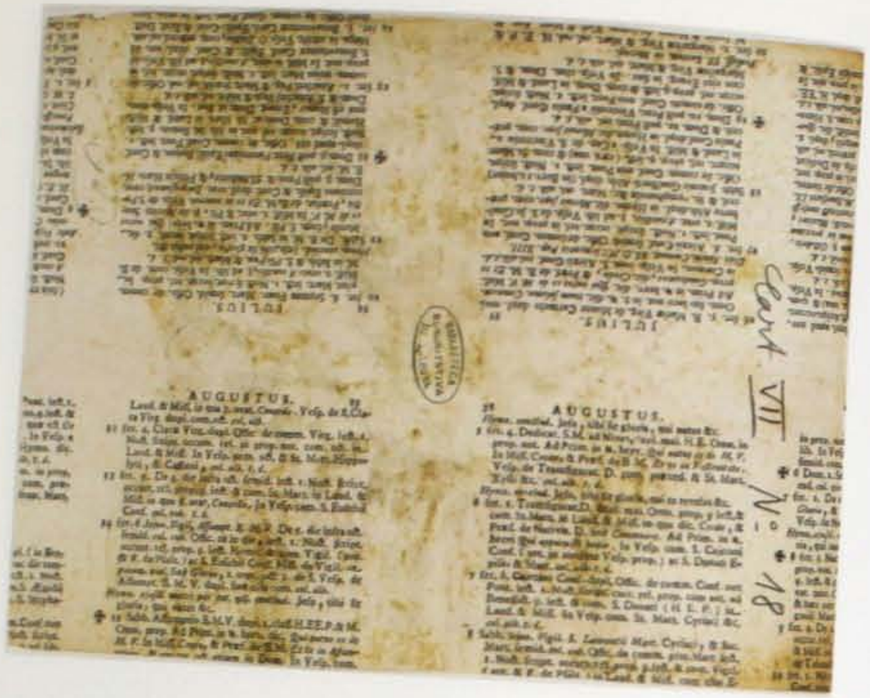
Tav. 1. Elisabetta Sirani, *Riposo in Egitto*, c. 1656-1657, acquaforte, 167x178 mm (BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella V, n. 34).

Tav. 2. Elisabetta Sirani, *Sacra Famiglia con S. Elisabetta*, 1659, acquaforte terzo stato, 292x221 mm (ristampa settecentesca), editore (stampatore) Giuseppe Longhi, Typographia Longhi Impressoris Archiepiscopalis, dopo il 1760 (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella VII, n. 18).

Tav. 3. Donato Creti (attr.) (*après* Elisabetta Sirani), *Sacra Famiglia con S. Elisabetta*, penna e inchiostro nero, acquerello bruno su carta bianca, 258x215 mm (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Collezione Thomas Ashby).

Tav. 4a. Elisabetta Sirani, *Madonna del Latte*, 1658, olio su tela firmato e datato (già Collezione padre Bovio; Collezione Neri, Bologna, già Savelli, 2001, ora Collezione della Banca Popolare dell'Emilia Romagna, Modena). Foto *courtesy* Pierfrancesco Savelli.

Tav. 4b. Elisabetta Sirani, *Madonna del Latte*, 1658, dettaglio della firma «ELISAB.TA SIRANI F. 165?». Foto *courtesy* Pierfrancesco Savelli.



Tav. 5. *Verso* della stampa *Sacra Famiglia con S. Elisabetta* (tav. 2), le pagine 34, 35, 38, e 39 dell'*Ordo Divini Officii in Ecclesia Metropolit. Bononiæ pro Anno MDCCLXI*, Bononiæ, ex Typographia Longhi Impressoris Archiepiscopalis, 1760 (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella VII, n. 18, *verso*).

Tav. 6. Elisabetta Sirani, *Riposo in Egitto*, c. 1656-57, acquaforte, primo stato, 169x183 mm, ristampa inedita della seconda metà del Settecento (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XLV, n. 59).

Tav. 7. Elisabetta Sirani, *Beata Vergine della Passione*, 1657, olio su rame, 240x195 mm (già Collezione Padre Ettore Ghisilieri, Bologna, ora Pinacoteca Nazionale di Bologna).

Tav. 8. Elisabetta Sirani, *Beata Vergine della Passione*, 1657, acquaforte, 286x207 mm, firmata e datata «Elisab.ta Sirani F.d.d. 1657» (BCABo, GDS, Raccolta di Stampe Autori Vari, Cartella XIV, n. 145).

Tav. 9. Elisabetta Sirani, *Beata Vergine della Passione*, 1657, acquarello bruno, schizzo in matita nera su carta bianca, 238x184 mm (già Collezione Francesco Giusti, Bologna, ora Stüttgart, Sammlung Schloss Fachsenfeld).

Tav. 10. Elisabetta Sirani, *Madonna del Latte*, 1662, olio su tela, 98x78 cm, raccolta privata (già collezione Giovanni Battista Negri, Collezione Sampieri).

Tav. 11. Elisabetta Sirani, *S. Eustachio* dopo 1658, acquaforte, 261x184mm, copia dal secondo stato (tav. 12), in basso a destra sulla roccia firma cancellata «*Elisa.ta Sirani f. 1658*» (BCABo, GDS, Raccolta di Stampe Autori Vari, Cartella XIV, n. 146).

Tav. 12. Elisabetta Sirani, *S. Eustachio* 1658, acquaforte secondo stato, firmata e datata «*Elisabetta Sirani 1.f.d.d.1658*» (già Collezione Ottavia Affarosi Parisetti, Reggio, ora Wien, Graphische Sammlung Albertina).

Tav. 13. *Après* Raffaello, *Madonna con il Bambino e S. Giovannino*, olio su tavola, diametro 83,5 cm (già Galleria Estense, Modena: raccolta della duchessa Laura Martinozzi, ora Gemäldegalerie, Dresden).

Tav. 14. Elisabetta Sirani, *Madonna con il Bambino e S. Giovannino*, c. 1660-1661, acquaforte 235x214 mm, unico stato, dal disegno di Bonaventura Bisi della *Madonna con il Bambino e S. Giovannino* di Raffaello, cfr. tav. 13 (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XV, n. 12)

Tav. 15. Elisabetta Sirani (qui attribuito), *Autoritratto (?) come Circe*, 1657, olio su tela, 132x112 cm (già Collezione Boschi, ora Antichità Il Leone Bologna).

Alle Virtù della Signora

ISABETTA SIRANI

DIGNISSIMA PITTRICE.

Maga sei, non Pittrice a l'opre belle,
Che fà tua man, che merauiglie esprime,
Verga incantata è il tuo pennel sublime,
Cerchio fatal ti son le tele ancelle.

Son segni Egittij i tuoi disegni, e quelle
Note, che col color tua destra imprime,
Fai con l'arte stupir le menti prime,
Tù l'ombre auuiui al lume de le Stelle.

Accorta Maga, e gran Pittrice saggia,
Ben con ragion Febo t'ammira, e cole,
Casta Egittia ti noma, Isa t'irraggia.

Febo, che qual Pittor dipinger suole,
Col pennel de la luce, ogni erma piaggia,
L'ombre, e i lumi ti dà de l'alta Mole.

In Bologna, presso Gio.Batt. Ferroni 1658. Con licenza de' Sup.

Tav. 16. *Alle Virtù della Signora Isabetta Sirani dignissima pittrice*, anonimo sonetto, foglio volante, Bologna, presso Giovanni Battista Ferroni, 1658 (BCABo, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).

IL BATTESIMO DI CRISTO N. SIG.

DIPINTO DALLA SIGNORA

ELISABETTA SIRANI.

BIBLIOTECA COMUNITATIVA DI BOLOGNA

Vi pinſe ELISA: e quella turba attenta,
Che mirando ſtupiſce, ò ſi conſiglia,
Il proprio bello à contemplare intenta
De la man, che la feo ſi meraviglia.

Del tuo Fior Virginal lieta, e contenta
Vanne, o di ſaggio Padre Egregia Figlia;
Senza Imenei fecondo in tè diuenta,
Se tanti parti in picciol tempo ei figlia.

Qui veggio aperto il Ciel. Graui conſigli
Copia del ver creder me'l fanno: e queſti
A GIOVANNI à GIESV' par che ſomigli.

E forſe il Redentor, mentre il pingeſti,
Se de' Vergini gode in grembo à i Gigli,
Ti riuelò le qualità Celeſti.

Virbio Tronchi.

Qual Dedala man l'acque famoſe
Della Giudea porta all' Italia in ſeno?
Già per incanto di pennel ſereno
Naufrago è l'occhio frà delitie ondoſe.

Alle tele faconde, e pretioſe
Cede natura, ò n'è geloſa almeno;
Vinceſti APELLE, ELISABETTA, e à pieno
Potria ZEVSI imparar Opre vezzoſe.

Haurai nel Redentor viue memorie,
Sia la Colomba la tua Fama alata,
E narri il Precurſor le tue vittorie.

Sai perche amico alla tua man pregiata
Offerſe il Cielo i ſuoi trionfi, e glorie,
Perche le glorie ad eternar ſei nata.

Silvio Felice.

In Bologna, preſſo Gio. Battiſta Ferroni 1658. Con licenza de' Superiori.

Tav. 17. *Il Battesimo di Cristo N. Signore dipinto dalla Signora Elisabetta Sirani*, sonetti di Virbio Tronchi e Silvio Felice, foglio volante, Bologna, presso Giovanni Battista Ferroni, 1658 (BCABo, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).

PER LO BATTESIMO

DI CRISTO

BIBLIOTECA COMUNITATIVA DI BOLOGNA

Dipinto viuamente dalla Signora

ELISABETTA SIRANI.

Già l'onda del Giordano
A prender dal Battiſta
Zelo d'altrui ſalute Iddio ſoſpinſe.
In queſta Tela or la grand'opra è viſta:
Nel Quadro appeſo tutto ciò, che miri
Oprò vna FIGLIA del ſouran SIRANO.
Ecco come dipinſe
Battiſta, Criſto, e con lo Spirto il Padre!
Rimira atti diuini in vaghi giri,
E dì poi, con ſtupore,
O' fù l'Alba pittrice, ò il Sol pittore.

C. S.

In Bologna, preſſo Gio. Battiſta Ferroni 1658. Con licenza de' Superiori.

Tav. 18. *Per Lo Battesimo di Cristo Dipinto vivamente dalla Signora Elisabetta Sirani* sonetto di C. S, foglio volante, Bologna, presso Giovanni Battista Ferroni, 1658 (BCABo, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).

NELL'ESPOSITIONE

DELL IMAGINE DELLA B. VERG.

Col Bambino GIESV', che ſporge con la mano deſtra vn ramo di Roſe.

OPERA DELLA SIGNORA ELISABETTA SIRANI CITELLA

PITTRICE SINGOLARISSIMA.

Erma, o Felſina ferma, o tù, che vai
Meraviglie cercando, e qui t'affiſa,
Qui doue puoi, benche dal Ciel diuiſa,
Goder del Cielo epilogati i rai.

De la Madre di Dio l'Idea vedrai
Vaga sì, che le luci imparadiſa,
E d'Angelico ſpirto opra dirai
Ciò, ch'opra fù de la SIRANA ELISA.

Nè già è ſtupor, che la beltà sì pura
Spiegaſſe de la Vergine, chi pria
L'hebbe impreſſa nel cor, polcia in Pittura.

Vnì à dotto Pennello anima pia
La Pittrice Donzella ; e fù ſua cura
Proporſi eſſempio, ed eſſemplar MARIA.

Vel Bambin, che formaſti,
Saggia del Ren Pittrice,
E de la Genitrice
Frà le braccia animaſti,
Parla, e parmi, che dica:
Premio di tua fatica
Queſte ROSE divine
Prendi, e corona il crine,
Vergine bella: è ben douer, ch'il Figlio
Cinga di ROSE de la Madre vn GIGLIO.

V. M. M.

In Bologna, preſſo Gio. Battiſta Ferroni 1663. Con licenza de' Superiori.

Tav. 19. *Nell'Espositione dell'Imagine della B. Verg. col Bambino Giesù, che sporge con la mano destra un ramo di Rose, Opera della Signora Elisabetta Sirani Citella Pittrice Singolarissima*, sonetti di Vincenzo Maria Marescalchi (V.M.M.) per il quadro destinato a Paolo Poggi, foglio volante, presso Giovanni Battista Ferroni, Bologna, 1663 (BCABo, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).

Tav. 20. Elisabetta Sirani, *Madonna della Rosa* 1664, acquarello, 195x147 mm, disegno preparatorio per il quadro di Elisabetta dipinto per un «Cavalier Fiorentino» nel 1664 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Raccolta Certani).

NELL'ESPOSITIONE DELL'IMAGINE

DELLA B. VERGINE

CHE MOSTRA VNA COLOMBA

AL BAMBINO GIESV

OPERA DELLA SIGNORA

ELISABETTA SIRANI

PITTRICE SINGOLARISSIMA.

DE la VERGIN del Ciel questa è la pura
Imago vnita al suo BAMBINO AMORE.
De la Vergin del Ren questa è pittura,
Per cui vive il Pennel, parla il Colore.

Ceda d'ELISA omai, ceda al valore,
Non imitata nò, vinta Natura;
Che diffonder quà giù tanto splendore
Non può, chi da le Sfere i rai non fura.

Ma furto non fù già, fù, c'habil rese
Al vanto fourhuman la pia Donzella
De lo SPIRTO Diuin dono cortese.

Resse ei la mano à la Pittrice, ed Ella,
Per dar del vero Autor segno palese,
La COLOMBA inferì ne l'Opra bella.

V. M. M.

In Bologna, per le Gio. Battista Ferroni 1663. Con licenza de' Superiori.

Tav. 21. *Nell'Espositione dell'Imagine della B. Vergine che mostra una colomba al Bambino Giesù Opera della Signora Elisabetta Sirani Pittrice Singolarissima*, sonetto di Vincenzo Maria Marescalchi (VM.M.) per il quadro destinato a «M. Agostino merciaro alle Scuole», foglio volante, Bologna, presso Giovanni Battista Ferroni, 1663 (BCABo, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).

Tav. 22. Elisabetta Sirani, *Madonna col Bambino e Colomba*, olio su tela, firmato e datato 1663 (già collezione di «M. Agostino merciaro alle Scuole», collezione Riario, collezione Bassi, Bologna, ora Lago Maggiore, Isola Bella, Palazzo Borromeo).

NELL'ESPOSITIONE

DELL'IMAGINE DELLA B. VERG.

Col Bambino GIESV', che sporge con la mano destra vn ramo di Rose.

OPERA DELLA SIGNORA ELISABETTA SIRANI CITELLA

PITTRICE SINGOLARISSIMA.

Erma, o Felsinea Sciarra, o tù, che vai
Meraviglie cercando, e qui t'affisa,
Quel, ch'ei puoi, benche dal Ciel diuisa,
De l'Empireo beato ai più bei rai.

De la Madre di Dio l'Idea vedrai
Vaga sì, che le luci imparadisa,
E d'Angelico spirto opra dirai
Ciò, ch'opra fù de la SIRANA ELISA.

Nè già è stupor, ch'Imagine sì pura
Ritraesse de la Vergine, chi pria
L'hebbe viua nel cor, poscia in Pittura.

Vni à dotto Pennello anima pia
La Pittrice Donzella; e fù sua cura
Proporsi essempio, ed essemplar MARIA.

Vel Bambin, che formasti,
Saggia del Ren Pittrice,
E de la Genitrice
Frà le braccia animasti,
Parla, e parmi, che dica:
Premio di tua fatica
Queste Rose diuine
Prendi, e corona il crine,
O Figlia, e Sposa: è ben douer, ch'il Figlio
Cinga di Rose de la Madre il Giglio.

V. M. M.

In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni 1663. Con licenza de' Superiori.

Tav. 23. Bozza «Non Coretto» del foglio volante *Nell'Espositione dell'Imagine della B. Vergine col Bambino Giesù, che sporge con la mano destra un ramo di Rose, Opera della Signora Elisabetta Sirani Citella Pittrice Singolarissima*, sonetti di Vincenzo Maria Marescalchi (V.M.M.), cfr. tav. 19 (BCABo, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).

Tav. 24. Elisabetta Sirani, *Madonna*, matita grigia, disegno sul *verso* della stampa *Riposo in Egitto*, 166x179 mm (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella VIII, n. 70).

Tav. 25. Barbara Sirani (qui attribuito), *La Sacra Famiglia con S. Giovannino*, 1659, olio su rame, 36x28 cm (già Certosa di Bologna, Cappella di San Giovanni, ora Pinacoteca Nazionale di Bologna). Foto: Antonio Guerra.

Tav. 26. Elisabetta Sirani, *La Sacra Famiglia con S. Giovannino*, 1659, acquaforte, 169x142 mm, sanguigna, secondo stato, firma cancellata «*Elisab.ta Sirani. F. 1659*» (BCABo, GDS, Raccolta di Stampe Autori Vari, Cartella XIV, n.1).

Tav. 27. Barbara Sirani, *Ritratto allegorico di Elisabetta Sirani come la Virtù*, 1665, acquarello, penna e bistro su carta bianca, 20,5x16 cm (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Malvezzi). Foto: Soprintendenza Beni Artistici di Firenze.

Tav. 28. Barbara Sirani, *Ritratto allegorico di Elisabetta Sirani come la Poesia*, 1665, acquarello, penna e bistro su carta bianca, 20,5x16 cm (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Malvezzi). Foto: Sovrintendenza Beni Artistici di Firenze.

Tav. 29. Lorenzo Loli (*après* Elisabetta Sirani) *La Madonna col Bambino e S. Giovannino*, dopo 1659, acquaforte, 192x134 mm (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XV, n. 54).

Tav. 30. Elisabetta Sirani, *Madonna col Bambino e S. Giovannino*, c. 1659, penna e acquarello, 128x108 mm (Windsor, The Royal Collection). Foto: The Royal Collection ©2002, Her Majesty Queen Elizabeth II.

Tav. 31. Elisabetta Sirani, *Schizzi per una Madonna col Bambino e S. Giovannino*, c. 1659, carboncino e biacca su carta grigia, 215x307 mm (Windsor, The Royal Collection). Foto: The Royal Collection ©2002, Her Majesty Queen Elizabeth II.

Tav. 32. Elisabetta Sirani, *Madonna della Tortora*, prima del 1659, olio su tela, 105x94 cm (già Collezione Zanchini, Collezione Zambeccari, Bologna ora Pinacoteca Nazionale di Bologna). Foto: Soprintendenza Beni Artistici di Bologna, Archivio Fotografico.

Tav. 33. Lorenzo Loli (*après* Elisabetta Sirani), *La Madonna che contempla il Bambino Gesù*, dopo il 1664, acquaforte, 178x135 mm, secondo stato, iscrizioni: «Elis. S. In.» «L.Lol.F.» (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XV, n. 55).

Tav. 34. Elisabetta Sirani, *La Madonna che contempla il Bambino Gesù*, 1664, olio su tela, 85x69 cm, firmato e datato «Elisab.a Sirani F. 1664» (Collezione privata).

TIMOCLEA TEBANA.

In atto di vendicare l'insulto del lascivo ed avaro Trace Capitano

Tav. 35. Nicola Mellini (*après* Elisabetta Sirani) *Timoclea Tebana*, 1804, acquaforte con rialzo di bulino, 565x386 mm; iscrizione: «Nicola Mellini dis. e incise Anno 1804» (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXXV, n. 55).

Libertà *Eguaglianza*

REPUBBLICA CISALPINA.

Bologna li 27. Germile An. 9. Rep. (17. *Aprile* 1801. *v. s.*)

AGLI AMATORI DELLE BELLE ARTI.

NICOLA MELLINI Incisor Bolognese, che ha avuto la consolazione di vedere gradite le sue opere, a sempre più meritare la vostra compiacenza ha proposto d'incidere un sorprendente Quadro dell'amabile discepola di Guido Reni, la vezzosa ELISABETTA SIRANI Bolognese le di cui opere sono tanto più pregevoli quanto più rare.

Il Soggetto dell'Incisione è un Quadro alto piedi 6. largo 4., e oncie 7. esistente nella Gallerìa del Cittadino Francesco Monti Bendini, rappresentante la bella Matrona TIMOCLEA TEBANA, nell'atto di cacciare nel Pozzo un lascivo, ed avaro Trace Capitano. Costui militando sotto Alessandro alla conquista di Tebe violò l'onore della gentile Timoclea, e non contento voleva costringerla a dirle ove tenesse nascosti i di lei Tesori; Colse essa il punto di vendicarsi, e con placido sorriso le additò un Pozzo ove le disse averli occultati; Corso l'ingordo Capitano sull'orlo, onde vederne la profondità, e pensare al modo di estrarli, franca allora l'ardita Matrona afferratolo dietro la vita, facilmente solevollo, e lo buttò nel Pozzo, ove a forza di grosse pietre l'uccise. Accusata presso Alessandro, con rispettosa audacia si seppe difendere sì bene, che ne restò assoluta.

Il Quadro indica l'atto di TIMOCLEA che caccia nel Pozzo il Capitano, il quale capovolto è nel punto di precipitarvi, e vede tutto l'orrore del suo pericolo, indicando il volto della Matrona quella placida fierezza che mostra il piacere di una giusta compita vendetta.

Tutto si è detto colla sola descrizione; chi brama osservarne il compito disegno, è visibile nel Palazzo del suddetto Cittadino Monti Bendini.

Si intraprende perciò una Associazione, in ragione di Paoli dodici, sei all'atto dell'Associazione contro ricevuta, e sei nel ricevere la Stampa. Gli Associati godono l'utile di Paoli otto mentre il Rame a chi non è associato si venderà Paoli venti.

Amici della Virtù, Storici, Poeti, Dilettanti del bello, eccovi un campo aperto onde mostrare l'amor vostro verso le belle Arti, e la vostra protezione agli Artisti.

Salute, e Rispetto
NICOLA MELLINI INCISORE BOLOGNESE.

In Bologna per le Stampe di Ulisse Ramponi a S. Damiano. *Con Approvazione.*

Tav. 36. Nicola Mellini, *Avviso agli Amatori delle Belle Arti*, 17 Aprile, 1801, in Bologna, per le Stampe di Ulisse Ramponi a S. Damiano, 1801 (BCABo, Fondo Speciale *Raccolta di fogli volanti*, cartella 22, n. 57).

Tav. 37. Henri-Antoine De Favanne, *Timoclea e il capitano di Alessandro Magno*, c. 1699, olio su tela, mercato d'arte 1992 (Christie's).

Tav. 38. Elisabetta Sirani, *Timoclea che getta nel pozzo il capitano di Alessandro Magno*, firmato e datato «ELISAB.TA SIRANI F. 1659», olio su tela, 227x176 cm (Bologna, già Collezione Andrea Cattalani, Collezione Ferdinando Monti, Collezione Francesco Monti Bendini, Collezione degli Eredi Bianchetti, Bologna, ora Napoli, Museo di Capodimonte). Foto: Soprintendenza dei Beni Culturali di Napoli.

PER LA TIMOCLEA

PITTVRA DELLA SIGNORA

ELISABETTA SIRANI.

QVal di Timoclea l'ardir conſorte,
Qual del credulo Duce ammiro il Fato?
Crede quei trà teſori eſſer beato;
Mentre queſta di lui s'arma alla morte;

Tù pingi d'Ambi Eliſa il vario ſtato,
E moſtri del gioir l'hore più corte;
Ma pingendo per te varia la ſorte
S'a quelli è infauſto il fine, a te più grato;

Ceſſa homai ceſſa ad animar pingendo
(O d'Auſonie citelle inclita prole)
Chi fabro al ſuo morir ſi feo viuendo.

Che ſe più pingi; o vergognoſo il Sole
Fia che ceda i ſuoi rai toſto partendo;
O il Sol farai della terrena mole.

L'Acc. Incauto.

In BOLOGNA, per Giacomo Monti. MDCLIX. Con licenza de' Superiori.

Tav. 39. L'Accademico Incauto, *Per la Timoclea*, sonetto in foglio volante, in Bologna, per Giacomo Monti, MDCLIX (BCABo, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).

Applauſi douuti a i meriti della Signora

ELISABETTA SIRANI

FAMOSISSIMA PITTRICE

PER LA TIMOCLEA

Opera di Eſſa Signora.

STupite, o voi, che quì gli occhi fiſſate!
Per occultar teſor Donna ſagace
Entro il pozzo l'adita à vn cor rapace;
Indi il sforza à peſcar le prede aurate.

Archi di merauiglia hor raddoppiate,
Se da man feminil, penel viuace
Ad ingiuria del tempo, onta verace
Di due Donne il valor quiui ammirate.

O come al viuo eſprime, e con miſura
Tempra ad ambi il color pena, e conforto,
Manca ſol, che diſcorri ogni figura.

Mà diſcorſo non v'è, ſe fatto accorto
Vedo, ch'in queſte tele ei vuol natura,
Ch'vna tacia d'horror, l'altro ſia morto.

Lidio Paſtore.

In BOLOGNA, per Giacomo Monti. MDCLIX. Con licenza de' Superiori.

Tav. 40. Lidio Pastore, *Applausi dovuti a i meriti della Signora Elisabetta Sirani, Famosissima Pittrice per La Timoclea Opera di Essa Signora*, sonetto in foglio volante, in Bologna, per Giacomo Monti, MDCLIX (BCABo, 17, Biografie etc., Sirani Elisabetta).

Tav. 41. Padre Antonio Clemente Puliano, *Conclusione Theologica*, Bologna, Giuseppe Longhi, 1672, con incisione a bulino del quadro *Tomiride fa immergere nel sangue la testa di Ciro*, di Pieter Paul Rubens (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XI, n. 8).

Tav. 42. Anonimo emiliano (da Elisabetta Sirani), *Ritratto del Prof. Luigi Magni*, dopo il 1663, incisione a bulino, 201x148 mm (BCABo, GDS, Fondo Gozzadini 16, n. 61a).

Tav. 43. Elisabetta Sirani (qui attribuito), *Venere*, c. 1664, acquaforte, 221x163 mm (Pinacoteca Nazionale di Bologna, GDS).

Tav. 44. Elisabetta Sirani, *Orfeo e Euridice*, c. 1664, olio su tela (Savelli, 2001). Foto *courtesy* Pierfrancesco Savelli.

Tav. 45. Elisabetta Sirani, *Sant' Antonio da Padova in adorazione del Bambin Gesù*, firmato e datato «ELISAB.TA SIRANI F. 1662», olio su tela, 209x147 cm (Pinacoteca Nazionale di Bologna, già collezione Tassi, Chiesa di San Leonardo, Bologna).

Tav. 46. Giuseppe Maria Mitelli (*après* Elisabetta Sirani) *S. Antonio col Bambino*, 1679, acquaforte, 520x322 mm, iscrizione: «Ioseph M.ª Mitellus delin. et incid.» (BCABo, GDS, Raccolta *Varie Stampe, e copie de' quadri, esistenti in Bologna e sua diocesi*, Cartella Gozzadini 22, n. 71).

Tav. 47. Giovanni Battista Roncovassaglia (*après* Elisabetta Sirani) *S. Antonio col Bambino*, acquaforte, dopo il 1750, 302x202 mm (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXVII, n. 101).

Tav. 48. Anonimo emiliano (*après* Elisabetta Sirani) *S. Antonio col Bambino*, sec. XIX, acquaforte (BCABo, GDS, Raccolta Immagini Devozionali, Cartella K, n. 290).

S ANTONIO DA PADOVA

Tav. 49. Giuseppe e Francesco Rosaspina (*après* Elisabetta Sirani) *S. Antonio col Bambino*, acquaforte con rialzo di bulino, tratta da *La Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti*, Bologna, 1824-1830 (BCABo, GDS, Collocazione: 10.QQ.III.26).

Tav. 50. Elisabetta Sirani, *S. Giovannino nel deserto*, firmato e datato «ELISAB.TA SIRANI F.1660», olio su tela (già Altomani Pesaro, ora Banca Popolare dell'Emilia e Romagna, Modena). Foto *courtesy* Altomani.

Tav. 51. Elisabetta Sirani, *S. Giovannino con l'agnello*, firmato e datato «ELISAB. SIRANI F/1664», olio su tela, 75.5x62 cm (già raccolta Gerini, Firenze, ora National Gallery of Scotland, Edinburgh).

Tav. 52. Violante Vanni e Lorenzo Lorenzi (*après* Elisabetta Sirani), *S. Giovannino con l'agnello*, dopo il 1750, acquaforte, 394x303 mm (già raccolta Gerini, Firenze, ora BCABo, GDS, Cartella K, n. 291).

Tav. 53. Elisabetta e Giovanni Andrea Sirani, *S. Giovannino con l'agnello*, c. 1659, olio su tela, 51x36 cm (raccolta privata, Bologna).

Tav. 54. Elisabetta Sirani, *S. Giovannino con l'agnello*, firmato e datato «ELISAB. SIRANI F 1660», olio su tavola, 48,5x70 cm (già Sotheby's, ora raccolta privata).

Tav. 55. Elisabetta Sirani, *Amorino nel Mare*, 1662, firmato e datato «E.^ Sirani F 1662.», olio su tela, 950x712 mm (già Collezione Ricciardi, Reggio Emilia; Sotheby's, Londra, ora raccolta privata).

Tav. 56. Elisabetta Sirani, *Omnia Vincit Amor*, 1662, olio su tela, 83,7x68,6 cm (già Christie's, NY). Mercato d'arte 2002 (Foto *courtesy* Cantore Antichità, Modena).

Tav. 57. Clemente Nicoli (*après* Elisabetta Sirani), *Sibilla*, c. 1786, acquaforte, primo stato, 335x218 mm (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXV, n. 107).

Tav. 58. Clemente Nicoli (*après* Elisabetta Sirani), *Sibilla*, c. 1786, acquatinta seppia, secondo stato, 330x220 mm, iscrizione: «Elisab. Sirani inv. et. Del» «C N» (già raccolta Calvi, ora BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XVII, n. 94).

Tav. 59. Clemente Nicoli (*après* Elisabetta Sirani), *Sibilla*, c. 1786, acquatinta grigia, secondo stato, 330x220 mm, iscrizione: «Elisab. Sirani inv. et. Del» «C N» (già raccolta Calvi, ora BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XVII, n. 95).

Tav. 60. Elisabetta Sirani, *Sibilla*, c. 1664, penna e pennello, acquarello bruno, 314x203 mm (già Collezione Bossi, ora Gallerie dell'Accademia, Venezia, Gabinetto Disegni).

Tav. 61. Anonimo italiano (*après* Elisabetta Sirani/Francesco Bartolozzi), *Salvatorino Dormiente*, c. 1800, incisione a bulino, 178x238 mm, iscrizione: «Elisab. Sirani inv.» (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXXVIII, n. 92).

Tav. 62. Francesco Bartolozzi (*après* Elisabetta Sirani), *Salvatorino Dormiente*, prima del 1765, incisione a bulino, iscrizione: «Elisabetta Sirani inv. F. Bartolozzi sculp.» (Raccolta privata, Melbourne).

Tav. 63. Sebastiano Zamboni (*après* Elisabetta Sirani), *La Beata Vergine col Bambino e S. Filippo Neri*, acquaforte, 357x225 mm, iscrizione: «*Elli.a Sirani pinx. Seb: Zamboni del.Sc/ Luigi Guidotti forma in Bologna*», pubblicata da Luigi Guidotti in Bologna dopo il 1700 (BCABo, GDS, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XIX, n. 118).

lo fu catalogato nella raccolta di Dresda nell'Ottocento dal direttore della galleria Karl Woermann (n. 98, 32a), e ricordato da Costance Jocelyn Ffoulkes come copia da Raffaello:

> One of the many altered copies of the *Madonna della Rosa* in the Madrid Gallery, which was executed by Giulio Romano from drawings of Raphael's. The painter seems to have composed the picture from different sketches cleverly adapted to his own purpose. In the original, the group included St. Joseph. The Holy Child, supported by His Mother, has one leg thrown across her knee. After repainting, His foot was made to rest against a parapet, on which a rose was lying – the trivial reason for the name. Parapet and rose were subsequently removed and do not appear in the numerous copies made of the picture.[58]

Il quadro, che ancora si trova a Dresda nei depositi (inv. n. 98), viene ricordato in tutti i cataloghi della galleria del Novecento come copia dal quadro raffaellesco del Prado, come, per esempio, nelle edizioni del 1920 e del 1930, ambedue curate dal direttore Hans Posse.[59]

Bonaventura Bisi (1612-1662), frate minore nel convento di San Francesco di Bologna e pittore di miniature, era consulente artistico sia per il duca di Modena, Alfonso IV d' Este, sia per Leopoldo de' Medici.[60] Grazie a questa sua attività Bisi aveva modo di studiare i

---

[58] Cfr. Constance Jocelyn Ffoulkes, *Handbook of the Italian Schools in the Dresden Gallery*, London, Allen & Co., 1888, p. 183. Un disegno di Raffaello ricordato nella raccolta reale di Windsor Castle (inv. n. 12743) sarebbe uno studio preparatorio per questo quadro. Vedi Eckhart Knab - Erwin Mitsch - Konrad Oberhuber, *Raffaello. I Disegni*, (ediz. italiana a cura di Paolo Dal Poggetto), Firenze, Nardini, 1984, p. 603, n. 243. Cfr. G. Ruland, *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle*, s.l., s.e, 1876, p. 83, n. XLVI, voce *Madonna della Rosa*, Prado, dove lo stesso disegno è ricordato nella raccolta del duca di Devonshire, Chatsworth. Inoltre, Ruland ivi elenca sia la stampa di Elisabetta sia una'litografia di Hanfstängl come tratte dal quadro raffaellesco a Dresda: «n. 6 Lithograph by F. Hanfstängl, of a circular picture in the Dresden collection, representing the same composition with various alterations. n. 7 Reversed etching of the same by El. Sirani».

[59] Cfr. *Die Staatliche Gemäldegalerie Zu Dresden. Katalog der Alte Meister*, a cura di Hans Posse, Kleine Auflage, Dresden, 1920, p. 19, inv. n. 98; *Die Staatliche Gemäldegalerie Zu Dresden. Katalog der Alte Meister*, a cura di H. Posse, Kleine Auflage, Dresden, 1930, p. 166, inv. n. 98.

[60] Secondo Amedeo Potito, il Bisi «lavorò col pennello e col bulino» non solo opere di Raffaello, del Reni, del Guercino e dei Carracci, ma anche quelle di Elisabetta Sirani. Fu anche su consiglio di Bisi che il «Sig. Leandro suo scolaro» incise la «propria conclusione come fece all'acqua forte sul disegno della Sirani del 1663». Cfr. A. Potito, *Il Pittorino Bolognese* cit., p.7, 179. Questo scolaro del Bisi, Gaspar Linder, figlio del mercante di seta fiammingo Poliforio Linder, divenne Lettore in Legge presso l'Università di Bologna e Consultore del Santo Uffizio e poi

quadri del duca e quindi fece un disegno del quadro di Raffaello; disegno che Elisabetta riprodusse in stampa dopo il 1658. Questo fu l'anno in cui Bisi inviò un «poco di schizzo» della Sirani al principe Leopoldo per presentare la giovane pittrice alla corte medicea, nella speranza di ottenerle delle commissioni.[61] Questa presentazione diede i suoi frutti, perché la Sirani ottenne in seguito molte commissioni dai Medici e dal loro *entourage*: da Margherita Farnese (1661 e 1662), dalla granduchessa Vittoria della Rovere (1661 e 1665), da Cosimo III (1664), e da Leopoldo stesso (1663-1664), il quale raramente richiedeva commissioni da artisti viventi.[62] Elisabetta stessa, spinta anche dall'ambizioso padre (cfr. nota 68 *infra*), inviò numerosi omaggi a Leopoldo: nel 1662 con due disegni, «la decollazione di San Giovanni Battista acquarello [...e

Oratoriano di San Filippo Neri nel 1682. Un esemplare della sua incisione, datata 23 giugno 1663, con l'iscrizione «Elisabeth Sirana inventrix» e dedica al cardinale Pietro Vidoni Legato di Bologna, si trova nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto Disegni e Stampe (PN 488). Cfr. C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, cit., II, p. XVIII; A. Modesti, *Una bottega bolognese del Seicento: lo studio d'arte di Giovanni Andrea e Elisabetta Sirani*, di prossima pubblicazione.

[61] Pare che il disegno di Elisabetta sia ripreso da un ritratto del Correggio che il Bisi voleva proporre a Leopoldo per la sua collezione: «Ho sempre stimato mio debito il far sapere a V.A.S. quanto passa in genere di Pittura e Disegni, e perché hora è stato portato da Reggio che dicono sia del Correggio non solo glie lo faccio sapere ma anche glie ne mando un poco di disegno la grandezza del Quadro è del naturale a punto della medes. proporzione del Disegno è ben conservato et è sulla tela: ne adimandono cento scudi di questa moneta [...] Forse sarà grato a V.A.S. vedere questo poco di schizzo per essere di mano di una Putta molto valente, et è la figliola del nostro Sirano da Bologna d'età d'anni 19 in circa, e dipinge da homo con molta prontezza et inventione» (lettera di Bonaventura Bisi a Leopoldo de' Medici, datata 22 gennaio 1658). Sulla base di questo schizzo di mano di Elisabetta e dell'informazione fornita dal Bisi, il principe Leopoldo decise di acquistare il quadro del Correggio: «Ricevo li comandi di V.A.S. ma per hora non ho volsuto aumentare li cento scudi nel Ritratto del Correggio, ma volio fare ogni sforzo per tener più basso il prezzo, e vero mi diano un altro quadro a mio gusto in compagnia di questo il quale è grande nel naturale come già lo accennai e non piccolo come il Disegno et al giudizio di tutti è bellissimo et originale senza falso e perché non capiti in altre mani me lo farò consegnare, e trarrò il negotio a quel melio segno che possi per il buon servitio di V.A.S.» (lettera di Bonaventura Bisi a Leopoldo de' Medici, datata 29 gennaio 1658). Per queste lettere ed altra corrispondenza relativa al ritratto del Correggio ed al disegno eseguito da Elisabetta cfr. A. Pottio, *Il Pittorino Bolognese* cit., p. 86-89, 91, 93, 117-118.

[62] Elisabetta registrò alcune delle sue commissioni medicee nella *Nota* cit., p. 386, 398. Per una discussione dei suoi rapporti con la corte fiorentina vedi: A. Modesti, *Patrons as Agents* cit., p. 367 e seg. Per il collezionismo di Leopoldo de' Medici cfr. Edward Goldberg, *Patterns in late Medici patronage*, Princeton, Princeton University Press, 1983, capitolo 2; *Archivio del Collezionismo. Il cardinale Leopoldo, vol. II: Rapporti col mercato emiliano*, a cura di Miriam Fileti Mazza, Milano - Napoli, Ricciardi, 1993, tomo I.

la] testa del giovane di pastello al naturale»,[63] che si trovano ora nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 6300F, 6299F); poi nel 1664 un ritratto del nipote di Leopoldo, il futuro granduca Cosimo III (irreperibile), e un altro ritratto del suo giovane insegnante di filosofia Luigi Magni, professore di Logica e di Medicina nell'Ateneo di Bologna.[64]

Il ritratto di Luigi Magni si conosce soltanto attraverso una rara stampa di traduzione che si trova nelle raccolte dell'Archiginnasio (tav. 42),[65] di anonimo incisore emiliano del Seicento, che reca lo stemma mediceo e la dedica: «SEREN.MO PRINCIPI LEOPOLDO ÆTRURIÆ. Dicat Elisabeth Sirana delineando». I riferimenti iconografici alla professione di Magni, i libri di Aristotele e Ippocrate, e l'iscrizione: «ALOYSIVS BONON. PHIL. ET MED. DOCT. COLLEG., ET LECT. PVB. NVNC ÆTAT. XII. ANN.», indicano che il ritratto originale di Elisabetta fu dipinto nel 1663, probabilmente in occasione della registrazione del Magni, avvenuta il 6 marzo di quello stesso anno, nei «Rotoli» dei Collegi di Filosofia e di Medicina dell'Università di Bologna, dove

[63] Come scrisse il marchese Ferdinando Cospi a Leopoldo de' Medici, il 19 agosto 1662: «questi sono due fatti come dico a posta per mandare a V.A.», citato da Riccardo Carapelli, *Un importante collezionista bolognese del Seicento: Ferdinando Cospi e i suoi rapporti con la Firenze medicea*, «Il Carrobbio», 1988, p. 99-114, a p. 106. Per riproduzioni delle opere della pittrice eseguite per i Medici, vedi A. Modesti, *Patrons as Agents* cit., fig. XXVIII, 1-8.

[64] Luigi Magni (1651-1690) fu un prodigio, laureato in Filosofia e Medicina il 26 settembre 1661 all'età di 10 anni. Cfr. *Notitia Doctorum sive Catalogus doctorum qui in Collegiis Philosophiae et Medicinae Bononiae laureati fuerunt an anno 1480 usque ad annum 1800*, a cura di Giovanni Bronzino, Milano, 1962, p. 168. Oltre a tenere lezioni private in casa, insegnò logica nello Studio Pubblico di Bologna (1662), poi medicina teorica dal 1665, e medicina pratica dal 1689, come ricordato in Serafino Mazzetti, *Repertorio di tutti i professori antichi e moderni della famosa Università e del celebre Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1848, p. 190. L'esame publico di Magni e la consegna della laurea furono riportati nella gazzetta settimanale «Bologna» il 16 Marzo 1661 e il 28 Settembre 1661 (*Avvisi o Gazzette di Bologna per tutto l'anno 1661*, Giacomo Monti. Sotto le Volte de' Pollaroli, 1661 (esemplare visto: BCABo, A.V.M.II.26). Cfr. Antonio Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna, per l'Erede di Vittorio Benacci, 1666, II, p. 255-56, 257; Vincenzo Busacchi, *La laurea in filosofia e medicina all'undicenne Luigi Magni (1661) nel periodo della decadenza dello Studio di Bologna*, «Strenna Storica Bolognese», XVII, 1967, p. 87-100.

[65] La Biblioteca custodisce cinque esemplari di questa stampa in bulino (201 x 148 mm) : Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Gozzadini, 16, al n. 61a; Collezione dei Ritratti (A/35), Cartella 39, n.1; *Ritratti e biografie di Bolognesi illustri*, II, c. 402, n.1; *Raccolta di Ritratti di uomini e donne illustri di Bologna*, II, n. 105; *Li ritratti di alcuni Bolognesi Illustri*, ms. B.1953, I, n. 86. Cfr. P. Bellini, *Elisabetta Sirani* cit., p. 12, dove la stampa viene citata nella sezione «Gravures d'après Elisabetta Sirani», senza alcuna collocazione.

il prodigioso dodicenne già insegnava logica da un anno.[66] Il giovane Luigi Magni aveva anche visitato la corte fiorentina diverse volte, chiamato dal gran duca Ferdinando II de' Medici per difendere «Conclusioni di Filosofia alla presenza di quel Gran Duca, e Prencipi di Toscana [...] con istupore, e maraviglia di tutti», come scrisse Antonio Masini nella sua *Bologna Perlustrata* nel 1666.[67] A conoscenza del successo ottenuto dal Magni a Firenze, la Sirani donò a Leopoldo il ritratto dello studioso da lei eseguito. L'opera venne inviata al principe dal padre tramite Ferdinando Cospi il 4 marzo 1664, accompagnata da due lettere: una di Cospi stesso e l'altra di Giovanni Andrea Sirani. Queste lettere rivelano che sia Elisabetta sia il suo giovane fratello Antonio Maria studiavano la filosofia, e sarebbero stati «scolari» del Magni. Nella sua lettera, Giovanni Andrea si riferisce anche alle visite del Magni alla corte medicea, dove il giovane ebbe l'onore di esprimere il proprio rispetto verso Leopoldo, dedizione che ora potrà essere rinnovata grazie al ritratto del professore «formato dall'Elisabetta mia figlia».[68]

---

[66] Cfr. A. Modesti, *Patrons as Agents* cit., p. 371, nota 51; Ead., *Cultural Heroine* cit., nota 22.

[67] A. Masini, *Bologna Perlustrata* cit, II, p. 256.

[68] Nella lettera di Giovan Andrea Sirani, del 4 marzo 1664, si legge: «Hebbe l'honore non è molto il Dottore Aloisio Magni di riverire l'A. V.sa Ser.ma e q.to di nuovo le comparirà in un ritratto formato dall'Elisabetta mia figlia q.to apunto stava egli amaestrando Ant.o M.a mio figlio fanciullo d'Anni 13 p[er] la difesa d'alcune pubbliche concl[usio]ni; che congiunte al ritratto sudd° piglio ardire d'inviare all'A.V.ta, à fine che la di lei generosa benignità col dare un'ochiata all'uno et altro possa persuadersi che non dovrà q.ta mia casa havere gloria maggiore ch' non virtuose attioni rendersi degni della riveritiss.ma già e protett[ion]e dell A.V.ta alla q.le hum[ilment]e mi inchino» (ASFi, CA, IX, 15: c. 223, citato in A. Modesti, *Patrons as Agents*, cit., nota 52). Cfr. *Archivio del Collezionismo* cit., Tomo I, p. 47 e doc. 1286, dove il quadro viene proposto come un doppio ritratto. Però la lettera di Ferdinando Cospi della stessa data, 4 marzo 1664, nella quale viene citata la dedica a Leopoldo che si vede nella stampa di traduzione, riporta: «il Padre di lei baci le veste a V.A. et li manda l'inclusa si come le Conclusioni che fra pochi giorni sosterrà un f.tello della Sig.ra Elisabetta scolare del Dottorino Magno il cui ritratto ella hà fatto e dedicato a V. A. come ella vedrà mandandoli un Cartone con il ritratto, scrittovi sopra il nome di V. A. et consegnato al p.nte Procaccio» (ASFi, MP, f. 5532, filza 35, anni 1660-69: c. 247) conferma che si tratta di un ritratto di Magni solo e non di un doppio ritratto. Il fratello di Elisabetta «D. Antonius Maria Siranius Bononiensis» si laureò in filosofia e medicina all'Università di Bologna il 26 settembre 1670, a circa vent' anni (G. Bronzino, *Notitia Doctorum* cit., p. 183). Per l'educazione umanistica della Sirani, che studiò «il pensiero», letteratura e storia classica, e per la sua formazione culturale, cfr. A. Modesti, *Cultural Heroine* cit., p. 400-401; Ead., *The Phallic Paintbrush: Genius and Gendered Aesthetics in the Art of Elisabetta Sirani*, relazione presentata al 3° convegno internazionale, *Gender and Equity Issues: Humanistic Considerations for the 21st Century*, Faculty of Humanities, Salisbury State University, Maryland e Srinakharinwirot University, Bangkok, Thailand, gennaio 4-6, 2001 (in corso di pubblicazione).

Anche al miniaturista padre Bonaventura Bisi, che a Firenze aveva favorito la sua fortuna iniziale, Elisabetta per riconoscenza fece omaggio della stampa, nella quale riprendeva un lavoro raffaellesco del Bisi, conferendo così allo stesso tempo un omaggio al maestro più importante del Rinascimento italiano che aveva ispirato la rivitalizzazione del classicismo nella scuola bolognese, di cui lei era una delle principali esponenti. Così la Sirani affermava la sua appartenenza ad una tradizione ben determinata, facendosi parte di una trinità artistica come lei stessa rivela nell'iscrizione in fondo alla stampa (tav. 14): «*Opus hoc à Divino Raphaele pictum, et a Fr. Bonaventura Bisio oblinitum, inter reliquas inuictissimi Ducis Mutinæ delitias conspicitur, Elisabetha Sirani sic incisum exposuit*».[69]

Come rivela l'ultima parola, quest'opera fu esposta prima di essere inviata al Bisi, come era consuetudine a Bologna nel Seicento. Artisti sempre più desiderosi di un riconoscimento pubblico del loro lavoro usavano far sì che le opere compiute, prima di essere spedite ai committenti che le avevano ordinate, venissero esposte per la «verifica pubblica» in un luogo pubblico, come una chiesa, una finestra di bottega o in occasione di una festa religiosa, pubblicando anche avvisi e volantini in prosa o versi di letterati bolognesi per promuovere l'evento.[70] L'Archiginnasio conserva vari fogli volanti di queste poesie pubblicate in onore dei quadri di Elisabetta,[71] esposti in diversi occasioni, iniziando con la sua prima commissione pubblica in città, *Il Battesimo di Cristo* alla Certosa, del 1658.[72] Due fogli di versi in lode del

---

[69] Cfr. A. Modesti, *Patrons as Agents* cit., p. 373.

[70] Ead., *Patrons as Agents* cit. Cfr. Giovanna Perini, *Struttura e funzione delle mostre d'arte a Bologna nel Sei e Settecento*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», Bologna, 1990, p. 293-341. Sul ruolo del foglio volante e degli avvisi nella diffusione dell'informazione nel Seicento vedi *Una città in piazza*, cit.

[71] I fogli volanti sono raccolti in BCABo, 17, Biografie ed Elogi (Sirani Elisabetta): *Componimenti poetici, la più parte sonetti, in lode della Sirani per diverse pitture da lei eseguite* (cfr. Luigi Frati, *Opere della Bibliografia Bolognese*, vol. II, Bologna, Zanichelli, 1889, col. 1348, n. 10.390). Cfr. Malvasia sui quadri di Elisabetta «al pubblico sindicato esposti» e lodati da Andrea Bianchini con «la facile sua vena canora», *supra*, nota 43.

[72] Il quadro *pendant* del padre - *La Cena del Fariseo* del 1652 - fu esposto per la «verifica pubblica» durante la Festa del Santissimo Sacramento, assicurando così una grande visibilità. Cfr. C.C. Malvasia, *Lettera del Signor Conte Carlo Cesare Malvasia a Monsig. Albergati Auditore della Sacra Rota, in ragguaglio d'una pittura fatta ultimamente dal Sig. Gio. Andrea Sirani*,

Battesimo scritti da Silvio Felice, Virbio Tronchi, e l'anonimo C. S., furono pubblicati per l'inaugurazione del quadro da Giovanni Battista Ferroni (tav. 17, 18), il quale stampò nello stesso anno l'anonimo sonetto *Alle Virtù della Signora ISABETTA SIRANI, dignissima pittrice*, che paragona la pittrice ad una maga (tav. 16).[73] L'anno successivo, nel 1659, la *Timoclea*, eseguita per Andrea Cattalani, fu lodata dall'Accademico Incauto (tav. 39),[74] e da Lidio Pastore (tav. 40);[75] ambedue i sonetti furono pubblicati dal tipografo Giacomo Monti. Poi nel 1663, Giovanni Battista Ferroni stampò i sonetti di Vincenzo Maria Marescalchi (che usava la sigla V.M.M.), composti «nell'esposizione» di due quadri di Elisabetta rappresentanti la Madonna col Bambino (tav. 19, 21), il primo dipinto per Paolo Poggi, il secondo per «M. Agostino merciaro alle Scuole» (tav. 22).[76] La Biblioteca pos-

Bologna, Giovanni Battista Ferroni, 1652 (BACBo, 17, Biografie ed Elogi [Sirani, Giovanni Andrea] n. 1), ripubblicato in In., *Felsina pittrice* cit., II, p. 404-407.

[73] Si ricorda che nell'anno precedente Elisabetta registra nella sua *Nota* una *Circe* (tav. 15). Per questo quadro, che secondo me è da attribuirsi ad Elisabetta Sirani, cfr. *infra* nota 104.

[74] *Per la Timoclea Pittura di ELISABETTA SIRANI.* Pure dell'Accademico Incauto è l'ode *Al Nome Immortale della Molt'Illust. Sig. ELISABETTA SIRANI Pittrice Famosissima*, pubblicato presso lo stesso Giacomo Monti nel 1658. Cfr. Giovanni Luigi Picinardi, *La Poesia Muta Celebrata dalla Pittura loquace. Applausi di Nobili Ingegni al Penello immortale della Signora ELISABETTA SIRANI Pittrice Bolognese*, Bologna, per gli Heredi di Evangelista Dozza, 1666, p. 85-90.

[75] *Applausi dovuti a i meriti della Signora ELISABETTA SIRANI, Famosissima Pittrice per LA TIMOCLEA Opera di Essa Signora*, in Bologna, per Giacomo Monti, MDCLIX (esemplare visto: BCABo, 17, Biografie ed Elogi [Sirani Elisabetta]).

[76] E. Sirani, *Nota* cit., p. 398: «Una B. V. mezza figura col Bambino in braccio, ed esso Bambino alza con la destra mano un pugno di rose, e con la sinistra fa carezze alla Madre, per il signor Paolo Poggi [...] Una mezza figura d'una B. V. del naturale, che mostra una colomba al Bambino Gesù, per M. Agostino merciaro alle Scuole». Il primo quadro è stato erroneamente identificato dagli studiosi con la *Madonna col Bambino*, una variante sul tema, a Washington, National Museum for Women in the Arts (cfr. la scheda di Angela Ghirardi in *Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614*, a cura di Vera Fortunati, Milano, Electa, 1998, p. 126). Il quadro di Washington è infatti quello che Elisabetta fece lo stesso anno, 1663, per il fratello di papa Alessandro VII, don Mario Chigi. Fu descritto dalla pittrice come: «Una B. Vergine mezza figura, con il Bambino, quale sta in atto di porle una corona di rose in capo, sostenendolo ella a sedere sopra d'un cuscino che ha in grembo, per D. Mario fratello del Papa» (p. 398). Un disegno preparatorio si trova alla Walker Art Gallery Liverpool, UK. Cfr. Xanthe Brooke, *Mantegna to Rubens. The Weld-Blundell drawings collection*, London, Merrell Holberton, 1998, p. 103-104, n. 51, dove il committente del quadro viene erroneamente identificato come Don Mario Barberini (ringrazio Benedetta Basevi per la segnalazione di questa pubblicazione). Elisabetta dipinse un'altra variante del quadro di Poggi l'anno successivo per

siede anche il foglio «non coretto», cioè la bozza, dell'avviso stampato per il primo quadro esposto, foglio nel quale sono annotati, evidentamente da Marescalchi stesso, non solo le correzioni tipografiche, ma anche nuovi pensieri poetici (tav. 23).[77]

L'ultima incisione di Elisabetta presente nella Biblioteca dell'Archiginnasio è *La Sacra Famiglia con S. Giovannino* del 1659 (Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella XIV, n. 1; Bartsch, 3), riportata in tutti i repertori come una stampa originale della Sirani su invenzione del padre Giovanni Andrea. La stampa qui presente (tav. 26), una bellissima e rara prova a sanguigna, è un secondo stato, dopo che la firma «Elisab.ta Sirani. F. 1659» in basso a destra fu cancellata.[78] Un terzo stato nella raccolta della Pinacoteca Nazionale di Bologna, nel quale risulta aggiunta l'iscrizione in basso a sinistra «Guido Reni inv. inc», è considerata una produzione tarda, posteriore ai precedenti due stati, come conferma la qualità della

un committente straniero non identificato nel registro della pittrice: «Una B. V. mezza figura, con il Bambino che inginocchiatole in grembo, con la sinistra le fa carezze, e con la destra mostra di volerle porre nelle mani una rosa a lei che caramente con ambe le mani l'abbraccia e lo stringe, per un Cavalier Fiorentino» (*Nota* cit., p. 398). Firmato e datato 1664 sull'orlo del vestito della Madonna, il quadro faceva parte della raccolta di Lord Desborough, poi venduto all'asta di Christie's, 9 aprile 1954. Cfr. *Pictures by Old Masters*, James Christie Sales Catalogue, London, 9 aprile 1954, lotto 75 – una riproduzione si trova nella Witt Photo Library, Courtauld Institute, London. Un disegno preparatorio inedito proveniente dalla raccolta Certani di Bologna, si trova a Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto Disegni e Stampe, NFGC 31245 (tav. 20). Per la collezione di disegni di Antonio Certani (1879-1952) cfr. A. Mazza, *Disegni bolognesi del Sei e Settecento alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia: la collezione Certani*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di Sergio Marinelli e A. Mazza, Verona, Banca Popolare di Verona - Banco S. Geminiano e S. Prospero, 1999, p. 242-268. Il secondo quadro esposto nel 1663 per il quale Marescalchi scrisse i suoi sonetti, la *Madonna col Bambino e colomba*, è nella raccolta del Museo Borromeo, Isola Bella. Nel 1671 il marchese Riario comprò questo dipinto dagli eredi di «M. Agostino merciaro alle Scuole», tramite il mercante Alessandro Monti, e nel Settecento si trovava nella raccolta della famiglia Bassi, esposto durante la Festa del Corpus Domini del 1775. Malvasia poi possedeva «il disegno di lapis rosso», studio preparatorio del quadro Borromeo. Cfr. C.C. Malvasia, *Vite di Pittori Bolognesi (Appunti Inediti)* cit., p. 94 e nota 25; M. Oretti, *Descrizione delle pitture che sono state esposte nelle strade di Bologna per la Festa del SS. Sacramento*, BCABo, ms. B.105, I, c. 217; G.L. Picinardi, *La poesia muta* cit., p. 71-75.

[77] Per altri quadri della Sirani esposti al pubblico cfr. A. Modesti, *Patrons as Agents* cit., p. 373-375 e nota 79 e per i versi scritti in onore di essi, G.L. Picinardi, *La poesia muta* cit.

[78] Per questo primo stato con la firma di Elisabetta, non ricordato da Bartsch, cfr. G. Gaeta Bertelà, *Incisori bolognesi* cit., n. 918.

Uffizi a Firenze. Di particolare interesse sono due ritratti postumi, nella Raccolta Malvezzi degli Uffizi, che Barbara fece della sorella nelle vesti allegoriche della *Virtù* e della *Poesia* (tav. 27, 28),[86] nei quali vediamo veramente quanto vicino ai modi di Elisabetta fosse il suo stile grafico. Si possono paragonare questi due disegni di Barbara ad un altro disegno Sirani agli Uffizi (n. 1651 F), la *Madonna con Bam-*

[86] I disegni sono inventariati ai n. 20242 - 20243, descritti come: *La Morte presso una giovane donna, seduta a braccia conserte sopra una pietra*, e *La Morte che strappa la corona ed il manto alla Poesia*. Sono disegni per gli addobbi della chiesa in occasione delle esequie di Elisabetta Sirani tenutesi in San Domenico il 14 novembre 1665. Ambedue recano in basso un'iscrizione in latino con riferimenti al suo genio poetico e alla sua virtù: «*Grande opus ehu cessat, vincta est Heroica Virtus, nec nisi pro tumulo Petra relicta fuit*» e «*Quod decus adiungam proprio spoliata decorem Nuda exfuneribus pompa Poesis eo*». Nel primo (tav. 27) la Morte porta via le armi della Virtù Eroica (spada di giustizia, scudo e lancia), mentre nel *pendant* (tav. 28), la figura della Morte strappa il lauro della Fama dalla testa di Elisabetta e il mantello dalle sue spalle, mentre calpesta libri e strumenti musicali, simboli della sua cultura e della sua sapienza. Il significato dell'allegoria è chiaro, la Morte ha stroncato nel fiore della sua vita la creatività e il gran talento di una virtuosa giovane pittrice. Cfr. C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 385: «nel più bello della carriera vidi anche arrestato il cammino, che vidi dall'indegna falce di morte reciso nel suo vago spuntare il più bel fiore, troncato fuor di stagione il più bel frutto in erba», e p. 392-393 per la sua descrizione del funerale di Elisabetta. La Sirani fu sepolta nella chiesa di San Domenico, nell'arca dei Guidotti (Cappella della Madonna del Rosario), al fianco del divino Guido Reni. Una lastra sepolcrale, la cui iscrizione lega i due pittori bolognesi per l'eternità, fu pubblicata da A. Ricci, *Iscrizione sepolcrale* cit.). La morte della pittrice e il suo funerale pubblico, al quale parteciparono tutta la nobiltà ed i letterati di Bologna, furono ricordati anche dal Marchese Fava («29 Agosto 1665. Ieri sera è morta Elisabetta Sirani figlia del pittore Giovan Andrea Sirani, anche essa era pittrice di molto concetto.» *Diario di tutte le cose più notabili succedute nella Città e Territorio di Bologna principando dall'Anno 1644 sino all'Anno 1700*, BCABo, ms. B.33, c. 56c) e riportati nella gazzetta settimanale «Bologna» il 2 settembre 1665: «Venerdì sera passò da questa all'altra vita, di breve indisposizione, la Sig. Elisabetta Sirani famosissima Pittrice, venendo tal perdita compianta da tutta la Città, per le rare, e qualificate virtù, che in essa risplendevano»; e il 18 novembre 1665: «Parimente il Sabbato risplendè la generosità delle Dame, Cavalieri Bolognesi e da altri Amatori della virtù, nelle solenni Esequie alla già Sig. Elisabetta Sirani, Pittrice famosissima, celebrate nella Chiesa de' Padri Domenicani, che era tutta addobata a nero, con molte ingegnosissime imprese, sparte con ordine frà le Lumiere e l'Arme della Defonta. S'ergeva nel mezo della detta Chiesa una machina di eccellente architettura, che figurava il Tempio dell'Onore, ove sedeva la Statua della Pittrice in atto di operare. La Messa fù cantata dà più squisiti Musici della Città, e Forestieri, ed a mezo di quella il Sig. Gio. Luigi Picinardi, Priore attuale dello Studio, e giovinetto di note prerogative deplorò il Fato della Giovane in una facondissima Orazione funebre, portata con grazia, e spirito tale, che si guadagnò l'affetto di tutta la Città ne gli applausi straordinarij d'una udienza affollata, e fioratissima insieme, si per Dame, Cavalieri, e Virtuosi, come per l'Università di tutti li Signori Studenti, che v'intervennero.» Roma, Archivio Secreto Vaticano, Segreteria di Stato, Avisi, 36, cc. 323, 345 (ringrazio Pierangelo Bellettini per questa segnalazione). È chiaro dalla iconografia di questi ritratti allegorici che Barbara conosceva il manuale di simbologia più importante del

bino e san Giovannino, ritenuto tradizionalmente un'opera di Giovanni Andrea Sirani e recentemente trasferito all'*œuvre* di Elisabetta da Angelo Mazza.[87] Se Mazza ha ragione a considerare quest'opera non di mano di Giovanni Andrea, ritengo però debba attribuirsi a Barbara Sirani, più che ad Elisabetta, il cui stile è ancora più libero ed espressivo. Inoltre troviamo in questo disegno che la figura del piccolo santo, la testa della Madonna e la loro disposizione sono quasi identiche al quadro e alla stampa qui in discussione (tav. 25 e 26), anche se presenta una variazione sul tema (manca per esempio S. Giuseppe). Alla stampa di Elisabetta, poi, è da paragonare un secondo disegno in acquarello nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 4199), attribuito ad Elisabetta Sirani. Il disegno rappresenta lo stesso soggetto della *Sacra Famiglia*, in una simile configurazione diagonale, con S. Giuseppe in piedi dietro la Madonna seduta con il Bambino Gesù in grembo, il quale però non dorme, ma s'inchina verso San Giovannino posto vicino alle ginocchia della Madonna. Si nota che questo disegno, al contrario dell'altro, è in controparte rispetto alla stampa di Elisabetta, e così potrebbe essere una prima idea o anche uno studio preparatorio per questa incisione. Barbara poi, all'inizio della carriera, quando passò dall'insegnamento del padre a quello della sorella, ha usato la stampa di Elisabetta come modello per il suo quadretto in rame, il quale sarebbe il *pendant* del *Salvator Mundi* di Elisabetta del

Rinascimento italiano, l'*Iconologia* di Cesare Ripa, la cui prima edizione illustrata fu pubblicata nel 1603 (edizione consultata, a cura di Piero Buscaroli, Milano, TEA Arte, 1992). La figura della Poesia, con il suo mantello trapunto di stelle, è basata sulla xilografia che accompagna il testo di Cesare Ripa (p. 358), mentre quella della Virtù sembra una combinazione delle descrizioni della Virtù e di quella della Fortezza di Animo e di Corpo presentate da Ripa (p. 144, 470-472). Barbara poteva consultare la copia dell'*Iconologia* presente nella libreria del padre, che serviva come strumento indispensabile per i dipinti di soggetto mitologico, allegorico e di storia e letteratura classica che furono tanto richiesti dai committenti dei Sirani. Indispensabile anche *Le Imagini de i Dei de gli Antichi* di Vincenzo Cartari, anche questo testo fra i tanti volumi nella libreria di Giovanni Andrea Sirani. Un'edizione illustrata di questo testo fu pubblicata nel 1643, nella quale si trova una descrizione e immagine di Giove con «uno manto che pare di vetro, dipinto a scintillanti stelle» (edizione consultata a cura di Ginetta Auzzas *et al.*, Vicenza, Neri Pozza, 1996, p. 130-132, tav. 20). Cfr. A. Modesti, *Cultural Heroine* cit., p. 400-402, e note 24, 25; Ead., *Una bottega bolognese del Seicento* cit.; S. Sabbatini, *Per una storia delle donne pittrici bolognesi* cit., p. 85-101, per l'identificazione dei testi presenti nella libreria di casa Sirani.

[87] Cfr. A. Mazza, *La Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio, Cesena*, Milano, Electa, 2001, p. 311, nota 12.

1658, anche questo depositato nella Pinacoteca di Bologna. Ambedue sono di simile misura, con identiche cornici dorate ed intagliate, e provengono dalla Certosa, dove erano entrambe collocate nella Cappella di San Giovanni.[88]

Stampe *après* Elisabetta Sirani: l'esempio di Lorenzo Loli

Lorenzo Loli (1603-1672) faceva parte della «florida scuola» di Giovanni Andrea Sirani,[89] con il quale aveva iniziato gli studi presso la bottega di Guido Reni. Istruito nell'arte della pittura e dell'incisione da Reni e poi da Sirani, Loli era impegnato principalmente nella traduzione in stampe di disegni e pitture di Guido Reni e di Giovanni Andrea ed Elisabetta Sirani, come si vede in alcuni esemplari presenti nelle raccolte dell'Archiginnasio.[90]

Malvasia, nei suoi appunti per la *Felsina Pittrice*, rivela che Giovanni Andrea Sirani era un maestro particolarmente premuroso nell'insegnare ed aiutare il più anziano Loli: «li mostrasse più di uno schizzo e sovra di ciò li facessero varie osservazioni, discorsi e consigli per istradarlo alla perfezione».[91] Nel dipingere era comunque la

[88] Cfr. G. P. Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale* cit., p. 647-648, ai n. 247, 248; p. 701, n. 341, 342. Questo *Salvator Mundi* (olio su tela incollata su cartone) reca un'iscrizione sul retro: «Elisabetta Sirani Fece 1658», e può essere paragonata sia ai numerosi «Salvatorini primi Bambini intieri, di età d'un anno, in quadretti piccioli, che contemplano la passione» che Elisabetta fece nel 1659 per il cardinale Sacchetti e il senatore Pietramellara, sia al «Gesù Bambino sul rame, che con la destra ci mostra la Croce, e nella sinistra ha un ramo di olivo: gli ho fatto un piede sopra una testa di morto, credendo facile il significato, per il sig. Lorenzo Zagnoni» (cfr. E. Sirani, *Nota* cit., p. 394-396). Quest'ultimo *Salvator Mundi* dipinto per Zagnoni nel 1662, si trova all'Ermitage.

[89] L. Crespi, *Felsina Pittrice* cit., III, p. 73-74. Cfr. A. Ambrosini Massari, *Lorenzo Loli* cit., p. 301-304; C. C. Malvasia, *Vita di Pittori Bolognesi (Appunti inediti)* cit., p. 15, nota 9, per una chiarificazione delle date di nascita e morte del Loli, riportate erroneamente come 1612 e 1692 in molti repertori.

[90] Per esempio: *Madonna del Rosario*, da Guido Reni (Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XV, n. 32); *Madonna col Bambino ed un Angelo*, da Giovanni Andrea Sirani (Cartella XV, n. 56). Per altre stampe incise da Loli, cfr. G. Gaeta Bertelà, *Incisori bolognesi* cit., cat. n. 741-770; A. Bartsch, *Oeuvre de Laurent Loli*, in *Le Peintre Graveur* cit., XIX, p. 161-182, dove sono elencate 31 stampe.

[91] C. C. Malvasia, *Vita di Pittori Bolognesi (Appunti inediti)* cit., p. 15, 32.

Sirani che dava esempio agli assistenti della bottega. Gli allievi di Giovanni Andrea come Loli, Bartolomeo Zanichelli e Marco Bandinelli, imparavano il loro mestiere anche assistendo ed osservando Elisabetta che lavorava al loro fianco,[92] e quando il padre non fu più in grado di portare avanti la bottega, fu affidato alla pittrice il ruolo di caposcuola. Mentre Zanichelli si specializzò come copista dei dipinti di Elisabetta, Loli divenne collaboratore della pittrice.[93] Negli anni in cui lavorava nella bottega dei Sirani, diretta da Elisabetta a partire dal 1660 circa, Loli incise almeno quattro stampe da opere della pittrice.[94] Queste incisioni ci portano a considerare il problema metodologico delle attribuzioni, mettendo in rilievo come la produzione materiale di una bottega seicentesca risultasse spesso da una collaborazione stretta fra colleghi, come nel caso dei disegni della Sirani eseguiti proprio per essere incisi da Lorenzo Tinti.[95] Le stampe avevano anche la funzione di divulgare e diffondere fra i clienti la conoscenza dei diversi lavori prodotti nella bottega, ed in particolare le opere dei pittori più richiesti come Elisabetta.

La prima incisione, *La Madonna col Bambino e S. Giovannino* (tav. 29, Bartsch 5), è una di queste opere problematiche, poichè è segnalata negli inventari della Biblioteca come opera d'invenzione di Gui-

[92] Cfr. Carolina Bonafede, *Lo studio di Elisabetta Sirani visitato da Cosimo de' Medici che fu il terzo di questo nome*, in «Il lieto augurio», II, 1852, p. 151-165, in particolare p. 159. Lavorando nella stessa bottega era inevitabile che il Loli e la Sirani avessero in comune anche dei committenti, per esempio il signor Parisetti di Reggio, del quale abbiamo già parlato (cfr. la discussione del *S. Eustachio* di Elisabetta *supra*, e nota 46 per i quadri Parisetti di Loli.)

[93] A. Modesti, *Sirani Elisabetta* cit., p. 1275. Cfr. nota 123 più avanti.

[94] Gli altri due esemplari, non presenti all'Archiginnasio, si possono vedere presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: cfr. G. Gaeta Bertelà, *Incisori bolognesi* cit., n. 745, 755. Questa seconda stampa del Loli, senza alcun firma o iscrizione, corrisponde al quadro che la Sirani fece per il cardinale Pietro Vidoni nel 1663, descritto da lei come «Una Maddalena, che contempla un Crocifisso, che ha nella sinistra mano, ed ambe le braccia incrocicchiate sul petto, mezza figura» (E. Sirani, *Nota* cit., p. 398) - forse da identificarsi con quello firmato e datato 1663 ricordato dalla Frisoni in una raccolta privata bresciana. (Cfr. F. Frisoni, *La Vera Sirani* cit., p. 11). Un quadro molto vicino alla stampa del Loli, ma con alcune variazioni, si trova ora in raccolta privata, Bologna, già attribuito a Giovanni Andrea Sirani, ma nel quale è anche evidente la mano di Elisabetta, in particolare nella tipologia del viso della santa, nella mano destra e nelle pennellate dello sfondo.

[95] Per una discussione di questa collaborazione artistica fra Elisabetta Sirani, Lorenzo Loli e Lorenzo Tinti, vedi A. Modesti, *Una bottega bolognese del Seicento* cit.

do Reni.[96] Esiste un'altra versione, leggermente diversa, che deriva dallo stesso quadro o disegno – sempre ritenuto un originale di Guido Reni – con attribuzione dubitativa a Lorenzo Loli,[97] mentre altri esemplari della nostra stampa sono stati segnalati come invenzione di Elisabetta Sirani. Paolo Bellini cita uno stato in cui appare l'iscrizione del nome della pittrice in basso a sinistra come autrice dell'originale: «Elis. Sir. In», e a destra il nome del Loli come disegnatore e incisore: «L.Lol f.», non conosciuto dal Bartsch, e inserisce questa stampa nel suo catalogo della pittrice come «Gravures d'aprés Elisabetta Sirani».[98] Lo stile del disegno, con i tratti molto marcati e forti, e anche un po' pesanti (vedi in particolare l'aureola intorno alla testa della Madonna, che non si trova nell'altra versione) si avvicina molto al modo di Loli di interpretare gli originali di altri autori, modo ben visibile anche nella *Madonna che contempla il Bambino* (tav. 33). È da sottolineare che Loli si rivela più libero e bravo quando incide le sue proprie invenzioni, come la serie di *Amorini scherzanti* pubblicata in forma di libro negli anni Quaranta del Seicento.[99]

Non è improbabile che Loli abbia tradotto in stampa un dipinto originale della Sirani simile all'idea di Raffaello con i due bambini che giocano con la fascia, che Elisabetta aveva inciso su disegno del Bisi (cfr. discussione *supra* e tav. 14). Infatti nel 1659 Elisabetta registra due suoi quadri che sembrano quasi una descrizione precisa della stampa di Loli: «Un'altra B.V. sul rame in forma tonda, col Bambino, e s. Giovanni, che nelle mani stringe un uccelletto dall'altro desiderato e chiesto, scherzando con la canna del santo, e questo fu copiato da una grande del naturale, e la feci per il sig. Card. Santacroce».[100] Elisabetta avrebbe quindi prodotto un quadro in tela abbastanza grande («del naturale») per un suo committente – che lei non identifica. Tale quadro sarebbe stato molto ap-

[96] BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XV, n. 54. Cfr. G. Gaeta Bertelà, *Incisori bolognesi* cit., n. 746, dove è dubitativamente attribuito a Reni come inventore.

[97] Ead., n. 747. Cfr. A. Bartsch, *Oeuvre de Laurent Loli* cit., n. 5, p. 167-168.

[98] P. Bellini, *Elisabetta Sirani* cit., p. 12.

[99] Come nota anche A. Ambrosini Massari, *Lorenzo Loli* cit., p. 302.

[100] E. Sirani, *Nota* cit., p. 394.

prezzato perché le fu richiesto dal cardinale Santacroce di farne una copia, e la pittrice così realizzò un piccolo quadro da stanza, su rame, tondo, per variarne un po' l'invenzione. Questo rametto è forse da identificare con un quadretto di Scuola Bolognese esposto a Parma nel 2000 (*Mercantinfiera*) con la sua cornice originale, ma purtroppo molto ridipinto. L'opera è da ritenersi l'originale di Elisabetta dal quale Loli trasse la sua stampa. Il piccolo rame è infatti un tondo, smarginato dalla cornice ovale; si segnala la singolare coincidenza che sia il rame, sia l'incisione presentano un contorno ovale similmente irregolare. Sarà forse lo stesso piccolo rame in ovale che si trovava nel Settecento nella raccolta di Valerio Boschi,[101] una delle più grandi quadrerie di Bologna all'epoca, descritto nel maggio 1777 da Giuseppe Becchetti «Academico Clementino Perito Pittore» come «Un Ovadino per l'impiedi rappresentante la Beata Vergine, il Bambino, e S. Giovannino mezza figura dipinto in rame dentro cornice dorata, della Sirani, £ 500».[102] Era fra i tanti

[101] I Boschi erano *nouveaux riches*, fabbricanti e mercanti di tessuto, di nobiltà minore, residenti in via dei Foscarari nella parrocchia di S. Maria dei Foscarari, dopo che Paris Maria Boschi comprò nel 1714 il palazzo del senatore Giuseppe Maria Foscarari da Fabio Agucchi Giavarini suo erede. Il palazzo Boschi, che fu ristrutturato e ampliato progressivamente durante il Settecento con l'acquisto di case adiacenti, è stato distrutto durante la seconda guerra mondiale (cfr. Giuseppe Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna*, vol. II, Bologna, Tip. Monti, 1869, p. 150; Giampiero Cuppini, *I palazzi senatorii a Bologna. Architettura come immagine del potere*, Bologna, Zanichelli, 1974, p. 296-297). I Boschi divennero eredi di Valerio Polazzi (al quale Malvasia aveva donato il disegno preparatorio fatto da Elisabetta per il *Battesimo* della Certosa, disegno che i Boschi vendettero al Crozat nel 1714, e poi rivenduto a Parigi nel 1751), attraverso il matrimonio di Paris Maria Boschi con Margherita Polazzi avvenuto nel 1675 (ASBo, Archivio Boschi, Scritture e Recapiti esistenti nell'Archivio Generale di Casa, Lib. XIII, n. 18, *Dote Margarita Polazzi, moglie di Paris Maria Boschi*, rogito Dal Sole, 16 febbraio 1675). Nel Settecento la famiglia Boschi era diventata una delle più ricche di Bologna: la loro rendita per l'anno 1744 fu di 60.000 lire, pari a quella del marchese Giuseppe Pepoli; la famiglia Boschi e quella di Giuseppe Pepoli erano le più ricche fra quelle di rango non senatorio. Soltanto i senatori Ariosti, Bianchetti, Malvezzi e il principe Bolognetti avevano superato quella cifra nel 1744. Cfr. G. Guidicini, *Cose notabili* cit., vol. V, *Miscellanea Storico-Patria bolognese*, Bologna, Tip. militare già delle Scienze, 1873, p. 36. La quadreria Boschi fu ricordata da M. Oretti, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 156, 156 bis (foglio inserito). Per la famiglia Polazzi e la loro quadreria, nella quale possiamo riconoscere alcune opere poi, nel 1777, presenti nella collezione Boschi, cfr. R. Morselli, *Collezioni e quadrerie* cit., p. 389-392.

[102] ASBo, Fondo Notarile, Antonio Guidi, tomo VI, 1777, *Pitture, disegni, Stampe, Statue di bronzo, e di terra cotta esistenti in Città nel Palazzo del sudetto fù nob.Uomo Sig.r Valerio Boschi, in Aditio Hereditatis et Inventarium legale Bonorum hereditariorum, et de hereditate d. Nob. Viri. D. Valerio Boschi, 26 settembre 1777*, c. 41- 86*v*. Il piccolo rame di Elisabetta era collocato nell'«Appartamento d'abbasso ove abitava il detto fù nobil uomo Sig.r Valerio Boschi [...nel]

pregevoli quadri di questa enorme raccolta – valutata complessivamente

Gabinetto contiguo alla sala che riceve il lume dalla Loggia, ove si sono posti provisionalm(en)te alcuni quadretti, disegni, e Rilievi, per indi collocare in luogo opportuno» (c. 46v). Oltre alla Galleria al piano nobile del palazzo Boschi c'erano anche delle apposite stanze accanto al palazzo dove erano collocati i tanti quadri lasciati in deposito presso i Boschi (cfr. nota successiva). La Galleria interna al palazzo si trovava nel «Quartiere delle Donne» dell'appartamento che guardava sul giardino, e fu stabilita da Filippo di Paris Maria Boschi nel 1715 per accogliere i suoi circa 130 disegni e 52 quadri, la maggior parte ritratti, con alcuni quadri devozionali (ASBo, Archivio Boschi, Miscellanea, busta 284 [anni 1708-1763]: *Inventario de Dissegni in Galleria e Pitture nella Camera anessa alla Sudetta*). Suo figlio Valerio ampiò la Galleria duranti i lavori di ristrutturazione del palazzo negli anni 1757 e 1758 (*ivi*, busta 239 [anni 1656–1772]: *Note e Inventario di Robba di Casa*). Da quest'epoca si trova che la galleria era composta da tre camere, dove erano esposti circa 200 quadri, con un grande numero di altre opere d'arte collocate anche nelle camere dei vari appartamenti del palazzo. Una pianta settecentesca della Galleria nell'archivio della famiglia Boschi (*ivi*, busta 610) è stata pubblicata da Olivier Bonfait alla fine del suo studio sul collezionismo bolognese, *Les Tableaux et les Pinceaux. La Naissance de L'École Bolonaise (1680-1780)*, Roma, École Française de Rome, 2000. Questo documento è molto interessante perché rivela la disposizione dei quadri su tutte le pareti della Galleria. Si trova che il criterio della loro collocazione non era generico o determinato dal contenuto morale o religioso, ma di tipo stilistico ed estetico. Valerio Boschi ha posto insieme quadri di vario soggetto e genere (per esempio, quadri devozionali con paesaggi e «bombacchiate», quadri di *istoria* con ritratti e scene di genere), in ogni parete della Galleria creando dei *tableaux* in cui si potevano paragonare le distinte maniere di diversi maestri, i cui nomi rinomati determinavano la scelta di questa «disposizione trionfale» come la definisce Bonfait (*Ivi*, p.172-173. Si nota però che il quadro citato da Bonfait come di Elisabetta Sirani è invece del padre Giovanni Andrea Sirani: «una B. V. col Bambino e S. Giovanni del Sirani L. 450 », al n. 42 sulla terza facciata della terza camera; anche sulla pianta è scritto «del Sirani»). Dalla pianta della «Galleria» e dall'inventario legale di Valerio Boschi del 1777 possiamo ricostruire con abbastanza certezza l'intera quadreria Boschi, che conteneva anche un *Doppio autoritratto di Elisabetta e Giovanni Andrea Sirani*, proveniente dall'eredità Polazzi: «Nella terza Camera facciata prima [...] (2) Un quadro per l'impiedi in cornice intagliata, e dorata con cima rap[presentan]te due ritratti in mezze figure al naturale delli Padre, e figlia Sirani, dipinti da loro medessimi». Poi nella seconda «Facciata di rimpetto alla finestra» erano collocati due dipinti allegorici di mano di Elena Maria Panzacchi (1659-1737), allieva, da bambina, della Sirani secondo Malvasia, e poi di Emilio Taruffi: «Duo ovati per il traverso, che rappresentano, uno il Parnasso, e l'altro un Baccanale, copiose di figure intere piccole dipinto in rame, entro cornici intagliate, e dorate, Della Panzacchi L. 1000 (29, 36)» (inventario di Valerio Boschi, a c. 77v-78; nella pianta il nome dell'autore è trascritto erroneamente come «del Ponzacchi»). Elena Maria Panzacchi era la nonna materna di Valerio Boschi; nel 1696 aveva sposato l'avvocato «Dott. Matteo Landi [...] Causidico di questa Città di Bologna della Cap.a di S. Andrea» – anche lui, come i Boschi, creditore che accettava quadri come garanzia di un prestito – e questi due ovali facevano parte della dote di Elena Maria: «Due quadri di Pittura ovati con cornice dorata in uno il Trionfo di Bacco nell'altro il Trionfo d'Apollo» valutati complessivamente a 1500 lire. Dopo la sua morte nel 1737 questi dipinti rimasero presso il genero di Elena, Filippo Boschi (che aveva sposato l'unica figlia di Elena Maria, Antonia Costanza Landi, nel 1715). Elena Maria Panzacchi Landi aveva nominato il genero Filippo Boschi come «Erede Fiduciario» del suo patrimonio. Come rivela un documento registrato da alcuni degli eredi di Elena (la sorella e le nipoti) nel 1738: «le sud.e parti dichiarano che li due Ovati in Rame compagni con cornice intagliate e dorate, dipinti come si dice della d.a fù S.a

£ 168.387 –[103] insieme ad altri lavori della pittrice, come la *Circe* stima-

Elena rappresentanti rispetto ad uno il Trionfo di Bacco, e rispetto all'altro il Trionfo delle Muse, Restano indivisi, et in tanto p[rese]ntem[en]t[e] presso il Boschi a fine di venderli di com[un]e consenso, e dividere il denaro secondo il Testament°...Istrm. sopra ciò rogato [da] Filippo Monetti, 13 dic. 1738» (ASBo, Archivio Boschi, Miscellanea, busta 232 [anni 1649-1854], Eredità Elena M. Panzacchi Landi 1737, Dare e Avere, doc. 43). Per altri documenti in ASBo riguardanti Elena Maria Panzacchi vedi: Notarile, Alberto Pila, Vol.7, 1696-1697, *Dote Elena Maria di Sig. Riniero Panzacchi, sposa di Dott. Matteo Landi*, 21 luglio 1696, e *Inventario Legale di Antonio Mario & fratelli de Magnani*, ottobre 1696, al f. 89*v*: «Nella stanza che hà l'ingresso [...] Item un Quadro senza cornice entrovi dipinto la vita humana di mano Sig.a Elena Panzacchi»; Notarile, Giacomo Pila, 1735-1738, *Aperitio et Publicatio del Testamento di Helena Panzacchi Landi*, 7 maggio, 1737, nel quale troviamo riferimenti ad altri quadri di Elena lasciati ai suoi parenti: «al Sig. dottore Gio. Giacomo Fermi Parma pure mio nipote una Pitturina in Rame, con cornice nera profilata d'oro rappresentante la Beata Vergine col Bambino e S. Gio. Battista dipinta da mia mano [...] alla Sig.a Gioanna Parma pure mia nipote una Beata Vergine piccola dipinta in Rame di mia mano»; ASBo, Archivio Privato Salina Amorini Bolognini, reg. 532, Note inedite di Antonio Bolognini Amorini per le sue *Vite dei pittori*, cit., «Panzacchi Maria Elena, moglie del celebre Dr. Landi Bolognese si dedicò all'arte del dipingere da prima sotto la Sirani e poscia passò alla scuola di Emilio Taruffi e fece varj ritratti a pastello assai lodati. Era di tale vivacità di memoria, che colla sola fantasia faceva ritratti di persone, una o due volte soltanto vedute. Riuscì assai bene a copiare quadri d'altrui, non lasciando di farne anche di propria invenzione, massime per la Duchessa di Parma. Due suoi paesi assai belli, e con figure veggonsi in Casa Isolani e l'Orlandi la dice assai esperta nel fare Paesi». Su Elena Maria Panzacchi cfr. G. Greer, *Obstacle Race* cit., p. 225; L. Crespi, *Felsina Pittrice* cit., III, p. 154; M. Oretti, *Notizie dei Professori*, vol.VI, ms. B.128, c. 298. Oretti riporta la data di nascita della Panzacchi come 1668 (dato accettato in tutti i repertori) però nota che morì il 10 maggio 1737 a 79 anni, così l'anno della nascita dovrebbe essere 1658. Carrati infatti registra il battesimo della pittrice il 5 luglio 1659 (cfr. Baldassare Carrati, *Libro di Battesimi. Donne 1650-1686*, BCABo, ms. B.885, c. 20). È corretta, perciò, la notizia riportata da Malvasia che una piccola signorina, figlia «del Sig. Riniero Panzacchi» (cioè Elena) era fra le tante «giovanette» che hanno seguito la scuola di disegno per fanciulle della Sirani (cfr. C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 407). Altri suoi quadri sono ricordati nella raccolta Franchi (della pittrice Veronica, anche lei come Elena allieva della Sirani): «Due quadretti in una Madonna del Rosario, il Bambino, ed un'altra Madonna è di Elena Panzacchia» (M. Oretti, *Pitture che ornano le Case de Cittadini*, ms. B.109 cit., c. 114, n. 110 Casa Franchi).

[103] Oltre alla loro attività industriale, i Boschi esercitavano anche una notevole attività finanziaria, e risultarono creditori così di una grande parte delle famiglie nobili bolognesi. Documenti presso l'Archivio di Stato di Bologna, riportano nomi delle famiglie Bevilaqua, Tanari, Aldrovandi, Zambeccari, Malpighi, Ranuzzi e Hercolani, fra quelle che si erano rivolte all'avvocato Matteo Landi e poi ai suoi parenti Paris Maria, Filippo e Valerio Boschi, per ottenere dei crediti durante un periodo di grande difficoltà economica. Fra i beni depositati in pegno presso Landi ed i Boschi in cambio del prestito (case, terreni, interi patrimoni ecc.), figuravano spesso gioielli e dipinti, a volte anche intere quadrerie. Ad esempio la raccolta dei fratelli Cavazza depositata «presso detti S.ri Boschi» dopo il loro fallimento nel 1735, per un credito di 30.000 Lire. La raccolta – 164 quadri, più disegni, bronzi, e statue – fu messa in vendita dagli eredi di Valerio Boschi nel 1776 per recuperare dopo tanto tempo il capitale. Fra i quadri Cavazza rimasti presso i Boschi per oltre quarant'anni, troviamo «(n. 52) due quadri compagni per il lungo sopra li due usci in cornice dorate et intagliate nei filetti rappres[entant]i uno una donna che dipinge al cavaletto in mezza figura, e l'altro la Giuditta colla testa d'Oloferne di Elisabetta

ta dal principe dell'Accademia Clementina a £ 600 (tav. 15).[104]

Sirani. £ 300» (ASBo, Archivio Boschi, busta 86, [anni 1726-1824] Inventari, quadri dello Stato Cuppi, I [anni 1726-77], doc. 10: *Deliberato dello Stato di Antonio et Francesco Cavazza* [...] *in favore degli eredi di Valerio Boschi*, 20 dicembre 1776. Sul fallimento dei Cavazza cfr. O. Bonfait, *Les Tableaux* cit., p. 198-200). Dai documenti consultati nell'archivio di Bologna risulta che questa non fu l'unica volta che dipinti – non solo della Sirani ma anche di altri grandi nomi della pittura bolognesi – di un certo valore furono messi «in pegno» dalle famiglie nobili di Bologna per ottenere un credito in momenti di crisi economica o di bisogno improviso. I nomi più spesso citati come creditori in queste circostanze erano quelli del dott. Matteo Landi per la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, e dei Boschi, in particolare di Valerio, per il Settecento. I Boschi avevano 'ereditati' alcuni debitori del Landi, avendo Filippo Boschi sposato Antonia Costanza Landi nell'agosto 1715. Parte della dote di Antonia Costanza Landi consisteva in una somma di Lire 30.000, non in contante, ma sotto forma di crediti, come rivela un documento del 1715, trasferiti con tutta la documentazione (polizze, recapiti, contratti) allo sposo e a suo padre (ASBo, Boschi, busta 163, Eredità Landi: *Nota e Descrizione delli Nomi di Debitori fruttiferi assegnati e ceduti dal Sig. Dott.r Matteo Landi alli SS.ri Paris M.o e Filippo pre.e figlio de Boschi per la somma di L 30 m, enonciati nell'Atto Dotale della Sig.ra Antonia M.a Costanza figlia del d.o Sig. Dott.r Landi e moglie del d.o S.r Fil. °Boschi. Rogato p. il S.r Dott.r Camillo Canova sotto li 3 Ag(osto) 1715*). Fu in questo modo, tramite i quadri depositati in pegno e poi rimasti in possesso della famiglia quando i debitori non riuscivano ad estinguere il loro debito, che i Boschi riuscirono a formare una delle più grandi e impressionanti quadrerie bolognesi nel Settecento, che alla morte di Valerio, nel 1776, valeva di più che il loro palazzo (cfr. A. Modesti, *Patrons as Agents* cit., nota 32). Questo è proprio un cambiamento totale rispetto alla situazione seicentesca, quando banchieri come i Cattalani e i Davia prestarono del denaro ai collezionisti bolognesi per acquistare le opere d'arte che andarono a formare le loro quadrerie. Mezzo secolo dopo troviamo gli eredi degli stessi collezionisti rivolgersi di nuovo ai banchieri, ma questa volta per vendere i quadri acquistati dai loro antenati per trasformarli in contante, utilizzando così l'opera d'arte come una vera merce di scambio. Cfr. anche R. Morselli, *Collezioni e quadrerie* cit., p. 14; A. Modesti, *Establishing Markets for Art in Early Modern Bologna: shifting patterns and emerging values*, relazione presentata al convegno *Metamorphoses – Peoples, Places and Times*, Australian and New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies, University of Western Australia (Perth, 5-8 luglio, 2001), di prossima pubblicazione, nel quale parlo di questo nuovo tipo di scambio economico utilizzando opere d'arte come fossero denaro.

[104] La «*Circe* in mezza figura di grandezza naturale, con sua cornice intagliata, e dorata, della Sirani» non era collocata nella Galleria ma nell'appartamento privato della moglie di Valerio Boschi, Anna Orsi (cfr. inventario, cit. c. 60v). A mio giudizio questa «*Circe* [...] della Sirani» è da identificarsi con un quadro di questo soggetto (132 x 112 cm) esposto a Bologna alla mostra di antiquariato nel 1996 come «ritratto della contessa Maria [sic] Orsi nelle vesti della Maga Circe» con attribuzione a Benedetto Gennari (tav. 15). Cfr. *La Mostra Bella*, Bologna, 1996, p. 60. Marzia Orsi, zia di Anna Orsi Boschi, fu la moglie del conte Lodovico Malvasia e morì senza figli (cfr. G. Guidicini, *Albero Genealogico delle famiglie bolognesi*, ASBo, ms. vol. 2, p. 85). Sappiamo che Benedetto Gennari registra un ritratto della contessa Orsi nelle vesti di Circe nel 1702 che corrisponde, in alcuni aspetti, al quadro esposto, ma il pittore specifica che la maga «con la destra mano adita alcune lettere scritte in un libro di magia sostenuto dalla mano sinistra quale pure tiene la verga [...] e lei *stà seddendo*», mentre la Circe nel quadro sotto discussione è in piedi e non addita con la sua destra il libro, ma tiene in questa mano la verga (cfr. il n. 30 della *Nota di Quadri che mi soviene aver fatto in Bologna doppo il ritorno mio di Francia*, in *Raccolta*

Riguardo alla tela grande originale, modello del rame, esistono diverse indicazioni delle fonti su quadri della Sirani che rappresentano questo soggetto. Nella seconda metà del Settecento l'Oretti ne ricorda almeno sei: in Palazzo Sampieri, descritto anche dal perito Domenico Pedrini nel 1787 come «Un Quadro in Ovato rappresentante la Beata Vergine ed il Bambino, che scherza con S. Giovanni di Elisabetta Sirani, alto p. 2:7, e largo p. 2, con cornice quadrata, intagliata e dorata»;[105]

di memorie di Benedetto Gennari, BCABo, ms. B.344, pubblicato in Prisco Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, Nuova Alfa, 1986, p. 169-170, 187). È da sottolineare che non solo lo stile del quadro è tipico di Elisabetta Sirani (paragonabile alla *Giuditta trionfante* del 1658), ma anche si può notare che il viso di questa *Circe* è identico a quello della *Bellezza che scaccia il Tempo*, anch'esso della Sirani e databile agli stessi anni in cui Elisabetta registra, nel 1657, «Diverse mezze figure, o teste, cioè un Sansone, una Dalida, una Circe» (E. Sirani, *Nota* cit., p. 394; cfr. la riproduzione in *Arte Emiliana dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, a cura di Graziano Manni, Emilio Negro e M. Pirondini, Modena, Artioli, 1989, p. 108-109, ill. 76). I ritratti femminili di Benedetto Gennari poi sono di solito a tre quarti (anche se descritti dal pittore come di «mezza figura») o di figura intera, e mettono in rilievo il voluminoso drappeggio degli abiti che avvolge i soggetti, i quali sono seduti in uno spazio più ampio, e non in primo piano a mezza figura come vediamo qui (cfr. per esempio il *Ritratto di Lady Elisabeth Felton*, in P. Bagni, *Benedetto Gennari* cit., p. 85, n. 48). Inoltre il suo modo di trattare la pelle delle dame è molto marmoreo, mentre lo stile della Sirani è più ombreggiato, utilizzando un chiaroscuro cignanesco, evidente in questa *Circe*. È anche probabile che questo dipinto sia un autoritratto. Cfr. A. Modesti, *L'immagine di una pittrice alla moda* cit.

[105] Cfr. M. Oretti, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 45, n. 22, Palazzo Sampieri di Strada Maggiore: «Un quadro ovale, con la B.V., Bambino, S. Gioannino, mezze fig.e del naturale, della Elisabetta Sirana». La quadreria Sampieri fu stimata dal Pedretti dopo la morte di padre Ferdinando Sampieri nella sua *Descrizione di tutte le Storie, Favole, e di quant'altro viene rappresentato nelli Soffitti, Camini, e Quadri esistenti nella galleria del Palazzo al Piano Terreno di ragione del fu Reverendo Padre Ferdinando Sampieri in Strada Maggiore. 17 Augusto 1787*, pubblicato in Gian Piero Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. Volume Terzo: La Collezione Zambeccari*, Bologna, Minerva Edizioni, 2000, p. 443-457. Il quadro della Sirani, che si trovava nella «Seconda Camera d'Annibale Carracci», è descritto ivi al n. 64, p. 450. Era dai Sampieri fino al 1811 quando la collezione fu acquistata dal principe Eugenio Beauharnais, viceré d'Italia, per «accrescere la Pinacoteca di Brera [...] Altri quadri passarono a Monaco di Baviera presso il duca di Leuchtenberg, o viene v(e)nd.i privato in Italia» come aveva annotato Gaetano Giordani in due postille del 1822 nella sua copia della *Descrizione italiana e francese di tutto ciò che si contiene nella Galleria del sig. marchese senatore Luigi Sampieri capitano della Porta*, Bologna, nella Stamperia di S. Tommaso Aquino, 1795 (BCABo, 17 Storia Artistica, caps. D2, n. 78). Cfr. M. Oretti, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 48, dove è riportato che la collezione Sampieri «è stata acquistata dal Gov. Italiano p. prezzo di 15/m luigi effetivi». Mentre preparavo questo saggio, Angelo Mazza mi ha gentilmente segnalato che il quadro di Elisabetta nella Collezione Sampieri è da identificare con quello acquistato dalla Cassa di Risparmio di Cesena nel 1993. Per la vicenda dei trasferimenti dell'opera dopo la sua vendita al viceré vedi ora la nuova edizione del catalogo della Cassa di Risparmio di Cesena, A. Mazza, *La Galleria dei dipinti antichi* cit., p. 307-311.

in «Casa Senatoria dei Marsilij: La B.V., Bambino, S. Gio. Battista mezze figure quanto il vero della Sirana» che fu esposto nel 1777 durante la decennale del Corpus Domini;[106] in «Casa Fantuzzi in strada San Vitale: Una B. V., Bambino, S. Gioannino della detta (Elisabetta Sirani)»;[107] in «Casa Saratelli: Una B.V. col Bambino, S. Giovannino mezze figure al naturale è opera distinta di Elisabetta Sirani»;[108] uno su tavola con il bambino Gesù che dorme, nel palazzo senatorio dei Bentivogli;[109] e un altro nel palazzo del conte Costanzo Zambeccari: «La B.V., Bambino Gesù, S. Giovannino mezza figura quanto al vero della Elisabetta Sirani, pittura ovale».[110] Quest'ultimo è da identificare con il quadro già appartenente alla zia di Costanzo, Angelica Teresa Zanchini Zambeccari, registrato nell'inventario legale della sua collezione redatto nel 1783 come: «(n. 34) Una B.V. il Bambino e S. Gio. che le porge un uccelletto mezze figure al naturale fatte in ovato entro cornice quadra intagliata e dorata alto piedi 2 once 8 largo piedi 2. Originale bello della Sirani £ 250». Angelica Zanchini possedeva anche una seconda versione di questo soggetto dipinta da Elisabetta: «(n. 36) Quadro rappresent.e la B.V. con S. Gio. ed il Bambino mezze figure al naturale dipinto in tela a oglio alto piedi 2:½ largo piedi 2 cornice intagliata, dorata originale della Sirani £ 300».[111] Questi quadri provenivano dalla raccolta del ramo fiorentino della famiglia Zanchini, ricordati in diversi inventari del Settecento come «n. 19: Una

[106] M. Oretti, *Festa del SS. Sacramento*, ms. B.105 cit., I, c. 252. Un quadro simile fu esposto durante la decennale del Corpus Domini negli anni 1767 e 1777 dai Padri Filippini della Madonna di Galliera con attribuzione alla Sirani (I, c. 64, 250). Il dipinto però non è di Elisabetta ma del padre Giovanni Andrea, come infatti rivela Oretti stesso (cfr. Id., *Notizie*, ms. B.129 cit., c. 60), e confermato dai recenti studi di F. Landolfi, *La quadreria di padre Ettore Ghisilieri* cit., p. 151, 179, n. 34.

[107] M. Oretti, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., I, c. 88.

[108] Id., *Pitture che ornano le Case de Cittadini*, ms. B.109 cit., c. 90.

[109] Id., *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 173: «Una Tavola con la B.V. il puttino, che dorme, S. Giovannino è della medessima».

[110] *Ivi*, I, c. 96-97.

[111] Questi quadri saranno passati nella raccolta del conte Costanzo Zambeccari, sicché non si trovavano più nella raccolta Zanchini quando morì l'erede di Angelica, Giovanni Zambeccari Zanchini nel 1796. Cfr. gli inventari di Angelica Zanchini e di Giovanni Zambeccari Zanchini in G. P. Cammarota, *La raccolta Zambeccari* cit., p. 199-244; 302-303, n. 105. Vedi anche la discussione in nota 121 *infra*.

B. V. col Bambino, e S. Gio: Batt.a di Elisabetta Sirani alta palma n. 4, L. 200», «n. 19: Un altro ovato simile con una Madona col Bambino, S. Gio: Batt.a della Elisabetta Sirani d. palma 4, L. 200» e «n. 14: Una B. V. col Bambino, e S. Gio: Batt.a della Elisabetta Sirani alta palma 4 di ovato, L. 200».[112]

Un'altra versione finì a Napoli, dove nella prima metà del Settecento si trovava nella collezione di Niccolò Gaetani d'Aragona, duca di Laurenzano e principe di Piedimonte;[113] all'inizio dell'Ottocento un quadro di questo soggetto attribuito ad Elisabetta ed appartenente al signor Webb fu venduto in asta a Londra al signor Winstanly, per £ 30.9 (sterline inglesi),[114] mentre un altro faceva parte della raccolta del bolognese Luigi Rizzi, esposto lungo il portico del Conservatorio di Santa Maria del Baraccano nella Parrocchia di S. Giuliano durante la Festa del Santissimo Sacramento del 1826.[115]

Ma non solo le fonti parlano di questo soggetto trattato tante volte dalla pittrice. Un disegno a carboncino di Elisabetta nella raccolta reale a Windsor (inv. RL 6389, Kurtz 501) rivela una stretta affinità alla descrizione da lei registrata nel 1659: S. Giovannino con un oggetto nella mano sinistra (di difficile individuazione, forse un uccello o dei fiori), gesticola con braccia aperte verso il bambino Gesù, che, tenuto in braccio dalla Madonna, ha preso in mano la canna del santo (tav. 31). Il foglio reca anche uno schizzo della testa della Madonna e

[112] *Note e Stima di Quadri già in Casa Zanchini*, BCABo, ms. B.3767, in particolare doc. 4: *Nota delle Pitture che sono nella Casa de Ss.i Zanchini con Li Prezzi fatta da diversi Professori posti a Scudi Romani*, doc. 7: *Nota di alcuni quadri che sono in vendita col Nome degli Autori di quali dicesi dipinti e misura d'essi ridotta à Palmi scrivesi e con il valore à Scudi Romani*, e doc. 8: *Nota di alcuni pezzi con le loro misure e prezzi ristretti*. Cfr. *Nota di alcuni pezzi di Quadri di Casa Zanchini (Bologna) coi nomi dei loro Autori*, 1753, citato in nota 121 *infra*.

[113] Getty Provenance Index, Inventory Contents database: Inventory n. I-189, 7 novembre 1741: «un ovato, con l'Imagine di una Vergine, col Putto in Braccio, et un S. Giovanni, con Cornice intagliata, et indorata del Asirani [sic]». Nicolò aveva ereditato il quadro dal padre, Giuseppe Gaetani d'Aragona, patriarca Alessandrino, descritto nel suo inventario redatto il 5 settembre 1710 come «Un Quadro ovato alto palmi tre con una Madonna, il Bambino, e S. Giovanni, che si crede di mano dell'Agirani [sic] con cornice riquadrata intagliata dorata» (Getty Provenance Index, Inventory Contents database: Inventory n. I-240).

[114] Christie's, London, 25 maggio 1810, lotto n. 84 (Getty Provenance Index Sales Contents database, BBF n. 771).

[115] Cfr. *Le Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dipinti*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Edizioni Alfa, 1972, p. 50, 76.

due schizzi del Bambino Gesù con la canna nella mano sinistra e con il braccio destro steso.[116] Sembra uno studio preparatorio (a controparte) per il quadro in ovale ora nella raccolta della Cassa di Risparmio di Cesena (inv. 582), in cui si vede Gesù che tiene in mano la canna del Battista il quale allargando le braccia sta scherzando con lui.[117] Esistono due copie di questo quadro, una in raccolta privata bolognese con attribuzione ad Elisabetta Sirani, proveniente dai conti Ranuzzi, la seconda nella quadreria dell'Arcivescovado di Milano.[118] Su questo tema è da tenere presente anche il bellissimo quadro, firmato e datato 1664, attualmente nella Pinacoteca Civica di Pesaro, che Elisabetta ha dipinto per un appassionato collezionista di quadri dei Sirani: «una B.V. mezza figura del naturale, con il Bambino, e s. Giovannino, quale sta in atto di chiedere a N. Sig. alcune rose, ch'esso si tiene care, stringendole al seno, per il sig. Andrea Cattalani».[119] Nel-

[116] La composizione del bambino sulla destra di questo foglio, seduto su un cuscino, fu ripresa dalla Sirani per la posa di *S. Giovannino che accarezza l'agnello*, attualmente a Edimburgo, del quale parlerò nella sezione relativa alle stampe di traduzione (cfr. tav. 51).

[117] A. Modesti, *Sirani Elisabetta* cit., p. 1274. Cfr. il disegno di Elisabetta di una testa di Madonna in carboncino, esposto alla mostra *Old Master Drawings Presented by Adolph Stix and Lorna Lowe*, London, 3-15 luglio 1972. Come già indicato supra (nota 105), il quadro di Cesena è stato recentemente identificato con quello appartenente ai Sampieri. Cfr. A. Mazza, *La Galleria dei dipinti antichi* cit., p. 307-311, scheda 50.

[118] Per una riproduzione del quadro milanese, vedi il catalogo della *Quadreria dell'Arcivescovado*, a cura di Marco Bona Castellotti, Milano, Electa, 1999, ill. 496. Cfr. A. Mazza, *La Galleria dei Dipinti Antichi* cit., p. 308. Il quadro proveniente dai conti Ranuzzi potrebbe essere quello di Elisabetta che Oretti vide in casa Marsigli (cfr. nota 106 supra), famiglia imparentata con i Ranuzzi fin dal Seicento. Non si esclude che uno di questi quadri potrebbe essere la copia dipinta nel Settecento «dà Giovanni Sorbi serrese scolaro in Bologna di Giuseppe Crespi», il quale, secondo un'aggiunta ad Oretti, aveva riprodotto l'intera quadreria Sampieri. Cfr. M. Oretti, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 47-48.

[119] E. Sirani, *Nota*, p. 399. Nell'inventario legale del banchiere del 1668 fu ricordato come «una Mad.a, della Sirana dentro il Putino et un poco di S. Gio: con Cornice dorata intagliata à fogliami, e sua Cassetta». Cfr. R. Morselli, *Collezioni e quadrerie* cit., p. 157, al n. 33. Abbiamo notizie certe del quadro nell'Ottocento presente nella raccolta di Perifeo Malvezzi, il quale lo lascia alla sua morte nel 1806 alla figlia Maria, sposata con Astorre Hercolani nel 1798. Così è passato alla Collezione Hercolani attraverso la famiglia Malvezzi; non viene registrato nell'inventario legale di Astorre redatto da Angelo Felicori il 22 aprile 1828, mentre fu ricordato nell'inventario di Casa Ercolani del 1830 come proveniente dalla Galleria Malvezzi; nel gennaio del 1861 si trovava nella Galleria della Principessa Maria Hercolani in Bologna. Il quadro poi è confluito nella pinacoteca pesarese tramite il lascito di Gioacchino Rossini avvenuto nel 1879-1880. Rossini aveva 'ereditato' 37 dipinti della quadreria Hercolani nel 1868, dagli eredi di Astorre (m. 1828) per estinguere un prestito di 140.000 lire che il compositore aveva anticipato

la Pinacoteca Nazionale di Bologna poi c'è un dipinto, olio su tela, questo però rettangolare, della prima attività della Sirani considerato lo stile ancora molto vicino ai modelli reniani: la cosiddetta *Madonna della Tortora* (tav. 32)[120] che rappresenta una idea simile alla nostra stampa. La Vergine, in piedi, tiene appoggiato contro il brac-

al principe (su questa tematica cfr. nota 103 *supra*). Vedi la serie di inventari Ercolani nell'Archivio della Cassa di Risparmio di Bologna, ms. 146: doc.1 *Quadreria Ercolani in Bologna dall'Inventario Legale del Notaro Angelo Felicori, portanti i prezzi di stima, 1828, 22 aprile*; doc. 2 *Nota dei Quadri esistenti nella Galleria Hercolani Bologna, 1830* (contiene la *Nota dei quadri che appartenevano alla Galleria Malvezzi, che ora fa parte in queste* con il quadro Cattalani registrato al n. 15: «B. V. col Putto, e S. Gio.° bell'opera di Elisabetta Sirani», e anche un *addendum* finale che riporta che la Galleria Hercolani fu «venduta, dispersa, gettata dietro a chi me ne voleva a tutti i prezzi e c(?) dall'anno 1834 in poi.»); doc. 3 *Lista di Quadri di ignota proprietà, 17..*; doc. 4 *Galleria della Principessa donna Maria Hercolani in Bologna, gennaio 1861*, al n. 31: «Sirani Elisabetta bolognese, Vergine mez. fig. Bambino e S. Giovanni». Cfr. Claudio Giardini, *La Collezione Hercolani nella Pinacoteca Civica di Pesaro*, Bologna, Nuova Alfa, 1992, p.17-30, 98-99, 123-129 (per i documenti riguardanti il lascito Rossini), n. 29; e in particolare Barbara Ghelfi, *Vicende collezionistiche di casa Hercolani. La quadreria di Maria Malvezzi Hercolani nelle carte dell'archivio di famiglia*, e *Appendice documentaria* in *La Quadreria di Gioachino Rossini. Il Ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, a cura di Daniele Benati e Massimo Medica, Milano, Silvana Editoriale, 2002, p. 15-24, 98, n. 27 (per altri documenti relativi al quadro della Sirani). Cfr. G. P. Cammarota, *La raccolta Zambeccari* cit., p. 69 e 70, note 15 e 16: Cammarota nota che la figlia di Andrea Cattalani, Piera Caterina Fiorini (m. 1717) portò un quadro di questo soggetto in dote quando andò in sposa, nel 1681, al secondo marito, Giuseppe Danzi (m. 1725), identificandolo però non con il nostro quadro pesarese, ma con la *Madonna della Tortora* di Elisabetta nella Pinacoteca di Bologna. Oltre all'acquarello nel Louvre già segnalato da Fiorella Frisoni (cfr. *La Vera Sirani* cit., ill. 24b), esiste un altro disegno preparatorio per il quadro Cattalani: una sanguigna del piccolo San Giovannino con la canna nella mano sinistra (Gallery Kekko, Riemst, Belgio, 2002), figura poi che si ritrova in posa simile ma rispecchiata negli altri quadri di questo soggetto della Sirani già citati (cioè quelli di Cesena e Bologna), e ripresa anche nel bambino abbracciato dalla Carità alla sinistra della *Allegoria della Carità, Giustizia e Prudenza* che Elisabetta dipinse per Leopoldo de' Medici nel 1664. Il modello originale di questa figura si trova nel piccolo San Giovannino del tondo di Giovanni Andrea Sirani a Vienna (cfr. riproduzione in *La Vera Sirani* cit., ill. 2).

[120] La provenienza di questo quadro è molto problematica e difficile da confermare. Sappiamo che un quadro di questo soggetto, della Sirani, si trovava nella famosa Galleria del marchese Giacomo Zambeccari già nel 1795, anno della sua morte, e che passò poi attraverso complicate vicende alla Pinacoteca nel 1884. Cfr. G. P. Cammarota, *La raccolta Zambeccari* cit., p. 91-95, 417-442, e p. 302-303 (n. 105) dove la *Madonna della Tortora* è identificata con il quadro di Elisabetta elencato nell'inventario di Andrea Cattalani. Non c'è, però, nessun dubbio che il quadro di Pesaro sia quello dei Cattalani: concorda infatti con la descrizione del dipinto sia nella *Nota* della pittrice, sia nell'Inventario di pitture nella casa Cattalani in città (al n. 33) e conserva ancora la sua cornice originale, riccamente «intagliata à fogliami» (cfr. nota precedente). Sicchè gli inventari dei quadri di Andrea Cattalani indicano che il banchiere possedeva soltanto un dipinto in tela di questo soggetto e di mano di Elisabetta, cioè quello pesarese; il quadro di Bologna non può quindi essere identificato con questo. Se soltanto un quadro di Elisabetta

cio destro il Bambino Gesù seduto su un cuscino, mentre S. Giovanni gli porge la tortora. Poichè non vi sono riferimenti ad un quadro di questo soggetto e dimensione (105 x 94 cm) prima della doppia citazione del 1659, si potrebbe identificare questa versione della Madon-

raffigurante la Madonna col Bambino e San Giovannino entrò nella raccolta della famiglia Danzi alla fine del Seicento tramite l'eredità Cattalani – come sembra sia stato – non può essere altro che quello di Pesaro, riconoscibile nell'inventario del 1767 di Giacomo di Giuseppe Danzi (che purtoppo non indica gli autori dei quadri) nel *pendant* collocato in una sua camera privata: «(n. 181) Due quadri per il lungo dipinti in tela rapresentanti l'uno la B.V., il Bambino e San Giovanni, e l'altro mezza figura d'Uomo vecchio, o sia Santo con cornici intagliate e dorate L. 15». Giacomo Zambeccari possedeva anche una serie di quadri allegorici identificati nell'inventario del marchese come «Scuola del Sirani», rappresentanti la *Musica*, la *Poesia*, la *Mansuetudine*, e la *Temperenza* (inv. n. 242, 245, 272, 274), entrati a far parte della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Gian Piero Cammarota ha proposto un'attribuzione dubitativa ad Elisabetta Sirani per la serie (Id., *La raccolta Zambeccari* cit., p. 330, 336). I primi due sono ora esposti a Palazzo Pepoli Campogrande, come «Scuola di Guido Reni» (cfr. *Le antiche stanze. Palazzo Pepoli Campogrande e la quadreria Zambeccari*, a cura di J. Bentini, Bologna, Minerva Edizioni, 2000, p. 58, 61, ill. 34, 35). La *Poesia* (inv. 165, tav. 53) a mio giudizio è opera di Elisabetta Sirani, databile a circa il 1658, confrontabile con la sua *Dalila* del 1657, che evidenzia non soltando un simile stile morbido, ma raffigura anche la stessa modella (cfr. riproduzione in *Arte Emiliana, le nuove raccolte*, cit., p. 110, n. 77). Forse si tratta di una prima versione del quadro rappresentante la *Poesia* del 1660, che Elisabetta donò al suo maestro di musica. La libreria rappresentata dietro la spalla destra della *Poesia* poi si ritrova quasi identica nella sua *Sacra Famiglia con S. Teresa*, dipinta nel 1664 per Gabriele Rizzardi (riprodotto in F. Frisoni, *La Vera Sirani* cit., ill. 21). La *Musica* (inv. 167), invece, sarà un'opera di Giovanni Andrea Sirani, o della bottega, con lo stile classicheggiante e leccato, più vicino ai modelli reniani di Sirani padre. Oretti, infatti, ricorda «Un Quadro, con mezza figura del naturale figurata per la Musica, è di mano di Andrea Sirano», e un quadro compagno di «una mezza figura del vero di Donna rappresenta la Poesia, e del retro detto Gio. Andrea Sirano», nella raccolta del notaio Giovanni Battista Cavazza (M. Oretti, *Pitture che ornano le Case de Cittadini*, BCABo, ms. B. 109, c. 45, 46 , n. 34). Elisabetta ha rielaborato il soggetto della *Musica* nel 1659, aggiungendo degli strumenti musicali sulla parete di fondo, per «regalare il mio maestro da suonare», *pendant* alla *Poesia* dell'anno successivo (cfr. E. Sirani, *Nota* cit., p. 395, 396, 400). Il quadro, firmato e datato, e dipinto con più bravura e brio di quello nella raccolta Zambeccari, sarebbe l'autoritratto ricordato da Gaetano Giordani nella raccolta del pittore romano Vallati: «Sirani Elisabetta. Il ritratto dipinto da se anco con carte e strumenti musicali: quadro segnato col nome ed anno, mezza figura al vero» (cfr. *Memorie o ricordi de' quadri ammirati più volte nelle gallerie di Roma da Gaetano Giordani bolognese negli anni 1834-1844-1847-1859*, BCABo, ms. B.1818, p. 120 (la segnalazione di questo manoscritto è dovuta a Domenico Medori; per gli autoritratti di Elisabetta rimando al saggio di A. Modesti, *L'immagine di una pittrice alla moda* cit.). È riapparso recentemente sul mercato d'arte (Sotheby's, New York, 25 gennaio 2001, lotto 184, cat. p. 165). Gli altri quadri sono dipinti da due diverse mani, sempre pittori della bottega e seguaci della Sirani (la *Mansuetudine* potrebbe essere un'opera di Ginevra Cantofoli, cfr. la *Sibilla* attribuita alla pittrice nella raccolta del Bob Jones University, Greenville, South Carolina). Ringrazio Gian Piero Cammarota per aver avuto la possibilità di esaminare quest'ultime opere, in deposito a Palazzo Pepoli Campogrande.

na della Tortora con quel «quadro grande al naturale», il cui proprietario non viene citato dalla Sirani,[121] che lei aveva già dipinto e che poi fu rielaborato in rametto per il cardinale Santacroce.

[121] È generalmente accettato che la *Madonna della Tortora*, pervenuta in Pinacoteca dalla Galleria Zambeccari, è da identificarsi con il «quadro grande» citato da Elisabetta nel 1659. Cfr. A. Emiliani, *La Collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Pinacoteca Nazionale di Bologna, 1973, p. 254; G. P. Cammarota, *La raccolta Zambeccari* cit., p. 302. Ma chi è stato lo sconosciuto committente del quadro, e come quest'ultimo è entrato nella Galleria Zambeccari? Escludiamo Andrea Cattalani, il cui quadro sappiamo passò alla raccolta Malvezzi, poi Hercolani, per finire nella Pinacoteca Civica di Pesaro (cfr. le due note precedenti). La mia ipotesi è che la *Madonna della Tortora* sia il dipinto ricordato nella quadreria Zanchini – famiglia imparentata con gli Zambeccari – proveniente originalmente dalla raccolta del ramo fiorentino della famiglia. In un documento del 1753, *Nota di alcuni pezzi di Quadri di Casa Zanchini (Bologna) coi nomi dei loro Autori*...., il quadro in discussione viene identificato nella «Beata Vergine col Bambino Gesù, un S. Gioanni fanciullo che tiene in mano un Colombino, pittura bellissima di *Elisabetta Sirani*, celebratissima Pittrice bolognese palmi 4, L. 200». Faceva parte di un gruppo di 18 quadri identificati nel documento come provenienti dalla «Quadreria Zanchini già a Firenze, e passato alla famiglia del co. Zambeccari in Bologna» (il documento, reso noto già da Michelangelo Gualandi nel 1841, è stato ripubblicato da A. Emiliani, *La Collezione Zambeccari* cit., p. 31, 51-52, nota 10). La quadreria Zanchini venne ereditata da Odoardo Zanchini, del ramo bolognese della famiglia, dopo la morte di Nicola Zanchini a Firenze nell'aprile 1659, proprio l'anno in cui troviamo il riferimento di Elisbetta al «quadro grande» del quale non conosciamo il committente. Potrebbe essere stato proprio Nicola Zanchini prima della morte a richiedere ad Elisabetta il quadro che sappiamo che nel 1659 era già stato dipinto. Notiamo infatti che nel Seicento alcuni quadri furono mandati ai Zanchini in Firenze, fra i quali due proprio dei Sirani, uno dello stesso soggetto: «Un quadro, la B. V. col Bambino e S. Gio: Batt.a del Sirani. £ 180», il secondo «un quadretto sul Rame, la B. V. il Bambino e S. Giuseppe della Sig.ra Elisabetta Sirani. £ 110.» (cfr. BCABo, ms. B.3767 cit., doc. 5: *Nota delle Pitture mandate a Firenze con le sue stime*, ai n. 18 e 41. Questo documento, senza data ma scritto di mano seicentesca, elenca quasi tutti i quadri che ritorneranno poi a Bologna, citati nella *Nota* del 1753 già riferita). Odoardo Zanchini (m. 1710) lascia i suoi beni ai due figli Alamanno (m. 1733) e Giovanni Battista, e il quadro di Elisabetta passa alla morte di quest'ultimo nel 1737 alla figlia Angelica Teresa Zanchini, già sposata con il conte Paolo Patrizio Zambeccari dal 1719. Fu così che il quadro venne in possesso della famiglia Zambeccari, per confluire alla fine nella Galleria Zambeccari del nipote di Paolo Patrizio, il marchese Giacomo tramite suo fratello Costanzo. Il conte Paolo Patrizio Zambeccari muore nel 1756, proprio nel periodo, fra gli anni 1738 e 1756, nel quale si stava effettuando una complicata suddivisione dell'intera eredità Zanchini, messa in atto dal fratello di Paolo Patrizio, Francesco Zambeccari (m. 1767). La *Nota dei Quadri Zanchini* del 1753 sopra citata potrebbe essere stata redatta in occasione di questa vicenda. L'eredità Zanchini fu finalmente divisa tra due cugini, il conte Giovanni Zambeccari Zanchini, figlio di Paolo Patrizio, e il marchese Costanzo Zambeccari, figlio di Francesco. A questo punto pare che parte della quadreria Zanchini rimase in fedecommesso presso la matrigna del conte Giovanni, Angelica Zanchini Zambeccari, fino alla sua morte nel 1782, sicché i quadri elencati nel documento del 1753 si ritrovano elencati nel suo inventario legale del 1783, divisi fra quelli del fedecommesso e quelli dello stato libero. L'erede principale di Angelica fu il conte Giovanni di Paolo Patrizio, ma anche a suo cugino, il marchese Costanzo, toccava una parte di questo nucleo di 82 «Quadri del Fidei Comisso» dell'eredità Zanchini, nel quale figuravano i due quadri di

Esistono altri due disegni della Sirani che richiamano sia la composizione di questo quadro nella Pinacoteca di Bologna, sia la composizione della stampa di Loli e del rame di Parma, anche se in questi

---

Elisabetta rappresentanti la Madonna col Bambino e san Giovannino (riferiti nel testo *supra*). Infatti questi due quadri non vengono più ricordati nell'inventario del conte Giovanni Zambeccari Zanchini, morto nel 1796. Mentre troviamo riferimenti ad un quadro di Elisabetta di questo soggetto appartenente ai suoi cugini (il marchese Giacomo Zambeccari e suo fratello il conte Costanzo) proprio nel periodo immediatamente successivo alla morte di Angelica. Ricordiamo anche che questi sono gli anni in cui Oretti (m. 1787) stava registrando il patrimonio culturale della città: Oretti nota un quadro di Elisabetta nel palazzo di piazza Calderini di Costanzo Zambeccari, simile all'ovale già di Angelica Zanchini Zambeccari, mentre elenca soltanto la *Maddalena* di Elisabetta nella Galleria Zambeccari, a S. Paolo. Infatti, la *Madonna della Tortora* si troverà nella raccolta di Giacomo Zambeccari soltanto dal 1789, cioè dopo la morte sia di Oretti sia del fratello Costanzo. Il quadro viene registrato nell'inventario redatto dopo la morte di Giacomo nel 1795 al n. 105 (in termini che richiamano la descrizione del quadro nella *Nota* della quadreria Zanchini): «Una Beata Vergine col Bambino, e S. Gioanino d'Elisabetta Sirani con Cornice bellissima intagliata, e dorata lire 400». Era passato nella Galleria Zambeccari poco dopo la morte di Costanzo nel 1789, come fu richiesto dal fratello Giacomo nel suo testamento dell'anno prima, e poi confermato nel codicillo del 1794: «Dichiaro che tutte le Pitture di nome del fu mio S: r Fratello, le quali nel mio Testamento ordinavo, che si dovessero unire in perpetuo alla detta mia Galleria sono tutte quelle, che alla morte del detto fù mio Sig.r Fratello depositarono presso di me indivise i di lui SS.ri Figlij, e miei Nipoti». Fra gli undici quadri appartenenti a Costanzo elencati nel testamento di Giacomo (tutti infatti presenti nell'inventario della Galleria Zambeccari dopo la morte di Giacomo, e quasi tutti entrati in Pinacoteca) c'era proprio «Un quadro mezzano rappresentante la Beata Vergine con nostro Signore, e S. Gioannino di mezze figure della Sirani». Siccome Giacomo Zambeccari possedeva soltanto un quadro della Sirani di questo soggetto, che era anche l'unico dipinto di tale soggetto in tela depositato in Pinacoteca e proveniente dalla Galleria Zambeccari, la *Madonna della Tortora* non può essere altro che il quadro di Costanzo, proveniente originalmente dalla raccolta Zanchini di Firenze. Se questa mia ipotesi è corretta, la *Madonna della Tortora* dovrebbe essere identificata con il secondo quadro (n. 36) di Elisabetta registrato nell'inventario della raccolta di Angelica Teresa Zanchini Zambeccari (cfr. note 111 e 112 *supra*). È da sottolineare inoltre che altri quadri Zanchini sono confluiti nella pinacoteca di Bologna, come la *Testa di una Vecchia con fazzoletto* attribuito a Guido Reni (elencata sia nella *Nota* del 1753 sia nella *Nota de' quadri di Pittura che sono in Casa Zanchini coli prezzi di chiascheduno giusta:* «Un ritratto d'una Vecchia del S. Guido_£ 300», ms. B.3767 cit., doc. 1, c. 2) e il *Loth fugge da Soddoma con la famiglia guidato dagli angeli*, registrato negli inventari della Pinacoteca (n. 31) come di Giovanni Andrea Sirani, ma ricordato come un abbozzo di Elisabetta negli inventari di casa Zanchini (cfr. *Inventario de' quadri di Pittura e Dissegni che sono in Galeria* [sic] al n. 66: «Un quadretto p. traverso à oglio dipintovi Loth con tre altri figure, e due Angioli, mano della Sig.ra Elisabetta Sirani con cornice e cassetta dorata_£ 60», e l'autografo *Inventario de' Quadri di Pittura e Dissegni che sono in Galleria di mia casa* sempre al n. 66: «Un quadretto per traverso dipinto a oglio no[n] compito dipintovi Loth con altre figure e due Angioli, mano della Sig.ra Elisabetta Sirani con cornice, e cassetta dorata_£ 60», ms. B.3767 cit., doc. 2, c. 8, e doc. 3). Il Testamento e Codicillo di Giacomo Zambeccari sono pubblicati da A. Emiliani, *La Collezione Zambeccari* cit., p. 10-20; le due citazioni si trovano a p. 12 e 17. Le notizie sulla famiglia Zanchini e gli inventari di Giacomo Danzi, di Alamanno Zanchini, Angelica Teresa Zanchini Zambeccari, e di Giovanni Zambeccari

manca l'oggetto di scambio fra i due bambini, cioè «l'uccelletto». Un acquerello (tav. 30) nella raccolta reale di Windsor (inv. RL 6369, Kurtz 502), che potrebbe essere un disegno preparatorio per la *Madonna della Tortora* o per il rametto, è anche molto vicino alla nostra stampa nella forma piramidale della trinità terrestre: il Bambino Gesù a sinistra è seduto su un cuscino che gli fa da trono, sostenuto dalla mano protettiva della Madonna, la quale è posta all'apice della composizione ed avvolge con il suo manto anche il piccolo San Giovannino a destra, verso il quale Gesù Bambino si protende a braccia aperte in una sorta di benedizione. Risultano inoltre simili la fisionomia della Madonna e la struttura del panneggio e del velo. Anche nel secondo disegno, nella Collezione E.B. Crocker, Sacramento, un piccolo schizzo tondo in acquerello bruno e olio su carta molto bello e sciolto, che misura 174 x 152 mm,[122] la tipologia della Madonna e la composizione si avvicinano alla stampa di Loli, con la differenza che i due bambini si sono scambiati di posizione.

La presenza in varie raccolte pubbliche e private di numerose opere della Sirani che riprendono questa iconografia dei bambini che giocano fra di loro conferma che il tema della Madonna col Bambino e San Giovannino era assai caro alla pittrice ed anche molto apprezzato dai suoi committenti.[123] Elisabetta in particolare sviluppò un modo dolce e sensibile di interpretare e ritrarre piccoli bambini, come rivela la numerosa presenza nelle sue opere di salvatorini ed amorini (cfr. tav. 55, 56), confermata anche dai numerosi angioletti e putti che

---

Zanchini sono riportati in G. P. Cammarota, *La raccolta Zambeccari* cit., p. 66-73, 179-244. Sono grata al dottor Cammarota per avermi comunicato il suo parere su questo argomento.

[122] Collezione E. B. Crocker, Crocker Art Museum, Sacramento, California, inv. n. 1871.372. Cfr. Jeffrey Ruda, *The Art of Drawing. Old Masters from the Crocker Art Museum*, Sacramento, The Flint Institute of Arts, 1992, n. 62.

[123] Si nota inoltre che alcuni dei clienti della Sirani richiedevano copie delle sue opere, dipinte da Elisabetta stessa, o dai suoi assistenti. Per esempio, la *Madonna, Gesù e San Giovannino* «cavata dalla Sirana» da Bartolomeo Zanichelli per Lorenzo Zacconi, come ricordato nel suo inventario. ASBo, Notarile, *Inventario legale di Lorenzo Zacconi*, 1 aprile 1677, rogito Marco Carracci, prot. T-V, c. 96-100v (prot. T), c. 2-7 (prot. V), p. 98v. Forse allo Zanichelli fu assegnato questo compito di riprodurre le opere di Elisabetta allorché le sue opere divennero molto richieste verso il 1664, quando la pittrice per quell'anno registra almeno 30 commissioni. Per una discussione sulle copie da opere di Elisabetta, vedi A. Modesti, *Phallic Paintbrush* cit.

popolano le sue pale d'altare ed i suoi quadretti devozionali.[124]

L'altra incisione nelle raccolte dell'Archiginnasio che Loli fece *après* la Sirani è *La Madonna che contempla il Bambino Gesù* (Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta di Stampe Autori Vari, Cartella XV, n. 55; Bartsch 3, II/II), una traduzione a stampa da un dipinto ora in collezione privata (tav. 33, 34), che apparve sul mercato dell'arte nel 1984 a Milano e che fu reso noto per la prima volta da Carlo Volpe. Massimo Pirondini nota come Volpe lo ritenesse «una delle più intense testimonianze della tarda attività di Elisabetta, ormai libera dal 'timido accademismo reniano' dei primi tempi ed altrettanto sicura delle più robuste scelte cromatiche e luministiche condotte in questi ultimi anni».[125] Il dipinto è firmato e datato a sinistra «Elisab.a Sirani F. 1664», e anche nella stampa, in secondo stato (non conosciuto da Bartsch) il Loli conferma l'originale della Sirani con l'iscrizione in alto a destra «Elis. S. In.». La sua sigla, come incisore, poi si trova in basso a sinistra sotto il margine «L. Lol. F.». Elisabetta stessa descrive

[124] A. Modesti, *Sirani Elisabetta* cit., p. 1274. Il soggetto dell'Amorino fu sviluppato da Elisabetta dal 1661 in almeno cinque varianti (registrate nella sua *Nota* cit., p. 395-397), tra le quali il famoso *Medici Amorino* (per il matrimonio di Cosimo III con Margherita Luisa d'Orleans, luglio 1661), che fu ripreso con alcune variazioni nell'*Amorino nel Mare* per il mercante reggiano Rizzardi (tav. 55) (recentemente apparso in asta presso Sotheby's Londra, dicembre 2002), poi trasformato in un *Omnia Vincit Amor* per l'Inquisitore Generale di Bologna, P. Giovanni Vincenzo Paolini, nel 1662-1663 (tav. 56). Quest'ultimo – venduto in asta da Christie's New York, ottobre 2001 e ora presso Cantore Antichità di Modena – si trovava nel Settecento nella famosa raccolta del marchese Filippo Hercolani, per il quale il pittore accademico Jacopo Calvi pubblicò un sonetto, scrivendo a proposito di questo Amore Divino: «Questa nobile, e graziosa Pittura, degna veramente del pennello di Elisabetta, esprime al naturale il divino Amore in sembianza di vago Fanciullo, seduto sovra un panno di color rosso egli tiene nella sinistra una corona di lauro, ed uno scettro, intanto, che non l'altra mano addita alcuni libri, che sono in terra, e a di lui piedi è il turcasso pieno di strali. Non ponno idearsi più amabili forme, ne può quel breve, e ritondetto corpo esser meglio lineato, ne con più morbidezza dipinto. Nel catalogo delle opere della Sirani riportato dal Malvasia nella Felsina Pittrice Tomo 2 pagina 472 si trova descritto questo Quadro come fatto per il Padre Inquisitore di Bologna l'anno 1662.» Cfr. Jacopo Alessandro Calvi, *Versi e Prose sopra una serie di eccellenti pitture posseduta dal Signor Marchese Filippo Hercolani Principe del S.R.I.*, Bologna, Tomaso d'Aquino, 1780, p. 62-63. Si notano alcuni pentimenti intorno alla mano sinistra dove la pittrice ha prima ideato che l'amorino tenesse un arco in mano, come infatti nei primi due esemplari da lei dipinti. Inoltre, è stato aggiunto in epoca successiva un piccolo velo pudico, eliminato durante l'ultima ripulitura del quadro (cfr. la riproduzione nel catologo di Christie's, New York, *Old Masters Sale*, 3 ottobre, 2002, lotto 47, p. 68).

[125] Cfr. M. Pirondini - E. Negro, *Arte Emiliana* cit., p. 111, n. 80.

questo dipinto, nella *Nota delle pitture* all'anno 1664, come «Una B.V. mezza figura, con il Bambino, che dorme, ed essa lo contempla, tenendo il capo appoggiato alla destra mano, e con la sinistra in atto di coprirlo con un panno bianco», senza alcuna indicazione riguardo al committente, come la pittrice era solita fare. Probabilmente questo quadro non era prodotto su richiesta di un cliente, ma un'opera che la Sirani fece per suo piacere, poi posto in vendita sul mercato (forse dopo la sua morte, quando il padre, avendo perso l'artista più rappresentativo e produttivo della bottega, aveva necessità di recuperare denaro e mantenere la sua grande famiglia come ha rivelato il marchese Andrea de Buoi nel novembre 1665).[126] Così la stampa di Lorenzo Loli avrebbe avuto una funzione promozionale, simile alle stampe di Francesco Bartolozzi che sono servite nel Settecento per promuovere la vendità di quadri italiani al re di Inghilterra.[127]

Le stampe di traduzione

Fra le stampe di traduzione nelle raccolte dell'Archiginnasio che riproducono dopo la morte della pittrice i suoi lavori più importanti, una delle più significative è un'opera inedita, la grande acquaforte con rialzi di bulino di Nicola Mellini della *Timoclea Tebana*, datata 1804 (tav. 35).[128] L'Archiginnasio conserva inoltre anche l'avviso pubblicato dal Mellini nel 1801 presso Ulisse Ramponi per informare gli «Amatori delle Belle Arti» circa la sua intenzione di incidere questo quadro in una serie di stampe da vendere ad «associati» ed al pubblico (tav. 36). Nell'avviso Mellini loda il genio di Elisabetta Sirani e narra la

[126] Cfr. lettera a Carlo de' Medici, citata *supra* alla nota 82. Che Elisabetta producesse delle opere anche per se stessa, viene confermato da Malvasia. In riferimento alla *Madonna delle Fasce* che Elisabetta fece per Bartolomeo Zamboni nel 1663, Malvasia scrive: «rimase ella così soddisfatta [...] che un'altra ben presto ne ricavò per tenerla sempre presso se stessa». C.C. Malvasia, *Vita di Pittori Bolognesi* (*Appunti inediti*) cit., p. 101-103, nota 44. Cfr. A. Modesti, *Patrons as Agents* cit., p. 376 e nota 112; Ead., *Phallic Paintbrush* cit., note 41-43.

[127] Cfr. discussione più avanti, nota 170.

[128] BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXXV, n. 55. Non mi sono noti altri esemplari di questa stampa; quello dell'Archiginnasio potrebbe essere l'unico in una raccolta pubblica.

storia rappresentata in questo quadro.[129] Gli «Associati» potevano acquistare la stampa ad un prezzo più favorevole (otto paoli), «mentre il Rame a chi non è associato si venderà Paoli venti». L'esemplare posseduto dalla Biblioteca fu realizzato tre anni dopo la pubblicazione dell'avviso come dono del Mellini ad un suo patrono, come si vede dalla dedica personale: «Al Cittadino Teodoro Somenzari Mantovano: Prefetto del Dipartimento del Reno, e Fautore delle Arti Liberali. In segno di rispettosa stima Nicola Mellini D.D.D. Quadro esistente già presso il Cittad. Francesco Monti Bendini, ed ora presso gli Eredi Bianchetti».

Il quadro grande della *Timoclea*, con la firma della pittrice incisa come un'iscrizione antica nella base del pozzo «ELISAB.TA SIRANI F. 1659», ora a Napoli, Museo di Capodimonte (tav. 38), fu dipinto come *pendant* alla sua *Giuditta trionfante* dell'anno prima, entrambi eseguiti per Andrea Cattalani, committente anche della *Madonna e il Bambino con S. Giovannino* e di altre opere di Elisabetta.[130] I quadri erano collocati nella «Saletta in Basso» dell'abitazione di Catalani nella parrocchia di S. Barbaziano, forse lo studio commerciale come suggerisce Raffaella Morselli, e descritti nel suo inventario *post mortem* del 1668 come «Due quadri della Sig.ra Isabetta Sirani cioè una Giuditta in Uno nell'altro Una Donna che tira un huomo nel Pozzo figure più grandi del naturale».[131] La quadreria del banchiere si disperse dopo la sua morte in alcune divisioni dei beni Cattalani nel 1668 e 1669, fra il figlio Carlo e i nipoti maschi, con alcuni quadri lasciati anche

[129] BCABo, fondo speciale *Raccolta di fogli volanti*, cartella 22, n. 57. Ringrazio Pierangelo Bellettini per avermi segnalata la presenza di questo documento nell'Archiginnasio.

[130] Elisabetta ricorda cinque quadri per Cattalani nella sua *Nota* (due nel 1658, ed uno all'anno per il 1659, il 1662, e 1664) fra i quali alla fine del 1658: «Una Giuditta mostrante la testa di Oloferne al popolo di Bettuglia di notte tempo, con la nutrice, e due paggetti con torci accesi che fanno lume, figure del naturale per il sig. Cattalani », seguito l'anno successivo da «Una Timoclea grande del naturale, gettante il Capitano nel pozzo, per il signor Andrea Catalani» (p. 394). L'inventario del banchiere poi registra sette quadri di Elisabetta Sirani e 19 di Giovanni Andrea Sirani. Cfr. *Inventarium Legale Hereditatis Illm. S(ig). Andrea Cattellanis, 10 febbraio 1668*, ASBo, Notarile, Domenico Maria Boari, vol.13 (1668), doc. 30, alla voce *Descrizione delle Pitture* ai numeri 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 18, 21, 25, 33, 35, 44, 50, 56, 62, 69, 70.

[131] Al n. 69. Per ulteriori notizie sulla famiglia Cattalani cfr. R. Morselli, *Collezioni e quadrerie* cit., p. 155-156.

alla moglie e alle due figlie.[132] La notizia successiva sui quadri viene dall'inventario del 1685 preparato dopo la morte del marchese e commerciante di tabacco e profumo Ferdinando Monti,[133] nel quale si nota che i dipinti non vengono più descritti insieme come *pendant*. Dopo aver acquistato nella parrocchia di S. Barbaziano (dove abitavano anche i Cattalani), un palazzo «nella strada pubblica di S. Isaia» dal sig. Angelo Antonio Sacchi il 24 marzo 1676 per £. 28.000, e una «casa grande posta sotto la suddetta [...] in Strada d[a] Barbarino (Barberia)», dai Griffoni nel 1681, Ferdinando Monti e suo fratello l'architetto Gian Giacomo Monti li ristrutturarono in due nuovi appartamenti nobili, collegati fra di loro da un «Androne», così creando un grande palazzo. Al piano terreno dell'appartamento detto «della casa grande» Gian Giacomo architettò anche una Galleria, ma i quadri del fratello Ferdinando Monti erano collocati anche nelle altre stanze degli appartamenti del nuovo palazzo.[134] La *Timoclea*, indicata nell'inventario legale di Ferdinando come «un quadro grande con entro una Donna che

[132] Cfr. ASBo, Notarile, *2ª Divisione Cattalani*, rogito Majelli, 21 marzo 1669; *Divisione dei Beni di Carlo di Andrea Catellani*, rogito Domenico Maria Boari, 19 agosto 1669; ASBo, Archivio Boschi, busta 135, Processi e Registri (anni 1638-1717); G. P. Cammarota, *La raccolta Zambeccari* cit., p.72, nota 15, che offre anche una chiarificazione sull'indirizzo dell'abitazione di Andrea Cattalani.

[133] La famiglia Monti ottenne nel Seicento il titolo di marchese con Ferdinando. Cfr. ASBo, *Inventario dell'Archivio Bianchetti-Monti*, a cura di Valerio Dehò, p. iii-iv. Antonio Bolognini Amorini, *Memorie intorno le vite e le opere di varij pittori*: «la [...] famiglia [Monti] salì à più splendidi gradi di nobiltà ed in poco più di mezzo secolo ebbe un maresciallo di Francia, un Generale, due cardinali, e due Senatori di Bologna» (opuscolo ms. in ASBo, Archivio Privato Salina Amorini Bolognini, reg. 532). Cfr. G. Cuppini, *I palazzi senatorii* cit., p. 309.

[134] Vedi ASBo, Notarile, Baldassare Melega, Minutario 16, *Aditio Hereditarij d. Ferdinandi de Monte, p. DD. Jo. Jacobus et alias de Monte*, rogito 10 agosto 1685: *Inventario dello Stato lasciato dal Sig. Ferdinando Monti* alla voce «Beni Stabili di Città». Il Palazzo Monti fu ampliato di nuovo nel 1719 dal figlio di Ferdinando, il senatore Francesco Maria Monti. Divenne proprietà in epoca successiva della famiglia Caprara e poi dei Salina. Cfr. V. Dehò, *Inventario dell'Archivio Bianchetti-Monti* cit., p. iii-iv; G. Cuppini, *I palazzi senatorii* cit., p. 309; A. Bolognini Amorini, *Memorie* cit.: «Gio. Giacomo Monti discepolo affermato del Mitelli egregio Pittore non meno che valente Architetto morto nel 1692 [...] fra le opere di architettura da esso esseguite fù al certo la bellissima chiesa del Corpus Domini; ed il maestoso Arco d'ingresso ai Portici che conduccono sul monte della Guardia alla B.V. di S. Luca, non che il vasto proprio palazzo da S. Barbaziano; [.....] da lui fu architettato il famoso palazzo di Zola degli Albergatti; una graziosa Galleria nel Palazzo Monti; [...] la scala e gli atri del Palazzo Marescotti; gli ornati dell'organo e del ciborio della Cappella Maggiore di S. Petronio; i prospetti del cortile e le scale del Palazzo Pietramellara». Quest' ultime notizie scritte dallo storico si trovano su un foglio sciolto in ASBo, Archivio Privato Salina Amorini Bolognini, reg. 528.

getta un soldato in un pozzo con corn[ic]e intag[liat]a e dorata, di mano della Sirani», era posta nella «Saletta» dell'«Appartamento nobile in basso», mentre la *Giuditta* si trovava nella prima stanza dell'appartamento «della casa grande».[135] Quest'ultima era valutata 1.000 lire nel Seicento, e poi 1.500 lire nel 1754 alla morte del cardinale Filippo Monti, figlio di Ferdinando, mentre la *Timoclea*, che ora si trovava «nella sala grande o sia Galleria grande dell'Appartamento Nobile», valeva 500 lire.[136] La coppia di quadri viene ereditata dai nipoti del cardinale Filippo: monsignor Cornelio Caprara, il marchese Giuseppe Stanislao e il marchese Carlo Armando Monti Bendini, figli del fratello, il senatore Francesco Monti (già morto nel 1725). Fu ricordata come ancora «esistente» nella raccolta Monti in un documento che reca l'anno 1771.[137] Nel 1801 quando Mellini decise di incidere il noto quadro, la *Timoclea* apparteneva al marchese senatore «cittadino» Francesco Monti-Bendini, figlio del senatore Luigi di Francesco Monti (cioè, pronipote di Ferdinando Monti),[138] e poi passò agli eredi Bianchetti nel 1804, l'anno in cui la nostra stampa fu incisa, come ci rivela l'ultima frase della dedica di Mellini. Francesco Monti-Bendini muore nel gennaio del 1804 senza figli, così la sua eredità, inclusa la *Timoclea*, andò alla sorella, la contessa Amelia Monti, moglie del senatore conte Pietro Bianchetti.[139] Fra il primo e il terzo decennio

[135] ASBo, *Inventario Sig. Ferdinando Monti* cit., alla voce «Pitture». La *Timoclea* fu ricordata in Palazzo Monti dal Cochin nel 1750: «Una Femme jettant un Soldat dans un puits (grandeur naturelle); d'Elizabeth Sirani d'assez bonne maniere, médiocre d'ailleurs». Cfr. Charles Nicolas Cochin, *Voyage en Italie*, Paris, chez Ch. Ant. Jombert, 1758, II: IV, p. 141; R. Morselli, *Repertorio* cit., p. 237-238, scheda 313, per notizie sull'inventario di Ferdinando Monti.

[136] *Inventarium Legale Bonorum repertorum in Statu, et Hereditate Olim Emi. Et Rmi. D. Card:lis Philippi M. Monti fact. Per nobil Viros Illmum. Et Rmum. D. Cornelio Caprara March. Josephum Stanislaum, et March. Carolum Armandum, et omnes Frat.i Monti Bendini Heredes testamentarios d. olim D. Cardinalis, 15 luglio 1754*, rogito Serafinnis Rosini (ASBo, Archivio Bianchetti-Monti, busta 369, c. 123*v*, al n. 27 e c. 125*r* al n. 45). Sir Joshua Reynolds ricorda d'aver visto la *Giuditta* presso il Palazzo Monti nel luglio 1752. Cfr. O. Bonfait, *Les Tableaux* cit., p. 200-203.

[137] Questo documento, un elenco di quadri Monti, è un foglio sciolto inserito nell'*Inventarium Legale* cit. del cardinale Filippo Monti. Cfr. M. Oretti, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., c. 45, n. 51, Palazzo Monti Senatorio: «Una Giuditta figura intiera come il vero della Sirani»; c. 128, Palazzo Monti: «Una femina che butta un Gueriero in un pozzo è della Lisabetta Sirani vi scrisse il suo nome ed anno».

[138] Cfr. G. Guidicini, *Albero Genealogico* cit., p. 84.

[139] Cfr. V. Dehò, *Inventario dell'Archivio Bianchetti-Monti* cit., p. iii-iv.

dell'Ottocento dovette avvenire una vendita del quadro: infatti la *Timoclea* era già a Napoli prima dell'agosto 1832 quando fu trasportata dall'«Appartamento Grande» del Palazzo Reale alla Galleria di Capodimonte.[140] Mentre la *Giuditta* fu venduta in Inghilterra, al nono conte di Exeter, Brownlow Cecil, che la collocò a Burghley House, sede della famiglia Cecil a Stamford, ivi ricordata per la prima volta nell'inventario del 1815,[141] e dove si può ancora vedere.

Come si capisce anche dall'incisione del Mellini, il quadro di Elisabetta è un superbo lavoro paragonabile alle famose opere di Artemisia Gentileschi, sia negli elementi formali della composizione, sia nella tematica della *femme forte*.[142] Il soggetto specifico, *Timoclea che getta nel pozzo il capitano di Alessandro Magno*, è però alquanto inconsueto nella storia dell'arte, introdotto nell'iconografia pittorica proprio dalla Sirani. Si conoscono soltanto tre altre versioni di epoca più tarda, una di Tiepolo (Washington, National Gallery), un'altra di Pel-

[140] Informazioni tratte dalle schede della Soprintendenza dei Beni Culturali di Napoli. Cfr. *Le collezioni del Museo di Capodimonte Napoli*, a cura di Raffaello Causa, Milano, Rizzoli, 1982, p. 136, 151, inv. C 1182.

[141] Hugh Brigstocke - John Sommerville, *Italian Paintings from Burghley House*, Alexandria, Art Services International, 1995, p. 138-139. Un quadro di Elisabetta di questo soggetto fu messo in asta dal signor Foggarty presso Christie's Londra, l'8 aprile 1815 (lotto n. 43) per 21 sterline inglesi, ma rimase invenduto (Getty Provenance Index Sales Contents database, BBF n. 1270).

[142] Una copia del quadro napoletano con *Giuditta ed Oloferne* della Gentileschi, copia ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, si trovava già nella raccolta Zambeccari nel 1686, con attribuzione a Caravaggio; se il quadro era a Bologna già qualche decennio prima, forse Elisabetta aveva potuto vederlo. Tale quadro nel Settecento venne esposto durante le feste decennali del Corpus Christi. Cfr. O. Bonfait, *Les Espositions de tableaux à Bologne au XVIIIe siècle*, tesi di dottorato, Università di Parigi, 1992, p. 134-135, ill. 12; G. P. Cammarota, *La raccolta Zambeccari* cit., p. 332, inv. n. 852; J. Bentini, *Le Antiche Stanze* cit., p. 86, ill. 89; M. Oretti, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., c. 87. Si nota la composizione molto controllata della *Timoclea*. Come troviamo anche nelle due versioni della *Giuditta e Oloferne* di Artemisia (Firenze e Napoli), Elisabetta pone l'eroina alla destra della composizione, e la sua vittima al centro, con gli elementi architettonici della *mise-en-scène* – il pozzo (come il letto) – nell'angolo di sinistra. Elisabetta organizza il chiaroscuro in modo da dirigere la nostra lettura della scena diagonalmente dal pozzo in basso a sinistra alla testa di Timoclea in alto a destra, seguendo l'occhio la luce attraverso il viso e il braccio del capitano, le sue gambe volanti, il petto e il viso dell'eroina. Questo movimento attraverso i due punti più illuminati del quadro – dalla dura freddezza del pozzo, che richiama con i suoi rilievi classici un sarcofago romano, pronto ad ingoiare e a seppellire il capitano, al petto bianco di Timoclea – rappresenta la transizione metaforica dal male alla virtù.

legrini (Pommersfelden, Schloss Schönborn)[143] ed un quadro del pittore francese Henri-Antoine de Favanne (1668-1752), apparso qualche anno fa sul mercato antiquario (21 maggio 1992, Christie's) (tav. 37). L'iconografia più tradizionale rappresentava Timoclea e i suoi figli di fronte ad Alessandro, il quale riconoscendo in lei una donna di carattere nobile e degna, la perdona.[144] L'episodio rappresentato da Elisabetta invece è l'uccisione del capitano di Alessandro Magno da parte di Timoclea. La storia è tratta direttamente dalla *Vita di Alessandro Magno* di Plutarco (33:12), opera il cui testo si trovava nella ricca e fornita libreria di Giovanni Andrea Sirani, facilmente accessibile ad Elisabetta e alle sorelle pittrici.[145] Timoclea, nobile dama di Tebe, dopo

[143] Cfr. Christopher Wright, *The World's Master Paintings*, London-New York, Routeledge, 1992, II, p. 668. I primi studiosi moderni a segnalare la rara rappresentazione di questo soggetto furono Anne Sutherland Harris - Linda Nochlin, *Women Artists: 1550-1950*, catalogo della mostra, Los Angeles County Museum of Art, dicembre 1976 - marzo 1977 (ed. New York, Knopf, 1989), p. 150. Si ricorda che Elisabetta avrebbe dipinto anche una «Bradamante che atterra il vecchio Eremita» che fu esposta dal proprietario Giuseppe Salini alla Festa del Santo Sacramento del 1836 (cfr. *Quadri esposti sotto il Portico del Conservatorio delle Zitelle del Baraccano nella ricorrenza della Solenne Decennale Processione del Santissimo Sacramento per la Parrocchia di S. Giuliano il giorno 19 Giugno 1836*, in A. Emiliani, *Le Collezioni d'Arte* cit., p. 50, 76). Tale quadro è da riferire ad una pergamena del 1658 presente nella raccolta manoscritti dell'Archiginnasio (BCABo, ms. B.4267, c. 66*r*), che rappresenta *Giobbe aggredito dalla moglie* attribuita a Giovanni Andrea Sirani, la quale miniatura rivela una donna raffigurata in modo molto vicino alla *Timoclea* di Elisabetta (cfr. Angelo Mazza, *Tavv. XXXVIII-XLV*, in *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna*, a cura di Pierangelo Bellettini, Firenze, Nardini, 2001, p. 202-206, in particolare p. 206 e tav. XLII). Rispetto all'interpretazione innovativa di Elisabetta Sirani nelle sue rappresentazioni virili di figure femminili, cfr. A. Modesti, *Cultural Heroine* cit., p. 401-2, e nota 36; Ead., *'The Jewel of Italy, Sun of Europe': Elisabetta Sirani Painter Heroine of Bologna* (articolo presentato al *National Women's Society of America Journal*, 1998); Ead., *The Virile Woman: Images of Power, Knowledge and Wisdom in the Art of Elisabetta Sirani* (relazione presentata all'Art Association of Australia National Conference, Art Gallery of South Australia, 3-4 ottobre, 1997); Ead., *The Phallic Paintbrush* cit. (dove esamino il linguaggio usato all'epoca per descrivere le opere e la maniera virile della pittrice). Questi lavori rappresentano i risultati delle mie ricerche archivistiche in Bologna e a Firenze per un dottorato su Elisabetta Sirani iniziato nel 1992, *Elisabetta Sirani and Women's Cultural Production in Seicento Bologna* (Monash University). Cfr. ora Babette Bohn, *The Antique Heroines of Elisabetta Sirani*, «Renaissance Studies», XVI, 1, marzo 2002, p. 52-79, pubblicato dopo che avevo preparato il presente saggio.

[144] A. Modesti, *Cultural Heroine*, cit., p. 401-402, nota 36. Cfr. James Hall, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, London, John Murray, 1986, p. 12; A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest, Akademiai Kiado 1974, dove elenca undici esemplari della *Timoclea perdonata da Alessandro* (II, p. 362) mentre cita soltanto il quadro della Sirani come esempio della *Timoclea al Pozzo* (II, p. 438).

[145] Cfr. nota 86 *supra*; A. Modesti, *Cultural Heroine* cit., p. 400-401, note 24, 25.

essere stata violentata dal «lascivo ed avaro» capitano dell'esercito di Alessandro Magno, decide di vendicare da sola il suo onore. Avendo raccontato che tutti i suoi tesori erano nascosti nel pozzo, mentre il capitano si sporge per guardare in basso oltre l'orlo, Timoclea con determinazione lo spinge dentro, uccidendolo poi con delle pietre. Nel suo racconto Plutarco mette in rilievo il carattere forte e la superiore moralità di Timoclea, la sua dignità, intelligenza, indipendenza e coraggio, proprio come viene rappresentata da Elisabetta.[146]

[146] Cfr. *Seconda parte delle Vite di Plutarco Cheroneo de gli Uomini Illustri Greci e Romani, nuovamente tradotte per M. Lodovico Domenichi et altri, et diligentemente confrontate co' testi greci per m. Leonardo Ghini*, in Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXVIII, p. 1-45 (probabilmente l'edizione posseduta dai Sirani). La teoria artistica del Rinascimento e del Barocco, fondata sulla dottrina classica di *ut pictura poesis*, richiedeva nella pittura di *Istoria* che gli stati d'animo dell'uomo si rappresentassero tramite i moti del corpo in modo di meglio comunicare le tematiche morali contenute nel soggetto rappresentato (*decorum*). L'obiettivo della pittura era come quello della poesia, d'istruire allo stesso tempo che dilettare (*exemplum*), cosa che un pittore intelligente e capace doveva affrontare con *ingegno* ed *invenzione*. Così si potevano esprimere concetti astratti e assoluti come la Virtù, la Verità, la Giustizia, la Moralità, tramite la forma ideale, sia nella perfezione della figura della persona rappresentata (il corpo che riflette la sincerità dell'anima e la bellezza dello spirito), sia nelle proporzioni perfette ed armoniose della composizione e di tutti gli elementi formali del quadro (*concinnitas, disegno interno*). Fu proprio questa dottrina dell'*ut pictura poesis* – il paragone della pittura con la poesia e del pittore con il poeta – che Giovanni Paolo Lomazzo propose nel suo *Trattato della Pittura* del 1584: «con qual arte il pittore habbia da dar il moto alla figura convenientemente; cioè secondo la natura della proportione della forma, e della materia [...] Perciochè con questa i pittori fanno conoscere differenti i morti da i vivi; i fieri da gl'humili, i pazzi da i savii, i mesti da gli allegri, et in somma tutte le passioni, e gesti che puo mostrare, e fare un corpo humano trà se distinti, che si dimandono con questo nome di moto, non per altro che per una certa espressione, e dimostratione estrinseca nel corpo di quelle cose che patisce internamente l'animo [...] Quindi nascono quelle meraviglie grandissime de gl'effetti, e dimostrationi delle figure che così fra di loro si veggono diversi, come sono differenti le passioni de loro animi; delle quali in questo libro alquanto ne sarà trattato. Ora la cognizione di questo moto, è quella che dissi poco sopra, che nell'arte è riputata tanto difficile, e stimata come un dono divino. *Imperochè per questa parte peculiarmente la pittura si paragona alla poesia*». G. Lomazzo, *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Milano, presso Paolo Gottardo Pontio, 1584, Libro I, p. 108-109. Cfr. Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York, Norton, 1967, in particolare p. 71-72. Accanto a Ripa, Cartari e Boccaccio, libri di consultazione iconografica per i pittori della bottega Sirani, si trovava anche questo importante manuale teorico della pittura nella libreria di Giovanni Andrea Sirani, ed Elisabetta ha bene assimilato le lezioni di Lomazzo (cfr. le parole di Picinardi nella nota successiva). Nella *Timoclea*, come nel suo *pendant* la *Giuditta*, la figura dell'eroina forma una decisa linea verticale, occupando lo spazio del quadro in modo imponente, in contrasto con il corpo sotto-in-su del capitano; soluzione formale che sta ad indicare la forza e superiorità morale di Timoclea. Anche nel viso di Timoclea, con il suo sguardo concentrato e la fronte aggrottata, si rivela la sua fredda determinazione, mentre il capitano, il volto colpito dall'emozione, gli occhi allarmati, la bocca aperta, si rende troppo tardi conto del suo destino

La tematica riguarda lo stupro e l'affermazione della giustizia, il che è sottolineato da parte della Sirani – sempre preparatissima nelle sue interpretazioni della storia classica[147] – dall'inserimento nel bordo frontale del pozzo di due bassorilievi; un trionfo di Galatea, e la battaglia dei Lapiti e dei Centauri, collocati proprio sotto il viso, ormai pieno di terrore, del «Trace Capitano». Una statua di Galatea seduta sul delfino forma la fontana nell'ombra del muro dietro il pozzo, con la mano destra alzata come se stesse benedicendo la scena. L'analogia è evidente: come Galatea che ha respinto le passione del mostruoso ciclope Polifemo, e come la vendicata Ippodamia, moglie del re dei Lapiti, Timoclea trionfa sul lascivo e bestiale capitano, ma a loro differenza si vendica con le sue proprie forze e ingegnosità. La brocca – simbolo dell'integrità del corpo femminile – situata in modo così evidente, alla base del pozzo (proprio sotto il rilievo del Trionfo di Galatea), rimane in piedi ed intatta, rappresentando così la vittoria personale di Timoclea. Si può leggere questa rara interpretazione della *Timoclea Tebana* di Elisabetta Sirani come un'allegoria della Giustizia (*exemplum iustitiae*): il trionfo della virtù, della giustizia morale e della civiltà sulle forze del male e della barbarie.[148]

(cfr. la descrizione nel foglio volante di Mellini, tav. 36). Che Elisabetta abbia ben interpretato il significato morale della storia di Timoclea, come l'aveva inteso Plutarco, si nota particolarmente quando si confronta il suo quadro (tav. 38), con la scena rappresentata da Henri De Favanne mezzo secolo dopo (tav. 37). Il dipinto di De Favanne sembra piuttosto un Bagno di Diana che una scena di vendetta: il capitano viene invitato da una seminuda Timoclea, accompagnata da quattro 'ninfe', ad entrare volontariamente nel pozzo. Vediamo il capitano posto sull'orlo del pozzo, mentre immerge la gamba sinistra. L'unico riferimento alla fine terribile che lo aspetta si vede nella ragazza inchinata dietro la schiena del capitano, che raccoglie delle grosse pietre sparse per terra alla base del pozzo.

[147] Giovanni Luigi Picinardi ci informa che Elisabetta «fusse dotata [...] di...vivacità d'ingegno [...] eccellenza di memoria [...] finezza di giudicio», e che aveva una «perfetta notizia delle scienze ch'ella esercitava. Opera della di lei industria [...] in tutta perferzione la costituivano un mostro dell'arte» (*Il penello lagrimato* in C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 388, citato in A. Modesti, *Phallic Paintbrush* cit., nota 10). Cfr. A. Amorini Bolognini, *Elisabetta Sirani memorie*: «Sino da primo assai si mostro Elisabetta vigilantissima e con assiduo studio e diligenza a tal grido di fama sublimò il proprio pennello, e nella maestria di quello a tanta eccellenza pervenne che niuna altra donna la superò mai, ed anzi superò molti celebrati dipintori. Aveva essa una celerità sorprendente; di colorire assai bene le sue tele che con uguale preparazione sapeva inventare. Certamente molto doveva agli insegnamenti dell'ottimo suo Padre Gio. Andrea che fino li suoi contemporanei asserivano nulla di meglio potersi a suoi giorni vedere dal suo pennello» (ASBo, Archivio Privato Salina Amorini Bolognini, reg. 532); e le parole del marchese Ferdinando Cospi a Leopoldo de' Medici, in riguardo all'*Allegoria della Carità, Giustizia e Prudenza* che Elisabetta dipinse per il principe nel 1664: «La Sirana pittrice, oggi tenuta in concetto della miglior maniera e sapere di nessuna altra donna ch'abbia dipinto, studia per far ischizzi per il quadro che Vostra Altezza li ha fatto grazia cometterli [...] Il signor conte An[n]ibale li portò le misure et il pensiero che l'Altezza Vostra vorebbe nel quadro, et io che ero con lui insieme a vederla dipingere qualche ora con stupore del conte, perché certo è meraviglia, et in conclusione il meglio pennello, ora, che sia quì» (ASFi, Carteggio d'Artisti, XVI, c. 378, 5 gennaio 1664); «La Sirana studia p[er] dar principio al Quadro di V. A. et mettervi tutto il suo sapere» (ASFi, Mediceo del Principato, 5532, filza 35, lettere a Leopoldo de' Medici, 1660-1669: c. 247, 4 marzo 1664); «Si fissa avanti e al fine dalla Sirana il quadro per V. A. e credo forsamente portarlo io nel principio di settembre, e che sia per piacerle usandosi tutto il suo sapere per far cosa buona» (ASFi, Mediceo del Principato, 5532, filza 35: c. 280, 19 agosto 1664), citato in A. Monsti, *Patrons as Agents* cit., nota 45. Nell'ottobre del 1664 il padre della pittrice, Giovanni Andrea Sirani, scrisse allo stesso Leopoldo confermando che «Il quadro che l'Alt.za V.ra Se.ma restò servito ordinare a Elisabetta mia figlia, è di già compito. Resta solo che la fortuna li conceda che resti anche compito il suo, e mio desiderio, che è d'incontrare al meno in qualche parte la sodisfazione dell'Alt.za V.ra. Vive però afidata mia figlia nell'imensa benignità dell'Alt.za V.ra, che saprà ben sì compatire le sue debolezze, come humilm.te ne la supplica, e profondam.te le restiamo ambi inchinati» (ASFi, CA, IX: c. 225, lettera datata Bologna, 12 ottobre 1664). Su questo quadro vedi anche la scheda su Elisabetta Sirani di Angelo Mazza in *Tesori Ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, Milano, Federico Motta Editore, 1998, p. 136, n. 40.

[148] A questo proposito la storia di Timoclea trova dei parallelismi non solo con quella di *Giuditta*, il quadro *pendant*, ma anche in quella dell'antica regina orientale, Tomiri, che si vendica della morte del figlio uccidendo Ciro re di Persia, suo assassino (Herodotus, *Histories*, I: 214). Tutti e tre i soggetti rappresentano il trionfo della giustizia morale attraverso le azioni decise di tre donne storiche, non mitologiche o allegoriche. Come dimostra Marina Warner, la Giustizia più che le altre virtù cristiane si manifestava in rappresentazioni delle vicende di donne vere, in modo di risultare più efficaci nella comunicazione, particolarmente utile per la Chiesa durante la Controriforma. Le azioni virtuose di donne rappresentate nella storia classica venivano associate con quelle delle eroine bibliche, come Giuditta. Infatti troviamo che nel trattato spirituale trecentesco, *Speculum humanae salvationis* sia Giuditta che uccide Oloferne, sia la scena simbolica di Tomiri che immerge la testa di Ciro nel sangue, furono interpretate come prefigurazioni della Vergine che sconfigge il diavolo, significando il trionfo del Cristianesimo sugli eretici. Fu proprio nel Seicento che i Gesuiti risuscitarono l'episodio di Tomiri, in particolare associando il sangue della sua vendetta materna alla Passione del figlio della Vergine Maria, cioè con il sangue che Cristo ha donato per salvare le nostre anime. La stessa storia fu utilizzata durante questo periodo anche come *exemplum iustitiae*, con dipinti rappresentanti il momento della vendetta della regina Tomiri commissionati dalla magistratura proprio per essere collocati nelle sale dei tribunali. Cfr. Marina Warner, *The Sword of Justice*, in Ead., *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, London, Picador, 1987, p. 159-164; Emile Male, *L'Arte religieux de la fin du XVIIm siècle et du XVIII siècle*, 2° ed., Paris, Libraire A. Colin, 1951, p. 298; J. Hall, *Dictionary of Subjects* cit., p. 305. Troviamo inoltre che Giambattista Marino ha incluso Tomiri nella sua famosa *Galleria*, sotto la voce «donne bellicose e virtuose» (cfr. *La Galeria. Giovanni Battista Marino*, a cura di Marzio Pieri, Padova, Liviana, 1979, II, p. 221 – la quinta edizione di questo testo rinascimentale fu pubblicato a Venezia nel 1647); che drammi su questo soggetto furono scritti all'epoca, come per esempio la *Tomiri* di Antonio Melago, pubblicato a Venezia nel 1680; e che a Bologna un'incisione tratta dal quadro di Rubens

Altri noti quadri «capolavori» della Sirani furono riprodotti e diffusi nel Sei, Sette e Ottocento tramite stampe pubblicate. La pala d'altare del *S. Antonio da Padova in adorazione del Bambin Gesù* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), dipinto nel 1661 per il commerciante Simone Tassi, era molto rinomata (tav. 45),[149] e venne incisa diverse volte a partire dal Seicento: da Giuseppe Maria Mitelli (tav. 46) per la serie di 12 famosi dipinti bolognesi *Bononiensium Pictorum Celebrioris Gloriae Quaedam Sacrae Icones*, pubblicata nel 1678 da Giuseppe Longhi, del quale ho già parlato;[150] poi da Giovanni Battista Roncovassa-

Tomiride fa immergere nel sangue la testa di Ciro fu utilizzata come intestazione per la *Conclusione Theologica*, dedicata al cardinale Girolamo Buoncompagni, di padre Antonio Clemente Puliano, Carmelitano, disputa presentata a Santa Maria delle Grazie e pubblicata da Giuseppe Longhi nel 1672 (tav. 41). Nello stesso modo, l'insolito abbinamento della *Timoclea che getta nel pozzo il capitano di Alessandro Magno* con *Giuditta mostrante la testa di Oloferne al popolo di Bettuglia* mette in rilievo i simili concetti morali evidenti nei due testi antichi, specialmente se consideriamo il momento storico degli episodi. Le azioni di Giuditta hanno liberato il popolo ebreo dall'assedio degli Assiri, restaurando così pace e normalità a Betulia. Similmente, l'episodio di Timoclea ha avuto luogo durante il saccheggio della sua città, Tebe. Plutarco racconta come l'incontro di Alessandro con la degna e virtuosa Timoclea abbia mitigato la sua ferocia e come da quel momento Alessandro si sia dimostrato più compassionevole verso il popolo greco. Ricordiamo anche che la Sirani stessa fu paragonata alle sue eroine dipinte – specialmente Giuditta e Iole – nelle poesie scritte in sua lode, come si vede in alcuni dei fogli volanti già ricordati. Particolarmente significative sono le parole di Lidio Pastore per la *Timoclea*, dipinto nel quale si vedono le virtù non di una, ma di due donne, la eroina classica e la eroina della *Felsina pittrice*, Elisabetta Sirani: «Archi di meraviglia hor raddoppiate/ Se da man femini, penel vivace/ Ad ingiuria del tempo, onta verace/ Di due Donne il valor quivi ammirate» (tav. 40). E Picinardi nella sua orazione funebre, emulando il *De Claris Mulieribus* di Boccaccio, associa «le di lei glorie [...e] azione [...] degna» di Elisabetta con i «trionfi» delle antiche eroine, fra le quali non solo Zenobia, Regina di Palmira che «fù emulo del valor de' Romani», ma proprio quella Tomiri che «vendicò la morte de' suoi con lo sterminio de' nimici». Cfr. G.L. Picinardi, *Il Pennello Lagrimato* cit., p. 10; Id., *La Poesia Muta* cit., p. 39, 40 ; A. Modesti, *Phallic Paintbrush* cit., note 93, 115, 116, per il paragone di Elisabetta con Giuditta.

[149] Descritta dalla Sirani nella sua *Nota* cit., p. 397: «Una tavola di un s. Antonio da Padova per il sig. Simon Tassi, posta nell'altare della Chiesa delle Monache di s. Leonardo». Cfr. il Cochin che ricorda il quadro ancora *in situ* nel 1750: «S. LEONARDO. Dans le troisième chapelle, à droite, on voit saint Antoine de Padove, baisant les pieds de l'Enfant Jésus: ce tableau est d'Elizabeth Sirani, femme, élève du Guide. Il est très-beau, fort bien dessiné, d'une manière ferme, et les ombres fortement frappées, de fort belle couleur et d'une belle fraîcheur de demi-teints: les têtes sont gracieuses» (*Voyage* cit., p. 123).

[150] *Bononiensium Pictorum Celebrioris Gloriae Quaedam Sacrae Icones*/ Delineatae Incisae Et Tantae Artis Amatoribus Dicatae A Iosepho M.A Mitello Pictore Bononiense MDCLXXVIII. – Bononiae, Iosephi Longhi formis, 1678, n. 12: acqf., 524 x 322 mm (BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Cartella Gozzadini 22, n. 71). Oretti nel suo elenco *Carte intagliate dalla Elisabetta*

glia nella seconda metà del Settecento (tav. 47).[151] Dell'Ottocento, dopo che il quadro di Elisabetta era entrato nella raccolta della Pinacoteca di Bologna nel 1821, sono la versione dell'anonimo emiliano dedicata al marchese Antonio Pepoli «Amatore e Fautore delle Belle Arti» (tav. 48),[152] dell'incisore faentino Luigi Martelli in bulino pubblicata dalla calcografia Salvardi di Bologna nella serie *Album sacro inciso e descritto da Luigi Martelli* c. 1850,[153] e quella in acquaforte con rialzi di bulino di Giuseppe Rosaspina incisa su disegno di Francesco Rosaspina (tav. 49) per la serie di stampe raffigurante i più importanti quadri della *Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti* (pubblicato da Francesco Rosaspina a Bologna, tra il 1824 e 1830).[154] L'acquaforte di Rosaspina fu ripresa in litografia da Lodovico Aureli per una edizione in forma ridotta di questa pubblicazione, *La Pinacoteca Pontificia Bolognese*, del 1857.[155]

Della seconda metà del Settecento poi è l'acquaforte incisa da Violante Vanni su disegno di Lorenzo Lorenzi (tav. 52), rappresentante il grazioso *S. Giovanni coll'agnello*, dipinto da Elisabetta nel 1664 per un «Cavalier Fiorentino» ed ora conservato presso la Galleria Nazionale di Scozia, Edimburgo (tav. 51).[156] La stampa di Vanni fu realiz-

Sirani ed altre di suo disegno intagliate da altri fa riferimento ad un'ulteriore stampa da traduzione di questo quadro, inciso da un intagliatore della bottega Sirani, Lorenzo Tinti, indicando che il quadro di Elisabetta fu modellato su quello dello stesso soggetto all'Osservanza dipinto da suo padre, Giovanni Andrea Sirani (ora nella sacrestia di San Francesco): al n. 7 «Un S. Antonio copia del famoso quadro dell'Osservanza, Dedicato al Sig.re Bernardino Zeneroni, Sirana Invent. Lorenzo Tinti D.D.D. oncie 11½ x 7½» (M. Oretti, *Notizie de' Professori* cit., ms. B.129, c. 108).

[151] BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXVII, n. 101; Giovanni Battista Roncavassaglia fu attivo a Bologna dal 1748 al 1779.

[152] BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Immagini Devozionali, Cartella K, n. 290.

[153] Ringrazio Marta Forlai per la segnalazione di questa stampa di Martelli, che sarà esposta prossimamente in occasione della mostra sul Fondo Salvardi, prevista nella sede dell'ex chiesa di San Giorgio in Poggiale, in Bologna, nel maggio 2003.

[154] Stampa: acqf., 338 x 210 mm, rialzi a bulino, tavola pubblicata in Francesco Rosaspina, *La Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti*, Bologna, presso l'autore, 1824-1830. BCABo, collocazione 10.QQ.III.26.

[155] La stampa (lit., foglio 230 x 130 mm) proviene dalla Litografia Pancaldi, e il libro fu pubblicato dalla Tipografia all'Ancora. La litografia del *S. Antonio* si trova a Tavola 34. BCABo, collocazione: 17.R.VI.7.

[156] BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Cartella K, n. 291. Elisabetta descrive il quadro, che è firmato e datato sulla pietra sotto il piede sinistro del santo, *ELISAB. SIRANI F/ MDCLXIIII* (*Nota* cit., p. 398): «Un s. Giovannino nel deserto, che con la destra mano coglie dell'acqua in una scodella, e la sinistra tiene appoggiata sopra la testa dell'agnellino per un Cavalier Fiorentino»,

zata prima del 1786 per una pubblicazione sulla Collezione Gerini di Firenze, nella quale si trovava il quadro di Elisabetta: *Raccolta di ottanta stampe rappresentanti i quadri più scelti de' Signori Marchesi Gerini*, Firenze, 1786.[157] Di nuovo troviamo la predilezione della pittrice per la rappresentazione di piccoli bambini, con il tema di San Giovannino nel deserto trattato molte volte a partire dal 1660, come nel quadro nella raccolta della Banca Popolare dell'Emilia, di Modena (già Altomani, Pesaro, tav. 50), al quale possiamo confrontare un disegno acquerellato di Elisabetta conservato al Prado di Madrid (inv. F.D.373); quello su tavola proveniente da una raccolta privata del Connecticut, esposto alla mostra *Baroque Painters in Italy* tenutasi al Smith College Museum of Art, Northampton (17 novembre 1989 al 18 febbraio 1990), e poi venduto presso Sotheby's, New York il primo giugno 1990 (n. 47) e di nuovo nel 1993 (15 gennaio, n. 41), del quale una piccola e rarissima copia autografa della Sirani eseguita su una sezione di tronco fu esposta alla *Mostra Bella*, Bologna, nel 1995 (ora in raccolta privata bolognese); e la deliziosa opera, anch'essa in collezione privata, Bologna, che è il risultato di una collaborazione fra Elisabetta e suo padre (tav. 53).[158] Cfr. anche il disegno di Elisabetta nella raccolta

forse della famiglia Gerini di Firenze, proprietari del quadro nel Settecento. Il quadro fu poi venduto dal marchese Gerini al Royal Institute di Edimburgo nel 1831. Cfr. H. Brigstocke, *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Edinburgh, The National Gallery of Scotland, 1993, p. 151-152, n. 79, pl. 115. Una copia di questo quadro si trova in raccolta privata; per l'illustrazione cfr. E. Negro - Nicosetta Roio, *Giacomo Cavedoni 1577-1660*, Modena, Artioli, 1996, p. 34 (come autografo di Elisabetta Sirani).

[157] H. Brigstocke, *Italian and Spanish Paintings* cit, p. 152, nota 4.

[158] I quadri di Modena e Sotheby's sono ambedue firmati e datati 1660. Elisabetta registra un quadro di questo soggetto nel 1660 per il senatore Pietramellara come *pendant* di un *Salvatorino* eseguito per il senatore l'anno prima (cfr. *Nota* cit., p. 395). Il quadro di raccolta privata bolognese è in perfette condizioni ed è riferibile nella tipologia del viso del piccolo Giovannino ai putti di Giovanni Andrea che si trovano nei suoi quadri, come nella *S. Agnese* (Pinacoteca Nazionale di Bologna), *Apollo accompagnato da Amore* (Coll. W. P. Chrysler, Jr.), *Presentazione della Vergine* (Pinacoteca Nazionale di Bologna - l'angioletto in alto a sinistra), e *Rebecca al Pozzo*, di Palazzo Pitti (il bimbo in primo piano a sinistra che guarda verso lo spettatore). Un disegno di Giovanni Andrea Sirani nella Collezione Witt, Courtauld Institute, London (inv. n. 3080), si può considerare uno studio preparatorio del quadro bolognese. Lo spirito dell'opera, la dolcezza del bimbo e la pennellatura molto pastosa e sciolta però richiamano di più i modi di Elisabetta, e il dipinto è a mio avviso un'opera della Sirani eseguita o finita su disegno del padre, databile verso il 1659-1660. Inoltre è da restituire all'ambito dei Sirani la stampa del piccolo *San Giovannino nel deserto* tradizionalmente considerata opera di Simone Cantarini (cfr. P. Bellini, *L'opera incisa di Simone Cantarini*, Milano, Ripartizione Cultura e Spettacolo,

reale di Windsor (RL inv. n. 6377, Kurz 508), che si avvicina molto al quadro di Sotheby's, a differenza che il santo accarezza l'agnello, sicuramente uno studio per il «quadrettino sul quale la Elisabetta Sirani vi dipinse S. Gioannino accare[z]zante l'agnello, e ci è il millessimo 1660», ricordato da Oretti nel Settecento in «Casa Malvasia da S. Francesco».[159]

Non solo i dipinti, ma anche i disegni della Sirani venivano tradotti a stampa, come troviamo nella bellissima *Sibilla* di Clemente Nicoli, autore della serie, *Dissegni d'Eccellenti Pittori Italiani, Incisi di maniere diverse da Clemente Nicoli* pubblicata a Bologna nel 1786.[160] Nicoli si specializzò nella riproduzione di disegni di maestri italiani, utilizzando soprattutto la tecnica dell'acquatinta, perfetta nei suoi effetti tonali e sfumati per la traduzione in stampa di acquarelli. La *Sibilla*, che reca l'attribuzione «Elisab. Sirani inv. et. del» e la sigla dell'incisore «C N», non fa parte di questa sua pubblicazione di disegni, ma è originariamente una stampa di presentazione dedicata al pittore accademico Jacopo Alessandro Calvi, come si legge nell'iscrizione nel margine del titolo: «*Apud Jacobum Alex: Calvi Accademiarum Clementinae Bonon: Vene: ac Reg: Parm: socium*» (tav. 58). L'Ar-

1980, n. 2, p. 45-46), molto vicina nell'impostazione sia al quadro di Elisabetta a Edimburgo, sia a quello di Sotheby's. John Spike poi è dell'opinione che la stampa potrebbe essere stata eseguita da Giovanni Andrea Sirani (cfr. J. Spike, *The Illustrated Bartsch* cit., 42, n. 22, p. 93). L'incisione, che non reca alcuna firma o iscrizione, è riferibile infatti a due disegni di Giovanni Andrea raffiguranti il San Giovannino nel deserto: il primo, già attribuito ad Elisabetta Sirani, nella raccolta di Frecher Koenig, Fachsenfeld (cfr. *Unbekannte Handzeichnungen alter Meister 15-18 Jahrundert. Sammlung Frecher Koenig, Fachsenfeld*, catalogo della mostra, Basel, 28 ottobre - 26 novembre, 1967, n. 50, p. 56-57); l'altro, in carboncino, nella raccolta reale a Windsor (inv. n. 6382, Kurtz 522). Quest' ultimo disegno poi è uno schizzo preparatorio per la figura del piccolo Battista nel *Bambino Gesù con San Giovannino*, opera inedita di Giovanni Andrea e Elisabetta Sirani in raccolta privata, Bologna (ringrazio Manuela Mattioli per la segnalazione di questo quadro). Un'altra opera di questo soggetto in raccolta privata inglese, attribuita alla Sirani, non sembra di mano di Elisabetta, ma più probabilmente una variante di bottega, eseguita da uno dei suoi allievi che riprende questo tema tanto amato dalla pittrice.

[159] M. Oretti, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 64-5.

[160] Per il frontespizio di questa pubblicazione vedi BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella XXV, n. 95. L'Archiginnasio conserva anche una copia del libro stesso (18.E.III.2), oltre alle incisioni di Nicoli in stampe sciolte. Su Clemente Nicoli, incisore bolognese attivo nella seconda metà del Settecento, cfr. Ulrich Thieme - Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, W. Engelmann, (poi) E. A. Seeman, 1907-1950, vol. XXV, p. 475.

chiginnasio è fortunato conservatore di tre prove di questa stampa settecentesca. Ognuna di esse ci consente di riconoscere le varie fasi della produzione incisoria e le tecniche diverse utilizzate da Nicoli, che ha seguito il procedimento all'acquaforte nel primo stato per delineare i contorni principali della figura e stabilire la composizione (tav. 57).[161] La lastra poi venne sottoposta al procedimento dell'acquatinta per i successivi stati, con varie morsure per ottenere le gradazioni di chiaroscuro desiderate,[162] sperimentando l'incisore anche diversi inchiostri, come si vede nei due stati qui presentati, uno in color grigio, l'altro in seppia (tav. 58, 59).[163] Così Nicoli è arrivato al prodotto finale, stampe che replicano gli effetti acquerellati tipici dei disegni della Sirani. La stampa del Nicoli conferma il recente recupero di un disegno all'*œuvre* di Elisabetta Sirani da parte di Fiorella Frisoni.[164] Il disegno (tav. 60) nelle raccolte delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, un'elegantissima *Sibilla* in figura intera già attribuita a Lorenzo Pasinelli,[165] è senza dubbio il modello originale delle stampe qui presentate, tradotto fedelmente dal Nicoli. Il tema della Sibilla fu trattato più volte dalla Sirani,[166] ma non ci è ancora noto un quadro che corrisponda esattamente a questo suo disegno. Però questo disegno è riferibile ad un quadro con la Sibilla Cumana rappresentata di tre quarti, che apparve da Christie's il 9 ottobre 1991 con attribuzione a Giovanni Andrea Sirani, rimasto invenduto. Sia il quadro, sia il disegno raffigurano la Sibilla con analogo turbante, con penna d'oca in mano, mentre si gira verso lo spettatore.

[161] BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XXV, n. 107.

[162] Cfr. Ferdinando Salamon, *Il Conoscitore di Stampe*, 3°ed., Torino, Umberto Allemandi, 1986, p. 29 per la tecnica dell'acquatinta.

[163] BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe di Autori Vari, Cartella XVII, n. 94 e 95.

[164] Cfr. *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dai Carracci al Crespi*, a cura di D. Benati, Milano, Skira, 2001, p. 84.

[165] Cfr. Mario Di Giampaolo, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni emiliani*, Milano, Electa, 1993, p. 122, scheda 103.

[166] Cfr. le «Due Sibille mezze figure del naturale» che la Sirani fece per Antonio Maria Padovani della Madonna delle Asse, nel 1660 (*Nota* cit., p. 395), ora in deposito presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Cfr. *Nuove acquisizioni per i Musei dello Stato, 1966-1971*, Bologna, Edizioni Alfa, 1971, p. 68-70. Un'altra *Sibilla* della Sirani si trovava nella raccolta di Simone Tassi nel 1671. Cfr. R. Morselli, *Collezioni e quadrerie* cit., p. 420.

L'Archiginnasio conserva poi due esemplari di una stampa, di incisore anonimo, che rappresenta un putto dormiente, con l'iscrizione «Ego dormio, et cor meum vigilat» e riferimento a «Elisab. Sirani inv.». Incisi a bulino, uno di questi è una stampa sciolta (Raccolta Stampe Autore Vari, Cartella XXXVIII, n. 92), mentre l'altro, proveniente dal lascito di Gioacchino Muñoz del 1847, si trova incollato in un volume di stampe e disegni vari (tav. 61).[167] Si tratta di copia settecentesca, e per questa ragione a controparte, di una stampa di Francesco Bartolozzi, come si vede nella tecnica 'punteggiata' perfezionata dal famoso incisore fiorentino che lavorò per il re d'Inghilterra. La stampa originale del Bartolozzi reca l'iscrizione «Elisabetta Sirani inv. F. Bartolozzi sculp.» (tav. 62), e fu pubblicata dal Boydell a Londra nel 1765 in *Seventy-three prints engraved by Bartolozzi, ec., from the original pictures and drawings of (...) his Majesty*, vol. II.[168] Poiché non risulta che la Sirani abbia un dipinto nelle raccolte reali inglesi, sarà più probabile che la stampa di Bartolozzi sia tratta dal disegno di un putto, in sanguigna, conservato nella raccolta di Windsor (inv. n. 6384), tradizionalmente attribuito ad Elisabetta.[169] Sappiamo che poco prima di partire per l'Inghilterra, l'incisore, ormai famosissimo, si era recato a Bologna nel febbraio del 1764 per studiare e fare disegni da diversi quadri nelle raccolte bolognesi. Bartolozzi era stato incaricato dal bibliotecario di Giorgio III, Robert Dalton, di incidere le opere che voleva proporre al re per l'acquisto,[170] fra questi forse proprio il putto all'epoca considerato opera della Sirani.[171] Il modello di questo

[167] BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Cartella Q. 104/32. Per il lascito di don Gioacchino Muñoz cfr. V. Roncuzzi Roversi Monaco - S. Saccone, *Per un'indagine sui fondi* cit., p. 302, n. 7.

[168] Cfr. A. Calabi, *Francesco Bartolozzi. Catalogue des estampes, et notice biographique d'après les manuscrits de A. De Vesme; entierment reformés et completés d'une étude critique par A. Calabi*, Milano, Modiano, 1928, n. 1225, p. 321.

[169] Cfr. Otto Kurz, *Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon Press, 1955 (2° edizione, Bologna, Nuova Alfa, 1988), p. 152, n. 818, il quale cataloga questo disegno fra gli anonimi.

[170] A. Calabi, *Francesco Bartolozzi* cit., p. xviii.

[171] Il soggetto era uno di quelli che Elisabetta trattò diverse volte, per esempio quei «Salvatorini primi Bambini intieri, di età d'un anno» del 1659 per il senatore Pietramellara già ricordati (*supra*, nota 88), alcuni dei quali, secondo Oretti, si trovavano ancora in «Casa Melare del Senatore» nella seconda metà del Settecento. Cfr. E. Sirani, *Nota* cit., p. 394-395; M. Oretti, *Le Pitture*, ms. B.104 cit., II, c. 130. Un quadro simile a queste stampe, il *Salvatorino Dormiente* nella raccolta della Fondazione Querini-Stampalia, Venezia, attribuito nel catalogo ad Elisabet-

Salvatorino dormiente si trova chiaramente nei quadri di Guido Reni, come si vede nel bellissimo dipinto della Collezione Lauro a Bologna.[172] È interessante, per questa ragione, confrontare le stampe di Bartolozzi e del nostro anonimo incisore con un disegno di puttino dormiente di Guido Reni nell'Auckland City Art Gallery. Il piccolo disegno (soltanto 79x104 mm) in penna e inchiostro acquerellato, è molto vicino alle stampe di Bartolozzi e dell'anonimo incisore nella disposizione del bambino che dorme con le gambe incrociate sul lettuccio e la testa sollevata da un gonfio cuscino.[173]

Infine, vorrei chiarire l'attribuzione a mio parere errata di un quadro segnalato come opera della Sirani e del quale esiste una stampa da traduzione nel Fondo Gozzadini della Biblioteca dell'Archiginnasio, incisa da Francesco Maria Francia e pubblicata da Giuseppe Fabri. Devo far presente che nessuno degli esemplari di questa stampa settecentesca indica l'autore del quadro riprodotto, pubblicato alcuni anni fa come opera di Elisabetta Sirani sulla base di un'iscrizione a mano che riporta «*della Sirani*» sotto l'esemplare dell'incisione posseduto dalla Biblioteca, il quale fa parte di una serie di stampe sciolte che riproducono quadri di famosi pittori nelle chiese e nelle raccolte bolognesi, *Varie Stampe, e copie de quadri, esistenti in Bologna e sua diocesi*.[174] Considerata di mano del compilatore della raccolta, Giuseppe Guidicini (1763-1837), l'attribuzione alla Sirani

---

ta Sirani, è in effetti opera di Marcantonio Franceschini, vicino all'*Amorino in Riposo* nel Museo Davia Bargellini, Bologna (inv. n.147 – ringrazio il Professor Dwight C. Miller per la conferma dell'attribuzione, comunicazione orale, 2001). Cfr. *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia*, a cura di Manlio Dazzi e Ettore Merkel, Venezia, Neri Pozza, 1979, scheda 302; A. Modesti, *Sirani Elisabetta* cit., p. 1274. Dopo aver recentemente consultato i documenti citati nel catalogo (consultazione che non mi è stata possibile nel 1993 a causa dei lavori in corso) ho trovato che l'attribuzione ad Elisabetta Sirani non viene confermata negli inventari ottocenteschi della famiglia Querini. Cfr. l'inventario del 1810, al n. 11, e quello del 1830 al n. 67, dove il quadro è ricordato soltanto come di «scuola straniera» (Archivio della Fondazione Querini-Stampalia, Venezia).

[172] Cfr. la riproduzione in *Stanze bolognesi. La Collezione Lauro*, a cura di D. Benati e Pierluigi Giordani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994, n. 23, p. 123.

[173] Una fotografia del disegno di Reni si trova presso il Witt Photographic Archive, Courtauld Institute, London.

[174] BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Cartella Gozzadini 22, n. 50a. Cfr. Elena Rossoni, *Immagini di Santità. Per un'iconografia di san Filippo Neri*, Bologna, Edizioni Oratoriane, 1995, p. 147-152.

fu aggiunta in matita posteriormente ad una prima annotazione in inchiostro sotto la stampa indicante la collocazione del quadro originale: «*Nella Cappellina della Sagrestia dei padri Filippini*». Si tratta della *Madonna col Bambino e S. Filippo Neri*, nella Chiesa della Madonna di Galliera, quadro recentemente restaurato e tradizionalmente considerato un'opera di Carlo Maratta. Il quadro rivela poco della cultura reniana della Sirani, il viso della Madonna in particolare non richiama la sua tipologia, né i colori cangianti ricordano la sua gamma cromatica, che si avvicinano più ai modi settecenteschi di Francesco Monti. Cfr. per esempio di F. Monti il *San Bartolomeo* (dopo il 1733) nel santuario di Santa Maria della Pioggia, o *La Madonna che appare a San Filippo Neri*, anche questo nella Madonna di Galliera, nei quali appare lo stesso putto alato in primo piano.[175]

Esiste però una pala d'altare di Elisabetta Sirani attualmente presente nella Chiesa di Galliera, *La Beata Vergine col Bambino e S. Filippo Neri*, dipinta nel 1662 per Achille Fabri «Dottor di Leggi (sic)».[176] Questo quadro, firmato e datato, fu inciso da Sebastiano

---

[175] Per una riproduzione del *S. Bartolomeo*, cfr. Giovanni Sassu, *Il Santuario di Santa Maria della Pioggia già chiesa di San Bartolomeo di Reno*, Bologna, Costa Editore, 2001, p. 29. Due disegni di Francesco Monti possono essere confrontati con l'anonimo quadro. Il primo, nell'Accademia di Venezia, è uno studio preparatorio per il quadro di Monti nell'Oratorio di Santa Croce di Bologna (la *Sacra Famiglia con San Giuseppe e San Giovanni Battista*, inv. 1533), mentre il secondo, nella Pinacoteca di Brera di Milano, attribuito in passato a Giuseppe Varotti, ed ora al Monti, rappresenta la *Beata Vergine col Bambino e San Pio V*. Ambedue le opere si avvicinano al quadro anonimo di S. Maria di Galliera: nella struttura compositiva, nell'impostazione delle figure, e nelle fisionomie della Madonna e dei santi. Per riproduzioni vedi *Disegni emiliani dei secoli XVII-XVIII della Pinacoteca di Brera*, catalogo della mostra, a cura di Daniele Pescarmona, Milano, Mazzotta, 1995, p. 178-179, scheda 58; M. Di Giampaolo, *Disegni emiliani* cit., p. 130, scheda 111; *Piccola Guida della Chiesa Parrocchiale e Priorale di S. Maria Maddalena in Bologna*, Bologna, s.e., 2000, p. 33-34. Cfr. anche *La Vergine appare a San Filippo Neri*, disegno che apparve sul mercato nel 1995, con attribuzione a Scuola Romana del Seicento e con riferimento a Jacques Stella (Sotheby's New York, 10 gennaio 1995, lotto 150, p. 78-79). Si noti, in particolare, la composizione (in controparte) con la Madonna seduta sulle nuvole e il trattamento del panneggio e della testa della Madonna.

[176] Ricordata nella sua *Nota* cit., p. 397 come «Una tavola d'Altare con s. Filippo vestito a Messa inginocchiato presso ad un Altare avanti la B. Verg. che sta quasi in atto di porgergli il Bambino, e molti serafini attorno...». Cfr. E. Rossoni, *Immagini di Santità* cit., p. 146-147.

Zamboni[177] e pubblicato da Luigi Guidotti in Bologna nello stesso periodo di quello di Francesco Maria Francia, e reca non soltanto l'iscrizione «*Elli.a Sirani pinx. Seb Zamboni del. Sc.* S. PHILIPPUS NERIUS. *Virgo benedicta, da mihi queso, ut semper sim memor tui. Luigi Guidotti forma in Bologna*», ma riproduce anche la firma della pittrice alla base della colonna dietro il santo «EL. SIRANI F. 1662». L'Archiginnasio conserva due esemplari della stampa di Zamboni; uno nella raccolta di stampe sciolte (tav. 63);[178] il secondo collocato nel Fondo Gozzadini, la stessa raccolta nella quale si trova la stampa di Francesco Maria Francia sopraccitata, similmente con un'annotazione di Guidicini che indica l'ubicazione del dipinto: «Questo quadro è esposto in chiesa dei Filippini».[179]

Nonostante la sua breve carriera, Elisabetta Sirani divenne il centro di una grande e produttiva bottega, la cui produzione pittorica e grafica forniva non solo opere artistiche, ma anche immagini sacre per la devozione popolare e per le istituzioni assistenziali, e materiale commerciale come frontespizi di libri, conclusioni di tesi e illustrazioni tipografiche.[180] Queste che ho descritto sono una parte delle opere grafiche, principalmente le stampe d'arte che spettano alla *peintre-graveur* bolognese presenti nei fondi iconografici della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio: sette stampe originali di Elisabetta e varie stampe di traduzione da suoi dipinti e disegni, interpretate da altri artisti, sia coeve che dei secoli successivi. Grazie ad esse è possibile apprezzare il vasto e bellissimo lavoro sia grafico, sia pittorico di Elisabetta Sirani, testimonianze che la sua grande fama e fortuna derivano da un talento naturale, maturato attraverso molto studio, impegno e dedizione all'arte.

---

[177] Su Sebastiano Zamboni, che operava a Parma e a Bologna nel Settecento, traducendo in stampa non solo opere della Sirani, ma anche di Pietro Martini, cfr. Armando Pelliccioni, *Dizionario degli Artisti Incisori Italiani*, Carpi, Gualda, 1949, p. 196.

[178] BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta Stampe Autori Vari, Cartella XIX, n. 118.

[179] BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Cartella Gozzadini 22, n. 50a.

[180] Sulla produzione di materiale commerciale della bottega dei Sirani, cfr. A. Modesti, *Una bottega bolognese del Seicento* cit.

Referenze fotografiche:

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna
Galleria degli Uffizi, Firenze (Gabinetto fotografico della Soprintendenza)
Pinacoteca Nazionale di Bologna
Archivio fotografico della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico di Bologna
Fondazione Giorgio Cini, Venezia
Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli (Soprintendenza dei Beni Culturali)
The Royal Collection, Windsor Castle
Pierfrancesco Savelli, Bologna
Sotheby's, Milano, Londra
Cantore Antichità, Modena
Carlo Vannini, Reggio Emilia
Altomani, Pesaro
Antonio Guerra, Bologna

Vorrei ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutata nella preparazione di questo saggio, fornendo informazioni e suggerimenti: in particolare il direttore dell'Archiginnasio Pierangelo Bellettini per la sua assistenza nella stesura italiana del testo, Angelo Mazza, Diana Tura dell'Archivio di Stato di Bologna, Paola Ceccarelli e Caterina Capra del Gabinetto Disegni e Stampe dell'Archiginnasio, che gentilmente hanno facilitato la mia ricerca, e Saverio Ferrari per la redazione.

Angelo Mazza

Cortona e Bologna. Collezionismo e rapporti artistici tra Sei e Settecento

Alla fine del Seicento e nei primi decenni del Settecento un singolare intreccio di relazioni artistiche legò Cortona a Bologna piegando l'asse delle committenze della cittadina toscana verso la famosa Scuola bolognese. Favorirono quel dirottamento le inclinazioni di gusto e le vicende biografiche di personaggi di spicco appartenenti a due illustri casati cortonesi, la famiglia Baldelli e la famiglia Venuti. Nella dinamica di quei rapporti, in cui collezionismo privato e committenza ecclesiastica interagirono quasi sovrapponendosi, intervenne improvvisamente il Gran Principe Ferdinando (figlio del granduca Cosimo III de' Medici) con un ruolo incisivo che segnò il trasferimento da Cortona a Firenze di un capolavoro della scuola emiliana, la famosa *Estasi di santa Margherita da Cortona* (vedi tav. 1) che Giovanni Lanfranco aveva consegnato al cortonese Niccolò Girolamo Venuti nel 1622 per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Nuova a Cortona.[1] È nel trasferimento di questo celebrato dipinto nelle collezioni

---

[1] Sul dipinto di Lanfranco si veda in particolare Erich Schleier, *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, catalogo della mostra, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983, p. 83-87; la scheda di E. Schleier in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, p. 490-492; infine le recenti schede di Riccardo Spinelli in *Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini*, catalogo della mostra a cura di Laura Corti – R. Spinelli, Milano, Electa, 1998, p. 183-184, e di E. Schleier in *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma,*

granducali fiorentine che vanno individuate le ragioni della commissione a Giuseppe Maria Crespi di una pala con il medesimo soggetto ora conservata nel Museo diocesano (vedi tav. 2), destinata a sostituire quella di Lanfranco nella chiesa cortonese. L'episodio, molto celebre, è ricordato dall'antica storiografia ed è stato oggetto di illuminanti interventi della critica del nostro tempo.[2]

Come è noto, il dipinto di Giovanni Lanfranco (1582-1647) attirò l'attenzione interessata del Gran Principe Ferdinando, collezionista insaziabile ed estimatore appassionato della pittura emiliana. Questi gradì l'omaggio da parte del proprietario, il cavalier Giuseppe Venuti, e ricambiò quel gesto di 'spontanea' cortesia con la tela commissionata appositamente a Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), che pervenne a Cortona nei primi giorni del 1702 come si apprende da una lettera di ringraziamento del cavalier Venuti al Gran Principe del 18 gennaio di quell'anno.[3] A giudicare dalle affermazioni del cavaliere cortonese l'opera di Crespi avrebbe incontrato l'apprezzamento del selezionato numero di «intendenti» presenti a Cortona, «sì per la vaghezza ... quanto per la ricchezza delle figure»; né il destinatario poteva esprimersi diversamente. La tela fu collocata pertanto sulla parte tergale dell'altare maggiore, nel luogo che fino allora era stato

Roma e Napoli, catalogo della mostra a cura di E. Schleier, Milano, Electa, 2001, p. 228-231. Una tela bolognese con *Santa Margherita da Cortona*, appartenente alle Collezioni comunali d'arte, è ora esposta nella Cappella Farnese del Palazzo Comunale di Bologna. È riferibile a Carlo Giuseppe Pedretti e identificabile con il dipinto segnalato dalla guide settecentesche nella cappella Scappi della chiesa dell'Annunziata.

[2] Dopo la felice intuizione di Francis Haskell (*Patrons and painters. A study on the relations between Italian art and Society in the age of the Baroque*, London, Chatto & Windus, 1963, ed. cons. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 367, nota 1), cfr. Mira Pajes Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 269; Antonio Paolucci, *Crespi in Toscana: un amichevole patronato*, in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra a cura di Andrea Emiliani – August B. Rave, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, p. XCV; la scheda di Giordano Viroli in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747* cit., p. 46-47; la scheda di Stefano Casciu in *Il Museo diocesano di Cortona*, a cura di Anna Maria Maetzke, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1992, p. 170-172; Caterina Caneva, *Novità crespiane a Firenze*, in *Giuseppe Maria Crespi nei Musei fiorentini*, catalogo della mostra, Firenze, Centro Di, 1993 («Gli Uffizi. Studi e Ricerche», 11), p. 9.

[3] Si veda l'intervento chiarificatore di Marco Chiarini, *La data esatta della «S. Margherita da Cortona» di G.M. Crespi*, «Arte Illustrata», VI, 55-56, dic. 1973, p. 385-386.

occupato dalla pala di Giovanni Lanfranco passata definitivamente a Firenze in Palazzo Pitti.

È stato pertinentemente osservato come il ritrovamento del documento che ha rivelato l'anno di esecuzione dell'opera (1701) abbia svelato un'inattesa precocità di rapporti tra il principe mediceo ed il pittore bolognese, fino allora tradizionalmente fatti coincidere con la precipitosa fuga di Crespi da Bologna avvenuta nel 1708 e con il tempo della sua ribellione all'insolente tracotanza dell'ecclesiastico don Carlo Silva protetto dai Pepoli, famiglia notoriamente violenta. Anche una testimonianza rintracciata pochi anni fa nel fondo archivistico della famiglia Ranuzzi presso l'Archivio di Stato di Bologna ha confermato il precoce apprezzamento da parte del Gran Principe Ferdinando della pittura di Crespi e nello stesso tempo il carattere non superficiale di quell'intesa. In un donativo al principe mediceo consegnato dal conte Vincenzo Ferdinando Ranuzzi nel 1704 compare infatti, insieme ad anelli in oro dai «bellissimi intagli» e ad alcuni cammei, un quadro di Crespi di cui l'augusto collezionista si era invaghito: «un bel Paese con una Donna che mugneva una vacca, e varie pecorine, e pastorello».[4]

Vincenzo Ferdinando Ranuzzi era stato allevato presso la corte medicea. «Paggio di valigia» del principe Cosimo primogenito di Ferdinando II, era stato in seguito nominato «Cameriere Segreto del Sig. Principe Ferdinando» del quale aveva saputo conquistare l'amicizia. Dal padre Annibale e dal nonno materno, il celebre marchese Ferdinando Cospi, entrambi frequentatori della corte medicea, aveva ereditato una sensibilità artistica poi affinata nella pratica del disegno sotto la guida di Giuseppe Maria Mitelli. Di questa avrebbe dato pro-

[4] Archivio di Stato di Bologna, fondo Ranuzzi, *Corrispondenze, Memorie e carte diverse (1671-sec. XVIII)*, vol. 24, tomo II, *Camei donati dal Con.e Vincenzo Ranuzzi Cospi al Ser.mo Signor Principe Ferdinando di Toscana con certo quadro li 6 aprile 1704*, c. 3: («... e più innamoratosi sua altezza Ser.ma in un quadro dipinto da Giuseppe Crespi Bolognese detto Spagnolo in cui era dipinto in una tela da ritratto un bel Paese con una Donna che mugneva una vacca, e varie pecorine, e pastorello questo pure le fu donato con i detti Camei dal d.o Sig. Conte Ranuzzi, e poteva valere doble 20»); cfr. A. Mazza, *L'età dei Ranuzzi. Progetti decorativi e quadreria nel nuovo palazzo dal conte Marcantonio Ranuzzi al conte Vincenzo Ferdinando Antonio Ranuzzi Cospi (1679-1726)*, in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi. Sede della Corte d'Appello e della Procura Generale della Repubblica*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994, p. 97-98.

va nell'acquisto di dipinti disponibili sul mercato antiquario e nella commissione di altri con i quali avrebbe incrementato la collezione di famiglia. Al tempo dell'affidamento a Crespi dell'*Estasi di santa Margherita da Cortona* da parte del Gran Principe Ferdinando il Ranuzzi aveva da poco superato i quarant'anni. Suo padre era scomparso nel 1697, ma egli non era ancora entrato in possesso del titolo di conte, acquisito inaspettatamente nel 1706 alla morte del fratello maggiore. Uomo di fiducia della corte fiorentina, assolveva da tempo alla funzione di agente artistico mediceo. Lo avvantaggiava la consuetudine con le botteghe degli artisti bolognesi nelle quali era stato introdotto dal padre e dal nonno materno. Già da piccolo, all'età di cinque anni, era stato condotto dal marchese Cospi nella bottega della celebre Elisabetta Sirani, pittrice molto apprezzata nell'*entourage* mediceo, che lo aveva ritratto in vesti elegantissime, provvisto di arco e frecce come riporta Malvasia, «fingendolo Amore in tal guisa trasformato, per potere non osservato ferire, e però armandolo d'arco alla mano, e di carcasso [sic] al fianco».[5]

È a Vincenzo Ferdinando Ranuzzi che il Gran Principe espresse nell'ottobre 1701 il compiacimento per l'impegno con il quale Crespi, meritevole sotto ogni aspetto della sua benevolenza, stava portando a termine il dipinto destinato a Cortona.[6] Per quanto non sia da escludere che la scelta del pittore bolognese fosse stata decisa dallo stesso Gran Principe Ferdinando che forse conosceva i suoi affreschi giovanili allora visibili nella chiesa di san Francesco di Paola a Pistoia, ora non più esistenti, è più verosimile che il nome di Crespi sia stato caldeggiato da Vincenzo Ferdinando Ranuzzi il quale al pittore si rivolgeva per il proprio ritratto oltre che per un dipinto con la *Visitazione* di cui si trova traccia negli inventari della collezione familiare. Del

[5] Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678 (ed. cons. Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, II, p. 398). Sul conte Ranuzzi si veda essenzialmente Riccardo Carapelli, *Un corrispondente bolognese del Gran Principe Ferdinando de' Medici*, «Il Carrobbio», a. XIII, 1987, p. 97-104; A. Mazza, *L'età dei Ranuzzi* cit., p. 96-104.

[6] Cfr. M. Chiarini, *La data esatta* cit., p. 385-386; Fabio Chiodini, *L'estasi di Santa Margherita da Cortona di Giuseppe Maria Crespi: aspetti di una commissione*, «Arte cristiana», LXXXV, 782, sett.-ott. 1997, p. 379-380.

resto la componente naturalistica e i robusti impasti pittorici della pittura anticonvenzionale di Crespi ben si accordavano con la prevalente caratterizzazione filobarocca e neoveneta della collezione Ranuzzi, nella quale scarso credito trovava l'avanzante classicismo accademico della pittura bolognese del tempo. Nel corso degli anni Ottanta, alla scomparsa del conte Marcantonio che per la decorazione ad affresco di una sala del piano nobile si era rivolto a Marcantonio Franceschini, fautore di una riproposizione classicistica di derivazione cignanesca, il figlio Annibale aveva impresso un diverso orientamento di gusto, del tutto sperimentale e filoveneziano, con aperture alla poetica barocca. Tutto si era svolto tra il 1681 ed il 1687 con il lungimirante coinvolgimento di giovani artisti che ancora non avevano avuto modo di esprimere a pieno le proprie potenzialità: i fratelli Giuseppe Maria e Antonio Rolli, frescanti, il paesaggista marchigiano Antonio Francesco Peruzzini, il giovane Sebastiano Ricci che aveva lasciato Venezia precipitosamente ed infine un irregolare allievo di Lorenzo Pasinelli, il bolognese Giovanni Antonio Burrini con il quale il giovane Giuseppe Maria Crespi divideva allora lo studio. La collaborazione tra questi artisti per la decorazione dei medesimi ambienti rivela come in palazzo Ranuzzi avesse preso forma un promettente laboratorio barocco in anticipo sulla cultura figurativa che a Firenze avrebbe trovato espressione agli inizi del nuovo secolo grazie al mecenatismo del Gran Principe Ferdinando, con la presenza, appunto, di Sebastiano Ricci, di Giuseppe Maria Crespi e di Antonio Francesco Peruzzini, ai quali si sarebbe aggiunto Alessandro Magnasco.[7] È molto probabile che i dipinti di palazzo Ranuzzi, in alcuni casi di vaste dimensioni, avessero colpito la sensibilità artistica del Gran Principe Ferdinando in occasione della visita al palazzo bolognese nel dicembre 1687.

In effetti si può dire che nella tela cortonese di Crespi siano confluiti tanto la foga pittorica di Burrini quanto il pittoricismo di Sebastiano Ricci, con esiti di lievitante crescita formale che sarebbe vano

[7] Cfr. A. Mazza, *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, a cura di A. Emiliani, Bologna, Credito Romagnolo, 1992, p. 237-241; Id., *L'età dei Ranuzzi* cit., p. 81-96.

cercare nella tela di Lanfranco. Mentre questa condizionava lo schema compositivo, la generosa pennellata di Crespi provvedeva invece ad arricchirne l'iconografia con l'aggiunta di figure e simboli della passione di Cristo.[8]

È da dubitare che l'apprezzamento del Gran Principe Ferdinando per la pittura dell'eccentrico artista bolognese sia stato condiviso senza riserve dal pubblico cortonese che si vedeva consegnare un dipinto molto diverso da quello di Giovanni Lanfranco. La luce dorata del quadro del pittore parmense è ottenebrata dai toni bruciati della tavolozza crespiana che ingloba figure ed oggetti in una sorta di notturno dagli accordi cromatici cupi e autunnali. La bellezza seducente di ispirazione correggesca e il deliquio dei sensi della tela lanfranchiana vengono sostituiti dal vitalismo esuberante dell'impianto naturalistico della tela del pittore bolognese, capolavoro della sua prima maturità. Non è da escludere che lo stesso Venuti, malgrado le dichiarazioni inviate al Gran Principe, sia rimasto turbato da quella visione quasi negromantica.

Molto lontana dalla temperie crespiana era certamente l'immagine che in quegli anni il pubblico cortonese si era formato della pittura emiliana sulla base dei non pochi dipinti pervenuti da Bologna in conseguenza di commissioni dirette o per il tramite di canali collezionistici, destinati tanto a edifici di culto quanto a residenze nobiliari; dipinti improntati ad un luminoso classicismo che rifletteva gli orientamenti più selettivi dell'ultimo Lorenzo Pasinelli e degli interpreti rigorosi, dai gusti raffinati, della sua pittura, quali gli allievi Giovan Gioseffo Dal Sole e Giovan Pietro Zanotti. La stessa famiglia Venuti, qualche anno dopo, avrebbe espresso preferenze per queste nuove tendenze di impronta classicistica e accademizzante, entrando in contatto con Giovanni Battista Grati come ricorda Giovan Pietro Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* (fig. 1).

In realtà l'arrivo di questi dipinti era stato anticipato a Cortona dall'esposizione nella chiesa degli Zoccolanti di una pala attualmente

[8] Sulle novità iconografiche introdotte nel dipinto di Crespi cfr. la scheda di R. Spinelli in *Margherita da Cortona* cit., p. 189-190.

Fig. 1. Ercole Lelli, *Ritratto di Giovan Pietro Zanotti*, incisione per l'autobiografia dello Zanotti in *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1739.

dispersa con «s. Antonio di Padova, e molti Angioli» di Giulio Cesare Milani (1629-1686), opera di un artista che la critica ha ormai del tutto dimenticato e che merita al contrario un'alta considerazione,[9] come mostra una sconosciuta pala d'altare ora conservata in collezione privata bolognese, di sicura autografia per la firma indubitabile seguita dall'anno 1680 (vedi tav. 3).[10] Da quest'opera esemplare si dovrà partire anzi per la riscoperta del pittore bolognese il cui catalogo, molto esiguo, già richiede una revisione.[11] In alto vi è raffigurata la Madonna immacolata nel familiare, celebre modello di Guido Reni allora visibile nella chiesa di San Girolamo degli Zoccolanti di Forlì ed ora, deturpato per i gravi danni della Seconda Guerra Mondiale, nella chiesa di San Biagio; in basso sono disposti, a sinistra, san Nicola da Tolentino e in primo piano un san Pellegrino barbuto dalla fisionomia ben caratterizzata come un ritratto, in un fermo profilo inclinato verso l'alto, santo riconoscibile per le vesti da viandante e la

[9] Sulla pala di Giulio Cesare Milani, artista scomparso nel 1686, cfr. Luigi Crespi, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*. Tomo terzo, Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1769, p. 145; inoltre Marcello Oretti, *Pitture dello Stato ecclesiastico*, BCABo, ms. B.291, c. 248v. Sempre Marcello Oretti ricorda, ma imprecisamente, in altro manoscritto, tra le opere di Giulio Cesare Milani: «... Cortona, suoi Dipinti. In Toscana, una Tavola con S. Antonio di Padova con una gloria d'Angeli, nella Chiesa di S. Margheritta de' Frati Zoccolanti Minori Osservanti Francescani» (M. Oretti, *Notizie de' Professori del Disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' forestieri di sua scuola*, BCABo, ms. B.128, p. 465). Rapporti di Giulio Cesare Milani con la Toscana già negli anni Sessanta del Seicento sono ricordati da Carlo Cesare Malvasia (*Felsina pittrice* cit., ed. 1841, II, p. 370). Alla morte del pittore figurista Fulgenzio Mondini, avvenuta nel 1664, l'artista fu chiamato dal quadraturista Giacomo Alboresi a Firenze per completare i lavori nella villa Capponi.

[10] Il dipinto misura cm 240 x 160. L'iscrizione recita «Giulio Cesare Milani inv. / et fecit 1680». Appoggiandosi alla testimonianza di Marcello Oretti che indica quale data di morte del pittore cinquantasettenne il 13 settembre 1686 sulla base della documentazione parrocchiale della chiesa di San Benedetto, Renato Roli aveva già provveduto a destituire di credibilità quel 1678 riportato nell'*Abcedario pittorico* dell'Orlandi (Renato Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Edizioni Alfa, 1977, p. 278). La conferma proviene dagli spogli documentari del Carrati (Baldassarre Carrati, *Li morti si nobili che civili e di famiglie antiche della città di Bologna fedelmente estratti dalli libri parrocchiali*, vol. III, BCABo, ms. B.912, p. 237) nei cui manoscritti si ritrova anche la data del battesimo: «1629 sett. 23 Giulio Cesare di Gio: Giac.o Millani e di Elisabe.a» (negli atti di battesimo di quattro suoi fratelli, alle date 1 novembre 1627, 31 maggio 1635, 12 agosto 1637 e 5 settembre 1639 compare per esteso, insieme al nome del padre, Giovan Giacomo Millani, quello della madre, Elisabetta Croci); cfr. B. Carrati, *Cittadini maschi di famiglie bolognesi battezzati in S. Pietro come risultano dai libri dell'Archivio battesimale, anni 1620-1629*, BCABo, ms. B.864, p. 158, 196; Id., *Cittadini maschi* cit., *anni 1630-1639*, BCABo, ms. B.865, p. 130, 189.

corona e lo scettro abbandonati a terra, mentre a destra si individua san Giovanni evangelista davanti a santa Barbara con la torre alle spalle. È la presenza di questa santa a rendere alquanto verosimile l'ipotesi di identificazione della pala con la «santissima Concezione, e varj Santi» ricordata da Luigi Crespi nel 1769 «nella chiesa di s. Barbara, della Comunità di Seravalle», cioè nell'oratorio dedicato a questa santa in località Ca' di Clò di Castello di Serravalle, nei pressi di Ca' de Romani dove un oratorio dedicato a san Pellegrino re di Scozia attesta la diffusione del culto del santo viandante. La conferma proviene, oltre che da un manoscritto settecentesco di Marcello Oretti che specifica i nomi dei santi, dalla fonte più antica e attendibile sull'artista, nota a Luigi Crespi che ne fa ampio uso senza darne notizia: l'*Aggiunta* di Antonio di Paolo Masini del 1690 rimasta inedita fino al 1957, dove si legge: «Nel Comune di Saravalle nella Chiesa di S. Barbara una Tavola con la Concezione della B. V. e li Santi Pellegrino Re di Scozia, Nicola da Tolentino, Giovanni Evangelista e S. Barbara».[12]

Le componenti di stile dichiarano l'itinerario dell'artista: la mano di santa Barbara prende forma attraverso immateriali stesure cromatiche che nell'annebbiata trasparenza ricordano lo sfaldamento dell'ultima maniera di Guido Reni interpretata secondo modi del tutto

[11] Gli è stato infatti riferito, ma per una svista meramente materiale, il grande affresco absidale con l'*Incoronazione della Vergine* nella Madonna del Monte di Cesena, in realtà intervento settecentesco del parmense Giuseppe Milani (R. Roli, *Pittura bolognese* cit., p. 278). Opera certa è invece il *Transito di san Giuseppe* della chiesa dei Cappuccini a Sant'Agata Feltria, ricordata da Luigi Crespi. Per la notizia della sua commissione da parte di Violante Torretti e per il riferimento cronologico al 1673 cfr. Donato da San Giovanni in Persiceto, *I conventi dei Frati Minori Cappuccini della Provincia di Bologna*, vol. II, *I Conventi fondati negli anni 1559-1578*, Faenza, Fratelli Lega, 1959, p. 445 e tav. VIII/18.

[12] Cfr. L. Crespi, *Felsina pittrice* cit., p. 145. Per l'oratorio di Santa Barbara cfr. L. A., *S. Apollinare di Seravalle*, in *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte*, vol. IV, Bologna, Tipografia di San Tommaso d'Aquino, 1851, n. 9. Per la citazione orettiana cfr. M. Oretti, *Notizie de Professori* cit., BCABo, ms. B.128, p. 465: «... Nel Commune di Saravalle nella chiesa di S.a Barbara una Tavola con la S.a Concezione della B.a Vergine e li santi Pellegrino Re di Scozia, Nicola da Tollentino, Gio: Evangelista, e S.a Barbara». Per la puntuale registrazione di Antonio di Paolo Masini, ora pubblicata, cfr. Adriana Arfelli, «*Bologna Perlustrata*» *di Antonio di Paolo Masini e l' «Aggiunta» del 1690*, «L'Archiginnasio», LII, 1957, p. 226; *Aggiunta alla Seconda Parte della Bologna Perlustrata di Antonio di Paolo Masini*, in Antonio Masini, *Bologna Perlustrata* (Bologna, per l'Erede di Vittorio Benacci, 1666), ed. a cura di Mario Fanti, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1986, vol. II, p. 109.

simili a quelli del pesarese Simone Cantarini, l'artista che Carlo Cesare Malvasia indica come maestro di Milani.[13] Il volto di san Giovanni invece accorda la sensibilità di Cantarini con le preziose vibrazioni cromatiche di Lorenzo Pasinelli in fase ormai di progressivo, irreversibile schiarimento. Il sobrio accordo tra le gamme cromatiche di aperta luminosità è ottenuto attraverso il filtro di argentati valori madreperlacei, con un sentimento pasinelliano un poco castigato dal nobile arcaismo di Cantarini. Zanotti ricorda l'antica amicizia tra Milani e Pasinelli, i quali in un primo tempo avrebbero frequentato insieme la bottega di un mediocre maestro, Andrea Baroni; per ritrovarsi infine nuovamente, l'uno di fianco all'altro, in quella di Flaminio Torri, alla morte di Cantarini.[14]

Dalla cultura figurativa di fine secolo prende invece il via Giovanni Battista Grati (1681-1758), inizialmente messo nella bottega di Lorenzo Pasinelli; quindi, su consiglio di questi, passato in quella di Giovan Gioseffo Dal Sole dove avrebbe operato «con molta osservanza al maestro», come riporta Zanotti.[15] Riflette quegli insegnamenti la pala giovanile della chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna, eseguita dall'artista poco più che ventenne.[16] L'adesione allo stile raffinato ed aristocratico di Dal Sole è molto esplicita nelle due tele conservate a Cortona, quanto sopravvive della più vasta produzione per la città toscana, ricordata con precisione da Zanotti: «Due tavole pinse per la città di Cortona, e due altre per il territorio della stessa città. In una delle prime due si vede espressa la santissima Concezione, con santa Chiara, e santa Caterina, e nell'altra l'Angelo custode con la Vergine nostra signora, e nell'una dell'altre la fuga della Vergine in Egitto, e nell'ultima nostra Donna con san Giuseppe, san Girolamo, e santa Marta; e questo operar molto in un luogo è argomento di essere stato molto gradito».[17]

Solo le prime due pale sono per ora identificabili: nella chiesa dell'Istituto di Santa Caterina l'*Immacolata con santa Chiara e santa Elisabetta d'Ungheria* riferita al 1717 (vedi tav. 4), per la quale si potrà istituire un collegamento con il modelletto ad olio su carta stampata, compositivamente di poco variato, noto per la sola immagine fotografica (molto vicino al chiaroscuro, anch'esso ad olio su carta stampata, raffigurante l'*Immacolata con san Giuseppe e angeli* conservato nel Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, sul verso del quale è l'attribuzione antica a Giovan Gioseffo Dal Sole);[18] e nell'abside della cat-

[13] C.C. Malvasia, *Felsina pittrice* cit., ed. 1841, II, p. 383: «Giulio Cesare Milano, che molto ben dipinge» è ricordato tra i pochi allievi di Cantarini, insieme a Lorenzo Pasinelli e Flaminio Torri.

[14] Giovan Pietro Zanotti, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*, Bologna, per Costantino Pisarri, 1703, p. 14, 21, 116.

[15] Cfr. Id., *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1739, II, p. 186. La biografia va integrata con le annotazioni manoscritte appuntate dallo stesso Zanotti sull'esemplare (ora BCABo, ms. B.11-12) di suo uso personale della *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, la cui trascrizione è in Anna Ottani Cavina – R. Roli, *Commentario alla «Storia dell'Accademia Clementina» di G.P. Zanotti (1739). Indice analitico e trascrizione delle postille inedite*, Bologna, Accademia Clementina, 1977, p. 153-154. Si veda inoltre M. Oretti, *Notizie de Professori* cit., BCABo, ms. B.131, p. 92-98. Annotazioni dello Zanotti compaiono anche in una copia del *Dialogo della pittura* di Lodovico Dolce nel fondo Venturi della biblioteca dell'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere dell'Università di Torino, contenente anche disegni di Donato Creti (cfr. Gianni Carlo Sciolla, *Un documento per la fortuna del Dolce nel Settecento*, «Arte Veneta», a. XXXVIII, 1984, p. 180-181). Sull'artista cfr. R. Roli, *Pittura bolognese* cit., p. 270; ed ora l'informata voce biografica di Susanna Falabella in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 58, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, p. 741-744. Anche agli occhi di padre Pellegrino Antonio Orlandi l'osservanza dalsoliana costituisce la caratteristica fondamentale delle opere di Grati: «... mentre delle primizie pubbliche, e particolari con grazia, e con vaghezza dipinte, si vede, che segue il nobile stile del suo amato Maestro» (P.A. Orlandi, *Abcedario pittorico*, in Bologna, per Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1704, p. 96).

[16] Secondo Zanotti (*Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 186-187) sarebbe stata eseguita da Grati all'età di ventun'anni, pertanto nel 1702; ma un'iscrizione su una lapide della cappella ricorda l'anno 1705 (R. Roli, *I quadri e i dipinti murali degli altari dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna, Padri Agostiniani di San Giacomo Maggiore, 1967, p. 174-175, 179, nota 65). Del resto lo stesso Zanotti, ricordando l'artista tra gli allievi di Pasinelli nella biografia di quest'ultimo pubblicata nel 1703, afferma esplicitamente che allora nulla ancora appariva di suo in pubblico (G.P. Zanotti, *Nuovo fregio di gloria* cit., p. 119).

[17] G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 187. Riprende la citazione zanottiana, con qualche imprecisione, M. Oretti, *Pitture dello Stato* cit., BCABo, ms. B.291, c. 248v-249r; inoltre Id., *Notizie de Professori* cit., BCABo, ms. B.131, p. 96; M. Oretti, *Tavola de' pittori, scultori, architetti bolognesi, e di altri autori della scuola di Bologna descritti secondo il tempo che fiorirono* ..., BCABo, ms. B.407, p. 304.

[18] Per il modelletto di Giovanni Battista Grati cfr. Francesca Romei - Patrizia Tosini, *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, Napoli, Electa, 1995, p. 120; per il chiaroscuro di Giovan Gioseffo Dal Sole cfr. Catherine Johnston, *Mostra di disegni bolognesi dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1973, p. 91-92 e fig. 69; Christel Thiem, *Giovan Gioseffo Dal Sole. Dipinti affreschi disegni*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, p. 166-167. Sul dipinto di Grati si veda la testimonianza (post 1781) di Giovanni Girolamo Sernini Cucciatti, *Quadri di chiese e luoghi*

tedrale la *Madonna con il Bambino e l'angelo custode* (vedi tav. 5) che rivela la conoscenza della grande tela della *Madonna con il Bambino e san Gaetano da Thiene* eseguita dallo stesso Dal Sole per il senatore Spada, ora presso la Galleria Estense.[19] Questa seconda opera esibisce un così elevato grado di mimetizzazione dei caratteri stilistici dalsoliani da mettere in guardia contro insidie di equivoci attributivi.

Ed infatti: perché continuare a riferire a Gian Gioseffo Dal Sole il modelletto della Pinacoteca Comunale di Imola (vedi tav. 6), con un pontefice che distribuisce premi alle arti, eseguito con tecnica assolutamente dalsoliana, quando il raro soggetto che vi è rappresentato corrisponde in tutto a quello di un grande quadro a suo tempo famoso, ma ora disperso, eseguito da Grati per il cardinale Ulisse Gozzadini vescovo di Imola? Ricorda lo Zanotti che il pittore, portati a termine due dipinti per il senatore Spada, suo protettore, uno dei quali copia della citata pala di Giovan Gioseffo Dal Sole con *San Gaetano che riceve il Bambino dalla Vergine* ora presso la Galleria Estense di Modena, ricevette la commissione di «un quadro grande dal cardinal Gozzadini, in cui espresse Papa Albano in atto di dispensar premi alla poesia, alla pittura, e alla scultura, in presenza de' cardinali ... quadro, che fu sommamente gradito dal Cardinale, e da molti laudato».[20] È già stato osservato che le tre figure femminili di fronte al pontefice in posizione eminente tra il consesso dei cardinali raffigurano la pittura e

pii di Cortona alla metà del Settecento, a cura di Paul J. Cardile, «Accademia Etrusca di Cortona. Annuario», XIX, vol. XII, 1980-81, p. 152.

[19] Notizie specifiche sul dipinto del duomo cortonese sono fornite da Bruno Gialluca (*La collezione dei dipinti della famiglia Venuti*, in *Pietro da Cortona per la sua terra. Da allievo a maestro*, catalogo della mostra a cura di Roberto Contini, Milano, Electa, 1997, p. 85, nota 37) che ricava informazioni importanti da un manoscritto di *Memorie* conservato nell'archivio parrocchiale della chiesa di San Filippo Neri per la cui cappella dell'Angelo Custode l'opera era stata commissionata da Antonio Jannelli, sacerdote e progettista della medesima chiesa: «Alla cappella dell'Angelo Custode vi appese il signor dottor Jannelli una bella tavola, che fece dipingere in Bologna con la spesa di scudi 60, ove vi è l'Angelo Custode, quale in atto riverente presenta alla Santissma Vergine sostenuta da nuvole, con il Santo Bambino, un'anima e attorno vi sono diversi Angioli, è stimata detta pittura da diversi professori che capitano nella nostra città come sia di buona mano» (Cortona, Archivio Parrocchiale della Chiesa di San Filippo Neri, *Memorie*, I, c. 30 v; inoltre cfr. G.G. Sernini Cucciatti, *Quadri di chiese* cit., p. 141; Paolo Uccelli, *Storia di Cortona*, Arezzo, Bellotti, 1835, p. 120).

[20] G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 187. Inoltre M. Oretti, *Notizie de Professori* cit., BCABo, ms. B.131, p. 92.

la scultura che hanno lasciato sui gradini, rispettivamente, la tavolozza e una testa scolpita, accompagnate dalla poesia che regge un libro. Lo stile del bozzetto policromo, realizzato ad olio su carta come era in uso nella bottega di Dal Sole, è indubbiamente dalsoliano, così da motivare la corrente tradizione attributiva, concorde negli ultimi decenni sul nome del più raffinato ed aristocratico allievo di Pasinelli.[21] Ma il collegamento alla testimonianza di Zanotti da un lato e, dall'altro, il confronto con le opere cortonesi di Grati recentemente recuperate alla conoscenza incoraggiano ad orientare diversamente la soluzione del quesito. La figura allegorica della scultura, ad esempio, mostra non poche somiglianze con la Samaritana nella tela di collezione privata cortonese da poco resa nota con *Cristo e la Samaritana al pozzo* (vedi tav. 8), opera ricordata come di Giovanni Battista Grati nell'inventario della collezione Venuti risalente verosimilmente al 1730, anteriore comunque al 1734.[22] Anche in questo caso la composizione trattiene numerosi spunti dalsoliani. Grati adatta al formato verticale l'invenzione che il suo maestro aveva più comodamente pausato nello sviluppo orizzontale della tela ora nel Musée des Beaux-Arts di Brest.[23] La conversazione tra le due figure – in posizione eretta la Samaritana, seduta invece quella di Cristo – non cambia di tono. L'artista elimina il paesaggio alle spalle della donna e sposta l'albero un poco ver-

[21] Sul dipinto si veda la scheda di C. Thiem, *Giovan Gioseffo Dal Sole* cit., p. 111, che istituisce un collegamento con la testimonianza zanottiana della grande tela eseguita da Grati per il cardinale Gozzadini, pur conservando l'attribuzione a Dal Sole del piccolo dipinto. Secondo registrazioni inventariali del museo, il nome di Dal Sole era riportato sul verso del foglio; iscrizione ora non più verificabile a motivo della tela applicata. Sulle modalità dell'accessione del dipinto alla Pinacoteca di Imola nel 1927 cfr. A. Mazza, in *Musei civici di Imola. Catalogo delle raccolte. La Pinacoteca*, a cura di Claudia Pedrini, Bologna, Analisi, 1988, p. 224-225. L'ipotesi, in sé non priva di giustificazione, che G.G. Dal Sole sia venuto in aiuto all'allievo nell'elaborazione della composizione diviene in realtà poco probabile se si considerano da un lato la raggiunta maturità di quest'ultimo, dall'altro la sua ormai completa autonomia professionale; si fa poi inverosimile per l'apparizione di un secondo bozzetto della medesima composizione sul mercato antiquario internazionale (vedi tav. 7). Passato ad un'asta Christie's come di Giovan Gioseffo Dal Sole nel 1991 (Christie's, London, 1 novembre 1991, lotto 27), questo si rivela infatti, senza ombra di dubbio, della medesima mano del bozzetto imolese; ma il carattere del tutto secondario e marginale delle varianti toglie credibilità all'ipotesi di un rinnovato ricorso di G.B. Grati al maestro.

[22] L'identificazione si deve a B. Gialluca (*La collezione dei dipinti* cit., p. 70-73, 77, 80-81, 84, nota 20).

[23] C. Thiem, *Giovan Gioseffo Dal Sole* cit., p. 122.

so il centro, facendo avanzare le teste degli apostoli. La brocca elegante è appoggiata a terra anziché sul bordo del pozzo e le figure sono analogamente portate in primo piano, quasi al limite della tela.

È sufficiente far scorrere l'inventario della famiglia Venuti pubblicato da Bruno Gialluca[24] per rendersi conto dell'incidenza notevole, anche sotto l'aspetto meramente quantitativo, impressa in quella collezione dalla pittura bolognese, in linea con il precedente della collezione cortonese di Nicolò e di Francesco Baldelli. Nella collezione Venuti erano numerosi i dipinti di Giovanni Battista Grati. Il suo pennello, ad esempio, era intervenuto in quattro paesaggi di Nunzio Ferrajoli svolgendovi con minuscole figure quattro episodi tasseschi; dipinti che si affiancavano ad altri tre nei quali il paesaggio del Ferrajoli accoglieva figure di Girolamo Bonesi. Grati era inoltre responsabile di tele di grande formato, ad esempio di quella con «il consiglio de' parenti con Bruto sopra il cadavere di Lucretia romana» e dell'altra con «Artemisia che beve le ceneri di Mausolo suo marito»; inoltre di un ovale con *Erodiade e la testa del Battista*. Del medesimo artista erano confluiti in quella collezione anche un «disegno a chiaro scuro» con la *Madonna ed il Bambino* e una *grisaille* con un modelletto per una pala destinata alle monache di San Girolamo di Cortona.

Non mancavano naturalmente opere di Giovan Gioseffo Dal Sole (una «zingana che suona il cembalo», due tele con la *Madonna annunciata* e l'*Angelo annunciante*), di Giuseppe Maria Crespi (un *Davide con la testa di Golia*, *pendant* dell'*Erodiade con la testa del Battista* di Giovanni Batttista Grati, e «una giovine che tiene una bambina in braccio»), quindi di Felice Torelli e di Pietro Paltronieri detto il Mirandolese; inoltre opere di artisti di più antica generazione quali Elisabetta Sirani, a suo tempo apprezzata dalla corte medicea, di Guercino, dei Gennari, di Cantarini e degli stessi Carracci, oltre ad un disegno di Lanfranco che veniva posto in relazione con la pala dell'altare di famiglia, allora già emigrata nella collezione granducale. Erano presenti infine anche tre copie da dipinti di Carlo Cignani.[25]

[24] B. Gialluca, *La collezione dei dipinti* cit., p. 77-82.

[25] Si fa qui prevalente riferimento all'inventario più antico fra i tre pubblicati da B. Gialluca (*La collezione dei dipinti* cit., p. 77-82). Di derivazione cignanesca appare la *Madonna annunciata* ora nella chiesa di Sant'Eusebio a Cegliolo nei pressi di Cortona insieme ad un *Angelo annunciante* di concezione invece più dalsoliana. La medesima immagine della Vergine – alla quale si è ispirato anche Giovan Girolamo Bonesi per la *Santa Cecilia* della sagrestia di San Salvatore di Bologna (cfr. R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800* cit., fig. 117b) – compare in una tela di misure solo di poco inferiori segnalata in collezione privata forlivese come di Felice Cignani da G. Viroli (*Pittura del Seicento e del Settecento a Forlì*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1996, p. 97-98) e in un'altra di identiche misure della Pinacoteca dell'Accademia Ligustica di Genova che reca un'attribuzione inventariale a Domenichino del tutto inattendibile (*Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La Pinacoteca*, a cura di Edi Baccheschi, Genova, Stringa Editore, 1983, p. 82, scheda 228, fig. 279).

Le vicende biografiche di Domenico Girolamo Venuti, Uditore del cardinale arcivescovo Boncompagni a Bologna, contribuirono a mantenere viva la passione per la pittura bolognese che doveva risalire a tempi precedenti il soggiorno nella legazione pontificia. Il rapporto privilegiato con Giovan Battista Grati, pittore apprezzato per il decoro classicistico e la rarefatta nobiltà dei modelli, oltre che per l'estrema cura della stesura pittorica molto meditata, si sarebbe conservato a lungo, e secondo forme di autentico mecenatismo. Ricorda Giovan Pietro Zanotti che l'artista ricevette dall'Uditore Venuti la commissione di due pale d'altare «per lo stato di Firenze» e che «perché intanto egli era rimaso, cioè l'anno MDCCXVIII, senza padre, e senza madre, per alleviar l'animo dal grave dispiacere, e dal vedersi abbandonato, e solitario, a Firenze n'andò, e dall'uditore fu accolto in casa con molto amore, e stima, e vi dipinse alcuni quadri per lo stesso uditore».[26] In seguito l'artista avrebbe completato l'itinerario toscano trasferendosi a Lucca, quasi sulle tracce di Dal Sole, ricevendo infine l'invito alla corte granducale come pittore salariato; ma la sua insofferenza nei confronti della vita di corte e la notizia della scomparsa dell'amato maestro nel 1719 lo spinsero a rientrare a Bologna.

Le opere inviate da Giovan Battista Grati a Cortona trovarono accoglienza favorevole per la sintonia con le non poche tele di Lorenzo Pasinelli presenti nella collezione che era stata di Nicolò Baldelli, amico personale del maestro bolognese oltre che estimatore della sua ultima maniera, e con le pale d'altare di Zanotti esposte nelle chiese della città.

[26] G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 188.

Nicolò Baldelli aveva raccolto nel corso del soggiorno a Bologna numerosi quadri di Pasinelli. Si era legato all'artista con un'amicizia così profonda da pubblicare in suo onore, nel 1691, una raccolta di brevi componimenti poetici dedicati ad alcuni suoi dipinti, più o meno celebri (vedi fig. 2).[27] Alcuni di questi figuravano nella sua raccolta, ad esempio l'autoritratto ed il ritratto che il pittore gli aveva eseguito, ed inoltre il disegno preparatorio del dipinto con *Nerone che fa consegnare il veleno a Britannico*, uno «Scherzo d'Amorini, che suonano, e cantano», una *Maddalena*, una *Venere* e un *San Giovanni Evangelista*; opere confluite nel 1717, con il resto della raccolta Baldelli, in quella di Anton Domenico Tommasi, sempre a Cortona.[28]

La genericità dei componimenti poetici, enfatici ed encomiastici, si rivela di scarsa utilità per l'identificazione delle opere. Con tutto ciò non si può escludere che il *San Giovanni Evangelista* sia ravvisabile in quello già in collezione privata a Marsala, che l'immagine degli *Amorini che suonano e cantano* sia riconoscibile nel monocromo delle Collezioni comunali d'arte di Bologna, oppure che l'*Autoritratto* presentasse la medesima immagine del ritratto di Pasinelli inciso da Cesare Gioseffo Mazzoni e inserito nella biografia dell'artista pubblicata dallo Zanotti nel 1703, mentre del tutto problematica resta l'individuazione della *Maddalena*, forse una delle numerose esistenti, e così pure della *Venere*, soggetto noto in più versioni che vanno da quella della Pinacoteca Nazionale di Parma a quella, relizzata *à grisaille* su carta, della collezione Fachsenfeld di Stuttgart, fino al monocromo su tela di collezione privata romana.[29]

---

[27] Nicolò Baldelli, *Protheo vagante ammiratore delle maravigliose opere dell'immortal pennello del signore Lorenzo Pasinelli. Canzone*, Bologna, per Gioseffo Longhi, 1691, p. 9, 11-13, 15.

[28] Sull'argomento cfr. Carmela Baroncini, *Lorenzo Pasinelli pittore (1629-1700)*, Rimini, Stefano Patacconi Editore, 1993, p. 53, 165, nota 2, con segnalazione di un inventario del 1765; inoltre B. Gialluca, *La collezione dei dipinti* cit., p. 83, nota 12.

[29] Per queste opere cfr. C. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli* cit., p. 164-165, 242-243, 306-307, 351-356, 362-365. A promuovere la conoscenza della pittura bolognese di quegli anni in Toscana contribuiva l'incisore bolognese Giovan Antonio Lorenzini (1665-1740), frate minore conventuale, allievo di Lorenzo Pasinelli e trascrittore di alcune sue invenzioni, impegnato per oltre trentasette anni a Firenze nella traduzione incisoria dei dipinti delle collezioni medicee.

Tav. 1. Giovanni Lanfranco, *Estasi di santa Margherita da Cortona*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.
Firmata e datata 1622, la pala fu eseguita su commissione di Nicolò Girolamo Venuti per l'altare del coro di Santa Maria Nuova a Cortona, dove rimase fino al 1701, quando raggiunse a Firenze la collezione del Gran Principe Ferdinando de' Medici.

Tav. 2. Giuseppe Maria Crespi, *Estasi di santa Margherita da Cortona*, Cortona, Museo diocesano.
Commissionata da Ferdinando de' Medici nel 1701, la pala sostituì nella chiesa di Santa Maria Nuova il dipinto del parmense Giovanni Lanfranco, richiesto dallo stesso Gran Principe per la sua collezione.

Tav. 3. Giulio Cesare Milani, *Immacolata con i santi Nicola da Tolentino, Pellegrino, Giovanni evangelista e Barbara*, collezione privata bolognese.
Firmata e datata 1680, è opera sconosciuta dell'allievo di Cantarini e compagno di Pasinelli, del quale le fonti ricordano una pala con *Sant'Antonio di Padova* inviata a Cortona, poi dispersa.

Tav. 4. Giovanni Battista Grati, *Immacolata con santa Chiara e santa Elisabetta d'Ungheria*, Cortona, chiesa dell'Istituto di Santa Caterina.
È una delle quattro pale d'altare eseguite dall'allievo di Giovan Gioseffo Dal Sole per chiese di Cortona, delle quali informa Giovan Pietro Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* nel 1739.

Tav. 5. Giovanni Battista Grati, *Madonna con il Bambino e l'Angelo custode*, Cortona, duomo.
Eseguita per Cortona, la pala mostra l'elevato grado di affinamento formale raggiunto dall'artista, con effetti di ingannevole imitazione della maniera del suo maestro Giovan Gioseffo Dal Sole.

Tav. 6. Giovanni Battista Grati, *Papa Clemente XI Albani distribuisce premi alla Pittura, alla Scultura e alla Poesia*, Imola, Pinacoteca Comunale.
Finora riferita a Giovan Gioseffo Dal Sole, l'opera, realizzata su carta stampata incollata a tela, si rivela modelletto per un grande dipinto richiesto a Giovanni Battista Grati dal cardinale bolognese Ulisse Gozzadini.

Tav. 7. Giovanni Battista Grati, *Papa Clemente XI Albani distribuisce premi alla Pittura, alla Scultura e alla Poesia*, ubicazione sconosciuta.
Apparso sul mercato antiquario sotto il nome di Giovan Gioseffo Dal Sole, il monocromo, realizzato con la medesima tecnica su carta stampata incollata su tela, costituisce un nuovo modelletto, con varianti, legato alla medesima commissione del cardinale Gozzadini.

Tav. 8. Giovanni Battista Grati, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, Cortona, collezione privata.
Come di Giovanni Battista Grati l'opera è ricordata in un inventario della collezione della famiglia Venuti di Cortona in data anteriore al 1734.

Tav. 9. Giovan Pietro Zanotti, *Sant'Antonio di Padova rimprovera Ezzelino da Romano*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (in deposito).
Firmata e datata 1695, la tela fu eseguita per Nicolò Baldelli di Cortona, ammiratore di Lorenzo Pasinelli e collezionista di sue opere.

Tav. 10. Giovan Pietro Zanotti, *La resurrezione nel giorno del Giudizio*, Bologna, cattedrale di San Pietro.

Tav. 11. Giovan Pietro Zanotti, *La Vergine e santa Margherita da Cortona*, già a Cortona, fraz. Seano, chiesa di Santa Lucia.
Scomparsa nel 1990 in conseguenza di un furto, la tela è da identificare con tutta verosimiglianza con la «s. Margherita da Cortona» ricordata da Luigi Crespi nel 1769 come eseguita da Giovan Pietro Zanotti nel 1698 per Cortona.

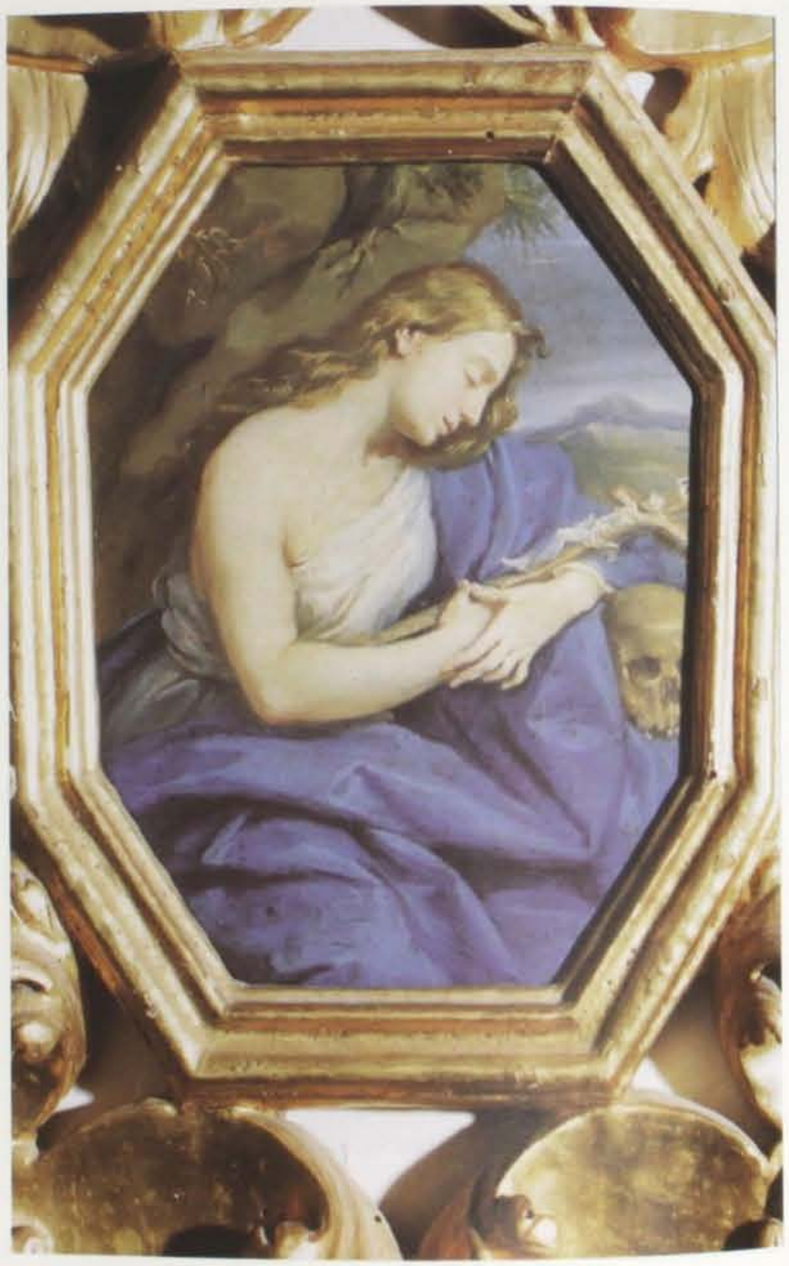
Tav. 13. Anonimo della fine del secolo XVIII, *Cristo appare a santa Margherita da Cortona*, incisione, Milano, Civica Raccolta delle stampe Achille Bertarelli (inv. S.P.P. 13.165).

Tav. 12. Jacopo Alessandro Calvi, *Cristo appare a santa Margherita da Cortona*, disegno, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Gabinetto disegni e stampe, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 77).
Recente acquisizione della Biblioteca dell'Archiginnasio.

Tav. 14. Giovan Pietro Zanotti, *Noli me tangere*, Cortona, convento della SS.ma Trinità.
È il dipinto che lo stesso Zanotti ricorda di aver eseguito per le monache di Santa Maria Maddalena di Cortona nel 1699.

Tav. 15. Giovan Pietro Zanotti, *Strage degli Innocenti*, Cortona, chiesa di Santa Margherita di Cortona.
Nel 1700, alla morte di Lorenzo Pasinelli suo amato maestro, Zanotti interruppe per lo sconforto l'esecuzione di questa pala che aveva incominciato l'anno precedente. È tra le opere di più densa cultura figurativa all'interno della sua produzione.

Tav. 16. Giovan Pietro Zanotti, *Strage degli Innocenti*, modelletto, Modena, collezione privata.
Apparsa nel 2002 sul mercato antiquariale con fuorvianti attribuzioni, si rivela modelletto della pala per la chiesa di Santa Margherita che lo stesso Zanotti accompagnò nel viaggio verso Cortona dove soggiornò tre mesi, ospite della famiglia Baldelli.



Tav. 17. Giovan Pietro Zanotti, *Santa Maria Maddalena*, Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.

Tav. 18. Giovan Pietro Zanotti, *Santa Caterina d'Alessandria*, Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.

Tav. 19. Giovan Pietro Zanotti, *Santo diacono martire*, Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.

Tav. 20. Giovan Pietro Zanotti (?), *Figura di armato*, Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.

Tav. 21. Giovan Pietro Zanotti, *Cristo cade sotto la croce e incontra le Marie*, Cortona, chiesa di Sant'Antonio.
Eseguito dallo Zanotti a Bologna entro il 1703 dopo il rientro da Cortona, il dipinto era destinato alle monache di Santa Croce della città toscana.

Tav. 22. Giovan Pietro Zanotti, *Teti consegna le armi ad Achille*, Genova, palazzo Durazzo Pallavicini.
Condotto sotto la guida di Dal Sole, il dipinto fa parte di una serie di sei tele con storie di Achille commissionate nel 1718 dal marchese Giacomo Filippo II Durazzo per il proprio palazzo genovese ad altrettanti artisti bolognesi, con la mediazione di Marcantonio Franceschini e di Giovan Gioseffo Dal Sole.

Tav. 23. Giovan Pietro Zanotti, *Madonna della Pace*, Finale Emilia, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.
Destinata al duomo di Finale Emilia, la pala fu eseguita dall'artista al rientro dal viaggio romano, affrontato subito dopo la consegna del dipinto per palazzo Durazzo di Genova.

Tav. 24. Giovan Pietro Zanotti, *Santa Rosalia esanime nella grotta del monte Pellegrino*, Bologna, collezione privata.
Sebbene rechi inciso sul verso, con scrittura settecentesca, il nome di Lorenzo Pasinelli, il piccolo rame, qui per la prima volta pubblicato, rispecchia lo stile del devoto allievo Zanotti ed è da collegare ad una notizia dell'autobiografia: «Pinsi l'anno MDCCXVI in un piccolo rame una santa Rosalia morta, e giacente in terra, per il dottore Paolo Batista Balbi mio strettissimo amico».

Tav. 25. GIUSEPPE VALIANI, *Ritratto del marchese Gregorio Casali Bentivoglio Paleotti*, Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.
Nominato Segretario dell'Accademia Clementina di Bologna nel 1759 su suggerimento di Giovan Pietro Zanotti che aveva lungamente retto quella carica, Gregorio Casali ricevette il titolo di lucumone dell'Accademia Etrusca di Cortona nel 1788. Il ritratto è opera di un artista pistoiese attivo anche a Bologna.

PROTHEO VAGANTE
AMMIRATORE
Delle Marauiglioſe OPERE
DELL'IMMORTAL PENNELLO
DEL SIGNORE
LORENZO PASINELLI.

CANZONE
DEL DOTTORE NICOLÒ
BALDELLI
Academico Gelato.

IN BOLOGNA, M.DC. XCI.
Per Gioſeffo Longhi, *Con licenza de' Superiori.*

Fig. 2. Frontespizio della raccolta di componimenti poetici di Nicolò Baldelli di Cortona in onore di Lorenzo Pasinelli, in Bologna, per Gioseffo Longhi, 1691 (esemplare: BCABo, 18. Belle Arti. Pittura, cart. XI, n. 29).

Coltivò l'amicizia con Nicolò Baldelli anche Giovan Pietro Zanotti (1674-1765); forse, come è naturale supporre, tramite Lorenzo Pasinelli al quale egli era legato da vincoli di discepolato, di gratitudine e di amicizia, oltre che di parentela in conseguenza del matrimonio con la nipote.[30] Nel 1696 Zanotti dedicava infatti al collezionista cortonese l'incisione con *San Giovanni della Croce* (vedi fig. 3) tratta da un dipinto di Pasinelli che si conserva nella sala capitolare del monastero delle Carmelitane Scalze di Piacenza, provvista di deferente dichiarazione: «Aggiungerò questa alle altre obbligationi infinite, ch'io li professo, se V.S. Ill.ma non sdegnerà d'aggradire questa primizia del mio debole Ingegno ... ».[31] Tra le «obbligazioni» figurava certamente la commissione di una paletta appena consegnata, che Zanotti aveva eseguito per una sua cappella. Lo stesso artista la ricorda nell'autobiografia inclusa nella *Storia dell'Accademia Clementina* pubblicata nel 1739: «L'anno MDCXCV mandai al dottore Niccolò Baldelli di Cortona (gentil uomo, che molto mi amava, e molti mi fe' benefici) un sant'Antonio, che sgrida Ezzelino da porre in un suo altare».[32]

Rimasto per lungo tempo sconosciuto, il dipinto è emerso nel 1989 in un'asta veneziana.[33] Si tratta di un'opera molto giovanile (vedi tav.

---

[30] Zanotti non avrebbe mancato, anche in seguito, di esprimere manifestamente la propria devozione nei confronti di Pasinelli. Si riteneva il custode della sua memoria e sorvegliava preventivamente le affermazioni della storiografia. Doveva certamente essere passata sotto i suoi occhi, prima della stampa, la voce biografica sul suo maestro inserita da padre Orlandi nell'*Abcedario pittorico* pubblicato a Bologna nel 1704, l'anno successivo all'edizione della biografia che egli aveva dedicato a Pasinelli. Inoltre nel 1730 Zanotti non mancava di condizionare, tramite Gaburri, il testo di Baldinucci. Nel 1759 era intenzionato a rivedere il proprio vecchio scritto, da passare, una volta emendato, a Luigi Crespi che stava componendo la sua opera polemica sugli artisti bolognesi, affidata alla stampa solo dieci anni dopo (Giovanni Bottari - Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, per Giovanni Silvestri, 1822-1825, vol. II, lettera LXXXI, p. 201-202, lettera LXXXIII, p. 204-205; vol. III, lettera CXXXVIII, p. 211).

[31] Cfr. G.P. Zanotti, *Nuovo fregio di gloria* cit., p. 35, 120; C. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli* cit., p. 375. Altra incisione di Zanotti da Pasinelli è la *Santa Caterina d'Alessandria* siglata «G.P.Z.» (cfr. C. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli* cit., p. 373).

[32] G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 145; inoltre M. Oretti, *Notizie de' professori* cit., BCABo, ms. B.130, p. 149; Id., *Pitture dello Stato* cit., BCABo, ms. B.291, c. 248v; Id., *Tavola de' pittori* cit., BCABo, ms. B.407, p. 258, con la citazione delle altre opere cortonesi di Zanotti.

[33] *Venezia, Asta Semenzato*, 1 ottobre 1989. Sul dipinto si veda *Pittura italiana del '600 e '700*, catalogo a cura di G. Romano, Milano, G. Mondadori e associati, 1990, p. 258; A. Mazza, *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento* cit., p. 274, 277, nota 203; la scheda di

Fig. 3. Giovan Pietro Zanotti (da Lorenzo Pasinelli), *San Giovanni della Croce*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto disegni e stampe (inv. P.N. 5088, vol. 11).

9), eseguita dall'artista all'età di ventun anni come riporta l'iscrizione autografa, successiva solo alla paletta della chiesa del Corpus Domini di Bologna con *Santa Caterina de' Vigri che scrive il libro delle sette armi spirituali assistita da un angelo*; opera che procurò allo Zanotti diciannovenne l'incoraggiamento del maestro. La semplificazione compositiva nella quale si riflette la timidezza del principiante già denuncia solidarietà con le istanze classicistiche della venustà dalsoliana. Anche la ricercatezza della pennellata nella descrizione delle stoffe preziose e l'immagine dei rilievi del trono di Ezzelino partecipano della poetica dalsoliana, coerentemente con gli orientamenti di nobilitazione formale espressi dall'ultimo Pasinelli e in contrapposizione con la corrente pittorica in via di esaurimento rappresentata da Giovanni Antonio Burrini e con il nuovo naturalismo di Giuseppe Maria Crespi denso invece di significativi sviluppi. La figura di sant'Antonio sembra ispirarsi a quella della grande tela di Pasinelli con *Sant'Antonio di Padova che risuscita un morto*, girata però in controparte come nella stampa di Giovanni Antonio Lorenzini.[34] La tavolozza di Zanotti ricerca preziosità seriche in sintonia con le esercitazioni neoreniane di Dal Sole.

All'artista non mancarono riconoscimenti pubblici, come dimostra la commissione degli sportelli con la raffigurazione della *Resurrezione dei morti nel giorno del giudizio* per l'armadio delle reliquie nella cattedrale di San Pietro a Bologna, un tempo sull'altare della sagrestia (vedi tav. 10); dipinto eseguito nel 1697 come riportano lo stesso Zanotti e, dopo di lui, Luigi Crespi.[35]

È proprio negli anni a cavallo dei due secoli che si infittiscono i rapporti del giovane allievo di Pasinelli con la committenza cortonese. Al 1699 risale il *Noli me tangere* per l'altare maggiore delle Monache della Maddalena. Poco dopo l'artista iniziò la grande pala con la *Strage degli innocenti* per la chiesa di Santa Margherita da Cortona.[36] Riporta Zanotti che l'esecuzione di quest'ultimo lavoro, molto impegnativo, fu turbata dalla scomparsa dell'amato maestro, avvenuta ai primi di marzo del 1700. Il dolore gli impedì, per qualche tempo, di applicarsi alla pittura, così che solo più avanti portò a conclusione quel dipinto. La consegna divenne occasione per un breve, fruttuoso soggiorno nella città toscana. L'episodio è ricordato dall'artista: «... a Cortona il recai, ove tanti onori, e tante cortesie ricevetti, che più non ne avria meritato un eccellente pittore. Stetti colà tre mesi, e vi feci alcuni ritratti, ed altri quadri, e mi fu commessa una tavola per le monache di santa Croce, che feci tornato che fui a Bologna».[37]

Della produzione dello Zanotti destinata a Cortona la *Strage degli innocenti* della chiesa di Santa Margherita era l'unica nota agli studi.[38] Ma, da un lato la ricordata apparizione sul mercato antiquario

---

Alessandro Volpe in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Doni acquisti depositi. Le acquisizioni degli ultimi dieci anni 1987-1997*, a cura di A. Emiliani – Rosalba D'Amico – A. Volpe, Bologna, Minerva Edizioni, 1997, p. 49-50.

[34] Per il dipinto di Pasinelli e l'incisione di Lorenzini cfr. C. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli* cit., p. 294-297, 392-393.

[35] Si vedano in primo luogo le citazioni di G.P. Zanotti, *Nuovo fregio di gloria* cit., p. 117; Id., *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 147; quindi L. Crespi, *Felsina pittrice* cit., p. 261. In occasione del recente restauro è stato possibile verificare la presenza di nature morte floreali sui lati interni dei grandi sportelli (A. Mazza, *Le pale d'altare e la quadreria della sagrestia. Pittura bolognese tra classicismo ed accademia*, in *La cattedrale di San Pietro in Bologna*, a cura di Roberto Terra, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi arti grafiche, 1997, p. 131, nota 67). Un dipinto dello Zanotti con *La Vergine il bambino e san Petronio*, eseguito tra il 1710 e il 1714, è inoltre nel Capitolo della basilica di San Petronio (si veda il contributo di Ilaria Bianchi in *Petronio e Bologna. Il volto di una storia. Arte storia e culto del Santo Patrono*, catalogo della mostra, Ferrara, Edisai, 2001, p. 282-283).

[36] Alla segnalazione dei due dipinti da parte dello stesso Zanotti nel 1703 fa seguito quella di padre P.A. Orlandi (*Abcedario pittorico* cit., p. 226). Cfr. inoltre G.G. Sernini Cucciatti, *Quadri di chiese* cit. p. 154, 166 e nota 67; M. Oretti, *Notizie de' Professori* cit., BCABo, ms. B.130 p. 149; Id., *Pitture dello Stato* cit., BCABo, ms. B.291, c. 248. Marcello Oretti ricorda inoltre un *Martirio di santa Lucia* dello Zanotti a Cortona; ma si tratta di un fraintendimento della testimonianza zanottiana, posta, nel volumetto dedicato a Pasinelli, subito dopo la citazione delle tele cortonesi, da intendersi invece relativa al dipinto ora a Brera, proveniente dalla chiesa del convento di Santa Lucia a Montenovo nel Pesarese.

[37] Cfr. G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 146. Zanotti ricorda il proprio soggiorno a Cortona anche nel *Nuovo fregio di gloria* cit., p. 23. Quanto al compenso di «200 scudi romani senza i regali», è lo stesso Zanotti a lasciarne registrazione manoscritta a margine dell'esemplare della *Storia dell'Accademia Clementina* in suo possesso; annotazioni di cui si serve Jacopo Alessandro Calvi nella sua biografia dello Zanotti, una cui trascrizione ottocentesca si trova nel fondo Ambrosini (*Notizie della vita, e delle opere di Giampietro Cavazzoni Zanotti scritte da Jacopo Alessandro Calvi 1809*, ms., sec. XIX, Bologna, San Giorgio in Poggiale, Collezioni d'arte e di storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, fondo Ambrosini, cart. XII, fasc. 492).

[38] Il nome dello Zanotti è correttamente tramandato dalla storiografia cortonese (cfr. *Storia di Cortona* cit., p. 122). Per l'elenco delle opere note dell'artista cfr. R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800* cit., p. 298-299.

veneziano del *Sant'Antonio che rimprovera Ezzelino da Romano* e dall'altro le dettagliate informazioni trasmesse dalla storiografia hanno sollecitato la ricerca delle sue opere disperse.[39] Una prima attenzione al problema è stata sollecitata una decina di anni fa dall'improvvisa notorietà assunta, in modo del tutto accidentale, da un dipinto fino allora sconosciuto della chiesa di Santa Lucia a Seano di Cortona, in conseguenza del trafugamento avvenuto nella notte tra il 12 ed il 13 febbraio 1990. Veicolata dalle indagini, l'immagine della pala con la *Madonna e santa Margherita da Cortona* (vedi tav. 11), accompagnata dal riferimento a «Ignoto del secolo XIX»,[40] ha messo sotto gli occhi una composizione di ascendenza pasinelliana nella quale la santa cortonese si uniforma alla santa Caterina de' Vigri dipinta da Pasinelli nella tela con la *Madonna, il Bambino e santa Caterina de' Vigri* conservata nella sagrestia della chiesa di Santa Maria di Galliera a Bologna, così come alle numerose Maddalene del medesimo artista, mentre la Vergine e gli angeli risaltano per la spiccata impronta zanottiana. Quest'ultima si fa in realtà prevalente, a tal punto da rendere necessario il riferimento della paternità della tela trafugata al giovane allievo di Pasinelli; e pertanto suggerire l'identificazione con la «s. Margherita da Cortona» ricordata da Luigi Crespi nella biografia di Zanotti, eseguita per Cortona nel 1698 poco prima della *Strage degli innocenti*.[41]

Le ragioni dell'apprezzamento di quella immagine dovevano risiedere nella sua composta dignità classicistica; la medesima che avrebbe sorretto, ben più avanti, attraverso la mediazione di Ercole Graziani, le inclinazioni devozionali di Jacopo Alessandro Calvi (1740-1815) bene espresse in un disegno da poco acquisito alle raccolte del Gabinetto disegni e stampe dell'Archiginnasio, nel quale santa Margherita da Cortona sorretta da un angelo e accompagnata dal fedele cane si volge con le braccia aperte verso Cristo che appare sulle nubi, investito da una luce il cui flusso diagonale condiziona lo schema com-

[39] I risultati positivi della ricerca si devono essenzialmente alle preziose ricognizioni di Bruno Gialluca.

[40] Le misure indicate sono di cm 200 x 175.

[41] L. Crespi, *Felsina pittrice* cit., p. 261. Ne ho dato segnalazione in *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento* cit., p. 277, nota 203.

positivo (vedi tav. 12).[42] Le dimensioni molto contenute del disegno e gli accenti intensamente devozionali ne rivelano la destinazione incisoria, come conferma l'iscrizione che l'accompagna («Jacopo Alessandro Calvi Delineò»). Ed infatti in questo disegno andrà identificato il modello inventivo di una stampa anonima (vedi tav. 13), priva della registrazione del nome dell'inventore come di quello del modesto incisore, nella quale, come è stato pertinentemente osservato, la suggestione del celebre dipinto di Lanfranco del 1622 per la chiesa di Santa Maria Nuova a Cortona si unisce a quella della tela di Giuseppe Maria Crespi che l'ha sostituita dal 1702, in un processo di semplificazione iconica che sollecita esplicitamente la partecipazione sentimentale dell'osservatore per la ferita del costato esibita da Cristo.[43]

Più di qualsiasi altro argomento, è l'affidamento di nuovi incarichi a dimostrare la soddisfazione della committenza cortonese per le opere dello Zanotti. Con il *Noli me tangere* (vedi tav. 14) consegnato nel 1699 alle monache di Santa Maria Maddalena, poi trasferito nel

[42] Il foglio, applicato su cartoncino, è entrato a far parte delle raccolte della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio nell'aprile 2002 (mm 126 x 90; Gabinetto dei disegni e delle stampe, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 77). È realizzato a tratti di penna d'inchiostro bruno con acquarellature a *grisaille*.

[43] Un esemplare della stampa è conservato a Milano nella Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, inv. S.PP. 13.165 (mm 112 x 68): cfr. la scheda di R. Spinelli in *Margherita da Cortona* cit., p. 186-187, scheda 6.5. Merita inoltre di essere segnalata una piccola tela con *Santa Margherita da Cortona in preghiera davanti al crocifisso* di collezione privata di Reggio Emilia, recentemente resa nota con attribuzione al cappuccino fra Stefano da Carpi (Carlo Pellacani, *Capolavori d'arte a Reggio e Modena. Dipinti inediti e protagonisti del collezionismo nel XX secolo*, Reggio Emilia, Consulta, 2002, p. 25) in realtà opera del più composto pittore piacentino Antonio Bresciani, ai suoi inizi a bottega da Creti a Bologna, il cui pennello ha effigiato più volte la santa di Cortona, a mezza figura come in questo caso. Se ne trova traccia nell'elenco delle sue opere trasmesso dallo stesso artista all'erudito Alessandro Sanseverini, alle seguenti date: 22 ottobre 1763 «Q.ro rap.te S. Margherita da Cortona mezza figura per la Certosa di Pavia»; 23 gennaio 1764: «Q.ro rap.te S. Margherita di Cortona mezza figura per il S. Co. Carlo Montanari»; 21 luglio 1768 «Q.ro rap.te S. Margherita di Cortona p. li P.P. di S. Francesco di Fiorenzuola». Un altro dipinto con la santa di Cortona, sempre in «mezza figura», ma in tela ovale, è registrato il 2 gennaio 1765 «per li Cappuccini della Badia». L'elenco manoscritto, conservato a Parma presso la Soprintendenza al patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico di Parma (ms. 118), è stato pubblicato da Giuseppe Cirillo – Giovanni Godi, *Il Giornale delle opere di Antonio Bresciani*, «Parma nell'arte», a. XIII, 1, giugno 1981, p. 112-126 (per le citazioni cfr. p. 117, 118, 119) e da Giuseppe Bertini, *L'appartamento del duca Ferdinando a Colorno dipinto da Antonio Bresciani*, Colorno, TLC editrice, 2000 (per le citazioni cfr. p. 133-134).

convento della SS.ma Trinità,[44] l'artista mostra di guardare alle opere di Pasinelli come a modelli provvisti di indiscussa autorevolezza formale, attraverso i quali procedere alla selezione della tradizione figurativa bolognese.[45] Per tale via la cultura visiva dell'artista si arricchisce nella comprensione dei prototipi reniani e carracceschi, giungendo al recupero infine della cultura tardo-manieristica bolognese e dei capolavori del Cinquecento parmense.

I percorsi intellettuali dello Zanotti si fanno scoperti nell'opera più impegnativa eseguita per Cortona, la ricordata *Strage degli innocenti* (vedi tav. 15) avviata nel 1699 e interrotta nei primi mesi dell'anno seguente per lo sconforto provocato dalla scomparsa dell'amato maestro. Qui Zanotti si cimenta coraggiosamente con un'invenzione che aveva impegnato in un confronto emulativo a distanza i nomi più eccellenti della tradizione felsinea.[46] Dalle versioni della *Strage di sant'Orsola* eseguite da Ludovico Carracci – quella del 1592 per la chiesa dei Santi Leonardo e Orsola di Bologna ora presso la Pinacoteca Nazionale e in particolare quella per la chiesa di San Domenico di Imola datata 1600, cui si deve aggiungere la perduta pala di Mantova documentata dal disegno di Windsor Castle – si passa alla rappresentazione atemporale di Guido Reni nella *Strage degli innocenti* già

[44] Si veda G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 146; per la segnalazione del dipinto del convento della Trintà cfr. G.G. Sernini Cucciatti, *Quadri in chiese* cit., p. 154.

[45] È opportuno riprendere il giudizio di Renato Roli, espresso a proposito della tela con *La Vergine, il Bambino e san Petronio* della sala del Capitolo della basilica di San Petronio a Bologna, circa la persistente suggestione dei modelli pasinelliani sulla pittura di Zanotti: «l'arte del maestro resta per lui esemplare, sino a spingerlo ad una ripetizione letterale della figura della Vergine nella *Sacra famiglia in gloria* dipinta dal Pasinelli per la chiesa degli Alemanni tanti anni prima» (R. Roli, *Dal naturalismo carraccesco al barocco moderato di fine Settecento*, in *La basilica di San Petronio*, Bologna, Cassa di Risparmio di Bologna – Amilcare Pizzi arti grafiche, 1984, II, p. 240, nota 49).

[46] Sui temi della imitazione e della emulazione nella pittura bolognese dalla fine del Cinquecento al Settecento è tornato in più occasioni Andrea Emiliani. Si veda, in particolare, A. Emiliani, *Natura e storia: due appuntamenti nell'organizzazione figurativa bolognese fra Cinquecento e Barocco*, in *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries. A simposium*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, p. 19-22. Per la *Strage degli innocenti* di Zanotti cfr. A. Mazza, *«Il metodo d'una vera e lodevole imitazione». La fortuna di Simone Cantarini nella pittura bolognese della seconda metà del Seicento e del primo Settecento*, in *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, Milano, Electa, 1997, p. 371-373, 391, nota 88.

sull'altare Berò della chiesa di San Domenico di Bologna, ora nella Pinacoteca Nazionale, quindi all'allentamento sentimentale dei disegni di Simone Cantarini ed infine alla distensione elegiaca della *Strage di sant'Orsola* di Lorenzo Pasinelli. Riecheggiando il ritmo dolcemente musicale della composizione pasinelliana, con lo sguardo ai suoi accordi cromatici «in chiaro», Zanotti recupera le forme elette della cultura reniana riproponendo gli effetti serici e le trasparenze monocromatiche che caratterizzano il mondo etereo di Guido con le sue perdute dissolvenze, provvisto tuttavia di forza suggestiva tale da indurre Giovan Pietro Zanotti a dare alle stampe nel 1710 il *Dialogo* in difesa dello stile conclusivo del più celebre e inimitabile pittore bolognese del Seicento.[47] Ma l'immaginario di Zanotti oscilla tra l'elegia pasinelliana e l'interpretazione rarefatta, di toni aristocratici, di Giovan Gioseffo Dal Sole; un cantabile che si svolge in un ritmo serenamente classico e che trova una prima verifica formale nello sconosciuto modelletto monocromo ora riscattato da un opportuno restauro (vedi tav. 16). Apparsa in una fiera antiquaria parmense nel 2002 con riferimento di comodo al pittore cremasco Mauro Picenardi, la piccola tela presenta una composizione del tutto corrispondente alla pala di Cortona,[48] anche se il confronto puntuale rivela infine non poche varianti; ad esempio il risalto attribuito alle due figure in primo piano a sinistra, poi riequilibrato, l'affacciamento di Erode e dei

[47] Cfr. G.P. Zanotti, *Dialogo in difesa di Guido Reni steso in una lettera al sig. Dottor Girolamo Baruffaldi ferrarese*, Venezia, Antonio Bortoli, 1710; ripubblicato in C.C. Malvasia, *Felsina pittrice* cit., ed. cit., II, p. 67-74 dell'Appendice (sui rapporti di Zanotti con Baruffaldi si veda Maria Angela Novelli, *Storia delle «Vite de' pittori e scultori ferraresi» di Girolamo Baruffaldi. Una vicenda editoriale e culturale del Settecento*, San Giovanni in Persiceto, Edizioni Aspasia, 1997). Il richiamo alla pittura reniana è puntualmente notato da Silla Zamboni, *Un dipinto giovanile di Ercole Lelli*, «Paragone», 419-423, genn.-giugno 1985, p. 259-260. Esemplifica le modalità del rapporto di Zanotti con i modelli reniani la minuscola *Adorazione dei pastori* provvista di firma, recentemente emersa sul mercato antiquario bolognese (scheda di Lucia Peruzzi in *Collezione di antichi maestri emiliani. Bologna, Galleria Cavour, 21 ottobre – 21 dicembre 1996*, a cura di Daniele Benati, Bologna, Fondantico, 1996, p. 66-68), trascrizione della grande *Adorazione dei pastori* di Guido Reni ora nella National Gallery di Londra, filtrata dall'intimismo pasinelliano.

[48] La piccola tela misura cm 74,5 x 53,5 ed è ora conservata in collezione privata modenese. Viene a confermare la proposta attributiva in favore di Giovan Pietro Zanotti, appoggiata inoltre alla verificabile corrispondenza stilistica, l'iscrizione sul telaio antico, dalla grafia alquanto trasandata: «Zann... », plausibilmente decifrabile come «Zannotti».

soldati dal palazzo in prospettiva sulla sinistra, poi trasferito sul fondo, la diversa disposizione dei putti in cielo e numerose altre differenze, anche significative, che tuttavia non alterano l'idea originaria.

Come nel capolavoro reniano, nella *Strage degli innocenti* di Zanotti la rappresentazione si arresta all'apice espressivo; ma qui la sospensione esemplare dei gesti non sopprime il flusso del tempo, ritmato dalle vibrazioni delle eleganze pasinelliane, quasi preludio al classicismo astrale di Donato Creti. La misura arcadica ricompone l'equilibrio compositivo e riscatta l'efferatezza dell'episodio nell'equivalenza tra compostezza della pittura e ornatezza del componimento letterario; così che, se Zanotti dichiara ai suoi lettori: «circa lo stile, io scrivo da pittore», protestando con esibita modestia una scarsa familiarità con i «fiori rettorici»,[49] il suo pennello visualizza per converso le aspirazioni di un'arcadia letteraria che declina il concetto del bello ideale in una grazia lieve di ascendenza antica;[50] sentimento che si volge in melodramma nel *Martirio di santa Lucia* eseguito entro il 1703 per il convento di Santa Lucia a Montenovo nel Pesarese, ora della Pinacoteca di Brera, parafrasi in chiave pasinelliana del *Martirio di sant'Agnese* di Domenichino ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.[51]

---

[49] G.P. Zanotti, *Lettere familiari scritte ad un amico in difesa del conte Carlo Cesare Malvasia autore della Felsina pittrice*, Bologna, per Costantino Pisarri, 1705, ripubblicato in C.C. Malvasia, *Felsina pittrice* cit., ed. cit., II, p. 36 dell'Appendice.

[50] Pertinente l'osservazione di padre Pellegrino Antonio Orlandi (*Abecedario pittorico* cit., p. 226): «Di genio non meno pittorico, che letterario, s'esercita ora dipignendo, or intagliando all'acqua forte, or disegnando belle invenzioni (come si può vedere dal frontespizio del presente libro, da lui inventato, e disegnato [vedi fig. 5]) or poetando in eroico or in bernesco, ed ora componendo, come ha fatto ultimamente, nel dare in luce la vita del suo diletto Maestro, stampata in Bologna l'anno 1703». Due disegni di Giovan Pietro Zanotti si conservano nella raccolta Certani presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (inv. 32531, 32532; vedi fig. 4). Sulla produzione letteraria di Zanotti e sui suoi rapporti con l'Arcadia bolognese cfr. la scheda di Gerardo Guccini in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della Cultura. Prospettive biografiche*, a cura di Eugenia Casini-Ropa, Marina Calore, G. Guccini, Cristina Valenti, Modena, Mucchi Editore, 1986, p. 258-262; la scheda di Maria Grazia Bergamini in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*. I. *Documenti bio-bibliografici*, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi Editore, 1988, p. 89-90, 250-258; Francesca Montefusco Bignozzi, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La Colonia Renia* cit., II, *Momenti e problemi*, a cura di M. Saccenti, Modena, Mucchi Editore, 1988, p. 379, 398-405.

[51] Sul dipinto, ricordato per la prima volta nel 1703, poco dopo la sua esecuzione, dallo stesso Zanotti (*Nuovo fregio di gloria* cit., p. 117) e quindi l'anno successivo da padre Pellegrino Antonio Orlandi (*Abecedario pittorico* cit., p. 226) si veda la scheda di D. Benati in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Milano, Electa, 1991, p. 263-264.

Fig. 4. Giovan Pietro Zanotti, disegno per frontespizio, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, inv. 32532.

Non resta pertanto che osservare il coerente rispecchiamento tra comportamento professionale e dichiarazioni di poetica: «Circa la pittura molto io sono innamorato dell'antico stile ...».[52]

Il richiamo alla tradizione impedisce forse di vedere gli elementi di novità in quattro rametti ottagonali inseriti entro preziose cornici intagliate e dorate, conservati nel Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona, uno dei quali, quello raffigurante la *Maddalena penitente in atto di abbracciare il crocifisso* (vedi tav. 17), è stato recentemente attribuito a Lorenzo Pasinelli.[53] Esso presenta in effetti, in controparte, un celebre modello più volte replicato dal maestro bolognese. E tuttavia la grazia più sensitiva e affinata che lo ispira, con tocchi leggeri sui capelli e risalti di luce, richiama convincentemente la testa di Cristo del *Noli me tangere* di Giovan Pietro Zanotti presso il monastero della SS.ma Trinità. Anche il mantello della penitente rivela lo stesso colore di quello che avvolge Cristo, mentre i riflessi luminescenti delle pieghe compongono lo stesso tracciato geometrico e spezzato della veste della Maddalena inginocchiata davanti a Cristo ortolano. La *Santa Caterina d'Alessandria* (vedi tav. 18) appartenente alla serie rivela la mano del medesimo artista; e sarà facile riconoscere nella gamma cromatica e nel disegno delle pieghe corrispondenze persuasive con le figure femminili della *Strage degli Innocenti* portata a Cortona dallo Zanotti, mentre il volto della santa mostra un impianto analogo a quello della Vergine nella pala con *Santa Margherita da Cortona* trafugata una decina di anni fa. Allo stesso modo, anche il *Santo diacono marti-*

---

[52] G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 153.

[53] C. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli* cit., p. 306-307. I quattro rametti erano già ritenuti «attribuibili a Lorenzo Pasinelli» (Mario Gori Sassoli, *Le collezioni artistiche medievali e moderne*, in Paolo Bruschetti – M. Gori Sassoli - Maria Cristina Guidotti, *Il Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona. Catalogo delle Collezioni*, Cortona, Calosci, 1988, p. 78; Maria Cristina Castelli, *Le sale Tommasi*, in *Il Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona*, a cura di Piera Bocci Pacini – A.M. Maetzke, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1992, p. 203-205); attribuzione ripresa con sicurezza da Silvia Burbi, *Il lascito Tommasi Baldelli al Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona*, «Accademia Etrusca di Cortona. Annuario», XXVII, 1995-96, p. 231-238. È inoltre esposta presso il Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona una piccola *Sacra Famiglia* con attribuzione a Scuola bolognese, opera ben riconoscibile, invece, del pittore vicentino Pasqualino Rossi (A. Mazza, *Pasqualino Rossi nelle Marche*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di Valter Curzi, Verona, Cariverona Banca spa – Amilcare Pizzi arti grafiche, 2000, p. 267, 269).

Fig. 5. Ludovico Mattioli (da Giovan Pietro Zanotti), *Allegoria della Pittura, della Scultura e dell'Architettura, con lo stemma di Giovanni Matteo Marchetti vescovo di Arezzo*, incisione, antiporta per l'*Abcedario pittorico* di padre Pellegrino Antonio Orlandi, in Bologna, per Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1704 (esemplare: BCABo, 17.R.VI.3).

re (vedi tav. 19) appare plausibilmente riconducibile al pennello di Zanotti per l'ispirazione reniana appoggiata ad una gamma cromatica cantariniana. Differisce invece da questi, per l'irrigidita presentazione e l'appannata resa formale, in parte dovute all'infelice stato di conservazione, il quarto rametto con una figura di armato (vedi tav. 20), che si riscatta però nel confronto con le figure in secondo piano del dipinto con *Cristo sotto la croce che incontra le Marie* (vedi tav. 21).

L'appartenenza dei rametti al lascito della contessa Giulia Tommasi Baldelli[54] fa sospettare che questi siano stati dipinti nei tre mesi trascorsi dall'artista a Cortona. In effetti non sono state identificate le opere realizzate nel soggiorno seguito alla consegna della *Strage degli innocenti*. Tra i ritratti – annota a margine lo stesso Zanotti nella copia in suo possesso della *Storia dell'Accademia Clementina* – era quello della signora Maddalena Coroni Baldelli «nuora del Dottor Baldelli» la quale aveva ospitato l'artista nella propria casa.[55] Anche in seguito Zanotti avrebbe espresso gratitudine verso quella famiglia, inviando a Francesco Baldelli nel 1704 una copia fresca di stampa dell'*Abcedario pittorico* di padre Pellegrino Antonio Orlandi (in Bologna, per Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1704), per la cui antiporta egli aveva fornito un'invenzione poi incisa da Ludovico Mattioli (vedi fig. 5);[56] così come l'anno successivo avrebbe dedicato «all'illustrissimo sig. Avvocato Francesco Baldelli nobile cortonese» le *Lettere familiari scritte ad un amico in difesa del conte Carlo Cesare Malvasia autore della Felsina Pittrice*.[57]

Rientrato a Bologna dopo i successi cortonesi, Zanotti metteva mano alla pala per le monache di Santa Croce; opera, ora identificata, che presenta *Cristo che cade sotto la croce ed incontra le Marie* (vedi tav. 21).[58] La sua esecuzione è da porre entro il 1703, dal momento che l'opera viene ricordata dallo stesso Zanotti nel volumetto su Pasinelli pubblicato in quell'anno;[59] ma non è da escludere che la sua conclusione risalga all'anno precedente.

Coerentemente con le affermazioni teoriche di stampo classicista, che avrebbero ispirato la vita dell'Accademia Clementina di cui sarebbe stato a lungo Segretario, Zanotti con la sua pittura non si sarebbe discostato dalle espressioni più elette della tradizione bolognese. È esemplificativa di quell'ortodossia accademica la pala dell'*Incredulità di san Tommaso* un tempo sull'altare della chiesa di San Tommaso del Mercato ed ora presso la chiesa di San Martino, la cui nobil-

[54] Sulla donazione si veda ora la scheda di Silvia Burbi in Accademia Etrusca di Cortona, *Cose dal silenzio. Dai depositi del museo*, a cura di P. Bruschetti - Paolo Santucci, Cortona, Editrice Grafica L'Etruria, 1998, p. 21-22; ed inoltre S. Burbi, *Il lascito Tommasi Baldelli* cit., p. 193-259; M.C. Castelli, *Le sale Tommasi*, in *Il Museo dell'Accademia Etrusca* cit., p. 203-205.

[55] Annota lo Zanotti in calce all'esemplare della *Storia dell'Accademia Clementina* in suo possesso: «e tra questi quello della Signora Maddalena Coroni Baldelli nuora del Dottor Baldelli nella cui casa abitai. Questa donna gentilissima era anche altrettanto bella, e vivace. Morì l'anno 1714, né potea aver più di 40 anni, e forse anche non vi giugnea». Non credo si conoscano ritratti riferiti allo Zanotti, a parte quello di Maria Stuart passato all'asta Salga di Roma nel maggio 1941 (l'immagine è conservata nella cartella *Giovan Pietro Zanotti* presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze).

[56] *The Illustrated Bartsch, 43: Italian Masters of the Seventeenth Century, edited by John T. Spike*, New York, Abaris Books, 1982, p. 123. Dalla lettera di Francesco di Nicolò Baldelli a padre Pellegrino Antonio Orlandi si apprende che Giovan Pietro Zanotti gli aveva inviato a Cortona un esemplare dell'*Abcedario pittorico*. Francesco Baldelli ringrazia l'Orlandi per aver fatto cenno nel volume alla raccolta di componimenti dal titolo *Protheo Vagante* che suo padre aveva fatto stampare nel 1691 in onore di Pasinelli (P.A. Orlandi, *Abcedario pittorico* cit., p. 390); cfr. *Lettere di diversi e notizie su argomenti riguardanti le belle arti*, BCABo, ms. B.153, lettera 70, c. 128.

[57] Dichiarando con lettera dedicatoria del 30 maggio 1705 «tutto il gran numero degli obblighi», Zanotti riconosce a Francesco Baldelli, figlio di Nicolò, grande intelligenza della pittura (G.P. Zanotti, *Lettere familiari* cit., ed. cit., p. 35 dell'Appendice).

[58] Con la demolizione del convento di Santa Croce, avvenuta attorno al 1840, la tela è stata trasferita nella chiesa di Sant'Antonio. Il dipinto è ricordato in G.G. Sernini Cucciatti, *Quadri di chiese* cit., p. 160.

[59] G.P. Zanotti, *Nuovo fregio di gloria* cit., p. 117. Qui lo schema compositivo solenne e meditato appare il frutto di esperienze analoghe a quelle di un altro allievo di Pasinelli, quel Giovan Girolamo Balzani (1657-1734), autore di pale d'altare, ritratti e sculture, che aveva consegnato al santuario della Beata Vergine di San Luca, entro il 1703, la tela con *San Gregorio e le anime purganti*. Si confronti l'opera cortonese di Zanotti con la pala di questo artista per la chiesa di San Giacomo di Bargi raffigurante *Salomè che implora Cristo per i figli Giacomo il maggiore e Giovanni* improntata ad un classicismo di fermezza quasi franceschiniana, il medesimo che ispira l'*Immacolata e santi* della stessa chiesa, ricordata in una biografia manoscritta dell'artista risalente alla metà del Settecento, finita tra le carte di Marcello Oretti (*Vite di pittori, scultori e architetti in gran parte scritte da loro medesimi*, BCABo, ms. B.95, c. 216r, biografia datata 11 novembre 1759); pala, quest'ultima, impropriamente attribuita a Pietro Maria Massari detto Porrettano la cui attività è invece documentata tra il 1590 ed il 1600 (Nicoletta Roio, *Pietro Maria Massari detto Porrettano*, in *La Scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di Emilio Negro – Massimo Pirondini, Modena, Banco S. Geminiano e S. Prospero – Artioli Editore, 1994, p. 214). Si veda ora, su Giovan Girolamo Balzani, A. Mazza, *La quadreria dell'arcivescovado*, in *Domus Episcopi. Il Palazzo Arcivescovile di Bologna*, a cura di R. Terra, Bologna, Minerva Edizioni, 2002, p. 150-154, 158-159, note 42-49.

tà compositiva ben paragonabile alla veste dalsoliana dell'*Incredulità di san Tommaso* di Teresa Muratori nella chiesa di Santa Maria di Galliera a Bologna suppone nello stesso tempo la conoscenza di un'invenzione di Simone Cantarini riconoscibile nel disegno ora presso le Collezioni reali inglesi di Windsor Castle, più che in quello della Pinacoteca di Brera.[60] È verosimile che ai tempi dello Zanotti quell'invenzione fosse facilmente accessibile a Bologna, magari negli ambienti dell'Accademia Clementina come lascerebbe supporre la copia conservata tra i disegni del Museo del Prado riferita a Vittorio Bigari.[61]

L'artista godette fino all'ultimo della stima e dell'amicizia di Dal Sole. Lo dimostra il coinvolgimento nella commissione dei sei dipinti con *Storie di Achille* per il marchese Durazzo, che impegnarono al-

[60] Sul dipinto di Zanotti cfr. Luciano Meluzzi, *Le soppresse chiese parrocchiali di Bologna*, «Strenna storica bolognese», a. XXII, 1972, p. 126-128. Sul precedente cantariniano cfr. A. Mazza, «*Il metodo d'una vera e lodevole imitazione*» cit., p. 387-388. È sempre tramite l'insegnamento di Pasinelli che Zanotti giunse ad apprezzare le invenzioni di Cantarini, a lui ben note anche grazie ai disegni conservati nella bottega del suo maestro. Quell'ascendente fu riconosciuto ed apprezzato da Giuseppe Maria Crespi, di solito molto parco di complimenti. Lo ricorda con evidente soddisfazione lo Zanotti nelle note manoscritte poste a margine del volume in suo possesso, accanto alla citazione di una *Madonna con san Pio V e il Bambino* collocata nella cappella privata di palazzo Ghisilieri: «... lo Spagnolo lo aveva molto lodato, e detto che egli era dello stile di Simon da Pesaro e questo detto di un tal uomo non è per me piccolo onore» (cfr. A. Ottani Cavina – R. Roli, *Commentario* cit., p. 149; ma l'apprezzamento riportato dallo Zanotti va bilanciato con l'aggressività e l'aperto dissenso nei suoi confronti, in quanto Segretario dell'Accademia Clementina. Per questi aspetti si veda L. Crespi, *Felsina pittrice* cit., p. 227-231). Molto puntuale l'osservazione di R. Roli (*Pittura bolognese* cit., p. 95) che, ricordando dello Zanotti la *Strage degli Innocenti* di Cortona e l'*Incredulità di san Tommaso* presso la chiesa di San Martino di Bologna, precisa che «il suo pasinellismo è sostanziato di esperienza storica e conserva la pastosità di certo Cantarini». Quanto alla famiglia Ghisilieri si ricorda che a Zanotti spetta l'invenzione del *San Pio V Ghisilieri che appare a Benedetto XIII* incisa da Francesco Maria Francia (Giovanna Gaeta Bertelà – Stefano Ferrara, *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVIII*, Bologna, Associazione per le arti «Francesco Francia», 1974, scheda 278 e fig. 278).

[61] Per i disegni citati cfr. Otto Kurz, *Bolognese drawings of the XVII and XVIII centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon Press, 1955, p. 84, nota 36; Mario Mancigotti, *Simone Cantarini il Pesarese*, Pesaro, Banca Popolare Pesarese, 1975, p. 215, fig. 239; Manuela B. Mena Marqués, *Dibujos de Vittorio Maria Bigari en el Museo del Prado*, «Boletín del Museo del Prado», I, 3, ott.-dic. 1980, p. 149; Eadem, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos*. VII. *Dibujos italianos del siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 36 e fig. 37; la scheda di Marina Cellini in *Simone Cantarini nelle Marche*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, A. M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Raffaella Morselli, Venezia, Marsilio, 1997, p. 182-183, scheda 42.

trettanti artisti bolognesi tra il 1719 ed il 1720 sotto la guida di Giovan Gioseffo Dal Sole e di Marcantonio Franceschini, i quali svolsero la funzione di garanti come lasciano intendere i contratti stilati il 7 ottobre 1718. Se Marcantonio Franceschini sceglieva il misterioso Antonio Cogorani, Giacomo Antonio Boni e Antonio Rossi (quest'ultimo poi sostituito dal figlio Giacomo Franceschini), Giovan Gioseffo Dal Sole affidava gli incarichi a Francesco Monti, Francesco Merighi e Giovan Pietro Zanotti al quale spettava la raffigurazione dell'episodio di *Teti che arma Achille* (vedi tav. 22). È del tutto probabile che nel 1719, quando il marchese genovese Giacomo Filippo II Durazzo compì il viaggio a Bologna per l'acquisto di alcuni dipinti in compagnia del consulente Paolo Girolamo Piola, figlio di Domenico Piola, la tela dello Zanotti fosse prossima alla conclusione, se non già terminata.[62] Poco dopo infatti, ricevuta la commissione della *Madonna della Pace* per la chiesa dell'Ospedale di Santa Maria della Pace di Finale Emilia (vedi tav. 23),[63] l'artista partiva per Roma.

Nonostante la chiara conoscenza delle tendenze della produzione artistica bolognese del tempo ed i contatti con i maestri delle Accademie italiane, Zanotti mantenne saldamente fede ai prediletti modelli formali di Pasinelli e di Dal Sole. Quei processi di assimilazione finirono anzi per provocare esiti ingannevoli, con risvolti lusinghieri per le ambiziose aspettative dell'artista. Lo stesso Zanotti ricorda con comprensibile orgoglio come un suo dipinto giovanile con «Venere stesa su un letto, la qual porge ad Amore una treccia de' suoi capegli per fornirne l'arco, mentre un satiro in lontana parte corre dietro ad una ninfa» ebbe l'avventura di essere «da alcuni pittori, in occasione di rivenderlo, attribuito al maestro».[64]

[62] Sui dipinti di quella commissione cfr. la scheda di A. Mazza in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1995, p. 84-97.

[63] Per questo dipinto si veda la scheda di D. Benati in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, catalogo della mostra, Modena, Edizioni Panini, 1986, p. 308-309; la scheda di Lidia Righi Guerzoni in *Arte a Mirandola e nella Bassa modenese*, a cura di Graziano Manni, Mirandola, Cassa di Risparmio di Mirandola, 1988, p. 48-49. Il viaggio romano è ricordato anche da Girolamo Baruffaldi nelle sue lettere a Zanotti del 1719 e del 1720 (pubblicate da M.A. Novelli, *Storia delle «Vite* cit., p. 98-99, 102-103).

[64] Cfr. G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 146. Nella breve biografia dedicata allo Zanotti, lo stesso Jacopo Alessandro Calvi riprende l'argomento degli scambi

Avrebbe riempito di soddisfazione il nostro pittore un altro scambio attributivo che può essere tuttora documentato. È passato forse per lungo tempo sotto il nome di Lorenzo Pasinelli uno sconosciuto rametto di collezione privata bolognese con una santa eremita distesa a terra entro una grotta, vegliata dagli angeli in volo e accompagnata da un frustino, un cilicio e un teschio adagiati al suo fianco (vedi tav. 24); dipinto che reca inciso infatti sul verso il nome di Pasinelli con una grafia antica, quasi certamente settecentesca.[65] Il riferimento appare comprensibile, in quanto si rivelano autenticamente pasinelliane certe finezze esecutive ben apprezzabili soprattutto nella figura della santa distesa esanime sulla nuda terra accidentata, con il corpo irrigidito dalla morte. Ma la sensibile evoluzione del gusto, oltre i parametri pasinelliani, verso accentuazioni aristocratiche dalsoliane e la caratterizzazione delle tipologie dei putti in direzione autenticamente zanottiana spostano la paternità del dipinto sotto il nome del nostro artista, con il risultato che la consultazione delle fonti fa luce sul soggetto rappresentato; non una santa Maria Maddalena, ma una santa Rosalia. Scrive Zanotti: «Pinsi l'anno MDCCXVI in un piccolo rame una santa Rosalia morta, e giacente in terra, per il dottore Paolo Batista Balbi mio strettissimo amico».[66] In effetti nella figura giacente va ravvisato il corpo senza vita della santa siciliana, eremita sul monte Pellegrino presso Palermo. In una grotta di quel monte furono ritrovate le sue spoglie nel 1624, quando la peste infuriava sulla città. E all'intervento taumaturgico della santa, subito nominata patrona della città, fu collegato il declino del terribile flagello.[67] La data 1716 inserisce il piccolo dipinto su rame in una trama di relazioni che da tempo si andava infittendo tra Bologna e Palermo sia sul piano istituzionale, per i rapporti diplomatici tra i Senati delle due città, sia su quello religioso che produceva scambi di reliquie e reliquiari, sia infine su quello matrimoniale, per i legami di parentela istituti tra famiglie bolognesi e palermitane. È stato ampiamente illustrato come gli imparentamenti avviati alla metà del Seicento tra il ramo bolognese e quello palermitano dei Bargellini abbiano favorito agli inizi del secolo successivo una rete di contatti tra i Senati delle due città, che avrebbe portato alla nomina della bolognese Caterina de' Vigri, canonizzata nel 1712 da papa Clemente XI, quale compatrona di Palermo e allo scambio delle reliquie delle due sante patrone, inserite entro preziosi reliquiari. Proprio nel 1716, anno in cui Giovan Pietro Zanotti affrontava il rametto con *Santa Rosalia distesa nella grotta del monte Pellegrino*, il marchese di Regalmici commissionava per conto del Senato palermitano «un bello, e ricco reliquiario di finissimo argento, ed ingegniosa struttura ... che spedito a Bologna vi giunse sul principio del 1717» per essere esposto infine in una cappella dedicata a santa Rosalia nella basilica di San Petronio.[68]

attributivi dei suoi dipinti, promossi al catalogo di artisti altisonanti quali il suo maestro Lorenzo Pasinelli o Giovan Gioseffo Dal Sole; apprezzamenti che vengono qui temperati dal giudizio limitativo sulle qualità inventive: «... circa il merito del Zanotti nell'arte del dipignere, non era, a dir vero, molto felice nel comporre, e nel gettare in carta le sue idee, ma fatti poi li debiti studi sul vero, disegnava correttamente la tela, e dato di piglio a pennelli, coloriva con ottime tinte, bene accordate, e con eleganza, e freschezza di bei tocchi, somigliando molto in questa parte al Pasinelli, e parecchi quadri ha lasciato, che a ragione vengono dagli intendenti tenuti in pregio; ma pochi gli conoscono, e sono per lo più attribuiti al Pasinelli sudetto, e a Giovan Giuseppe Dal Sole» (*Notizie della vita, e delle opere* cit., p. 6).

[65] È facilmente leggibile l'iscrizione: «del Pasinello». Il rametto misura cm 27 x 37,5.

[66] Cfr. G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., II, p. 149; inoltre M. Oretti, *Notizie de Professori* cit., BCABo, ms. B.130, p. 146; M. Oretti, *Tavola de' pittori* cit., BCABo, ms. B.407, p. 257. L'amicizia e la stima avevano indotto lo Zanotti a leggere in anteprima a Paolo Battista Balbi, «filosofo, e maestro egregio di medicina», la sua tragedia della *Didone* che avrebbe visto la stampa nel 1718. Zanotti ricorda inoltre che questi possedeva un grande quadro di Luigi Quaini con «una Rachelle alla cisterna per abbeverare gli armenti, ove Giacobbe sta in atto di alzare la pietra, che alla gentil donzella impedia di trarr'acqua, e questa è opera certamente degna di molta estimazione» (G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., I, p. 203-204).

[67] Su Santa Rosalia si veda soprattutto Giordano Cascini, *Di Santa Rosalia romita palermitana*, Palermo, appresso i Cirilli, 1651, in particolare le p. 396-400 sulla diffusione delle reliquie; le considerazioni di Giovanni Stilting in *Acta Sanctorum. Septembris*, II, Anversa, apud B. A. vander Plassche, 1748, p. 278-414; *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Città nuova, 1968, vol. XI, coll. 427-433; Paolo Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, Palermo, Santuario del Montepellegrino, 1977; Valerio Petrarca, *Genesi di una tradizione urbana. Il culto di santa Rosalia a Palermo in età spagnola*, Palermo, s.n., 1986; Id., *Di santa Rosalia vergine palermitana*, Palermo, Sellerio, 1988.

[68] Sugli scambi tra Palermo e Bologna nei primi decenni del Settecento, che fruttarono anche la commissione di una *Immacolata* a Donato Creti, si vedano gli stimolanti interventi di Vincenzo Abbate, *Donato Creti: un dipinto per Palermo*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo, Regione Siciliana, 1986, p. 373-385; Id., *Palermo 1700: i contatti con Bologna e la committenza del marchese di Regalmici*, in *Centri e periferie del barocco. Vol. 3. Barocco mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di Maria

È inevitabile pensare che il committente e il pittore fossero a conoscenza di quelle relazioni. Non è una novità che Zanotti coltivasse conoscenze a grande distanza, sia con artisti che con letterati e con intellettuali di varia estrazione, anche in forza del ruolo di Segretario dell'Accademia Clementina, svolto a partire dalla sua fondazione; compito che comportava scambi frequenti e costanti con le altre istituzioni accademiche.[69] La destinazione dei suoi dipinti lo conferma. Questi raggiunsero centri vicini come Imola, Faenza e Finale Emilia; ma anche città lontane quali Fano, Genova, Perugia, Piacenza, Milano, Torino e Grenoble.[70] L'attività sempre più impegnativa di teorico d'arte e storiografo ufficiale dell'Accademia Clementina non avrebbe allontanato Zanotti dall'esercizio della pittura, mantenuto vivo fino ad età molto avanzata,[71] anche se a prezzo di una certa discontinuità, così come, negli anni dell'intensa produzione per Cortona, non aveva abbandonato la penna, tanto da dare alle stampe nel 1703 l'encomiasti-

---

Luisa Madonna – Lucia Trigilia, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, p. 295-318; Id., *Contatti tra Palermo e Bologna nel Settecento*, in *Il libro dei Panduri. Disegni di Domenico Maria Fratta nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, a cura di V. Abbate – A. Mazza, Palermo, Sellerio, 1994, p. 78-102.

[69] Vasta è la bibliografia sull'attività di Giovan Pietro Zanotti come teorico d'arte e storiografo. Si veda in primo luogo il saggio di Renato Roli (*Giovan Pietro Zanotti e la «Storia dell'Accademia Clementina»*, in A. Ottani Cavina – R. Roli, *Commentario* cit., p. IX-XX) con bibliografia ragionata sull'argomento; inoltre i contributi di Stefano Benassi, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988; Antos W.A. Boschloo, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989, p. 11-48; e in particolare Giovanna Perini, *Letteratura artistica e società a Bologna al tempo di Giuseppe Maria Crespi*, in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747* cit., p. CXCIII-CCVI.

[70] È lo stesso artista a ricordare queste città nell'autobiografia. Per la paletta con la *Visione di san Girolamo* richiestagli dal conte Pietro Paolo Marcolini per la chiesa dei Cappuccini di Fano cfr. la scheda di Anna Maria Ambrosini Massari in *La Pinacoteca civica di Fano. Catalogo generale. Collezione Cassa di Risparmio di Fano*, a cura di A. M. Ambrosini Massari – Rodolfo Battistini – R. Morselli, Fano, Cassa di Risparmio di Fano – Silvana Editoriale, 1993, p. 172-174. Un suo dipinto con *San Filippo Neri* era segnalato in occasione di una visita pastorale, nel 1713, nella chiesa dedicata a quel santo a Montefalco (cfr. Silvestro Nessi, *Montefalco e il suo territorio. Guida turistica*, Spoleto, Arti Grafiche Panetto e Petrelli, 1980, p. 31-32).

[71] Zanotti avrebbe rinunciato alla pittura alla soglia dell'ottantesimo anno: «1753 questo mese di luglio ho abdicato affatto la pittura per troppa vecchiezza, e gli utensili a quest'arte pertinenti li ho donati ad alcuni miei amici, come il Sig. Mazzoni, e il Signor Giovannini» (nota manoscritta di G.P. Zanotti pubblicata in A. Ottani Cavina – R. Roli, *Commentario* cit., p. 150).

ca biografia di Lorenzo Pasinelli, premessa al sistematico monumento storiografico della *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* che avrebbe visto la luce nel 1739, testo fondamentale per la conoscenza della pittura bolognese nei cinquant'anni successivi alla pubblicazione della *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia.

Le relazioni tra Cortona e Bologna non si sarebbero esaurite nella dinamica collezionistica che aveva coinvolto le famiglie Baldelli e Venuti, né si sarebbero chiuse con la produzione cortonese di Giulio Cesare Milani, di Giuseppe Maria Crespi, di Giovanni Battista Grati e di Giovan Pietro Zanotti. Proprio nel salone mediceo dell'Accademia Etrusca a Cortona è esposto il ritratto del marchese bolognese Gregorio Filippo Maria Casali Bentivoglio Paleotti (1721-1802), opera di Giuseppe Valiani (vedi tav. 25). Appartenente ad una nobile famiglia che vantava lontane origini cortonesi, il marchese Casali ricoprì dal 1759 al 1764, per designazione dello stesso Zanotti, la carica di Segretario dell'Accademia Clementina e nel 1788 ricevette il titolo di lucumone dell'Accademia Etrusca.[72] Anche l'autore del ritratto non era estraneo all'ambiente bolognese. Allievo di Vincenzo Meucci – il pittore fiorentino che si era formato a Piacenza presso Sebastiano Galeotti e a Bologna nella bottega di Giovan Gioseffo Dal Sole, e che nel 1758, al culmine della carriera, avrebbe meritato l'aggregazione

---

[72] Giovan Pietro Zanotti annota: «L'Accademia ha decretato, e voluto e pregato, che io ritengo il nome di Segretario Emerito e che io sia colui che nomini il mio successore col titolo di Segretario attuale, volendo ancora che io proseguisca a aver lo stesso emolumento, gl'istessi onori di prima. Il successor da me nominato, e dall'Accademia a viva voce approvato si è il Sig. Conte Gregorio Casali nostro Accademico, giovin Cavaliere dottissimo e per tutta Italia assai noto e alla nobiltà, e alla dottrina aggiunge una gentilezza, e una cortesia che non ha pari» (A. Ottani Cavina - R. Roli, *Commentario* cit., p. 150). Sul marchese Casali si veda essenzialmente Pompilio Pozzetti, *Della vita e degli scritti di Gregorio Filippo M. Casali Bentivoglio Paleotti*, s.n.t. (in particolare p. 3, 23); Francesco Tognetti, *Vita del conte Gregorio Filippo Maria Casali Bentivoglio Paleotti bolognese*, Bologna, presso Riccardo Masi, 1827 (in particolare p. 4, 11-12); la voce biografica curata da Renzo Negri in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, p. 114-116; *La Colonia Renia* cit., I. *Documenti bio-bibliografici* cit., p. 40-41 (biografia a cura di Maria Stella Santella), 120-123 (bibliografia a cura di Ilaria Magnani). Per il ritratto di Giuseppe Valiani si rinvia al settecentesco *Catalogo dei Lucumoni o Principi della nobile Accademia Etrusca di Cortona* segnalato da Alessandro Tosi in *L'Accademia Etrusca*, catalogo della mostra a cura di Paola Barocchi – Daniela Gallo, Milano, Electa, 1985, p. 44; inoltre M. Gori Sassoli, *Le collezioni artistiche* cit., p. 82-83; ed in particolare M.C. Castelli, *L'Etrusca Pinacoteca ovvero la settecentesca serie di ritratti dei Lucumoni*, in *Il Museo dell'Accademia Etrusca* cit., p. 261, 294.

all'Accademia Clementina quale Accademico d'onore –,[73] il pistoiese Giuseppe Valiani (1731-1800) cui si deve il dipinto con la *Vergine ed i santi Carlo Borromeo, Francesco di Paola e Vincenzo de' Paoli* del Seminario di Cortona, sua prima opera pubblica secondo l'erudito bolognese Marcello Oretti, svolse larga parte della propria attività a Bologna dove incontrò la protezione della famiglia Albergati. Per questa eseguì alcuni ritratti e soprattutto gli affreschi nella villa di Zola Predosa (il suo intervento più significativo nel campo della grande decorazione),[74] conquistandosi nel 1777, a sua volta, la nomina ad Accademico d'onore presso l'Accademia Clementina.[75]

L'autore è riconoscente a quanti hanno agevolato la ricerca: in particolare a Pierangelo Bellettini, Vittoria Coen, Corinna Giudici, Manuela Mattioli, Francesca Montefusco Bignozzi, Alberto Rodella, Giorgio Zamboni; e soprattutto a Bruno Gialluca del Comune di Cortona, alla cui passione si deve l'individuazione di opere del tutto dimenticate.

Il testo corrisponde alla relazione tenuta presso l'Accademia Etrusca di Cortona il 28 novembre 1999 nell'àmbito del convegno su Marcello Venuti (1700-1755), organizzato dal Comune di Cortona e dalla Biblioteca Marucelliana di Firenze dopo l'acquisizione di 92 lettere del noto erudito cortonese. In considerazione del tempo trascorso si è provveduto agli indispensabili aggiornamenti bibliografici.

[73] Si veda, per la nomina ad Accademico d'onore, Michelangelo L. Giumanini, *Catalogo degli Accademici d'onore nell'Accademia Clementina (1710-1803)*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 38-39, 1998-1999, p. 222 («Sig.r D. Vincenzo Meucci, Piovano del Castello di Montecchio, nel territorio di Cortona, Pittore, Architetto, Perito d'acque»).

[74] Sul dipinto del seminario cortonese, consegnato nel 1765, cfr. G.G. Sernini Cucciatti, *Quadri di chiese* cit., p. 176 («Opera di grande stima tanto per l'Invenzione, che pel Disegno e Colorito, ed è fatta in Bologna da Giuseppe Valiani di Pistoia a spese di detto Monsignor Vescovo Ippoliti»). Per la partecipazione di Giuseppe Valiani alla decorazione di Villa Albergati e sui ritratti cfr. Luigi Ignazio Albergati Capacelli, *Descrizione del palazzo Albergati Capacelli e delle pitture con piante*, Bologna, dai tipi del Nobili, 1837, p. 14-25; Eugenio Riccòmini, *Le variate e novissime invenzioni. Permanenze e mutamenti del gusto: gli affreschi nelle «magnifiche stanze» del palazzo di Zola*, in *Le magnifiche stanze. Paesaggio, architettura, decorazione e vita nella villa palazzo degli Albergati a Zola*, Bergamo, Edizioni Bolis, 1995, p. 136-137.

[75] Cfr. M.L. Giumanini, *Catalogo degli Accademici d'onore* cit., p. 242. Giuseppe Valiani fu nominato principe dell'Accademia Clementina nel 1788 e ricoprì l'incarico di direttore del corso di figura negli anni 1784, 1787, 1790, 1792, 1795, 1797, 1799 (cfr. Fabia Farneti, *I maestri dell'Accademia Clementina (1710-1803)*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 23, 1988, p. 125-128).

Patrizia Busi

Il fondo speciale «Laura Bassi e famiglia Veratti» nelle raccolte manoscritte della Biblioteca dell'Archiginnasio. Note e inventario

Tra il 1922 e il 1924 fu donato alla Biblioteca comunale dell'Archiginnasio materiale documentario relativo a Laura Maria Caterina Bassi Veratti,[1] al figlio Paolo e in generale alle famiglie Bassi e Veratti.

Il dono, che comprendeva anche un cospicuo numero di pubblicazioni a stampa a carattere scientifico, fu fatto per volontà di uno dei discendenti diretti di Laura, Giovanni Veratti, per mano della figlia Emma e di suo marito Giulio Mazzoni.[2]

Tale donazione comprese inizialmente solo due cartoni, con documenti relativi esclusivamente a Laura Bassi, con lettere, dissertazioni, una medaglia d'argento dedicata a Laura Bassi, fatta in occasione della sua prima lezione tenuta all'Archiginnasio,[3] ed un punzone per il conio di una delle facce della stessa (tav. 2).

Al primo nucleo, pervenuto nel 1922, si aggiunsero nel 1924 quattro cartoni di atti notarili relativi alle famiglie Bassi e Veratti, tre

[1] D'ora in poi indicata semplicemente come Laura Bassi.

[2] Cfr. Archivio storico del Comune di Bologna (d'ora in poi ASCBo) *Carteggio amministrativo*, 1924, tit. XIV, rub. 5, sez. 3, prot. 12.688, «Biblioteca dell'Archiginnasio. Accettazione dai coniugi cav. Giulio Mazzoni ed Emma Veratti Mazzoni della donazione di lettere e scritti vari della celebre scienziata Laura Bassi Veratti e di altri personaggi della stessa famiglia Veratti».

[3] La medaglia (cfr. cartone 6) fu disegnata da Domenico Maria Fratta e coniata dall'incisore Antonio Lazzari, come attestano le memorie e biografie.

cartoni relativi alla famiglia Veratti, ai discendenti di Laura e in particolare a suo figlio Paolo, e le pubblicazioni a stampa.[4]

I due cartoni relativi a Laura Bassi, i più consultati finora per l'importanza del personaggio, sono stati oggetto di riordino ed inventariazione nel 1962.[5] La restante documentazione, che si trovava ancora in gran parte nella sistemazione corrispondente alla descrizione dell'elenco di consegna, è stata oggetto del presente lavoro di riordino ed inventariazione, che ha compreso comunque i due cartoni suddetti con il relativo inventario, al quale è stato apportato solo qualche aggiornamento.

In generale si tratta di una raccolta di documenti manoscritti relativi alla famiglia di Domenico Veratti (morto nel 1679) alla quale, grazie al matrimonio di Giuseppe Veratti, suo discendente diretto, con Laura Bassi, si sono aggiunti documenti a lei direttamente relativi ed altri della famiglia Bassi, da lei portati in supporto di beni ereditati, quale ultima rappresentante del suo ramo famigliare.

Come già sottolineato in altra sede, la figura di Laura Bassi è troppo nota per dilungarsi in questa sede su di essa.[6] Gli atti ulteriormente inventariati, che si aggiungono ai due cartoni a lei relativi, non forniscono nulla di nuovo sulla sua figura, se non il fatto di sottolineare ulteriormente la notorietà della donna, quanto essa abbia colpito i suoi contemporanei e influito sulla vita dei suoi famigliari e diretti discen-

---

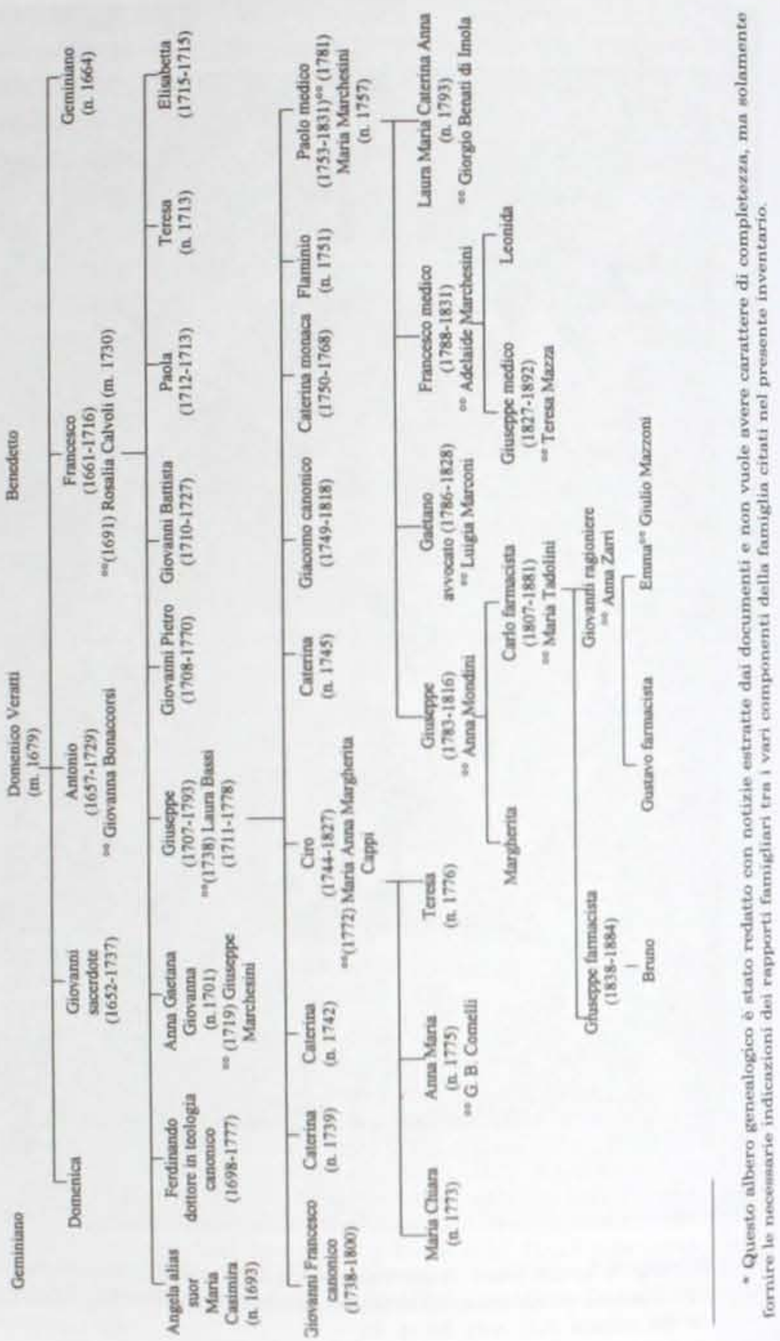
[4] Si tratta di 51 volumi presenti nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio; cfr. elenco in: ASCBo, *Carteggio amministrativo*, cit., allegato C.

[5] Cfr. Raffaella Tommasi, *Documenti riguardanti Laura Bassi conservati presso l'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», LVII, 1962, p. 319-324.

[6] Cfr. Raffaella Tommasi, *Documenti riguardanti Laura Bassi*, cit., p. 319. Esiste più di una biografia in merito a partire da «Notizie riguardanti la signora Laura Bassi Verati», copia di una lettera del dr. Eustachio Manfredi, sec. XVIII/fine, c. 2 (cfr. cartone 6) e dalle notizie presenti nel volume di memorie, compreso nel presente lavoro (cfr. cartone 5), da cui sono stati tratti gran parte dei dati, specialmente da Antonio Garelli per la sua biografia inserita in *Lettere inedite alla celebre Laura Bassi scritte da illustri italiani e stranieri con biografia*, Bologna, Tipografia G. Cenerelli, 1885, p. 11-29. Si noti comunque come tutte le biografie a lei dedicate nei secc. XVIII e XIX sono incentrate sulla sua presentazione in pubblico, la laurea e la sua prima dissertazione, fatti tutti avvenuti nell'arco del 1732, mentre poco o nulla viene detto sul resto della sua vita. Come sostiene Elio Melli, in *Laura Bassi Verati: ridiscussioni e nuovi spunti*, in *Alma Mater Studiorum. La presenza femminile dal XVIII al XX secolo*, Bologna, CLUEB, 1988, p. 71-79, è l'epistolario di Laura Bassi la fonte primaria per avere un quadro più completo sulla sua vita.

Fig. 1. Ritratto di Laura Bassi in occasione della laurea, 1732, acquaforte di Ludovico Mattioli su disegno di Domenico Maria Fratta (BCABo, GDS, Collezione dei ritratti, A/5, cart. 30, n. 3).

DISCENDENZA DI DOMENICO VERATI o VERATTI *



* Questo albero genealogico è stato redatto con notizie estratte dai documenti e non vuole avere carattere di completezza, ma solamente fornire le necessarie indicazioni dei rapporti famigliari tra i vari componenti della famiglia citati nel presente inventario.

denti. Valga per tutte le biografie il brano riportato di seguito, tratto da un volume di memorie della famiglia Veratti, presente nel fondo, redatto da Ferdinando Veratti, cognato di Laura Bassi, nel quale viene dedicato ampio spazio alla figura della donna, pur essendo questa un elemento acquisito della famiglia. Egli, pur essendo solitamente telegrafico nelle annotazioni relative agli avvenimenti significativi della propria famiglia, dedica più pagine per descrivere le doti della cognata e gli avvenimenti del 1732, anno fondamentale nella vita di Laura. A tali avvenimenti, e a volte solo a quelli, fanno riferimento tutti i biografi della Bassi.

[...] Crebbe talmente la fama della signora Laura che non si dubitò punto di avanzarla alli gradi della letteratura e, perché non si omettesse alcuno di quei cimenti a cui si espongono coloro che vogliono ad essi essere promossi, si pensò a farla difendere una pubblica conclusione di filosofia. Li signori illustrissimi ed eccelsi Confaloniere ed Anziani Consoli le offrirono, pel luogo della disputa, la galleria loro nel Palazzo Pubblico. Quindi, il 17 aprile 1732, comparve ella in abito nero o sia mantò accompagnata da due nobilissime dame, cioè dalla signora marchesa Elisabetta Ercolani, moglie del signor marchese senatore Ratta Garganelli, e dalla signora contessa Maria Bergonzi da Parma, moglie del senatore Marco Antonio Ranuzzi nella detta galleria piena di nobili, letterati sì bolognesi che forestieri e di cittadini scelti, accorsi a questa funzione. Vi intervennero li signori cardinali in abito Girolamo Grimaldi genovese, legato di Bologna, e Prospero Lambertini, arcivescovo di Bologna, monsignor Alberico Simonetti milanese, vicelegato e il gonfaloniere marchese senatore e commendatore dell'Ordine di Santo Stefano Filippo Sampieri e li signori Anziani Consoli. Cominciò la disputa il padre don Giulio Marchetti, canonico lateranense e lettore teologo in San Giovanni in Monte, e fu doppo lui continuata con vari argomenti e difficoltà dalli reverendi padri Giuseppe Cassoni, letterato teologo de Ministri degli Infermi, padre don Gian Grisostomo Trombelli della Congregazione Renana, canonico e letterato teologo in San Salvatore, padre fra Giuseppe Sivieri ministro conventuale e reggente del Convento di San Francesco, padre Paolo Francesco Torre, gesuita e lettore di filosofia in Santa Lucia. Indi dalli signori dott. Giacomo Bartolomeo Beccari, lettore pubblico di medicina, anatomia ed uno dei professori dell'Istituto delle Scienze e dal dott. Gabriele Manfredi, lettore pubblico segretario del Reggimento e celebratissimo filosofo e algebrista. Durò la disputa più ore e finì con un pulito e grazioso ringraziamento della signora che superò le aspettazioni di chiunque vi si trovò presente sì per la chiarezza delle risposte agli argomenti sì per la profondità delle dottrine sì finalmente per la penetrazione del suo acutissimo ingegno. Riscosse ella pertanto da ogni genere di persone una indicibile stima ed applauso ma particolarmente dai letterati cittadini ed esteri onde non si dubitò punto di sollecitare ad onorarla della laurea dottorale e perciò adì 12 maggio 1732 si radunò il Collegio dei Filosofi e Medici nella solita loro residenza per udire la esposizione de punti assegnatile ed insieme lo scioglimento delle opposizioni in contrario, esame solito a praticarsi ad esperimento de promovendi al dottorato. Vi si volle trovare presente il sig. cardinale Lambertini arcivescovo e la signora Laura (che vestiva ora in abito da corte cioè busto e veste color nero e che vi venne accompagnata dalle dette due dame Ratta e Ranuzzi) diede nuovamente saggio del suo talento e sapere onde li signori colle-

giati gli destinarono la laurea e l'aggregazione al loro Collegio. Quindi partiti dal Collegio li dottori si portarono nel Pubblico Palazzo dove nella sala d'Ercole fatta magnificamente apparare dalli eccelsi signori Confalonieri ed Anziani Consoli si sedettero nel luogo loro preparato faccia al trono de signori cardinali Legato ed Arcivescovo e del signor cardinal Melchiorre di Polignach francese che da Roma tornava in Francia che tutti e tre vollero intervenire a questa funzione. Fu accompagnata la signora Laura dal Collegio alla gran sala d'Ercole nel pubblico palazzo dalle prefate due dame marchesa Elisabetta Ratta e contessa Maria Ranuzzi ed arrivata al luogo destinatole fu da monsignor conte Alessandro Formagliari arcidiacono di Bologna e maggior cancelliere dell'Università dei dottori e scolari dello Studio dichiarata dottoressa in filosofia premessa una elegante orazione. Le insegne dottorali le furono in seguito conferite con eloquentissima orazione dal signor dottor Matteo Bazzani di filosofia e medicina dottore collegiato e lettore pubblico di medicina e notomia nella Università. Questi le pose in capo una corona d'argento significante il lauro regio, l'anello nel dito e la ornò col varro insegna ed abito proprio de dottori collegiati, come aggregata al Collegio de filosofi, li quali, siccome anche li medici collegiati vi intervennero con toga e varro. Furono a questa funzione presenti li suddetti tre cardinali, monsignor Simonetta suddetto vicelegato, il signor confaloniere conte Filippo senatore Aldrovandi, il signor Podestà e i signori Anziani Consoli, tutta la letteratura e nobiltà anche estera, con folto popolo. Terminò la funzione con un erudito ed elegante ringraziamento della detta signora Laura. Fu in questa occasione dispensata una copiosa raccolta di rime in lode della signora laureata ... Il 29 ottobre 1732 fu alla signora Laura Bassi conferita la lettura di filosofia dal Senato essendo confaloniere il signor marchese Bartolomeo De Buoi Vizzani, con lo stipendio di lire cinquecento annue il quale nei seguenti anni crebbe per due aumenti ottenuti sino a lire mille. Fu al tempo stesso esentata dal peso di far lezioni su le pubbliche scuole ma sol tanto quando fosse richiesta dai signori superiori. Il 18 dicembre 1732 la signora suddetta fece la prima sua lezione di filosofia nell'Archiginnasio degli Artisti col intervento dei signori confaloniere Girolamo marchese Cospi, Podestà ed Anziani Consoli. Era la signora vestita in busto, vesta, e varro e somma fu la lode che indi riportò. Intanto alcuni letterati ed altri cittadini e nobili fecero fare una medaglia rappresentante le effigie della signora.[7]

Dal fondo emergono alcune informazioni sulla famiglia Bassi e soprattutto sulla famiglia Veratti, a partire dalla fine del sec. XVII, sui discendenti di Laura e in particolare su suo figlio Paolo che, vissuto nel riflesso della figura materna, intraprese la carriera di medico diventando poi docente all'Università di Bologna.[8]

Le notizie in merito alla famiglia Bassi vengono da una raccolta di istrumenti ad essa relativa, conservata in due cartoni, pervenuta alla famiglia Veratti, come si è detto, tramite Laura.

[7] Cfr. cartone 5, pezzo n. 3: «Memorie della famiglia Veratti di Bologna», 1726-1788 (rif. sec. XVII/metà - 1788), vol. manoscritto, p. 102-105.
[8] Cfr. cartoni 9-11.

La famiglia Bassi, di origine modenese, si trasferì a Bologna con Giuseppe Bassi, padre di Laura, che acquisì la cittadinanza dopo il suo prolungato soggiorno in città. Laura era l'ultima rappresentante della sua famiglia, essendo Carlo Filippo Bassi, il suo unico cugino, figlio di Giacomo, fratello del padre, sacerdote. Gli atti presenti relativi alla famiglia Bassi sono in gran parte riferiti ai beni che in ultima istanza furono ereditati da Laura quale erede di Carlo Filippo.

La famiglia di Domenico Veratti, o Verati, anch'essa di origine modenese, si trasferì a Bologna nel 1694 con Francesco di Domenico Veratti, medico condotto e padre di Giuseppe, marito di Laura Bassi.

È da evidenziare l'utilizzo del cognome di questa famiglia che negli atti compare più frequentemente quale Verati, ma che si è attestato nel tempo quale Veratti.[9] Nella memoria già menzionata di Ferdinando Veratti, nell'introduzione, egli avverte che sin dalle origini la famiglia prendeva il nome indifferentemente di Verati o Veratti[10] ma i documenti stessi, quali lettere sottoscritte da Laura o da altri della famiglia mettono in luce la preferenza per la prima stesura. In questo contesto è stato usato Veratti per i riferimenti correnti, per attenerci appunto alle abitudini e all'uso attuale con cui Laura Bassi è più comunemente conosciuta, e la versione originale nel caso delle citazioni originali o desunte.

Gli atti in nostro possesso sono costituiti da una raccolta di istrumenti e da carte relative a diversi componenti della famiglia Veratti, discendenti dal capostipite Domenico e da suo figlio Francesco, ma soprattutto a Paolo Veratti, figlio di Laura, pervenutici tramite i loro diretti discendenti.

Si tratta di documentazione conservata originariamente in ordine sparso, senza alcun nesso né di argomento né cronologico, con carte numerate progressivamente con mano del sec. XX.[11] Il materiale,

[9] A Bologna ad esempio esiste una via intestata appunto a Laura Bassi Veratti e la stessa Emma Mazzoni, che donò la raccolta, si firma nel 1924 «nata Veratti».
[10] Ferdinando Veratti aggiunge «altrimenti detta de' Bonifazi», in quanto afferma che, per tradizione famigliare, si sosteneva che la famiglia traesse le sue origini da quella dei conti Sanbonifazi di Verona.
[11] La numerazione è rimasta apposta sulle carte.

essendo risultato frutto di una semplice sedimentazione di atti e non mostrando alcun ordine precostituito, è stato organizzato separando gli atti relativi alle diverse persone, seguendo un criterio cronologico-familiare, tenendo in considerazione la discendenza, individuando poi nel caso di Paolo Veratti, il più conosciuto tra i figli di Laura Bassi e al quale è relativa la maggior parte della documentazione, degli argomenti ricorrenti e rilevanti nella sua vita.

Agli atti pertinenti alle due famiglie si aggiunge una miscellanea costituita da documentazione trovata frammista al fondo originale e che non è stato possibile ricondurre con certezza a nessuno dei due nuclei famigliari, Bassi e Veratti, o ad alcuno degli argomenti individuati.

È necessario infine segnalare che al fondo principale, donato negli anni Venti dalla famiglia Mazzoni, è stato in seguito accorpato materiale già pervenuto nel 1905 alla Biblioteca dell'Archiginnasio, grazie ad una cospicua donazione effettuata dall'ingegner Arturo Gozzi.[12] Non è dato di sapere quando ciò sia avvenuto, ma si può supporre che l'operazione sia stata effettuata quasi subito, all'arrivo del materiale del dono Mazzoni, data l'abitudine di alcuni ordinatori del passato di sistemare il materiale in base all'argomento e non al principio di provenienza. Sicuramente era già riunito nel 1962 quando fu fatto l'inventario delle carte relative a Laura Bassi, in quanto in esso è già compreso.

Del dono Gozzi esiste un elenco grazie al quale è possibile l'individuazione di parte del materiale accorpato. In sede di riordino, tale documentazione è stata lasciata nel fondo, in quanto la sua presenza risultava ormai già consolidata ed anche perché l'elenco non permette, data la sua sommarietà, la certa identificazione di tutto il materiale.[13] Quando possibile è stata segnalata in nota la provenienza.

[12] Cfr. Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Archivio, *Registri d'ingresso. Doni*, 1905, n. 261717-261877.

[13] Si fa riferimento a volte sommariamente a «carte e fogli volanti in mazzo» o ad esempio a «poesie manoscritte ed altri scritti e memorie in onore della L.M.C. Bassi Veratti (un mazzo)», materiale identificabile solo in parte in quello conservato nel cartone 6, fascicolo 6.

Nota bibliografica

Giovanni Fantuzzi, *Elogio della dottoressa Laura Maria Caterina Bassi Verati*, Bologna, s.n.t, 1778.

Michelangelo Gualandi, *Medaglia e ricordi dell'Antico Reggimento in lode di Laura Bassi*, «Almanacco Statistico Bolognese», XIII, 1842, p. 65-77.

Lettere inedite alla celebre Laura Bassi scritte da illustri italiani e stranieri con biografia, a cura di G. Cenerelli, Bologna, Tipografia G. Cenerelli, 1885.

Giovanni Battista Comelli, *Laura Bassi e il suo primo trionfo*, «Studi e Memorie per la storia dell'Università di Bologna», III, 1912 (Biblioteca de «L'Archiginnasio», s. I, vol. III), p. 197-256.

Albano Sorbelli, *Cimeli e autografi riguardanti Laura Bassi donati alla Biblioteca*, «L'Archiginnasio», XVIII, 1923, p. 96.

Albano Sorbelli, *Cospicuo dono alla biblioteca dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», XIX, 1924, p. 128-129.

Albano Sorbelli, *Dono di scritti e cimeli di Laura Bassi Veratti*, «L'Archiginnasio», XX, 1925, p. 100-101.

Epistolario di Laura Bassi Veratti, a cura di Elio Melli, in *Studi e inediti per il primo centenario dell'Istituto Magistrale Laura Bassi*, a cura di Pietro Cazzani, Bologna, Tip. STEB, 1961, p. 53-187.

Raffaella Tommasi, *Documenti riguardanti Laura Bassi conservati presso l'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», LVII, 1962, p. 319-324.

Mario Fanti, *Il fondo Scarselli nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», LVII, 1962, p. 325-328.

Raffaele Mazzei, *Esperimenti sulla elettricità medica a Bologna nel '700*, «Il Carrobbio», X, 1984, p. 200-207.

Elio Melli, *Laura Bassi Verati: ridiscussioni e nuovi spunti*, in *Alma Mater Studiorum. La presenza femminile dal XVIII al XX secolo*, Bologna, CLUEB, 1988, p. 71-79.

Marta Cavazza, *"Dottrici" e lettrici dell'Università di Bologna nel Settecento*, «Annali di Storia delle Università italiane», I, 1997, p. 109-126.

Elenco di consistenza

Delle singole serie che costituiscono il fondo si riportano l'indicazione degli estremi cronologici, la consistenza totale e la numerazione dei cartoni entro i quali le serie sono collocate.

descrizione	*estremi cronologici*	*consistenza*	*collocazione*
Istrumenti relativi alla famiglia Bassi	1591-1776	docc. 63	cartoni 1, 2
Istrumenti relativi alla famiglia Veratti	1691-1830	docc. 82	cartoni 3, 4
Documenti relativi a Francesco Veratti	1684-1708	fascc. 2	cartone 5
Documenti relativi a Ferdinando Veratti	1721-1788	fasc. 1, vol. 1	cartone 5
Documenti relativi a Giuseppe Veratti	1734-1742	fasc. 1	cartone 5
Documenti relativi a Laura Bassi	1732-1836	fascc. 7, vol. 1 pezzi 11	cartoni 6, 7
Documenti relativi a Giovanni Veratti	1761-1800	fasc. 1	cartone 8
Documenti relativi a Giacomo Veratti	1772-1828	fasc. 1	cartone 8
Documenti relativi a Paolo Veratti	1766-1832	fascc. 22	cartoni 9-11
Documenti relativi a Gaetano Veratti	1813-1830	fasc. 1	cartone 12
Documenti relativi a Francesco Veratti	1830	fasc. 1	cartone 12
Miscellanea	1712 - sec. XIX	fascc. 7, pezzi 17	cartoni 12, 13

INVENTARIO
(1591, in copia - 1836, cartoni 13)

Note metodologiche

All'inizio dei lavori di riordino la documentazione era costituita da nove cartoni:

- due relativi a Laura Bassi, già ordinati ed inventariati;
- tre relativi ai componenti della famiglia Veratti e in particolare a Paolo Veratti, figlio di Laura;
- quattro con istrumenti senza alcun ordine, relativi alle famiglie Bassi e Veratti.

Dai documenti relativi alla donazione[14] sembra che questa fosse la sistemazione con cui le carte pervennero all'Archiginnasio. In seguito ad una prima analisi risultò non esserci alcun nesso originale tra le carte per cui, trattandosi evidentemente di una raccolta e non di un vero e proprio archivio personale, si è proceduto ad ordinare le carte secondo un ordine logico che permettesse un facile approccio alle stesse.

Innanzi tutto sono stati rispettati il riordino e l'inventariazione già dati ai cartoni relativi a Laura Bassi, in quanto funzionali e già utilizzati in passato dagli studiosi; sono state apportate solo alcune modifiche alla descrizione per renderla omogenea a quella restante del fondo.

Sono stati riordinati i quattro cartoni di istrumenti, dividendo quelli relativi alla famiglia Bassi da quelli della famiglia Veratti, sistemandoli cronologicamente.

Sugli istrumenti sono state trovate delle segnature per libro e numero; non è stato trovato alcuno strumento di corredo relativo ma, ragionando per analogia, tale segnatura ha permesso di attribuire alcuni documenti a questa o quella famiglia e di verificare che si trattava comunque di una sistemazione grosso modo cronologica, che collocava prima gli istrumenti Bassi ed in seguito gli istrumenti Ve-

[14] ASCBo, *Carteggio Amministrativo* cit., allegati A - C.

ratti. Un'altra annotazione apposta su più atti notarili, «Gamberini notaio», non ha dato alcuna indicazione utile, se non per formulare l'ipotesi che tale notaio abbia potuto utilizzare i documenti da lui segnati per un fine non identificato.

Sono state infine riordinate le altre carte, rispettando la o le persone che le hanno poste in essere, tenendo in considerazione la cronologia delle stesse. Parte degli atti erano praticamente non consultabili a causa del cattivo stato di conservazione e, prima del riordino, sono stati oggetto di restauro nell'anno 2000.[15]

La documentazione è stata infine sistemata in tredici cartoni descritti ognuno analiticamente in base alle unità archivistiche che lo compongono (fascicoli, registri, singoli documenti) e sono stati messi in ordine cercando di rispettare la cronologia delle due famiglie:

cartoni 1-2 istrumenti relativi alla famiglia Bassi, i più antichi cronologicamente;
cartoni 3-4 istrumenti relativi alla famiglia Veratti;
cartone 5 carte relative alla famiglia Veratti (antecedenti all'inserimento nell'asse famigliare di Laura Bassi);
cartoni 6-7 carte relative a Laura Bassi;
cartoni 8-12 carte relative ai figli e discendenti di Laura Bassi;
cartone 13 miscellanea.

Ad ogni nucleo è stata anteposta una breve introduzione esplicativa.

Per ogni singolo pezzo archivistico (fascicolo, registro, singolo documento) è stata data l'intitolazione, la data e la consistenza.

L'intitolazione e stata riportata tra virgolette se desunta e trascritta dal pezzo medesimo; in assenza di una intitolazione originaria o comunque se presente ma non esaustiva ne è stata data una esprimente genericamente il contenuto, senza virgolette.

La datazione di ogni pezzo è stata espressa, se possibile e indicativa, con anno, mese e giorno. Nel caso di datazioni non originali o ipotizzate, queste sono state poste tra parentesi quadre.

[15] Cfr. Pierangelo Bellettini, *Relazione del Direttore sull'attività svolta nel biennio 1999-2000*, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. VII-XLVIII, a p. XXX-XXXI.

La consistenza è stata data nel caso di fascicoli tramite i documenti o le carte che lo compongono, mentre per i registri cartulando gli stessi. Anche nel caso di descrizione di documenti è stata data la relativa consistenza indicando le carte relative.

Le eventuali note sono state apposte a piè di pagina.

Lo stato di conservazione di ogni pezzo è stato dato in nota nei casi in cui era necessario segnalarlo, in quanto l'archivio si trova attualmente in buone condizioni di conservazione, soprattutto dopo gli interventi di restauro.

Tavola delle abbreviazioni[16]

c. / cc.	carta / carte
cc. num. orig.	carte numerate originariamente
fasc. / fascc.	fascicolo / fascicoli
doc. / docc.	documento / documenti
fasc. ril.	fascicolo rilegato
m.	morto
mz. / mzz.	mazzo / mazzi
n.	nato
n. / nn.	numero / numeri
p. / pp.	pagina / pagine
pz. / pzz.	pezzo / pezzi
reg. / regg.	registro / registri
rif.	riferimenti
s.a.	senza autore
s.d.	senza data
s.g.	senza giorno
s.l.	senza luogo
s.m.	senza mese
s.n.	senza nome

[16] *Nota redazionale*: le abbreviazioni usate in riferimento alla documentazione indicizzata in questo inventario sono quelle tradizionalmente impiegate nella prassi archivistica.

s.n.t.	senza note tipografiche
vol. / voll.	volume / volumi
∞	sposato con

Indice delle serie

Istrumenti relativi alla famiglia Bassi (1591-1776) p. 269

Istrumenti relativi alla famiglia Veratti (1691-1830) p. 279

Documenti relativi a Francesco Veratti (1684-1708) p. 292

Documenti relativi a Ferdinando Veratti (1721, rif. sec. XVII/metà - 1788) p. 293

Documenti relativi a Giuseppe Veratti (1734-1742) p. 294

Documenti relativi a Laura Bassi (1732-1836) p. 294

Documenti relativi a Giovanni Veratti (1761-1800) p. 303

Documenti relativi a Giacomo Veratti (1772-1828) p. 303

Documenti relativi a Paolo Veratti (1766-1832) p. 304

Documenti relativi a Gaetano Veratti (1813-1830) p. 313

Documenti relativi a Francesco Veratti (1830) p. 314

Miscellanea (1712 - sec. XIX) p. 314

Cartone 1
Istrumenti, 1591 (in copia) - 1691, docc. 21

Istrumenti relativi alla famiglia Bassi, 1591 (in copia) - 1691, docc. 21

Si tratta di istrumenti, in ordine cronologico, relativi alla famiglia Bassi.

Trovati insieme agli istrumenti di pertinenza della famiglia Veratti, dopo aver verificato non esserci un particolare ordine originale preesistente,[17] sono stati divisi per costituire due serie distinte. Sono stati riuniti tutti i documenti relativi alla famiglia Bassi, fino a quelli direttamente riferiti all'ultimo rappresentante maschio, Carlo Filippo, sacerdote, il quale nel 1738 cedette i suoi beni alla cugina Laura,[18] e sono stati esclusi quelli direttamente relativi a Laura Bassi, considerata, una volta sposata con Giuseppe Veratti, facente parte di quest'ultima famiglia.

In gran parte si tratta di istrumenti relativi all'eredità di Paolo Cremonini il quale, con testamento del 28 febbraio 1717 e codicilli del 13 gennaio 1720, istituì quale suo erede la discendenza femminile e maschile di sua figlia Angela, sposata con Antonio Raggi, finita la quale le sostituiva Giuseppe Frascaroli con i suoi figli e, quelli estinti, sostituiva loro le sorelle di Giuseppe, Antonia Maria, Caterina e Rosa Frascaroli con i loro figli, in infinito. Morti Angela Cremonini Raggi e Giuseppe Frascaroli senza figli, rimasero eredi le tre sorelle Frascaroli, ultima delle quali fu Rosa a cui si affiancò nell'asse ereditario il nipote Carlo Filippo Bassi, figlio di Antonia Frascaroli e di Giacomo Bassi, zio di Laura Bassi.[19] Rosa Frascaroli, con testamento del 7 giugno 1754, istituì a sua volta erede il nipote e dopo di lui, che nel frattempo aveva intrapreso la vita religiosa e ceduto i suoi beni alla cugina, la discendenza maschile di Laura Bassi. In tal modo i figli di Lau-

---

[17] Cfr. *Note metodologiche* a questo inventario.
[18] Cfr. cartone 2, doc. n. 31.
[19] Cfr. cartone 4, doc. n. 22.

ra si trovarono eredi di beni provenienti dall'asse materno ed è la ragione per cui la famiglia Veratti rimase in possesso di atti relativi direttamente ai Bassi, quale testimonianza di beni a loro pervenuti.

1.1
«Copie di istrumenti ed altri interessi de signori Bassi», 1591 (in copia) - 1679, vol. (cc. 73[20] con allegate cc. 2)

Si tratta di: Dare e avere, 1668-1670, cc. 1-16; cc. 17 e 18 bianche; Copie di istrumenti, 1591-1679, cc. 19-61; Copia di istrumento mutila, [1672], cc. 62, 63; Inventario di tutti i mobili, massarie, biancheria et ogni altra cosa, 1668, 1670, cc. 64-73

1.2
«Ratificazione ed innovazione di vendita della casa e bottega della Scala fatta dalla signora Geronima Presidoni vedova del fu Vincenzo Viani, a favore del signor Francesco Fabri», 1616 dic. 29, orig., cc. 4[21] con allegata c. 1 relativa

1.3
«Compra di capitale vivo e morto ad uso di spezieria di Giacinto Bassi per lire 12.000 dalli eredi fiduciari del fu Vincenzo Mondini da pagarsi entro sei anni alla corrisposta de frutti alla signora Caterina Palpigni erede usufruttuaria del detto Mondini e colla sigurtà del signor Achille Mondini e Bernardino Zeneroni»,[22] 1660 mag. 2, orig., cc. 5, con inserita c. 1

1.4
«Testamento della signora Vittoria De Vizi[23] in cui, dopo vari legati,

---

[20] Il volume è mutilo, in cattivo stato di conservazione; le cc. 62 e 63 sono inserite, le cc. 66-69 sono staccate. Il pezzo è costituito da documenti che precedentemente erano conservati in filza; è presente una cartulazione originale incompleta (cc. num. orig. 1-16, 80, 81, 92-119,141-146, cc. non num. 7, cc. num. orig. 129-140), con una rilegatura errata posteriore alla cartulazione.

[21] Il documento è segnato «Libro A, 29».

[22] Il documento è segnato «Libro B, 7».

[23] Entro «Dovizi».

istituisce erede la signora Caterina Torcioni sua nipote e sue sostituzioni»[24], 1664 feb. 13, copia coeva, cc. 4

1.5
«Codicillo della signora Vittoria Devizi nel quale modifica e restringe alcuni legati fatti nel suo testamento e le sostituzioni fatte in detto testamento alla erede»,[25] 1664 feb. 24, copia,[26] cc. 2

1.6
Testamento di Lucia Righi Fangarezi,[27] 1665 nov. 17, orig., cc. 3

1.7
«Emptio domus illustrissimis domini Hyacinthi de Bassis a domina Victoria de Dovitiis ...»,[28] 1668 apr. 25, orig., cc. 4

1.8
Vendita di Vittoria Devizi di ipoteca e di una casa sita a Bologna, a porta Stiera, a Giacinto di Francesco Bassi,[29] 1668 apr. 25, copia, cc. 4

1.9
Dote di Anna Caterina Carini moglie di Paolo Cremonini, 1670 dic. 9, orig., cc. 3[30]

1.10
Esame dei testimoni nella causa vertente tra Giacinto e fratelli Bassi e Nicola, Ercole e Giulio Cruciani, 1677 apr. 12, cc. 13

---

[24] Il documento è segnato «Libro B, 16». In base a questa segnatura è stato collocato tra i documenti Bassi.

[25] Il documento è segnato «Libro B, 18».

[26] Manca il timbro del notaio.

[27] Il documento è segnato «Libro B, 25». In base a questa segnatura è stato collocato tra i documenti Bassi.

[28] Il documento è segnato «Libro B, 31 primo».

[29] Il documento è segnato «Libro B, 31 secondo». Il documento è in cattivo stato di conservazione.

[30] Le cc. 2, 3 sono staccate.

1.11
Esame dei testimoni nella causa vertente tra Giacinto e fratelli Bassi e Nicola, Ercole e Giulio Cruciani, 1677 mag. 22, cc. num. orig. 13

1.12
Processo tra Giacinto Bassi et Bernardino Brizzi, 1670-1671,cc. num. orig. 17

1.13
Processo tra Giacinto Bassi e Matteo Blasi, 1680, cc. num. orig. 20

1.14
«Francatio domini Vincentii de Rusiis a domina Flora de Mazzantis», 1683 dic. 10, orig., cc. 2

1.15
Processo tra Giacinto Bassi da una parte e Giovanni Trebbi e Matteo Blasi dall'altra, 1685, cc. num. orig. 43

1.16
«Locazione enfiteotica del signor conte Giambattista Castelli, rettore di San Luca, alli iugali Gioseffo Muzzi e Samaritana Masucci»,[31] 1687 mar. 20, copia, cc. 4

1.17
Rinnovazione di locazione enfiteutica di Giovanni Battista Castelli ad Antonio Bernardi,[32] 1687 ott. 7, orig., cc. 2

1.18
Processo tra Felice et fratelli Bassi e Giovanni Domenico Casignoli, 1687, cc. 6

[31] Il documento è segnato «Libro C, 35». In base a questa segnatura è stato collocato tra i documenti Bassi.
[32] Il documento è segnato «Libro C, 38». In base a questa segnatura è stato collocato tra i documenti Bassi.

1.19
Vendita col patto di francare, col consenso di Giovanni Battista Castelli, fatta da Antonio Bernardi a Lucia Quercia dei miglioramenti di una casa in Pugliola Corta,[33] 1688 giu. 9, orig., cc. 3

1.20
Rinuncia di Francesco Antonio Bonventura Cremonini dei beni del padre Paolo Cremonini, 1689 lug. 11, 1721 ago. 29, orig., cc. 4

1.21
Processo tra Silvio Aranti e Giacomo Roffeni, Alessandro Corticelli, Giacinto e Gaspare Bassi, daziari della Gabella Grossa, 1689-1691, vol. LXI (cc. 120)

Cartone 2
Istrumenti, 1693-1776, docc. 42

Istrumenti relativi alla famiglia Bassi, 1693-1776, docc. 42

2.1
Processo tra Francesco e fratelli Bassi e Bartolomeo e fratelli Fulchi, 1693-1699, cc. 34[34] con allegata c. 1

2.2
Vendita di Lorenzo Borsari e sua moglie a Paolo Cremonini di una casa in strada Borgo San Lorenzo, 1694 set. 4, orig., cc. 4

2.3
Rinuncia di Giuseppe Atti, di sua moglie Anna Fiorini e di Virginia Castelli, moglie di Domenico Fiorini, su una parte di casa posta in

[33] Il documento è segnato «Libro C, 42».
[34] La c. 34 è staccata.

Bologna di proprietà di Caterina Poggi vedova Montalti, 1702 mag. 18, orig., cc. 4

2.4
«Absolutio domini Pauli Cremonini a domina Maria Veronesia de Vianis, cessionaria illustrissimi domini Gabrielis Marie de Zagnonis», 1702 lug. 28, orig., cc. 2

2.5
Processo tra Domenico Cavalleri da una parte e Cornelia Lambertini e Giovanni Battista Felici dall'altra, 1703 (rif. 1685) - 1705, cc. 6

2.6
Vendita di Floriano Accarisi a Nicolò Garetti di un predio alla Croara, 1711 gen. 23, orig., cc. 4 con allegata copia, cc. 6

2.7
Vendita di Paolo Cremonini alla Confraternita di Santa Maria degli Angeli di una casa posta nella parrocchia di San Lorenzo porta Stiera, 1711 feb. 20, orig., cc. 4

2.8
Rinuncia e dono di Teresa Maria di Paolo Cremonini dei suoi beni a favore del padre, Paolo Cremonini, al suo ingresso nel monastero della Santissima Concezione, 1715 set. 9, orig., cc. 6

2.9
Vendita di Lucia Quercia a Giacomo Bassi dei miglioramenti e ragioni enfiteutiche di un appartamento in una casa posta a Bologna in via detta Pugliola Corta,[35] 1716 mag. 15, orig., cc. 4

2.10
Dote di Teresa Maria Cremonini, professa del monastero della Santissima Concezione con il nome di suor Pia Antonia Maria Redegonda Teresa, 1716 ott. 9, orig., cc. 4

[35] Il documento è segnato «Libro C, [67]».

2.11
Testamento di Paolo Cremonini, 1717 feb. 28, orig., cc. 4

2.12
Retrovendita e francazione della Confraternita di Santa Maria degli Angeli a Paolo Cremonini di un appartamento sotto posto la parrocchia di San Lorenzo porta Stiera, 1717 mag. 29, orig., cc. 3

2.13
Cessione di ragioni su un predio posto alla Croara dell'abate Paolo Francesco Garetti al capitano Giovanni Battista Bonini, 1717 nov. 11, orig., cc. 3

2.14
Dote di Giulia Ruvinetti, moglie di Ottavio Fiandrini, 1719 ott. 7, orig., cc. 14

2.15
Codicilli al testamento di Paolo Cremonini, 1720 gen. 13, orig., c. 1

2.16
Codicilli al testamento di Paolo Cremonini, 1720 gen. 13, orig., cc. 2

2.17
Inventario legale dei beni del fu Paolo Cremonini, 1721 feb. 8, orig., cc. 26

2.18
Dichiarazione di Angela Cremonini Raggi relativa alla completa restituzione del conto dell'amministrazione del fu Giuseppe Frascaroli da parte delle signore Antonia Maria Frascaroli Bassi, Caterina Maria e Rosa, sorelle ed eredi di Giuseppe Frascaroli, 1721 feb. 7, orig., cc. 5

2.19
Restituzione di dote di Angela Cremoninì a Giulia Teresa Cantelli

Cremonini,[36] 1721 set. 24, orig., cc. 2

2.20
Cessione di lire mille e duecento di quattrini di Angela Cremonini Raggi al capitano Giovanni Battista Bonini per negoziarli sopra i cambi leciti e reali, 1721 nov. 17, orig., cc. 4

2.21
Estinzione del capitano Giovanni Battista Bonini di un cambio di capitale cedutogli da Angela Cremonini Raggi, 1725 apr. 4, orig., cc. 3

2.22
Attestato del cardinale Giovanni Antonio Davia sul lavoro svolto da Giuseppe Maria Bassi in qualità di agente e maestro di casa in Bologna, 1728 nov. 25, c. 1

2.23
Vendita di censo di Cesare Locatelli ai coniugi Gaetano di Pietro Dodi e Costanza Beatrice di Girolamo Vitali, 1730 giu. 17, orig., cc. 7

2.24
Assegnazione di lascito di Angela Cremonini Raggi ad Antonia Maria, Maria Caterina e Rosa Maria, sorelle Frascaroli,[37] 1730 lug. 11, orig., cc. 10

2.25
Assegnazione di lascito di Angela Cremonini Raggi ad Antonia Maria, Maria Caterina e Rosa Maria, sorelle Frascaroli, 1730 lug. 11, copia, cc. 10

2.26
Testamento di Angela Maria Caterina Cremonini Raggi, 1730 ott. 26, orig., cc. 4

[36] Giulia Teresa Cantelli fu la seconda moglie di Paolo Cremonini.
[37] Antonia Maria Frascaroli era moglie di Giacomo Bassi.

2.27
Transazione tra Francesco Poggi e Carlo Filippo Bassi da una parte e Antonio Raggi[38] dall'altra, 1731 feb. 17, orig., cc. 4

2.28
Vendita di Carlo Filippo Bassi e Francesco Poggi alle sorelle Frascaroli di parte di un predio alla Croara, 1731 giu. 30, lug. 2, orig., cc. 6

2.29
Vendita di un censo di Cesare Locatelli a Maria Caterina, Rosa Maria, sorelle Frascaroli e Carlo Filippo Bassi figlio della fu Antonia Maria Frascaroli e Giacomo Bassi, 1732 giu. 14, orig., cc. 8

2.30
Cessione di Caterina Maria e Rosa Maria Frascaroli a Carlo Filippo Bassi dell'eredità Cremonini, 1733 ott. 7, orig., cc. 10

2.31
«Dichiarazione di cessione di beni fatta dal sig. dottor Carlo Filippo Bassi alla signora dottoressa Laura Maria Caterina Bassi, sua cugina, per l'annuo vitalizio censo di lire 560»,[39] 1738 nov. 22, orig., cc. 9

2.32
Vendita di censo di Antonio Co[vi] a Rosa Frascaroli, 1745 apr. 10, orig., cc. 7

2.33
Dichiarazione di Rosa Frascaroli e Carlo Filippo Bassi, zia e nipote, sui beni provenienti dal codicillo di Paolo Cremonini, 1749 giu. 6, orig., cc. 3

2.34
Cessione di lire mille di Rosa Frascaroli ad Angelo Antonio Bernardi,

[38] Si tratta del marito di Angela di Paolo Cremonini.
[39] Il documento è in cattivo stato di conservazione.

per negoziarli sopra i cambi leciti e reali, 1751 gen. 9, orig., cc. 4

2.35
Vendita di Giulia Ruvinetti Fiandrini a Rosa Frascaroli di un terreno a Casaglia, 1751 mag. 25, orig., cc. 5 con allegata c. 1

2.36
Cessione di lire seicento di quattrini di Rosa Frascaroli ad Antonio Rambaldi per negoziarli sopra i cambi leciti e reali, 1752 ago. 14, orig., cc. 3

2.37
Acquisizione di crediti di Carlo Filippo Bassi quale erede usufruttuario di Rosa Frascaroli sua zia, 1757 mar. 24, orig., cc. 6

2.38
Vendita di censo della Compagnia del Gesù di Modena a Giuseppe Cuppini e a Carlo Filippo Bassi, 1759 apr. 18, orig., cc. 13

2.39
Vendita di Pietro Paolo Molinelli a Carlo Filippo Bassi e Giuseppe Cuppini di crediti del Monte Benedettino,1761 set. 2, orig., cc. 4

2.40
Pace e rinuncia a qualsiasi querela di Giovanni Biasini nei confronti di Matteo del fu Domenico Frascaroli, 1763 mag. 2, orig., cc. 2 con allegate cc. 2

2.41
«Inventario de mobili del fu sig. dott. Bassi», 1776, cc. 5

2.42
Memoria in merito ad una pretesa eredità dei nipoti Bassi, sec. XVI-II/fine, cc. 2[40]

[40] Il documento è stato restaurato.

Cartone 3
Istrumenti, 1691-1754, docc. 49

Istrumenti relativi alla famiglia Veratti, 1691-1754, docc. 49

Si tratta di istrumenti, in ordine cronologico, relativi alla famiglia Veratti.

Trovati insieme a quelli di pertinenza della famiglia Bassi[41] sono stati ordinati cronologicamente e attualmente comprendono anche quelli riferiti a Laura Bassi, posteriori al 1738, anno in cui entra a far parte della famiglia per matrimonio.

Questi atti notarili sono in gran parte costituiti da testamenti, inventari di beni, doti, incarichi professionali relativi a componenti della famiglia di Domenico Veratti (morto nel 1679) ed in particolare al ramo discendente da suo figlio Francesco (1661-1716).

Sono stati collocati in fondo due documenti cui non è stato possibile dare una certa attribuzione, ed una camicia vuota.

3.1
«Scrittura privata di assegnamento di dote del signor Giuseppe Calvoli alla signora Rosalia Calvoli, sua figlia e sposa del signor dottor Francesco Veratti, con nota delle mobilie», 1691 ago. 26, copia, cc. 2

3.2
Istituzione di Giovanni Veratti in rettore del beneficio semplice sotto l'invocazione di San Carlo, eretto nella chiesa di San Giovanni Battista di Disvetro, posta sotto lo juspatronato della famiglia Malvezzi, 1700 mar. 30, orig., cc. 2

con allegato: Memoria circa il beneficio semplice eretto nella chiesa di San Giovanni Battista di Disvetro, 1706, cc. 2

[41] Cfr. nota introduttiva al cartone 1.

3.3
Testamento del dottor Francesco Veratti, 1716 ott. 31, copia, c. 1

3.4
Fede di matrimonio del dottor Francesco Veratti con Rosalia Calvoli avvenuto il 29 agosto 1691, 1724 apr. 14, orig., c. 1

3.5
«Inventario dei beni dell'eredità del fu signor dottor Francesco Veratti di Domenico», 1717 apr. 7, orig., cc. 5

3.6
Dote di Anna Veratti, figlia di Francesco e moglie di Giuseppe Marchesini,[42] 1719 gen. 24, copia, cc. 4, con allegata ulteriore copia, cc. 2

3.7
Consegna e apertura del testamento di Giuseppe Calvoli, 1714 mar. 13, 1721 dic. 25, orig., cc. 6

3.8
«Aditio hereditatis et inventarium bonorum reverendi olim domini canonici Iacobi de Calvolis», 1738 giu. 3, orig., cc. 31[43] con allegate cc. 10

3.9
«Testamento del sig. Giovanni Veratti consegnato li 12 agosto 1718, aperto li 12 agosto 1738 dopo la di lui morte seguita li 17 dicembre 1737», 1738, copia, cc. 3

3.10
Retrovendita e francazione di censo di Pietro Giovanni Trebbi a Ferdinando Roberto Felice di Francesco Veratti, 1741 gen. 2, copia, cc. 4

[42] Una nota avverte «seguì il matrimonio li 25 gennaio del 1719 di giovedì».
[43] Le cc. 22-31 sono staccate.

con inserito: Attestazioni di Giacomo Calvoli e Pietro Giovanni Trebbi di pagamento di annui frutti di censo, 1725 feb. 8 - 1739 dic. 24, cc. 5 rilegate

3.11
«Compra del signor Mario Guscelli dal signor Giovanni Battista Montanari», 1741 lug. 29, orig., cc. 4[44]

3.12
Fede di morte di Francesco Maria di Giuseppe Benelli avvenuta l'8 [aprile] 1742, 1743 giu. 15, c. 1

3.13
«Decreto a favore di Francesco e Giuseppe fratelli Colli ottenuto da Benedetto XIV», 1744, in copia del 1766, cc. 5

3.14
Luoghi di Monte acquistati dal Reggimento di Bologna a favore di Giovanni Pietro Veratti, 1745 mag. 14, orig., cc. 2[45]

3.15
Cessione di capitale di cambio di Ottavio Varini a Giovanni Pietro Veratti, 1747 mar. 27, orig., cc. 3

3.16
«Dichiarazione del sig. Pietro Verati che il capitale di cambio di lire 1.000 e lucri ecc., acquistato dal signor Ottavio Varrini, fu acquistato con denari del dottor Ferdinando suo fratello, e a di lui comodo et incomodo», 1747 ott. 30, orig., cc. 2[46]

3.17
Luoghi di Monte acquistati dal Reggimento di Bologna a favore di Giovanni Pietro Veratti, 1747 nov. 21, orig., cc. 2

[44] Il documento è segnato «Libro C, num. 11».
[45] Il documento è segnato «Libro D, 30».
[46] Il documento è in mediocre stato di conservazione.

3.18
Assoluzione delle monache di Santa Maria Maddalena di Imola a favore di Giovanni Pietro Veratti, 1748 apr. 4, copia autentica, cc. 8

3.19
Mandato di procura generale di Filippo Zoli in Agostino suo fratello a pagare lire 60 al signor Giovanni Pietro Veratti, 1748 apr. 27, copia coeva, cc. 2

3.20
Cessione di lire quattromila di Giovanni Pietro Veratti a Giovanni Ramponi, per negoziarli sopra i cambi leciti e reali, 1748 dic. 13, orig., cc. 8

3.21
Vendita dei fratelli Ferdinando, Giuseppe e Giovanni Pietro Veratti a Giovanni Ramponi di una casa in via Valdonica, 1748 dic. 13, copia coeva, cc. 3

3.22
«Dichiarazione del signor Domenico Ramponi di pagare un mezzo di più per cento del capitale di cambio di lire 4.000 a favore dei signori Ferdinando e Pietro fratelli Verati», 1748 dic. 14, orig., c. 1

3.23
«Informazione a tenore della quale si sono regolate le due informazioni trasmesse alle madri della Purificazione di Pesaro ed alla signora Anna Veratti Marchesini sopra le pretese ragioni delle sorelle Veratti contro li loro fratelli intorno all'eredità del fu reverendissimo signor canonico Calvoli, comune loro zio materno», 1749 gen., copia, cc. 2

3.24
«Mandato di procura della signora Anna Veratti Marchesini nel signor Giuseppe Celsi ad effetto di transigere colli signori Ferdinando, Giovanni Pietro e Giovanni Giosefo suoi fratelli Veratti», 1749 gen. 29, copia, cc. 2

3.25
Transazione tra Ferdinando e fratelli Veratti con Teresa ed Anna sorelle Veratti, 1749 feb. 1, orig., cc. 19

3.26
Transazione tra Ferdinando e fratelli Veratti con le suore di Santa Maria della Purificazione nella persona di suora Maria Casimira, al secolo Angela Veratti loro sorella, 1749 feb. 1, orig., cc. 8

3.27
Transazione tra Ferdinando e fratelli Veratti con le signore Teresa e Anna sorelle Veratti, 1749 feb. 1, orig., cc. 4

3.28
Dichiarazione di Filippo Gennari sul lavoro svolto da Giovanni Pietro Veratti a suo nome, 1749 mar. 24, orig., cc. 5

3.29
«Mandato di procura nel quale Ferdinando e fratelli Verati costituiscono loro procuratore il dottor Giuseppe Enea Garatoni per la vendita di una loro casa in Ravenna da farsi alla contessa Maria Maddalena Coradini Zinanni», 1750 apr. 14, copia, cc. 3

con allegati: «Copia del tenore del mandato da farsi dai Verati di Bologna per la vendita della di loro casa spedito loro ad istanza della signora contessa Corradini Zinanni, compratrice di detta casa», copia sec. XVIII/metà, cc. 2; Memoria relativa alla casa in Ravenna di proprietà dei Veratti, sec. XVIII/metà, cc. 2; Memoria relativa a crediti esistenti relativi alla casa in Ravenna di proprietà dei Veratti, sec. XVIII/metà, cc. 2

3.30
Luoghi di Monte della Conservazione acquistati dal Reggimento di Bologna a favore di Giovanni Pietro, Ferdinando e Giuseppe fratelli Veratti, 1750 mag. 11, orig., cc. 2

3.31
Lettera di Francesco Antonio Mazzanti a Ferdinando Veratti in merito ad un pagamento effettuato da Salvatore Garelli a favore

del Veratti, di cui non viene fatto l'istrumento,[47] 1750 giu. 10, orig., cc. 2

3.32
«Assoluzione e quietanza della signora Anna Veratti Marchesini alli signori dottor Ferdinando e fratelli Veratti di scudi 210 di capitale e frutti ad essa signora Anna da medesimi pagati per totale pagamento ultimo residuale delle sue doti», 1750 giu. 12, orig., cc. 2

3.33
Assoluzione di Giovanni Pietro Veratti a favore di Giovanni Rampoini, 1751 gen. 9, orig., cc. 2

3.34
Capitoli e condizioni da osservarsi da Giovanni Pietro Veratti, eletto dagli Assunti d'Abbondanza del Senato di Bologna quale depositario d'Abbondanza, 1751 nov. 17, orig., cc. 6

3.35
«Obbligazione ed ipoteca da Giam Pietro Verati a favore della eccelsa Assunteria di Abbondanza di un credito di Monte di lire 6.000 per la depositeria al medesimo conferita», 1751 nov. 19, orig., cc. 2

3.36
«Obbligazione ed ipoteca di Giam Pietro Verati a favore della eccelsa Assunteria di Abbondanza di un credito di lire 6.000 per la depositeria al medesimo conferita», 1751 nov. 19, orig., c. 1

3.37
«Mandato di procura delle reverende madri di Santa Maria degli Angeli di Bologna in cui costituiscono loro procuratore ad esigere qualsiasi credito loro dovuto ex persona di suor Angela Matilde Albergati al secolo signora Ginevra Albergati Fontani, il dottor Ferdinando Veratti, confessore del detto loro monastero», 1751 dic. 20, orig., cc. 3

[47] A c. 2r si trovano i seguenti versi: «Ond' è che non ti cale / di lor perfidia e a scherno / [h]ai generosa il male / e le minaccie amare / Onde l'infido mare / senza remi e governo / solchi a le sorti e i venti / Non curi e non paventi».

3.38
Cessione di Pietro Veratti di lire 1.725 a Francesco Antonio Algardi per negoziarli sopra i cambi leciti e reali, 1752 mag. 8, orig., cc. 4

3.39
«Ordine degli eccelsi Assunti di Camera a Giam Pietro Verati di pagare in mano di Giuseppe Giuliani lire 2.861 denari 17, quattrini 3, e ricevuta di questo», 1752 giu. 6 - giu. 7, orig., c. 1

3.40
«Surrogazione pro interim di Giam Pietro Verati a Filippo Genari nell'uffizio di depositario degli effetti di Munizione fatta dagli eccelsi Assunti di essa», 1752 giu. 12, orig., c. 1

3.41
«Deputazione pro interim di Giam Pietro Verati a riscuotere diversi effetti spettanti alla eccelentissima Assunteria di Governo», 1752 lug. 3, orig., c. 1

3.42
Elezione di Giovanni Pietro Verati a depositario degli effetti dei creditori del Monte delle quattromila Elette, 1752 dic. 7, orig. c. 1

3.43
«Compra del signor Giam Pietro Verati di una mezza parte di terra lavorativa nei beni comunali di San Giovanni in Persiceto dal reverendo signor don Luca Rusticelli per anni nove», 1753 mar. 5, orig., c. 1[48]

[48] Il documento è in mediocre stato di conservazione.

3.44
«Compra del signor Giam Pietro Verati di una mezza parte di terra lavorativa nei beni comunali di San Giovanni in Persiceto dall'Angela vedova di Giovanni Rusticelli per anni nove», 1753 mar. 9, orig., c. 1[49]

3.45
«Ordine del Senato di pagare lire 330 a Giam Pietro Verati», 1753, nov. 23, orig., c. 1

3.46
Assoluzione di Giovanni Pietro Veratti per il lavoro svolto per gli Assunti dell'Abbondanza, 1753 dic. 17, orig., cc. 4 con inserita c. 1

3.47
«Convenzioni fra il signor dottor Giuseppe Maria e l'eccellentissima sig.ra dottrice Laura, padre e figlia de Bassi e l'eccellentissimo e reverendissimo signor dottor don Ferdinando, eccellentissimo signor dottor Gian Giuseppe e signor Giovanni Pietro, fratelli Verati e francazione di detti signori padre e figlia Bassi dall'eredità del quondam Vincenzo Mondini e di ipoteca speciale di detti signori fratelli Verati a favore della nobil signora contessa Maria Maddalena Coradini Zinanni di Ravenna», 1754 mag. 8, orig., cc. 11 con allegate cc. 2[50]

3.48
«Cambio di lire 1.000 di Giam Pietro Verati a favore di Prospero Simonetti et Elisabetta Bruzzi iugali e francazione del detto cambio il di primo gennaro 1761», 1754 lug. 2, 1761 gen. 1, orig., cc. 2 con allegate cc. 7

3.49
Assoluzione di Giovanni Pietro Veratti per il lavoro svolto per l'impresa della opera della chiusa di Casalecchio, 1754 dic. 23, orig., cc. 10

[49] Il documento è in mediocre stato di conservazione.
[50] L'allegato è stato restaurato.

Cartone 4
Istrumenti, 1755-1830, docc. 33

Istrumenti relativi alla famiglia Veratti, 1755-1830, docc. 33

4.1
«Mandato di procura della signora Maria Colomba Mazzi vedova Roma nel signor Pietro Veratti per riscuotere dai signori suoi figli lire seimila delle sue dotali ragioni», 1755 set. 1, copia, cc. 3

4.2
«Decreto di monsignor Vicario Generale per la deputazione dei signori dottor Ferdinando Verati e don Antonio Baldi in commissari dello stato della fu Maria Mareggiani», 1758 apr. 14, copia, cc. 2

4.3
Assoluzione di Ferdinando Veratti, quale depositario, dal rettore e ufficiali della parrocchia e Compagnia del Santissimo Sacramento di Santa Caterina in Saragozza, 1758 mag. 15, orig., c. 1

4.4
Mandato di procura del signor Carlo Antonio Carlani al signor Pietro Veratti, 1758 dic. 4, orig., cc. 2

4.5
Processo tra Innocenzo Baroni, stralciatore della ragione cessata di Giovanni Algardi e Giuseppe Gaiba, 1758-1765, vol. (cc. 38)

4.6
«Emptio domini Ioseph Ferri a domino Antonio Ferri eius fratre», 1765 ago. 17, copia, cc. 8

4.7
Affitto di un predio in località Frascara di Giuseppe Colli e nipoti a Bartolomeo Bonazzi, 1766 dic. 16, orig., cc. 9

4.8
Cessione di credito fatta da Antonio Ferri a favore di Giovanni Pietro Veratti, 1768 lug. 22, copia, cc. 4

4.9
Cessione di credito a Giovanni Pietro Verati di Antonio Ferri, 1768 lug. 22, orig. cc. 6, con allegata c. 1 e copia dell'istrumento, cc. 5

4.10
«Obbligazione del signor Giuseppe Ferri al signor Giovanni Pietro Verati per lire 2.000»,[51] 1768 set. 17, copia, cc. 2 con allegata c. 1

4.11
Rinnovo di affitto di un predio in località Frascara di Giuseppe Colli e nipoti a Bartolomeo Bonazzi, 1768 nov. 2, orig., cc. 8

4.12
«Copia del testamento del signor dottore Ferdinando [di Francesco] Veratti, stato confessore delle reverende madri degli Angeli», 1772 mar. 14, copia, cc. 7

4.13
Vendita di un censo ai commissari testamentari dell'eredità di Rosa Frascaroli, 1773 mag. 26, orig., cc. 6 con inserite cc. 2 a stampa e allegata c. 1

4.14
Rendimento dei conti dell'amministrazione del fu Matteo Raimondi tenuta da Ferdinando Veratti, curatore generale di Nicolò e sorelle Maria e Caterina Redegonda Raimondi, 1773 ott. 2, orig., cc. 45 con inserite cc. 2

4.15
Assoluzione di capitale a Ferdinando e Giuseppe fratelli Veratti di

[51] Una nota sulla camicia avverte: «Non ebbe effetto la detta obbligazione o sia sigurtà».

Giuseppe Celsi, 1774 gen. 25, copia, cc. 4

4.16
«Mobili dello stato del fu sig. Giam Pietro Verati restati invenduti e divisi tra li signori fratelli dottor Ferdinando e dottor Giuseppe Verati», 1774 apr. 19, cc. 2[52]

4.17
Dismissione dell'amministrazione del fu Matteo Raimondi tenuta da Ferdinando Veratti, curatore generale di Nicolò e sorelle Maria e Caterina Redegonda Raimondi, 1774 nov. 5, orig., cc. 22[53]

4.18
«Liquidazione di conti tra li fratelli dottori Giuseppe e Ferdinando Veratti e concordata col signor Carlo Giovannini capellaro ...», 1775 apr. 26, orig., cc. 2

4.19
Restituzione di cambio di Giuseppe Veratti a Carlo Orlandi, 1775 mag. 18, orig., cc. 2 con inserita c. 1

4.20
«Dichiarazione di divisioni seguite tra li due fratelli dottor Ferdinando e dottor Giuseppe de Verati e della metà di due capitali di ragione del dottor Ferdinando, lasciati in amministrazione al dottor Giuseppe suddetto», 1775 giu. 28, orig., c. 1

4.21
Cessione di lire tremila del senatore Bartolomeo de Buoi al dottor Giovanni Pietro Molinelli, per negoziarli sopra i cambi leciti e reali, 1776 mag. 2, 1781 [ott. 21], orig., cc. 2

4.22
Vendita di luoghi del Monte Benedettino del canonico Francesco Lon-

[52] Il documento è stato restaurato.
[53] *Idem*.

ghi, quale procuratore dei suoi nipoti, a Giovanni Francesco Veratti, 1778 ago. 31, orig., cc. 4

4.23
«Notizie intorno alle disposizioni testamentarie di Paolo Cremonini e della Rosa Frascaroli e formazione del loro asse pervenuto in eredità alli signori fratelli Verati, come figli della fu eccellentissima dottrice signora Laura Maria Cattarina Verati», 1778 lug. [2], sec. XVIII/fine, cc. 6

4.24
«Assolutio facta a reverendissimo domino canonico Ioanne ac dominis illius fratribus Verati favore domini don Francisci Sebastiani ...», 1781 lug. 31, orig. cc. 3

4.25
«Absolutio facta a reverendissimo domino canonico Ioanne ac dominis illius fratribus Verati favore domini don Francisci Sebastiani ...», 1781 lug. 31, orig., cc. 7

4.26
«Piano di divisione dall'eccellentissimo in filosofia e medicina dottore lettore pubblico signor Giuseppe Verati proposto alli quattro signori suoi figli reverendo canonico Giovanni di sacra teologia dottore, signor Ciro, signor canonico Giacomo, e signor Paolo di filosofia e medicina dottore...» [1785 giu. 14], copia sec. XIX/inizi, cc. 10, con allegata memoria relativa ad una casa sotto la parrocchia San Lorenzo porta Stiera, lasciata da Rosa Frascaroli a Laura Bassi Veratti, sec. XVIII, c. 1

4.27
«Processus verificationis iuris patronatus dignitatis canonici custodis errecte in basilica collegiata ecclesia Santi Petronii Bononie», 1797, copia coeva, cc. 32

con allegati: «Foglio riguardante la nuova dignità fondata dal Reverendissimo signor canonico don Filippo Tomba», sec. XVIII/fine, cc. 4; Ricevuta di consegna a Giovanni Salaroli e F. Marescalchi della cassa di deposito del

Collegio di Montalto e delle tre chiavi relative esistenti presso monsignor vice protettore Castelli, il cittadino prorettore canonico Veratti e l'economo Giuseppe Canova, 1797 apr. 12, c. 1

4.28
«Assoluzione del cittadino dottore Paolo Verati dalla cittadina Anna Marchesini in Santini Montanari», 1803 gen. 4, orig., cc. 2

4.29
«Assoluzione fatta dal signor Basilio Monti a favore del signor Carlo Gambarini Gandolfi», 1818 giu. 15, copia, cc. 4

4.30
«Cambio in favore del sig. Giuseppe Cenerelli per persone da nominare e a debito dell'illustrissimo ed eccellentissimo signor dottore di leggi Bartolomeo Cavazzi», 1830 nov. 11, copia, cc. 2 con allegate cc. 3

4.31
«Autentica di molte sacre reliquie donate all'Opera delle Scuole Pie», 1626 feb. 5, orig. membranaceo, cc. 2[54]

4.32
Frammento di istrumento relativo alla famiglia Calvoli, sec. XVIII, cc. 2[55]

4.33
«Notizie della famiglia de Veratti o Verati alias de Bonifazi», sec. XVIII, camicia vuota[56]

---

[54] Il documento è segnato originariamente «Libro 12, n. 44» e reca un sigillo pendente in teca metallica.
[55] Il documento è stato restaurato.
[56] La camicia è stata restaurata.

Cartone 5
Documenti relativi a Francesco, Ferdinando e Giuseppe Veratti 1684-1788, fascc. 4, vol. 1

Documenti relativi a Francesco Veratti, 1684-1708, fascc. 2

Francesco Veratti (1661 apr. 21 - 1716 nov. 19), dottore in medicina e chirurgia, ebbe una vita molto attiva. Nato a Modena dove risiedeva la famiglia, nel 1677 si spostò a Bologna per studiare medicina; laureatosi nel 1679, nel 1683, con l'idea di studiare presso università estere, si trasferì a Venezia con il fratello Geminiano e lì servì l'armata veneta come medico. A seguito della stessa viaggiò fino al 1687, per poi tornare a Modena nel 1688, dove entrò al servizio del duca di Modena addottorandosi contemporaneamente a Ferrara. Sposato nel 1691 con Rosalia Calvoli, figlia del precettore che lo aveva accolto a Bologna nel 1677 (della famiglia della quale si trovano notizie nella serie degli istrumenti), si trasferì a Bologna nel 1694 per esercitare più liberamente la propria professione e nel 1709 si spostò in Romagna, prima a Bertinoro poi a Ravenna, per una condotta. Nel 1713 venne fatto cittadino ravennate. Fu conosciuto come medico ma anche come filosofo, anatomico e botanico. Morì nel 1716 e l'anno seguente la famiglia si riportò di nuovo a Bologna.

Francesco ebbe, secondo le memorie di Ferdinando suo figlio,[57] nove figli di cui tre morti prematuramente. Dei restanti sei, si hanno notizie di Giovanni Pietro (1708-1770),[58] Anna (n. 1701), Angela (n. 1693), alias suor Maria Casimira, e Teresa (n. 1713) solo grazie agli istrumenti, in cui sono citati quali parti contraenti, mentre si ha documentazione relativa a Ferdinando (1698-1777) e Giuseppe (1707-1793).

5.1
«Attestazioni originali degli Uffiziali dell'Armata Veneta in favore del dott. Francesco Veratti», 1684-1685, fasc. ril. (cc. 14 con allegate cc. 2)

---

[57] Cfr. cartone 5.
[58] Fu depositario dell'Assunteria dell'Abbondanza del Senato bolognese.

5.2
Carte relative a Francesco di Domenico Veratti, 1689-1708, fasc. (pezzi 4)

1. «Giustificazione di Francesco Veratti professore di chirurgia e chimico di sua Altezza serenissima di Modona», 1689 giu. 26, cc. 2 a stampa
2. Sonetto in occasione della laurea di Francesco Veratti, 1691, pezzo 1 a stampa
3. Sonetto in occasione della laurea di Francesco Veratti, [1691], pezzo 1
4. Ordinazione di Francesco Veratti, 1708 nov. 28, pezzo 1

Documenti relativi a Ferdinando Veratti, 1721 (rif. sec. XVII/metà) - 1788, fasc. 1, vol. 1

Ferdinando (1698-1777) nacque a Bologna e si trasferì in seminario a Ravenna nel 1713. Ritornato a Bologna nel 1717 fu dottore in teologia e autore delle più volte citate memorie sulla famiglia Veratti, divenne canonico di San Petronio e nel 1734 confessore del monastero di Santa Maria degli Angeli di Bologna.

5.3
«Memorie della famiglia Veratti di Bologna», 1726-1788 (rif. sec. XVII/metà - 1788), vol. (pp. 136)

con allegati: «Origine della famiglia Verati o Veratti che ora è in Bologna, altra volta detta de Bonifazi», sec. XVIII/2 (rif. sec. XVII - 1753), cc. 4; Memoria relativa agli anni 1624-1664, c. 1
Si tratta di memorie scritte da Ferdinando Veratti, proseguite alla sua morte dal nipote Giovanni Francesco, sulle vicende della famiglia. Viene dedicato ampio spazio alla figura di Laura Bassi

5.4
Carte relative a Ferdinando di Francesco Veratti sacerdote, dottore collegiato di sacra teologia, 1721-1739, fasc. (docc. 3)

1. Licenza per celebrare la prima messa, 1721 dic. 30, c. 1 a stampa
2. Attestazione per poter celebrare i divini offici, 1722 set. 22, c. 1
3. Licenza per poter confessare i secolari, 1739 mag. [25], c. 1

Documenti relativi a Giuseppe Veratti, 1734-1742, fasc. 1

Giuseppe (1707-1793) fu medico e pubblico lettore di medicina; sposò nel 1738 Laura Bassi dalla quale ebbe diversi figli. Iniziò i propri studi con Giacomo Bartolomeo Beccari nel 1727 e fu spesso a fianco della moglie nella conduzione degli esperimenti di fisica tenuti nel laboratorio attivato presso la loro casa.

5.5
Carte relative a Giuseppe di Francesco Veratti, 1734-1742, fasc. (pezzi 4)

1. Sonetto di Angelo Michele Vizzani scritto in occasione della laurea di Giuseppe Veratti, 1734, pezzo 1
2. «Pro anniversariis», registro per l'annotazione delle spese sostenute per celebrare l'anniversario dei collegiati defunti del Collegio di medicina, nella Chiesa di San Salvatore, 1741-1742, cc. 3
3. Aggregazione all'Accademia degli Erranti già Raffrontati, 1755 dic. 3, pezzo 1
4. Composizione in versi di Giuseppe Davia al sig. dott. Veratti, s.d., cc. 6

Cartone 6
Documenti relativi a Laura Bassi, 1732-1776, fascc. 7, vol. 1, medaglia 1, punzone 1

Documenti relativi a Laura Bassi, 1732-1776, fascc. 7, vol. 1

La sistemazione della documentazione delle due buste che seguono è il frutto dell'intervento di riordino ed inventariazione effettuato nel 1962 da Raffaella Tommasi, a cui non sono state apportate variazioni sostanziali se non di descrizione.[59]

---

[59] Cfr Raffaella Tommasi, *Documenti riguardanti Laura Bassi* cit., pp. 319-324. Per un raffronto tra la vecchia collocazione, attribuita nel 1962, e quella attuale si veda la tavola relativa in appendice; la consistenza che nel precedente inventario era data a carte, in questa sede viene data per documenti e carte.

Nata il 29 ottobre 1711[60] da Giuseppe Maria e Rosa Maria Cesari, Laura ebbe come primo mastro di grammatica ed estimatore Lorenzo Stegani; in seguito Gaetano Tacconi, lettore di medicina, le impartì lezioni di logica, metafisica e filosofia naturale ottenendo risultati tali da ritenerla, all'età di venti anni, in grado di poter affrontare un confronto pubblico. La disputa che la Bassi sostenne il 17 aprile del 1732 alla presenza del Legato Grimaldi, dell'arcivescovo Prospero Lambertini e di numerosi letterati e notabili della città e stranieri costituì sicuramente per Bologna un avvenimento di particolare interesse e il fatto più importante nella vita di Laura. La presentazione in pubblico di una donna in grado di disquisire e di dimostrare un alto grado culturale attirò l'interesse di un vasto pubblico. Tali furono le sue capacità dimostrate in pubblico che nello stesso anno le fu conferita la laurea in filosofia, con una cerimonia solenne tenuta nel Palazzo Pubblico. Il collegio dei filosofi l'aggregò per acclamazione e il senato accademico dimostrò il proprio favore a conferirle una cattedra nell'Archiginnasio: di conseguenza Laura Bassi il primo giugno sostenne una tesi pubblica che le valse *ex officio* il lettorato di filosofia. Il 29 ottobre, sempre del 1732, ella cominciò le sue lezioni pubbliche, che però non furono frequenti, non essendo 'decente' presentarsi in pubblico frequentemente; essa tenne comunque, per anni, lezioni privatamente a casa sua.

Gli avvenimenti del 1732 furono fondamentali nella vita della Bassi e gli unici che solitamente vengono riportati con dovizia di particolari da tutti i suoi biografi: in qualsiasi resoconto della vita della Bassi sembra quasi che siano stati i soli avvenimenti della sua vita.

Ebbe invece sicuramente una vita intensa, dovuta alla sua attività scientifica e alla sua figura di madre, avendo avuto almeno nove figli.[61] Si era infatti sposata nel 1738 con Giuseppe di Francesco Veratti, medico e pubblico lettore di medicina e a tal proposito entrambi i

---

[60] Per una biografia indicativa di Laura Bassi cfr. *Dizionario Biografico degli italiani*, VII, Roma, 1965, pp. 145-147.

[61] Dai documenti si ha notizia di nove figli (cfr. albero genealogico). Le biografie di Giovanni Fantuzzi e Michelangelo Gualandi riportano 12 figli, mentre quella di Antonio Garelli fa riferimento a 8; per certo solo 5 dei figli sopravvissero, Giovanni, Ciro, Giacomo, Caterina e Paolo e sono gli stessi ed unici che sono citati nella memoria di Ferdinando Veratti (cfr. cartone 5, pezzo n. 3).

biografi di Laura Bassi, Giovanni Fantuzzi e Antonio Garelli sostengono che il matrimonio fu soprattutto una conseguenza della età avanzata del padre e della necessità per una donna di non comparire sola in pubblico per il proprio decoro. Nel 1776 fu conferita alla Bassi la cattedra di fisica all'Università di Bologna; nel 1778, il 20 febbraio, morì, a detta di molti debilitata nel fisico anche dai numerosi parti.

Dei due cartoni, il primo contiene documentazione in gran parte manoscritta, il secondo pubblicazioni a stampa.

6.1
Notizie riguardanti Laura Bassi, 1732 - sec. XVIII/fine, fasc. (pezzi 11)

1. «Notizie riguardanti la signora Laura Bassi Verati», copia di una lettera di Eustachio Manfredi, sec. XVIII/fine, cc. 2
2. «Notizie della signora Laura», sec. XVIII/fine, cc. 2
3. «Notizie su Laura Bassi»,[62] sec. XVIII, cc. 2
4. Memorie su Laura Bassi, sec. XVIII, appunti, minute, cc. 10
5. «Laura Maria Catharina Bassia Bononiensis Iohannis Iosephi Verati medicinae doctor e philosophiae coniux, philosophiae doctrix, collegii lectrix publica, Instituti Scientiarum socia», memoria, sec. XVIII, cc. 5
6. «Memorie ricavate dalli libri de collegi di Medicina e Filosofia dell'ordine e formalità tenutasi nel dottorato dell'illustrissima et eccellentissima signora Laura Maria Caterina Bassi, nell'anno 1732 in Bologna», sec. XVIII, cc. 2
7. Attestazione del notaio Gregorio Antonio Ferri dell'avvenuta disputa delle tesi filosofiche di Laura Bassi, 1732 giu. 27, orig., cc. 2
8. «Particola di lettera del dott. canonico Garelli a me Gabriello Manfredi di Vienna li 17 maggio 1732 della quale l'originale trovasi fra gli atti dell'illustrissima ed eccelsa Assunteria delle Acque» sulle dispute sostenute da Laura Bassi, 1732 mag. 26, c. 1
9. «Serie delle funzioni pubbliche avutesi dalla chiarissima signora Laura Maria Caterina Bassi di filosofia dottoressa collegiata, lettrice pubblica, sozia dell'Accademia dello Istituto delle Scienze in Bologna», sec. XVIII, cc. 4 con allegati: «In occasione della professione solenne ... di suor Prospera Caterina Maria Imelda al secolo nobil donna signora marchese Maria Imelda Lucrezia Lambertini [nipote del card. Lamber-

[62] Il testo non è stato completato.

Tav. 1. Diploma accademico rilasciato nel 1732 a Laura Bassi dall'Università degli Apatisti di Firenze (BCABo, fondo speciale «Laura Bassi e famiglia Veratti», VI.3.2).

Tav. 2. Medaglia in argento coniata nel 1732, in occasione della prima lezione tenuta da Laura Bassi all'Archiginnasio di Bologna, e punzone per il conio del *recto*, con Minerva che consegna ad una giovane una lucerna accesa (BCABo, fondo speciale «Laura Bassi e famiglia Veratti», VI.9,10). Foto Studio Pym e Studio Cesari.

65

Der Wöchentlichen

Historischen Münz-Belustigung

9. Stück den 27. Februarii 1737.

Ein schöner MEDAILLON, auf die hochgelehrte öffentliche Lehrerin der Philosophie, zu Bononien, LAURA MARIA CATHARINA BASSI, von A. 1732.

I. Beschreibung desselben.

Die Haupt-Seite zeiget derselben Brust-Bild, im Profil, von der linken Gesichts-Seite, im blossen Haupte, zusammen geflochtenen Haare, mit einem Lorbeer-Krantz bezieret, mit dem Doctors-Mantel von Pelzwerck umgeben, und mit der, in einem doppelten umkreys stehenden Umschrifft: LAVRA. MAR.ia CATH.arina. BASSI. BON.oniensis PHIL.osophiæ. DOCT.rix. COLLEG.ii LECT.rix. PVB.lica. INSTIT.uti. SCIEN.tiarum, SOC.ia. AN.no. XX. MDCC.XXXII. D. i. Laura Maria Catha-

J

Tav. 3. Johann David Köhler, *Der Wöchentlichen Historischen Münz-Belustigung*, Nürnberg, bey Christoph Weigels des ältern Kunsthändlers seel. Wittwe, 1729-1750, 9. Stück, 27 feb. 1737, p. 65 (BCABo, fondo speciale «Laura Bassi e famiglia Veratti», VII.6).

6.4
GEORGES LOUIS LE SAGE, *Essai de chymie méchanique*,[68] s.n.t., pp. 114
Sono inserite annotazioni ms. di Georges Louis Le Sage, Ginevra, 1768 lug. 5, cc. 2, cc. 9

6.5
Lettera di Georges Louis Le Sage a Laura Bassi, Ginevra, 1770 nov. 17, doc. 1 (cc. 4)

6.6
Poesie manoscritte in lode di Laura Bassi,[69] sec. XVIII, fasc. (pezzi 30)

1. «Alla signora Laura Caterina Bassi bolognese, aggregata tra gli Arcadi sotto nome di Laurinda», sonetto di Talisio P[elleo]. A[ccademico], s.d., pezzo 1
2. Sonetto di M. D. G. L., s.d., pezzo 1
3. Sonetto, s.d., pezzo 1
4. Sonetto di Francesca Manzoni [Pilla] , s.d., pezzo 1
5. Sonetto, s.d., pezzo 1
6. Sonetto [bozza], s.d., pezzo 1
7. Sonetto di Giampietro Zanotti, s.d., pezzo 1
8. Sonetto di Oriana Ecalidea, s.d., pezzo 1
9. Sonetto di Giacinto Loia[ni], s.d., pezzo 1
10. Sonetto, s.d., pezzo 1
11. «Alla signora Laura Maria Caterina Bassi che con sommo plauso sostiene pubblica conclusione di filosofia nel Palazzo Senatorio ...», sonetto, s.d., pezzo 1
12. «Canzone in lode e dedicata alla illustrissima ed eccellentissima signora Laura Maria Caterina Bassi ...» di Nicolò Romani, s.d., pezzo 1
13. «Esortasi l'eccellentissima signora Laura Bassi a deridere i vani latrati dell'invidia», sonetto, s.d., pezzo 1
14. Sonetto di Maria Caterina S. Loran, s.d., pezzo 1
15. Sonetti del marchese Giovanni Giuseppe Giron, principe di Canneto, [Napoli 1736 nov. 3], pezzo 1

[68] Il pezzo reca il numero d'ingresso in biblioteca 261.738: si tratta di un pezzo della donazione di Arturo Gozzi del 1905, collocato in questo fondo da antichi ordinatori.
[69] In RAFFAELLA TOMMASI, *Documenti riguardanti Laura Bassi* cit., pp. 319-324, è stata indicata la consistenza complessiva in carte mentre in questa sede è stato indicato il numero dei pezzi.

16. Sonetti del cavaliere Giovanni Tiresio Giron e della marchesa Petronilla Guglielmini, principessa di Canneto, Napoli 1736 nov. 3, pezzo 1
17. Epigramma, Norimberba, 1737 apr. 20, pezzo 1[70]
18. Sonetto, s.d., pezzo 1
19. «Alla celeberrima donna la signora Laura Bassi pubblicamente laureata in filosofia nell'alma Università di Bologna», sonetto, s.d., pezzo 1
20. Sonetti, s.d., pezzo 1 [71]
21. Elegia, s.d., pezzo 1 (cc. 8)[72]
22. «In laudem Laure Catharine Bassi eximiam seculi huius feminam», epigramma, s.d., pezzo 1[73]
23. «Ad illustrem Lauram Bassi doctorissam bononiensem», epigramma di Gaetano Giuseppe Ikrzetuski, s.d., pezzo 1[74]
24. «Laura Maria Caterina Bassi accademica dell'Istituto delle Scienze. Anagramma litterale ornavit Deus illam scientia ac habilitate ac valde claram esse indicat. Elegiola», di Antonio Pavia, s.d., pezzo 1[75]
25. Epigramma, s.d., pezzo. 1[76]
26. «Per le nozze del signor Gioseffo Veratti dottore di filosofia e medicina con la signora Laura Bassi, dottoressa in filosofia accadute li 6 febbraro 1738», sonetto, 1738, pezzo 1[77]
27. Sonetti, s.d., pezzo 1 (cc. 2)[78]
28. «Nell'applauso geniale alli felicissimi sponsali dell'illustrissima signora Maria Laura Caterina Bassi celeberrima lettrice nell'almo studio di Bologna ...» sonetto di Ranier Bernardino Fabri, [1838], pezzo 1
29. Composizioni poetiche, s.d., pezzo 1 (cc. 2)
30. «Per la pubblica difesa di filosofia sostenuta con somma eloquenza ed universale applauso dall'ornatissimo e valoroso giovane signor Luigi Piana ... Dedicato al merito impareggiabile della signora Laura Bassi pubblica lettrice di filosofia a Bologna e maestra degnissima in fisica sperimentale del candidato», 1774, sonetto, pezzo 1

[70] Il testo è in latino con traduzione in tedesco.
[71] Il testo è in gergo dialettale.
[72] Il testo è in latino.
[73] *Idem.*
[74] *Idem.*
[75] *Idem.*
[76] *Idem.*
[77] Il testo è in gergo dialettale.
[78] *Idem.*

6.7
Lettere dirette a Laura Bassi, 1732-1776, fasc. (pezzi 8) [79]

1. Giovanni Nicolò Bandiera, Firenze, 1732 nov. 1, cc. 2
2. «Lettera di G. B. A. intorno i libri degli elementi di fisica di Giovanni Crivelli alla signora Laura Bassi bolognese», s.l., 1733 giu. 7, cc. 20
3. Giovanni Giuseppe Giron, principe di Canneto, Napoli, 1737 mar. 2, c. 1
4. F. Ortolani, Venezia, 1749 ago. 2, cc. 2
5. Andrea Verardini Prendiparti, s.l., 1752 ago. 5, cc. 2
6. Anton Maria da Pistoja, cappuccino, Urbino, 1776 feb. 29, cc. 2
7. Giuseppe Antonio De Bandel, s.l., s.d., cc. 2 con busta allegata
8. s.l., s.d., mutila, c. 1

6.8
Lettere spedite da Laura Bassi, 1749, fasc. (pezzi 2)

1. senza destinatario, Bologna, 1749 ott. 14, c. 1
2. Giacomo Turrio, Bologna, s.d., cc. 2

6.9
Medaglia in argento dedicata a Laura Bassi, coniata in occasione della sua prima lezione, tenuta all'Archiginnasio, nel 1732, con l'effigie di Laura Bassi sul *recto* e Minerva che consegna ad una giovane una lucerna accesa sul *verso* (tav. 2).[80]

6.10
Punzone per il conio del *recto* della medaglia fatta in occasione della prima lezione di Laura Bassi, tenuta all'Archiginnasio, nel 1732, con Minerva che consegna ad una giovane una lucerna accesa (tav. 2).[81]

---

[79] In riferimento all'inventariazione del 1962 di Raffaella Tommasi in questa sede i pezzi sono stati sistemati in ordine cronologico.
[80] Conservata attualmente nella cassaforte della Direzione.
[81] *Idem*.

Cartone 7
Opuscoli e stampe, 1732-1836, pezzi 11

Opuscoli e stampe riguardanti Laura Bassi, 1732-1836, pezzi 11

7.1
Rime per la conclusione filosofica nello Studio Pubblico di Bologna tenuta dall'illustrissima et eccellentissima signora Laura Maria Catterina Bassi cittadina bolognese dottorata in Filosofia ed aggregata al Collegio,[82] Bologna, all'Insegna della Rosa sotto le Scuole, 1732, pp. 30

7.2
«De acqua corpore naturali elemento aliorum corporum parte universi», tesi sostenuta da Laura Bassi, 1732, pezzo 1 a stampa

7.3
Tesi di fisica e metafisica, [1732], pezzo 1 a stampa

7.4
Rime in lode della signora Laura Maria Caterina Bassi cittadina bolognese aggregata all'Accademia dell'Istituto delle Scienze in Bologna prendendo la laurea dottorale in filosofia,[83] Bologna, nella Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1732, pp. 24 (tav. 4)

7.5
Laura Maria Catharina Bassi civis bononiensis Academiae Instituti Scientiarum Socia se suaque philosophica studia, Bologna, Tipografia Lelio dalla Volpe, [1732], pp. 12
Si tratta delle tesi sostenute nella prima disputa pubblica di Laura Bassi

---

[82] L'opuscolo reca il numero d'ingresso in biblioteca 261.742: si tratta di un pezzo della donazione di Arturo Gozzi del 1905, collocato in questo fondo da antichi ordinatori.
[83] L'opuscolo reca il numero d'ingresso in biblioteca 261.743: si tratta di un pezzo della donazione di Arturo Gozzi del 1905, collocato in questo fondo da antichi ordinatori. La copertina, ricoperta di seta e ricamata in filo d'argento, è staccata.

7.6
Johann David Köhler, *Der Wöchentlichen Historischen Münz-Belustigung*, 27 feb. 1737, pp. 65-72, pubblicazione a stampa in cui si parla di Laura Bassi e dei suoi studi (tav. 3)

7.7
«Catalogus academicorum bononiensis Scientiarum Instituti», 1747, cc. 2 a stampa

7.8
Iosephi Pagninii pistoriensis ord. carm. in Regio Parmensi Archigymnasio latinarum, greaecarumque literarum professoris. Oratio habita in solemni studiorum instauratione,[84] Parma, Tipografia Regia, 1768, pp. 36 con dedica ms. a Laura Bassi

7.9
Numeri della gazzetta «Bologna» con la notizia della morte di Laura Bassi, 1778 feb. 25, giu. 10, pezzi 2

7.10
Lazzaro Spallanzani, *De lapidibus ab acqua resilientibus. Dissertatio*,[85] s.n.t., sec. XVIII/fine, pp. 44 con tavola inserita e dedica a Laura Bassi

7.11
Alcune lettere di Laura Bassi Veratti al dottor Flaminio Scarselli pubblicate per le faustissime nozze della nobile donzella signora marchesa Teresa Angelelli coll'eccelso Principe Filippo Hercolani, Bologna, Tipi della Volpe al Sassi, 1836, pp. 45

[84] L'opuscolo reca il numero d'ingresso in biblioteca 261.736: si tratta di un pezzo della donazione di Arturo Gozzi del 1905, collocato in questo fondo da antichi ordinatori.

[85] L'opuscolo reca il numero d'ingresso in biblioteca 261.737 si tratta di un pezzo della donazione di Arturo Gozzi del 1905, collocato in questo fondo da antichi ordinatori.

Cartone 8
Documenti relativi a Giovanni e Giacomo Veratti, 1761-1828, fascc. 2

Documenti relativi a Giovanni Veratti, 1761-1800, fasc. 1

Giovanni Veratti (1738-1800), primogenito di Giuseppe e Laura Bassi, lettore di teologia morale e sacra scrittura, fu canonico e in seguito custode dignitario di San Petronio e prorettore del Collegio di Montalto. Lasciò quali eredi il fratello Paolo e la sua discendenza maschile.

8.1
Carte relative al canonico Giovanni di Giuseppe Veratti, 1761, 1774-1800, fasc. (pezzi. 43)

Si tratta di un sonetto in occasione della laurea dottorale del 1761, di carteggio, di un elenco dei libri da lui lasciati al fratello Paolo e ai suoi figli[86]

Documenti relativi a Giacomo Veratti, 1772-1828, fasc. 1

Giacomo Veratti (1749-1818 mag. 1), uno dei quattro figli maschi sopravvissuti di Giuseppe e Laura Bassi, prese l'abito dei padri dell'Oratorio di San Filippo Neri e fu canonico nella basilica di San Petronio. Fu molto vicino al fratello Paolo, seguendolo nelle sue traversie familiari.

8.2
Carte relative a Giacomo di Giuseppe Veratti, 1772, 1794, 1810, 1816, 1818, 1828, fasc. (pezzi 7)

in particolare:
Inventario dei mobili e capitali del sig. canonico Giacomo Veratti fatto d'ordine del dott. Paolo Veratti, [1828], vol. mutilo, cc. 16

[86] I documenti del 1800 sono stati restaurati.

Cartone 9
Documenti relativi a Paolo Veratti, 1766-1832, fascc. 8

Documenti relativi a Paolo Veratti, 1766-1832, fascc. 8

Per quanto riguarda Paolo Veratti (1753 gen. 25 - 1831 dic. 21), figlio di Giuseppe e Laura Bassi, appare subito evidente dalle carte, come questo figlio, che intraprese la carriera universitaria come la madre, sia vissuto nel riflesso della figura materna, sempre citata nei momenti più significativi della sua vita e della sua professione.

«Dopo aver fino da tenera età prestato i suoi servizi nel Gabinetto Fisico dell'Istituto delle Scienze» sotto la direzione della madre e del padre, con i quali studiò filosofia e medicina, frequentò a lungo la scuola del dott. Gaetano Uttini, sostenendo presso la casa di questo una disputa semipubblica. Nel 1773 entrò all'Accademia dell'Istituto delle Scienze come alunno e il 20 giugno del 1780 prese la laurea in filosofia e medicina. Ebbe incarichi dall'Assunteria di Sanità, per il controllo del male bovino, che allora imperversava nelle campagne, e per visite alle spezierie, quale protomedico del Collegio di medicina. Nel 1785 sostenne le sue conclusioni nell'Università di Bologna con il titolo *Quibusdam aeris conditionibus sanitatem respicientibus* al fine di conseguire una lettura e nel 1786 fu nominato, come risulta da diverse memorie scritte dal Veratti stesso,[87] professore sostituto di fisica sperimentale nel corso del prof. Sebastiano Canterzani, ma non conseguì mai la cattedra. Già allora le sue condizioni economiche non erano floride: nel 1785 inoltrava una supplica per sé e la propria famiglia all'Opera Pia dei Poveri Vergognosi per ottenere un contributo.[88] Citando dalla supplica

> [dopo la morte della madre] mancati perciò alla di lei famiglia gli annui proventi dei posti e assegni non tenui che lei godeva, il di lei marito Giuseppe Verati e i tre figli maggiori, dei quali due sono preti, uno è ammogliato e ha famiglia, cominciarono ad avere appena onde mantenersi coi posti loro propri, essendo l'asse comune paterno e materno cosa tenuissima e insufficiente diviso in cinque parti a mantenere decentemente non che una famiglia, ma ne pure una sola persona. Il quarto figlio Paolo più giovane di tutti e ammogliato anch'esso e con famiglia propria trovandosi sprovveduto, ... implora supplicando la Santità Vostra a destinargli dall'Opera dei Poveri Vergognosi un assegno che, unito alla tenue tangente dell'asse paterno e materno, che gli è comume col padre e coi fratelli, sia sufficiente a mantenere decentemente la di lui famiglia e dargli comodo di proseguire la sua carriera.

[87] Cfr. cartone 10, fascc. 2, 4; cartone 11, fascc. 3, 4.

[88] Cfr. cartone 9, fasc. 7. Tale contributo fu poi ottenuto, come risulta da una minuta di lettera scritta da Paolo Veratti, cfr. cartone 11, fasc. 4.

Nel 1793 gli fu accordata una lettura di medicina nell'Università bolognese e fece la sua prima lezione nel Teatro Anatomico, divenne Accademico Benedettino e, nel 1796, fu aggregato al Collegio di medicina e nel 1799 al Collegio di filosofia.

Era iscritto al ruolo dei medici dei monasteri di San Giovanni Battista, di San Lorenzo, di Santa Maria della Maddalena, delle monache dei Servi, e dei padri della Santissima Annunziata.

Giunto appena al più alto grado della sua carriera e al relativo riconoscimento, anche economico, l'arrivo dei francesi sovvertì lo stato delle cose. Furono soppressi il Collegio Medico, il Collegio Pontificio di Montalto, nel quale era maestro di fisica, e diversi monasteri presso i quali esercitava la professione di medico. Nel 1803 con l'impianto della nuova Università non venne tenuto in considerazione per l'assegnazione di una cattedra, pur svolgendo spesso le funzioni di sostituto, ottenendo solo il posto di custode del Gabinetto di fisica sperimentale.

Negli anni 1804-1807 diede pubbliche lezioni di fisica sperimentale all'Università per assenza o impedimento del prof. ordinario. Nel 1808 diede il corso completo delle lezioni in quanto si era reso vacante la cattedra.

Creato a Bologna il liceo di Santa Lucia, nel 1812 vi fu destinato quale professore di elementi di fisica riunita alla chimica ed alla storia naturale e mantenne la cattedra fino alla soppressione. Mise a disposizione dei suoi alunni un gabinetto fisico proprio, ereditato dai genitori e da lui aumentato costantemente. Sotto il governo francese egli traeva quindi i mezzi di sostentamento solo dalla cattedra di liceo.

Con il ritorno del Governo Pontificio gli venne assegnato il posto

di custode di tre gabinetti scientifici presso l'Università, contro le sue aspettative di riconoscimento e di nomina quale professore universitario. Tutto questo lo portò sempre più verso una situazione di indigenza, contando la sua famiglia ben nove componenti, tanto da portarlo ad inoltrare ulteriori suppliche al Pontefice e all'Opera Pia dei Poveri Vergognosi. È solo con il 1828 che ottenne da parte del cardinale Oppizzoni l'ammissione a ruolo di professore emerito dell'Università.

Paolo era sposato con Maria Teresa Serafina Marchesini ed ebbe per certo quattro figli: Giuseppe (1783-1816), medico, morto in età giovanile; Francesco (1788-1831) medico anch'esso; Gaetano (1786-1828), avvocato e Laura Maria Caterina (n. 1793).

La documentazione relativa a Paolo Veratti è la più cospicua del fondo. Soggetta in gran parte ad intervento di restauro nel 2000, non presentando un ordine originale anche per i numerosi rimaneggiamenti subiti in passato, è stata ordinata evidenziando alcuni argomenti di massima e collocando i fascicoli creati secondo un ordine logico (sono stati anteposti ad esempio le fedi di battesimo e matrimonio) e cronologico. È stato attribuito a Paolo Veratti anche il materiale relativo alla verifica del suo stato patrimoniale, successiva alla sua morte, in quanto a lui direttamente collegato e non riferibile in particolare ad uno dei suoi figli.

9.1
Fedi di battesimo e matrimonio della famiglia di Paolo Veratti,[89] 1768, 1797, 1808, fasc. (docc. 6)

1. Fede di battesimo di Paolo Antonio Maria Giuseppe di Giovanni Giuseppe Veratti e Laura Maria Caterina Bassi, nato il 25 gennaio 1753, [1797] mag. 23, c. 1
2. Fede di battesimo di Paolo Antonio Maria Giuseppe figlio di Giovanni Giuseppe Veratti e Laura Maria Caterina Bassi, nato il 25 gennaio 1753, 1808 ago. 26, c. 1

[89] Alcune di queste fedi vengono citate nell'elenco degli attestati presentati da Paolo Veratti per concorrere alla cattedra di fisica sperimentale nel 1808, cfr. cartone 11 fasc. 3.

3. Fede di battesimo di Maria Teresa Serafina, figlia di Giuseppe Maria Pellegrino Marchesini e Laura Vanducci, nata il 12 set. 1757, 1768 ago. 13, c. 1
4. Fede di matrimonio di Paolo Veratti con Maria Marchesini avvenuto il 18 dic. 1781, 1808 ago. 27, c. 1
5. Fede di battesimo di Laura Maria Caterina Anna figlia di Paolo Veratti e Maria Marchesini, nata il 14 nov. 1793, 1821 apr. 7, c. 1
6. Fede di battesimo di Gaetano Veratti, figlio di Paolo e Maria Marchesini, nato il 3 feb. 1786, 1811 ago. 20, c. 1

9.2
Materiale a stampa relativo alla professione di Paolo Veratti (bandi, avvisi, note di medicinali), 1766-1806, fasc. (pezzi 15)

9.3
Componimenti poetici dedicati a Paolo Veratti in occasione della sua laurea, 1780, fasc. (pezzi 20)

in particolare: *Prendendo la Laurea dottorale in filosofia e medicina nella celebre Università di Bologna l'egregio e onoratissimo giovine signor Paolo Verati cittadino bolognese l'anno 1780*, Bologna, nella Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1780, pp. 18 (in 4 copie)

9.4
Apparati e spese da sostenersi da Paolo Veratti nella difesa delle proprie conclusioni nelle pubbliche scuole di Bologna, [1780[90]-1785], fasc. (docc. 10)

9.5
Prove di civiltà di Paolo Veratti, 1781-1799, fasc. (docc. 3)

1. «Civilitas excellentissimi domini Pauli Verati», 1781-1788, fasc. ril. (cc. 6)
2. «Processus civilitatis illustrissimi et excellentissimi domini doctoris Pauli Verati pro Collegio Medicine», 1790, fasc. ril. (cc. 14)
3. «Processus civilitatis illustrissimi et excellentissimi domini doctoris Pauli Verati pro Collegio Philosophie», 1799, fasc. ril. (cc. 14 con allegate cc. 12)

[90] È presente un documento del 1723.

9.6
Carteggio tra Paolo Veratti e il conte Luigi Gnecco, [1783-1797], fasc. (docc. 20)

9.7
Carteggio spedito da Paolo Veratti a diversi, 1785-1812 e altri s.d., fasc. (docc. 12)

in particolare:
- Minuta di supplica di Paolo Veratti per la carica di professore nel Liceo di San Luigi di Bologna, s.d.
- Lettera di supplica di Paolo Veratti per ottenere un assegno dall'Opera dei Poveri Vergognosi per sé e la sua famiglia, 1785, cc. 2

9.8
Carteggio ricevuto da Paolo Veratti da diversi,[91] 1795-1831 e altri s.d., fasc. (docc. 14)

Cartone 10
Documenti relativi a Paolo Veratti, 1796-1831, fascc. 4

Documenti relativi a Paolo Veratti, 1796-1831, fascc. 4

10.1
«Radunanze del Collegio di Medicina e proventi del medesimo ...»,[92] 1796-1831, fasc. ril., cc. 12

10.2
Supplica di Paolo Veratti per essere eletto quale primario medico della Città di Camerino con memoria e allegati relativi in originale.

[91] Le carte del fascicolo sono in mediocre stato di conservazione per muffe.
[92] A c. 1 una nota avverte: «Utili ricavati dal Collegio di Medicina dal primo mio ingresso nel medesimo che fu li 2 maggio 1796 ...».

Carteggio in merito con Giuseppe Parisiani, 1797 (rif. 1786), fasc. (pezzi 4)

1. Supplica di Paolo Veratti e carteggio con Giuseppe Parisiani, 1797, cc. 6
2. «Elenco dei requisiti del dottore Paolo Veratti», 1797, cc. 4
3. Memoria e allegati relativi alla carriera di Paolo Veratti, 1785 - [1797], docc. 14. In particolare:
   - Attestato del dottor Gaetano Uttini di frequenza di Paolo Veratti della propria scuola, 1789, cc. 2
   - Fede delle conclusioni fatte da Paolo Veratti nelle scuole pubbliche, 1785, cc. 2
   - Attestato di Sebastiano Canterzani delle funzioni prestate da Paolo Veratti quale suo assistente, 1789, c. 1
   - Nomina dal Senato di Paolo Veratti per il posto di sostituto nelle Camere di Fisica Sperimentale nell'Istituto, 1786, cc. 2
   - Attestato del professor Gaetano Monti di frequenza di Paolo Veratti dei corsi di storia naturale, 1786, cc. 2
   - Attestato del professor Vincenzo Pozzi di frequenza di Paolo Veratti dei corsi di chimica, 1786, cc. 2
   - Attestato del professor Carlo Mondini di frequenza di Paolo Veratti dei corsi di anatomia, 1786, cc. 2
   - Fede della prima lezione tenuta al Teatro Anatomico, 1793, cc. 2
   - Attestato dell'Abadessa del Monastero di San Lorenzo di Bologna del servizio reso da Paolo Veratti in qualità di medico, 1797, cc. 2
   - Attestato della Priora del Monastero di Santa Maria Maddalena del servizio reso da Paolo Veratti in qualità di medico, 1797, cc. 2
   - Attestato della Priora del Monastero di San Giovanni Battista del servizio reso da Paolo Veratti in qualità di medico, 1797, cc. 2
   - Attestato del Rettore della Parrocchia di San Biagio del servizio reso da Paolo Veratti in qualità di medico, 1797, cc. 2
4. Elenco e copia di attestazioni in merito alla carriera di Paolo Veratti, sec. XVIII/fine, cc. 2

10.3
Carteggio spedito e ricevuto da Paolo Veratti e documenti relativi alla sua carriera universitaria (Istituto, Università di Bologna, Municipalità, ...), 1797-1831, fasc. (pezzi 96)

In particolare:
- Consegna di chiavi del gabinetto di fisica, 1803 nov. [21], c. 1
- Nomina di Paolo Veratti quale sostituto provvisorio del professor Aldini per la cattedra di fisica sperimentale, 1803 [dic.], c. 1
- Nomina di Paolo Veratti a custode del gabinetto fisico e dei gabinetti di anatomia comparata e materia medica, 1815 [nov] 21, cc. 2

10.4
Carte personali di Paolo Veratti, 1799-1830, fasc. (pezzi 11)

1. *Quibusdam aeris conditionibus sanitatem respicientibus*, tesi di Paolo Veratti disputata nell'Archiginnasio di Bologna, 1785, pezzo 1 a stampa (in due copie)
2. «Patente di medico dei padri della Santissima Annunziata», 1789 apr. 20, cc. 2[93]
3. Nomina del Senato di Bologna di Paolo Veratti a lettore nell'Università di Bologna, 1789 giu. 28, copia autentica del 1797, c. 1
4. Attribuzione del Senato di Bologna a Paolo Veratti, lettore nell'Università di Bologna, di un compenso annuo, 17[89], nov. 23, copia autentica del 1797, c. 1
5. Patente del Collegio di Montalto per Paolo Veratti quale lettore di Fisica Sperimentale, 1795 nov. 21, pezzo 1
6. Comunicazioni dell'Amministrazione Centrale del Dipartimento del Reno di aumenti economici per Paolo Veratti per la Lettura di medicina, 1798 giu. 29, c. 1
7. Comunicazione dell'Amministrazione Centrale del Reno di aumenti economici per Paolo Veratti per la Lettura di medicina, 1799 giu. 4, c. 1
8. Patente di nomina di Paolo Veratti a sottotenente medico, 1799 dic. 2, pezzo 1
9. Nomina di Paolo Veratti alla cattedra degli elementi delle scienze naturali cioè di fisica unita alla chimica ed alla storia naturale elementare nel liceo dipartimentale annesso al collegio San Luigi, 1812 nov. 4 e relativa risposta
10. Nomina di Paolo Veratti di custode del Gabinetto fisico e di custode dei Gabinetti di anatomia comparata e di materia medica, 1825, c. 1
11. Gaetano Monti, *Sermo habitus in lyceo magno bononiensi quum Paulus Verratus philosophiae et medicinae laurea donaretur*, Bologna, in officina Sassiana, 1830, pp. 21

[93] È presente inoltre la patente di medico della Santissima Annunziata di Francesco Veratti, 1736 lug. 17, cc. 2.

Cartone 11
Documenti relativi a Paolo Veratti, 1800-1832, fascc. 10

Documenti relativi a Paolo Veratti, 1800-1832, fascc. 10

11.1
Carteggio spedito da Feliciano Scarpellini a Paolo Veratti, 1800-1818, fasc. (docc. 10)

11.2
«Commissione di Sanità», 1804-1817, fasc. (docc. 29)

11.3
«Elenco degli allegati che si presentano alla Prefettura Dipartimentale del Reno dal dottor Paolo Veratti pel concorso alla cattedra di fisica sperimentale, vacante nella regia Università di Bologna», 1808, fasc. (docc. 8)

1. Elenco degli allegati, 1808, cc. 2
2. Attestazione di Pier Iacopo Aldrovandi dell'aggregazione di Paolo Veratti al Collegio di medicina, 1797 mag. 27, c. 1
3. Attestato di Luigi Galvani, incaricato dall'Assunteria di Sanità di «vegliare su la epizoozia che nei buoi regnava e ne dirigesse la cura quanto preventiva che sradicativa» e di aver scelto quale compagno Paolo Veratti, 1797 mag. 23, c. 1
4. Incarico a Paolo Veratti del corso di fisica sperimentale nel Gabinetto di fisica quale sostituto, 1803 apr. 12, cc. 2
5. Comunicazione del Ministro della Pubblica Istruzione al Reggente dell'Università di Bologna della nomina di Paolo Veratti quale sostituto della cattedra di fisica sperimentale, 1804 dic., copia coeva, c. 1
6. Approvazione del Ministro degli Affari Interni della nomina di Paolo Veratti quale supplementario alla Cattedra di fisica sperimentale, 1804 nov. 27, copia coeva, c. 1
7. Attestato del Podestà di Bologna della continuata residenza in Bologna di Paolo Veratti, 1808, c. 1

11.4
«Documenti riguardanti la persona del dottor Paolo Veratti professo-

re ecc.»,[94] [1816 (rif. 1797) - 1818], fasc. (pezzi 19)

Si tratta di minute di lettere, a carattere di memoriale, scritte da Paolo Veratti e dal fratello Giacomo al papa Pio VII ed altri, tra cui Feliciano Scarpellini, in merito allo stato di indigenza in cui viene a trovarsi Paolo intorno agli anni 1816-1818. Sono presenti anche copie di attestati. Il materiale è molto frammentario

11.5
Carteggio tra Paolo Veratti e Giuseppe Oddi in merito alle suppliche di Paolo, 1817, fasc. (docc. 3)

11.6
Causa promossa da Ciro Veratti contro il fratello Paolo in punto di conferimento di porzioni del prezzo del gabinetto fisico venduto da Paolo Veratti a Carlo Filippo Aldrovandi Marescotti, 1818, 1822, fasc. (pezzi 2)

in particolare: Scrittura privata relativa alla vendita di «una suppellettile di macchine inservienti alla fisica sperimentale» di Paolo Veratti a Carlo Filippo Aldrovandi Marescotti, 1818 ago. 13, cc. 2[95]

11.7
«Sezione prima. Presentata li 3 marzo 1832 alli signori interessati nell'eredità Veratti, la quale riguarda lo stato attivo e passivo del fu illustrissimo et eccellentissimo sig. prof. dott. Paolo Veratti, esistente a tutto il giorno della di lui morte accaduta li 12 dicembre 1831», redatta da Giuseppe Gasperini, 1832, fasc. ril. (cc. 9)

11.8
«Sezione seconda compita li 18 agosto 1832. Per li signori interessati nell'eredità Veratti la quale presenta lo stato generale Veratti, assegnato partitamente alli signori eredi, riconosciuti nella discendenza del fu illustrissimo ed eccellentissimo signor professore dottor Paolo Veratti»,[96] 1832 ago., fasc. ril. (cc. 20)

---

[94] La documentazione è in mediocre stato di conservazione.
[95] *Idem*.
[96] Entro «Stato generale ed eredità spettante alla discendenza del … signor professor dottor Paolo Veratti».

11.9
Stato attivo e passivo dell'eredità di Paolo Veratti, 1832, frammenti di registri, cc. 12

11.10
Paolo Veratti. Miscellanea, sec. XVIII/fine - 1831, fasc. (pezzi 13)

Si tratta di materiale che non è stato possibile ricondurre alle voci individuate. In particolare:
4 Componenti il Collegio filosofico, s.d., c. 1
5 «Giovani laureati in medicina nel tempo della Repubblica», 1798 mag. - 1799 set., cc. 2
6-9 Ricevute di contabilità, 1798, 1816, cc. 4
10 Ordine stabilito dagli illustrissimi ed eccellentissimi signori deputati coll'approvazione degli illustrissimi ed eccellentissimi signori priori in occasione della Laurea da conferirsi alla signora Maria dalle Donne, s.d., c. 1
11 Dissertazione sui tumori, s.d., cc. 4
12 «Proposizioni di storia naturale», appunti per esami e lezioni [1815], fasc. cc. 27
13 Camicia vuota

Cartone 12
Documenti relativi a Gaetano e Francesco Veratti. Miscellanea, 1712 - sec. XIX, fascc. 9

Documenti relativi a Gaetano Veratti, 1813-1830, fasc. 1

In merito a Gaetano Veratti (1786 feb. 3 - 1828 mar. 14) si evince ben poco dai documenti, se non che era avvocato. Ricoprì la carica di segretario poi di direttore provvisorio delle Poste nel Dipartimento del Reno. Morì senza figli, lasciando quali eredi i fratelli e i loro figli in linea maschile.

12.1
Carte relative a Gaetano di Paolo Veratti, 1813, 1819, 1825, fasc., sottofascc. 3

1. «Documenti risguardanti la persona di Gaetano Veratti»,[97] 1806-1825, sottofasc. (pezzi 15)
2. Carteggio di Gaetano Veratti con la Direzione delle Poste nel Dipartimento del Reno, 1806-1815 e s.d., sottofasc.[98] (docc. 20)
3. «Conti con mio padre ed affari di famiglia», 1819-1820, sottofasc. (pezzi 5)

Documenti relativi a Francesco Veratti, 1830, fasc. 1

In merito a Francesco Veratti (1788-1831), terzogenito di Paolo, sposato con Adelaide Marchesini da cui ebbe due figli, Giuseppe e Leonida, è presente un unico documento. Si tratta di una dichiarazione d'amore di un certo Giuseppe Pironi per Margherita Veratti, indirizzata a Francesco in quanto tutore della ragazza, essendo il padre Giuseppe Veratti morto prematuramente.

12.2
Carte relative a Francesco di Paolo Veratti, 1830, fasc. (doc. 1)

1. Dichiarazione d'amore di Giuseppe Pironi per Margherita Veratti, 1830 apr. 3, c. 1

Miscellanea, 1712 - sec. XIX, fascc. 7

È stato qui collocato materiale che non è stato possibile ricondurre con certezza a nessuno dei componenti delle famiglie Bassi e Veratti o ad alcuno degli argomenti individuati.

Si tratta di documenti relativi allo scienziato Giacomo Bartolomeo Beccari (1682-1766), a Luigi Galvani (una supplica e l'albero genealogico di Giacomo Filippo Antonio Galvani) e di una raccolta di composizioni poetiche, di argomento vario, non direttamente collegate a

---

[97] È inoltre presente una pratica del 1814, relativa a Giuseppe Marchesini, nominato ufficiale della Guardia Nazionale di Bologna, poi responsabile della corrispondenza e infine Ispettore delle Poste nel Dipartimento del Reno. Una pratica analoga è presente per Gaetano Veratti.
[98] Il sottofasc. reca il titolo originale «Affari miei».

Laura Bassi, ma forse scritte per lei, o da lei possedute e raccolte, in quanto un argomento ricorrente è la donna. Sono presenti inoltre un cospicuo numero di testi teatrali manoscritti, in parte per spettacoli di marionette, senza autore.

Vi sono anche documenti singoli di argomento vario, una miscellanea generale, in cui sono stati collocati fogli sparsi e accessori e i frammenti residui dell'intervento di restauro effettuato sulle carte del fondo.

12.3
Carteggio di Giacomo Bartolomeo Beccari, 1712, 1735, fasc (cc. 3)

12.4
«... del medicinale dell'anno 1768», reg. mutilo (cc. 4)

12.5
Supplica di Luigi Galvani al Senato di Bologna con rescritto, 1786 apr. 27, fasc. (cc. 2, con allegate cc. 6 relative all'albero genealogico di Giacomo Filippo Antonio Galvani capostipite, sec. XIX)

12.6
«Sig. Benelli. Copia lettere»,1793 set. 17 - 1796 nov. 30, vol., cc. 120[99]
con allegate: Lettera indirizzata a Ludovico Benelli, 1796 set. 7, cc. 2; Nota di materiale per i fratelli Benelli, s.d.

12.7
«Miscellanea senza interesse per le notizie della Laura Bassi e dei Verati. Son poesie di diversi sopra vari argomenti»,[100] sec. XVIII, fasc. (pezzi 92)
Si tratta in gran parte di composizioni poetiche, di argomento vario, spesso senza autore. Argomento ricorrente è la donna

---

[99] Le cc. 117-120 sono aggiunte.
[100] La camicia del fascicolo, da cui è tratto il titolo, è del sec. XIX/fine – sec. XX. Molto probabilmente si tratta di pezzi della donazione di Arturo Gozzi del 1905, collocati in questo fondo da antichi ordinatori.

Cartone 13
Miscellanea, sec. XVIII - sec. XIX, pezzi 17

Miscellanea, sec. XVIII - sec. XIX, pezzi 17

Si tratta di una miscellanea costituita da documentazione trovata frammista al fondo originale e che non è stato possibile ricondurre con certezza a nessuno dei due nuclei famigliari, Bassi e Veratti, o ad alcuno degli argomenti individuati. È costituita in gran parte da testi teatrali manoscritti.

13.1
«Le bolognesi toscaneggianti disgraziate. Commedia di D. G. B.», [17]96, vol. ms. (cc. 38)

13.2
«La vedova inferma. Novella tradotta in versi da D. G. B. », 1802, vol. ms. (cc. 16)

13.3
«Il barone Battocchio. Commedia di D. G. B. »,[101] s.d., vol. ms. (cc. 2-29, con allegato albero genealogico della famiglia Batocchio, c. 1 a colori)

13.4
«El [mester dla scola]. Commedia di D. G. B. »,[102] s.d., vol. ms. (cc. 28)

13.5
«Commedia in tre atti intitolata "Il vecchio facoltoso"», s.d., vol. ms. (cc. 21)[103]

---

[101] In gergo dialettale.
[102] *Idem.*
[103] La grafia è diversa da quella delle opere precedenti.

13.6
«Un segreto di amore con Arlecchino servitore. Commedia in due atti. Composta da Scipione [...]», s.d., vol. ms. (cc. 12)

13.7
«I tre gobbi di Damasco. Commedia in tre atti», s.d., vol. ms. (cc. 15)

13.8
«Le gare del dottore e Tabarino. Commedia»,[104] s.d., vol. (cc. 5)

13.9
«Arlecchino fatto cavaliere per forza. Commedia per burattini dei figli di Bordoni», s.d., vol. ms. (cc. 17)

13.10
«Il flauto magico. Farsa di un atto solo», s.d., vol. ms. (cc. 7)

13.11
Testo teatrale, s.d., vol. ms. mutilo (cc. 36)

13.12
Memorie sul periodo della rivoluzione francese e minuta di lettera a Bonaparte del deputato alla Consulta Straordinaria di Lione per la città di Bologna Magnani, sec. XIX/inizi, fasc. (pezzi 6)

13.13
«Corrispondenza col Governo per la pensione militare ed arretrati», 1830, fasc.

Si tratta di una lettera, in duplice copia, spedita dalla Presidenza delle Armi di Roma all'Ispettore Economico della 3ª Divisione di Bologna in merito all'aumento di giubilazione del capitano dall'Oglio

13.14
Frammenti e minute di discorsi all'Accademia delle Scienze, s.d., fasc. (cc. 8)

---

[104] A c. 5r. compare «Luigi Cornazani».

13.15
Epitaffio di padre Gabriele Malagrida, sec. XVIII/2, c. 1

13.16
Miscellanea, sec. XIX, pezzi 5

Si tratta di frammenti, appunti per consultazione del fondo, note, camicie non più utili, schede d'ingresso riferibili al dono di Arturo Gozzi del 1905

13.17
Frammenti relativi al restauro dei documenti del fondo Bassi Veratti, busta 1

TAVOLA DI RAFFRONTO TRA LA VECCHIA COLLOCAZIONE DEL MATERIALE RELATIVO A LAURA BASSI E QUELLA ATTUALE

Collocazione inventario R. Tommasi (1962)	*Attuale collocazione (2002)*
CARTONE 1	CARTONE 6
1. Notizie riguardanti Laura Bassi	1. Notizie riguardanti Laura Bassi
a	1
b	2
c	3
d	4
e	5
f	6
g	7
h	8
i	9
i (<sic>)	10
m, n, o	11
2. Appunti diversi di trattazioni scientifiche ...	2. Miscellanea di appunti e minute ...
cc. 72	cc. 97
3. Diplomi accademici conferiti a Laura Bassi	3. Diplomi accademici conferiti a Laura Bassi
1	12
2	16
3	4
4	15
5	1
6	2
12 <sic>	11
8	10
9	6
10	7
11	14
12	5
14	8, 9
15	3

4. Georges Louis Le Sage, *Essai de chymie mechanique*	4. Georges Louis Le Sage, *Essai de chymie mechanique*
5. Lettera del Le Sage a Laura Bassi ...	5. Lettera di Georges Louis Le Sage a Laura Bassi
6. Poesie manoscritte il lode di Laura Bassi cc. 42 solo in parte numerate	6. Poesie manoscritte in lode di Laura Bassi pezzi 30, numerati 1-30
7. Lettere dirette a Laura Bassi 1 2 3 4 5 6 7 8	7. Lettere dirette a Laura Bassi 6 1 3 7 5 4 2 8
//	8. Lettere spedite da Laura Bassi
CARTONE 2	CARTONE 7
Opuscoli e stampe riguardanti Laura Bassi 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 //	Opuscoli e stampe riguardanti Laura Bassi 1 2 3 4 5 6 8 9 10 11 7

Indice dei nomi di persona, ente e luogo

Accademia (*degli, dei, della)*
Agiati (Rovereto) · 297
Amanti della Botanica (Cortona) · 297
Arcadi (Roma) · 297
Ardenti (Bologna) · 297
Dissonanti (Modena) · 297
Emonia (Busseto) · 297
Erranti (Fermo) · 297
Erranti già Raffrontati · 294
Fluttuanti (Finale di Modena) · 297
Fulginia (Foligno) · 297
Ipocondriaci (Regio Emilia) · 297
Placidi (Recanati) · 297
Teopneusti (Correggio) · 297
Accarisi, Floriano · 274
Albergati Fontani, Ginevra · 284; 285
Aldini, Giovanni · 309
Aldrovandi, Filippo · 260
Aldrovandi, Pier Iacopo · 311
Aldrovandi Marescotti, Carlo Filippo · 312
Algardi, Francesco Antonio · 285
Algardi, Giovanni · 287
Amministrazione centrale del Reno · 310
Angela Matilde, *suora* · *Vedi* Albergati Fontani Ginevra
Angelelli, Teresa · 302
Anton Maria da Pistoja, *cappuccino* · 300
Aranti, Silvio · 273
Assunteria (*delle, di*)
Abbondanza · 284; 286; 292
Acque · 296
Governo · 285
Sanità · 304
Atti, Giuseppe · 273

Baldi, Antonio · 287
Bandiera, Giovanni Nicolò · 300
Baroni, Innocenzo · 287
Bassi, *famiglia* · 255; 256; 260-262; 264-266; 268-270; 273; 279; 314; 316
Bassi, Carlo Filippo · 261; 269; 277; 278
Bassi, Felice · 272
Bassi, Francesco · 271; 273
Bassi, Gaspare · 273
Bassi, Giacinto · 270-273
Bassi, Giacomo · 261; 269; 274; 276; 277
Bassi, Giovanni · 295
Bassi, Giuseppe · 261; 303; 304
Bassi, Giuseppe Maria · 261; 276; 286
Bassi, Laura · 255-266; 268; 269; 277; 279 ; 286; 290; 293-304; 306; 315; 319; 320
Bazzani, Matteo · 260
Beccari, Giacomo Bartolomeo · 259; 294; 314; 315
Bellettini, Pierangelo · 266
Benati, Giorgio · 258
Benelli, *fratelli* · 315
Benelli, Francesco Maria · 281
Benelli, Giuseppe · 281; 315
Benelli, Ludovico · 315
Bergonzi Ranuzzi, Maria · 259; 260
Bernardi, Angelo Antonio · 277

Bernardi, Antonio · 272; 273
Bertinoro · 292
Biasini, Giovanni · 278
Blasi, Matteo · 272
Bonaccorsi, Giovanna · 258
Bonazzi, Bartolomeo · 287; 288
Bonini, Giovanni Battista · 275; 276
Borsari, Lorenzo · 273
Brizzi, Bernardino · 272
Bruzzi, Elisabetta · 286
Busseto · 297

Calvoli, *famiglia* · 291
Calvoli, Giacomo · 280-282
Calvoli, Giuseppe · 279; 280
Calvoli, Rosalia · 258; 279; 280; 292
Camerino · 308
Canova, Giuseppe · 291
Cantelli Cremonini, Giulia Teresa · 275; 276
Cantelli Tagliazucchi, Veronica · 298
Canterzani, Sebastiano · 304; 309
Cappi, Maria Anna Margherita · 258
Carini, Anna Caterina · 271
Carlani, Carlo Antonio · 287
Casignoli, Giovanni Domenico · 272
Cassoni, Giuseppe · 259
Castelli, Giovanni Battista · 272; 273
Castelli, *monsignor* · 291
Castelli, Virginia · 273
Cavalleri, Domenico · 274
Cavazza, Marta · 263
Cavazzi, Bartolomeo · 291
Cazzani, Pietro · 263
Celsi, Giuseppe · 282; 289
Cenerelli, Giuseppe · 263; 291
Cesari, Rosa Maria · 295
Colli, Francesco · 281
Colli, Giuseppe · 281; 287; 288
Comelli, Giovanni Battista · 258; 263
Compagnia del Gesù (Modena) · 278
Compagnia del Santissimo Sacramento (parrocchia di Santa Caterina) · 287
Coradini Zinanni · *Vedi* Corradini Zinanni
Cornazani, Luigi · 317
Corradini (Coradini) Zinanni, Maria Maddalena · 283; 286
Correggio · 297
Corticelli, Alessandro · 273
Cortona · 297
Cospi, Girolamo · 260
Covi, Antonio · 277
Cremonini, Francesco Antonio Bonaventura · 273
Cremonini, Paolo · 269; 271; 273-275; 277; 290
Cremonini, Teresa Maria · 274
Cremonini Raggi, Angela · 269; 275-277
Crivelli, Giovanni · 300
Cruciani, Ercole · 271; 272
Cruciani, Giulio · 271; 272
Cruciani, Nicola · 271; 272
Cuppini, Giuseppe · 278

D. G. B. · 316
D'Aréncourt, Garnier · 298
Dall'Oglio, *capitano* · 317
Dalle Donne, Maria · 313
Davia, Giovanni Antonio, *cardinale* · 276
Davia, Giuseppe · 294
De Bandel, Giuseppe Antonio · 300
De Buoi, Bartolomeo · 260; 289
De' Bonifazi, *famiglia* · 261; 293
Devizi (De Vizi), Vittoria · 270; 271
Di Polignach, Melchiorre · 260
Direzione delle Poste nel Dipartimento del Reno · 313; 314
Disvetro (Modena) · 279
Dodi, Gaetano · 276
Dodi, Pietro · 276

Ercolani Ratta Garganelli, Elisabetta · 259; 260

Fabri, Francesco · 270
Fabri, Ranier Bernardino · 299
Fanti, Mario · 263
Fantuzzi, Giovanni · 263; 295; 296
Felici, Giovanni Battista · 274
Fermo · 297
Ferrara · 292
Ferri, Antonio · 287; 288
Ferri, Giuseppe · 287; 288
Ferri, Gregorio Antonio · 296
Fiandrini, Ottavio · 275
Finale Emilia · 297
Fiorini, Anna · 273
Fiorini, Domenico · 273
Firenze · 297; 300
Foligno · 297
Formagliari, Alessandro · 260
Frascaroli, *sorelle* · 277
Frascaroli, Antonia Maria · 269; 275-277
Frascaroli, Caterina Maria · 269; 275-277
Frascaroli, Domenico · 278
Frascaroli, Giuseppe · 269; 275
Frascaroli, Matteo · 278
Frascaroli, Rosa Maria · 269; 275-278; 288; 290
Fratta, Domenico Maria · 255; 257
Fulchi, Bartolomeo · 273

G. B. A. · 300
Gaiba, Giuseppe · 287
Galvani, Giacomo Filippo Antonio · 314; 315
Galvani, Luigi · 311; 314; 315
Gambarini Gandolfi, Carlo · 291
Gamberini, *notaio* · 266
Garatoni, Giuseppe Enea · 283
Garelli, Antonio, *canonico* · 256; 295; 296
Garelli, Salvatore · 283
Garetti, Nicolò · 274
Garetti, Paolo Francesco · 275
Gasperini, Giuseppe · 312
Gennari, Filippo · 283; 285
Giovannini, Carlo · 289
Giron, Giovanni Giuseppe, *principe di Canneto* · 298; 300
Giron, Giovanni Tiresio Maria, *marchese di S. Lauro* · 299
Giuliani, Giuseppe · 285
Gnecco, Luigi · 308
Gozzi, Arturo · 262; 297; 298; 301; 302; 315; 318
Grimaldi, Girolamo, *cardinale legato* · 259; 260; 295
Gualandi, Michelangelo · 263; 295
Guglielmini, Petronilla, *principessa di Canneto* · 299
Guscelli, Mario · 281

Hercolani, Filippo · 302

Ikrzetuski, Gaetano Giuseppe · 299
Imola · 282
Istituto delle Scienze · 259; 296; 299; 301; 302; 304; 309

Köhler, Johann David · 302

Lambertini, Cornelia · 274
Lambertini, Maria Imelda Lucrezia · 296
Lambertini, Prospero, *arcivescovo (poi papa Benedetto XIV)* · 259; 260; 295
Lazzari, Antonio · 255
Le Sage, Georges Louis · 298; 320
Locatelli, Cesare · 276; 277
Loiani, Giacinto · 298
Longhi, Francesco · 289

M. D. G. L. · 298

Magnani, *deputato alla Consulta straordinaria di Lione* · 317
Malagrida, Gabriele · 318
Malvezzi, *famiglia* · 279
Manfredi, Eustachio · 256; 296
Manfredi, Gabriele · 259; 296
Manzoni Pilla, Francesca · 298
Marchesini, Adelaide · 258; 314
Marchesini, Anna · 291
Marchesini, Giuseppe · 258; 280; 306; 314
Marchesini, Maria · 258; 306; 307
Marchetti, Giulio · 259
Marconi, Luigia · 258
Mareggiani, Maria · 287
Marescalchi, F. · 290
Maria Casimira, *suora* · *Vedi* Veratti Angela
Masucci, Samaritana · 272
Mattioli, Ludovico · 257
Mazza, Teresa · 258
Mazzanti, Flora · 272
Mazzanti, Francesco Antonio · 283
Mazzei, Raffaele · 263
Mazzi, Maria Colomba · 287
Mazzoni, *famiglia* · 262
Mazzoni, Giulio · 255; 258
Melli, Elio · 256; 263
Modena · 278; 292; 293; 297
Molinelli, Giovanni Pietro · 289
Molinelli, Pietro Paolo · 278
Mondini, Achille · 270
Mondini, Anna · 258
Mondini, Carlo · 309
Mondini, Vincenzo · 270; 286
Montalto, *collegio* · 291; 303; 310
Montanari, Giovanni Battista · 281
Monti, Basilio · 291
Monti, Gaetano · 309; 310
Muzzi, Giuseppe · 272

Napoleone I, *imperatore dei Francesi* · 317
Napoli · 300

Oddi, Giuseppe · 312
Opera delle Scuole Pie · 291
Opera Pia dei Poveri Vergognosi · 304-306; 308
Oppizzoni, Carlo *cardinale* · 306
Oriana Ecalidea · *Vedi* Cantelli Tagliazucchi, Veronica
Orlandi, Carlo · 289
Ortolani, F. · 300

Pagnini, Giuseppe · 302
Palpigni, Caterina · 270
Parisiani, Giuseppe · 309
Parma · 259
Pavia, Antonio · 299
Pesaro · 282
Pia Antonia Maria Redegonda Teresa, *suora* · *Vedi* Cremonini Teresa Maria
Piana, Luigi · 299
Pio VII, *papa* · 312
Pironi, Giuseppe · 314
Poggi, Caterina · 274
Poggi, Francesco · 277
Pozzi, Vincenzo · 309
Presidoni, Geronima · 270
Prospera Caterina Maria Imelda, *suora* · *Vedi* Lambertini Maria Imelda Lucrezia

Quercia, Lucia · 273; 274

Raggi, Antonio · 269; 277
Raimondi, Caterina Redegonda · 288; 289
Raimondi, Maria · 288; 289
Raimondi, Matteo · 288; 289
Raimondi, Nicolò · 288; 289
Rambaldi, Antonio · 278
Ramponi, Domenico · 282
Ramponi, Giovanni · 282; 284

Ranuzzi, Marco Antonio · 259
Ratta Garganelli, Ludovico Maria · 259
Ravenna · 283; 286; 292; 293
Recanati · 297
Reggio Emilia · 297
Righi Fangarezi, Lucia · 271
Roffeni, Giacomo · 273
Roma · 260; 297
Romani, Nicolò · 298
Rovereto · 297
Rusi, Vincenzo · 272
Rusticelli, Angela · 286
Rusticelli, Giovanni · 286
Rusticelli, Luca · 285
Ruvinetti, Giulia · 275; 278

S. Loran, Maria Caterina · 298
Salaroli, Giovanni · 290
Sampieri, Filippo · 259
San Biagio, *chiesa* · 309
San Giovanni Battista, *chiesa* (Disvetro) · 279
San Giovanni Battista, *monastero* · 305; 309
San Giovanni in Monte, *chiesa* · 259
San Giovanni in Persiceto · 285; 286
San Lorenzo, *monastero* · 305; 309
San Luigi, *liceo* · 308; 310
San Petronio, *chiesa* · 290; 293; 303
San Salvatore, *chiesa* · 259; 294
Santa Caterina, *chiesa* · 287
Santa Lucia, *liceo* · 259; 305
Santa Maria degli Angeli, *confraternita* · 275; 284
Santa Maria degli Angeli, *monastero* · 284; 288; 293
Santa Maria della Purificazione, *monastero* · 283
Santa Maria Maddalena, *monastero* · 282; 305; 309
Santissima Annunziata, *convento* · 305; 310
Santissima Concezione, *monastero* · 274
Scarpellini, Feliciano · 311; 312
Scarselli, Flaminio · 302
Sebastiani Francesco · 290
Simonetti, Alberico · 259; 260
Simonetti, Prospero · 286
Sivieri, Giuseppe · 259
Sorbelli, Albano · 263
Spallanzani, Lazzaro · 302
Stegani, Lorenzo · 295

Tacconi, Gaetano · 295
Tadolini, Maria · 258
Talisio P[elleo] · *Vedi* D'Arèncourt, Garnier
Tomba, Filippo · 290
Tommasi, Raffaella · 256; 263; 294; 297; 298; 300; 319
Torcioni, Caterina · 271
Torre, Paolo Francesco · 259
Trebbi, Giovanni · 272
Trebbi, Pietro Giovanni · 280; 281
Trombelli, Giovanni Grisostomo · 259
Turrio, Giacomo · 300

Università degli Apatisti (Firenze) · 297
Urbino · 300
Uttini, Gaetano · 304; 309

Vanducci, Laura · 307
Varrini, Ottavio · 281
Venezia · 292; 300
Verardini Prendiparti, Andrea · 300
Veratti, *famiglia* · 255; 256; 259; 260-262; 264-266; 268-270; 279; 287; 291; 293; 314; 316
Veratti, Angela · 258; 283; 292
Veratti, Anna · 258; 280; 282; 283; 284; 292
Veratti, Anna Maria · 258

Veratti, Antonio · 258
Veratti, Benedetto · 258
Veratti, Bruno · 258
Veratti, Carlo di Giuseppe · 258
Veratti, Caterina, *nata 1739* · 258
Veratti, Caterina, *nata 1742* · 258
Veratti, Caterina, *nata 1745* · 258
Veratti, Caterina, *nata 1750* · 258
Veratti, Ciro · 258; 290; 295; 312
Veratti, Domenica · 258
Veratti, Domenico · 256; 258; 261; 279
Veratti, Elisabetta · 258
Veratti, Ferdinando · 258; 259; 261; 264; 268; 280-289; 292; 293; 295
Veratti, Flaminio · 258
Veratti, Francesco di Domenico · 258; 261; 264; 268; 279; 280; 292; 293
Veratti, Francesco di Paolo · 258; 264; 268; 306; 313; 314
Veratti, Gaetano · 258; 264; 268; 306; 307; 313; 314
Veratti, Geminiano · 258
Veratti, Geminiano di Domenico · 258; 292
Veratti, Giacomo · 258; 264; 268; 290; 295; 303; 312
Veratti, Giovanni Battista · 258
Veratti, Giovanni di Carlo · 255; 258
Veratti, Giovanni di Domenico · 258; 279; 280
Veratti, Giovanni Francesco di Giuseppe · 258; 264; 268; 290; 291; 293; 295; 303
Veratti, Giovanni Pietro · 258; 281; 288; 289; 292
Veratti, Giuseppe di Carlo · 258
Veratti, Giuseppe di Francesco di Domenico · 256; 258; 261; 264; 268; 269; 282; 283; 286; 288-290; 292; 294; 296; 299; 303; 304; 306
Veratti, Giuseppe di Francesco di Paolo · 258; 314
Veratti, Giuseppe di Paolo · 258; 306
Veratti, Gustavo · 258
Veratti, Laura Maria Caterina · 258; 295; 306; 307
Veratti, Leonida · 258; 314
Veratti, Margherita · 258; 314
Veratti, Maria Chiara · 258
Veratti, Paola · 258
Veratti, Paolo · 255; 256; 258; 260-262; 264; 265; 268; 290; 291; 295; 303; 304-313
Veratti, Teresa di Ciro · 258
Veratti, Teresa di Francesco · 258; 283; 292
Veratti Mazzoni, Emma · 255; 258
Verona · 261
Veronesi Viani, Maria · 274
Viani, Vincenzo · 270
Vitali, Costanza Beatrice · 276
Vitali, Girolamo · 276
Vizzani, Angelo Michele · 294

Zagnoni, Gabriele Maria · 274
Zanotti, Francesco Maria · 297
Zanotti, Giampietro · 298
Zarri, Anna · 258
Zeneroni, Bernardino · 270
Zoli, Agostino · 282
Zoli, Filippo · 282

Maurizio Avanzolini

Ancora sulla «battaglia dei secoli»

Ora che finalmente non vi sono più dubbi sul fatto di essere entrati nel XXI secolo, si può dichiarare conclusa la più recente «battaglia dei secoli»[1] tra chi sosteneva che il nuovo millennio iniziasse il 1 gennaio 2000 e chi affermava che si dovesse aspettare un altro anno. La Biblioteca dell'Archiginnasio ha dedicato a questa accesa e secolare discussione una mostra bibliografica e documentaria, dal titolo *Scusi ... in che millennio siamo? 2001: odissea nella data*, corredata da un cd-rom che permette di consultare in forma integrale alcune delle pubblicazioni più antiche esposte e da un breve catalogo pubblicato su «L'Archiginnasio».[2]

I curatori della mostra erano certi che ci si sarebbe di nuovo interessati all'argomento non prima di una novantina d'anni, così come accade almeno dalla fine del Seicento, quando con l'avvicinarsi della fine di un secolo ricominciano le polemiche e le discussioni, ma una serie di interessanti novità consentono di tornare nuovamente sul tema dell'esposizione:

---

[1] La definizione è derivata dal titolo di una bibliografia sull'argomento pubblicata a cura della Library of Congress: Ruth S. Freitag, *The battle of the centuries: a list of references*, Washington, Library of Congress, 1995.

[2] La mostra si è tenuta dal 18 marzo 1999 al 22 febbraio 2000 presso la Biblioteca dell'Archiginnasio; il catalogo è stato pubblicato su «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. 1-34.

1. l'individuazione dell'autore di uno degli opuscoli esposti, stampato a Venezia nel 1800, considerato fino ad ora anonimo;
2. il dono alla Biblioteca di una copia di un opuscolo sull'argomento, pubblicato a Napoli nel 1899;
3. la curiosa richiesta di informazioni che nel 1894 Ernesto Masi inviò al direttore della Biblioteca, Luigi Frati, per avere notizie su una commedia che tratta proprio della «battaglia dei secoli»;
4. due opere di Augusto Majani (Nasica) sul passaggio dal XIX al XX secolo.

1. Luca De Samuele Cagnazzi: la matematica non è un'opinione

Tra gli opuscoli esposti nella mostra *Scusi ... in che millennio siamo?* che testimoniano della discussione avvenuta tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, ve ne è uno, considerato fino ad ora anonimo, pubblicato a Venezia nel 1800:

A qual secolo appartenga l'anno 1800. Risposta all'opuscolo: Quando compiasi il secolo XVIII ed abbia principio il secolo XIX. Con la ristampa in fine dell'opuscolo stesso
In Venezia, dalle stampe di Giovanni Zatta librajo in Frezzeria all'insegna della Provvidenza, 1800, 24 p., 8°
Esemplare esposto: BCABo, 5. Storia profana, Cronologia, cart. A2, 8 (vedi fig. 1).

Le ricerche effettuate per individuare l'autore dell'opuscolo erano state vane, fino a quando non è giunta alla Biblioteca un'interessante segnalazione da parte dell'ing. Michele Marvulli, Provveditore dell'Archivio-Biblioteca-Museo Civico (A.B.M.C.) di Altamura.[3] L'ing. Marvulli, dopo aver letto il resoconto della mostra pubblicato su «L'Archiginnasio», ha comunicato alla Direzione della Biblioteca che l'erudito altamurano Luca De Samuele Cagnazzi fa riferimento nelle sue memorie ad un opuscolo da lui scritto sulla questione del passaggio del secolo e pubblicato anonimo a Venezia nell'anno 1800:

[3] La lettera inviata dall'ing. Marvulli è datata 24 settembre 2002, prot. n. 2009/V. È seguito uno scambio di lettere tra la Direzione della Biblioteca e l'ing. Marvulli, che ringraziamo vivamente per la collaborazione prestata.

A QUAL SECOLO APPARTENGA

L'ANNO 1800.

RISPOSTA ALL' OPUSCOLO:

QUANDO COMPIASI IL SECOLO XVIII. ED ABBIA PRINCIPIO IL SECOLO XIX.

Con la ristampa in fine dell'opuscolo stesso

Inter causas malorum nostrorum est quod vivimus ad exempla nec ratione componimur.
Senec. Epist. CXXIV.

BIBLIOTECA COMUNITATIVA DI BOLOGNA

IN VENEZIA 1800.

DALLE STAMPE DI GIOVANNI ZATTA Librajo in Frezzeria all' Insegna della Provvidenza.

Con Sovrana Approvazione.

Fig. 1. Luca De Samuele Cagnazzi, *A qual secolo appartenga l'anno 1800. Risposta all'opuscolo: quando compiasi il secolo XVIII ed abbia principio il secolo XIX. Con la ristampa in fine dell'opuscolo stesso*, In Venezia, dalle stampe di Giovanni Zatta librajo in Frezzeria all'insegna della Provvidenza, 1800, frontespizio.

Nell'arrivare a Venezia intesi che ancora si quistionava se l'anno 1800, che correva, fosse appartenente al secolo decimo ottavo, o al decimonono. Coloro che credevano considerarsi gli anni numerativamente dicevano appartenere al secolo XVIII, quelli che credevano considerarsi ordinativamente diceano appartenere al decimonono. I ragionamenti da una parte e dall'altra si facevano in astratto. Io feci un opuscolo in cui mostrai che Dionisio il picciolo avea considerati gli anni ordinativamente e che il 1800 era l'ultimo del secolo XVIII. Questo opuscolo fu anonimo.[4]

Luca De Samuele Cagnazzi (Altamura, 1764 – Napoli, 1852), ecclesiastico, fu professore di matematica nella sua città, si occupò di pedagogia, economia, scienze naturali e teologia, ma i risultati maggiori li raggiunse negli studi di statistica, che insegnò anche presso l'Università di Napoli. Ricoprì anche diversi incarichi presso il governo del Regno delle Due Sicilie, fino a quando l'epurazione restauratrice dei Borboni lo estromise dall'università e dagli incarichi ministeriali.

Cagnazzi, che aveva ricoperto anche se solo per pochi giorni una carica pubblica durante l'occupazione francese di Altamura nel 1799, giunse a Venezia, dopo varie peripezie, per sfuggire ai sanfedisti del cardinale Fabrizio Ruffo che saccheggiarono Altamura facendo strage di abitanti.[5]

Sappiamo dunque dalle sue memorie che nell'anno 1800 scrisse, durante il soggiorno da esule a Venezia, un opuscolo sul dilemma dell'inizio del secolo, ma quali altri elementi possono confermare che si tratti proprio dell'opuscolo *A qual secolo appartenga l'anno 1800*?

Prima di tutto la posizione di Cagnazzi esposta nell'autobiografia corrisponde alla tesi contenuta nell'opuscolo: il XIX secolo inizierà il 1 gennaio 1801; inoltre non siamo a conoscenza di altri opuscoli anonimi pubblicati nel 1800 a Venezia sullo stesso argomento.

[4] Luca De Samuele Cagnazzi, *La mia vita*. Memorie inedite a cura di Alessandro Cutolo, Milano, Ulrico Hoepli, 1944, p. 35-36. La Biblioteca dell'Archiginnasio non possedeva questa pubblicazione, donata dall'ing. Marvulli e catalogata con collocazione 20.F.2609, che rappresenta la fonte principale per ricostruire le vicende dell'erudito altamurano. Su Cagnazzi si veda anche *Dizionario biografico degli italiani*, XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, p. 303-306 (voce a cura di C. Paola Scavizzi); e Pasquale Sorrenti, *Scrittori altamurani*, «Altamura», XXI-XXII, 1979-1980, p. 27-86 (voce «Cagnazzi»: p. 39-41).

[5] Sul sacco di Altamura cfr. Giuseppe Pupillo, *La controrivoluzione del cardinale Ruffo e il Sacco di Altamura*, «Altamura», XL-XLI, 1999-2000, p. 119-150.

Cagnazzi stesso ci informa dei suoi studi di cronologia e matematica, ed è quindi la persona più adatta per affrontare con cognizione di causa la questione dell'inizio del secolo su basi scientifiche;[6] in effetti fin dalle prime righe dell'opuscolo la soluzione del dilemma è impostata su basi prettamente matematiche e si suggerisce al lettore di costruire una tavoletta per il conteggio degli anni che formano i secoli.[7] Significativo è anche il commento nella parte finale dell'opuscolo, che si può condensare nel detto *la matematica non è un'opinione*:

«Gli uomini furono fin qui persuasi che negli argomenti di fatto esser non vi potesse soggetto di discrepanza d'opinione. I calcoli aritmetici furono posti nella classe di questi argomenti di fatto».[8]

Trova inoltre riscontro l'affermazione di Cagnazzi contenuta nelle memorie: «Io feci un opuscolo in cui mostrai che Dionisio il picciolo avea considerati gli anni ordinativamente e che il 1800 era l'ultimo del secolo XVIII»;[9] ed in effetti nell'opuscolo *A qual secolo appartenga il 1800* Dionigi il Piccolo viene citato con riferimento all'introduzione del computo dell'Era cristiana.[10]

Ulteriori riscontri potrebbero venire da un confronto tra l'opuscolo veneziano ed opere di Cagnazzi, alla ricerca di analogie stilistiche peraltro già riscontrate dall'ing. Marvulli, ma sono ancora le sue memorie ad offrirci un elemento significativo ai fini dell'attribuzio-

[6] L. De Samuele Cagnazzi, *La mia vita*, cit., p. 3: «Uscii dal Collegio all'ottobre 1799. Avea già terminato il corso di belle lettere sotto Mola, ed avea solamente fatta la Geometria piana, la Logica e la Cronologia»; p. 4: «... mi vidi fornito di cognizioni di matematica pura al pari de' primi Matematici napolitani della mia età, anzi superiore»; e p. 5: «... ebbi nell'anno 1787 la Cattedra di Matematiche».

[7] *A qual secolo appartenga il 1800* cit., p. 3: «Si formi una tavoletta con diecinove colonne, e con cento caselle per colonna».

[8] *Ivi*, p. 10.

[9] L. De Samuele Cagnazzi, *La mia vita* cit., p. 36.

[10] *A qual secolo appartenga il 1800* cit., p. 6, nota b. Sull'introduzione dell'Era cristiana cfr. Dionysius Exiguus, *Liber de Paschate*, in *Patrologiae cursus completus ..., Series latina*, a cura di Jacques-Paul Migne, t. LXVII, Parisiis, apud editorem, 1848, col. 483-508. Scrittore ecclesiastico (nato in Scizia o in Armenia, verso la fine del V sec. - morto nel 540 circa), monaco, visse a Roma. A lui spetta l'introduzione dell'Era cristiana o volgare: traducendo le tavole pasquali di Cirillo d'Alessandria, iniziò il computo degli anni dalla nascita di Gesù da lui fissata, con un errore di quattro o cinque anni, il 25 dicembre 753 dalla fondazione di Roma. Gli studiosi moderni, collegando gli scarsi accenni cronologici contenuti nei Vangeli, spostano la nascita di Gesù alcuni anni prima rispetto all'anno indicato da Dionigi.

ne, laddove nel descrivere il suo soggiorno a Venezia, si legge: «In tale tempo, cioè nel Novembre, non ostante il mio incomodo usciva, e qualche volta mi portava alla celebre stamparia e libreria di Zatta a S. Barnaba».[11]

L'opuscolo è stato stampato da Giovanni Zatta, libraio in Frezzeria all'insegna della Provvidenza e dunque non presso la stamperia di S. Barnaba, ma comunque da un membro della nota famiglia di tipografi e librai, figlio del più conosciuto Antonio.[12]

Si può dunque ipotizzare che Cagnazzi, frequentando da buon erudito biblioteche e librerie veneziane,[13] tra cui la celebre libreria di Antonio Zatta, abbia conosciuto uno dei membri della famiglia, Giovanni, presso il quale poi verrà stampato l'opuscolo *A qual secolo appartenga l'anno 1800*; Cagnazzi durante il periodo veneziano tra l'altro si guadagnò da vivere come correttore di bozze, ma purtroppo non sappiamo per conto di chi svolgesse tale attività.[14]

Per concludere si segnala una frase dell'abate Giovanni Rossetti nell'opuscolo *Dissertazione sulla questione dell'anno corrente, se sia cioè fine del secolo decimottavo, o principio del secolo decimonono*, pubblicato a Jesi nel 1800:[15] «In Venezia un altro celebre letterato avea promesso, e credo che già abbia pubblicato, un opuscolo su questa materia, quale dovea certamente decidere da suo pari».[16]

Cagnazzi era all'epoca un celebre letterato e quindi il riferimento dell'abate Rossetti è rivolto a lui e al suo opuscolo?[17] Oppure si deve ipotizzare l'esistenza di un altro autore che scrisse sulla stessa materia a Venezia nel 1800? Cagnazzi scrisse vari articoli a partire dal 1792 sul periodico letterario napoletano «Analisi ragionata de' libri nuovi»,[18] ma le opere principali le compose dopo il 1800. Tuttavia una

---

[11] L. De Samuele Cagnazzi, *La mia vita*, cit., p. 32. Cagnazzi si riferisce alla libreria e stamperia del veneziano Antonio Zatta (1722-1804), che in una lettera a stampa firmata di suo pugno del 26 luglio 1800, inviata al tipografo bolognese Giuseppe Lucchesini, fornisce il suo preciso indirizzo, corrispondente a quello indicato da Cagnazzi: «... devo pregarvi di dirigere le Vostre Lettere al solo mio nome di Antonio Zatta qu: Giacomo al Traghetto di S. Barnaba», cfr. BCABo, Collezione autografi, cart. CXXIII, 25.505, lettera 11. Su Antonio Zatta libraio e tipografo, oltre alla voce curata da Giannetto Avanzi in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, XXXV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1950, p. 902, si veda anche Mario Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1989, *passim*. La Biblioteca dell'Archiginnasio conserva 24 lettere commerciali inviate tra il 1798 e il 1801 da Antonio Zatta a Giuseppe Lucchesini nella Collezione autografi, cart. CXXIII, 25.505 ed altre 27 inviate tra il 1802 e il 1807 nel Fondo speciale Giuseppe Lucchesini, cart. III, lettere 847-864 e lettere a stampa 914-922 (Antonio morì nel 1804, ma per alcuni anni l'attività mantenne il suo nome: «Con Testamentaria sua disposizione [...] volse, che continuar debba li suoi Negozj col solo suo nome», cfr. BCABo, Fondo speciale Giuseppe Lucchesini, cart. III, lettera 921); su questo Fondo speciale e sull'attività di stampatore e libraio di Giuseppe Lucchesini cfr. Enzo Colombo, *Giuseppe Lucchesini stampatore-libraio bolognese tra '700 e '800: inventario del carteggio e documenti*, «L'Archiginnasio», LXXIX , 1984, p. 286-299, e Carla Di Carlo, *Giuseppe Lucchesini libraio e tipografo a Bologna (1739-1820)*, «Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari», VII, 1993, p. 341-378. Un'altra lettera di Antonio Zatta a Carlo Scapin, datata 1790, è conservata in BCABo, Collezione autografi, cart. CXIII, 24.804.

[12] Un Alessandro Zatta tipografo è documentato nel XVII secolo, ma è Antonio che nella seconda metà del Settecento impianta una delle più importanti tipografie veneziane. È documentata anche l'attività del figlio Giacomo, mentre si hanno poche informazioni su Giovanni Zatta, che sulla base delle pubblicazioni reperibili nei principali cataloghi a stampa e *on line* fu attivo come tipografo dalla metà degli anni novanta del XVIII secolo fino a tutto il primo decennio del XIX secolo. Nella descrizione catalografica disponibile *on line* sull'Indice nazionale SBN di un'opera stampata da Giovanni Zatta, *La rigenerazione dell'Olanda, specchio a tutti i popoli rigenerati*, 1799, nell'area della pubblicazione si legge: «... appresso Giovanni Zatta di Antonio librajo»; ulteriore conferma che Giovanni sia proprio uno dei figli di Antonio, si ha da una circolare datata 1 novembre 1796 che Antonio Zatta invia a Giuseppe Lucchesini insieme alla lettera del 26 luglio 1800 già citata nella nota precedente: «Per giusti motivi moventi l'animo mio, ho dovuto determinarmi di accordare sino dallo scorso Decembre alli miei cinque figli Francesco, Giacomo, Giovanni, Niccola, e Vincenzo la loro emancipazione...». La Biblioteca dell'Archiginnasio conserva 18 lettere di Giovanni Zatta inviate tra il 1798 e il 1801 a Giuseppe Lucchesini ed una a Sebastiano Lorenzini nel 1799 in BCABo, Collezione autografi, cart. CXXIII, 25.506, una lettera datata 12 agosto 1806 inviata al conte Giuseppe Rangoni in BCABo, Carteggio Rangoni, cart. CIV, 20 e 5 lettere inviate tra il 1803 e il 1805 ancora a Giuseppe Lucchesini in BCABo, Fondo speciale Giuseppe Lucchesini, cart. III, lettere 865-869.

[13] L. De Samuele Cagnazzi, *La mia vita* cit., p. 40: «... ma la mattina andava sempre alla pubblica Biblioteca, purchè fosse aperta».

[14] *Ivi*, p. 37.

[15] L'opuscolo di Giovanni Rossetti è stato ristampato in *Il 1900 se sia l'ultimo anno del secolo XIX o il primo del secolo XX*, Roma, Tip. Vaticana, 1899 (esemplare in BCABo, collocazione 6. Opuscoli vari, cart. Ob, 48), già descritto in *Scusi... in che millennio siamo?*, «L'Archiginnasio», cit., p. 25-28. Sull'abate Giovanni Rossetti si riportano le notizie presenti nell'introduzione, firmata XYZ, a p. 6-7: «L'autore era nativo di Domo, piccolo e remoto castello, situato sugli Appennini, non lungi dal Monte Sanvicino, nella diocesi di Fabriano, nella quale fu poi Parroco per qualche tempo in altri castelli; e morì nella suddetta città il 24 marzo 1836 in età di 70 anni compiti».

[16] G. Rossetti, *Dissertazione* cit., p. 10.

[17] L'ing. Marvulli si pone la stessa domanda e in una lettera inviataci in data 14 febbraio 2003, prot. 62/V, cita a proposito lo stesso L. De Samuele Cagnazzi, *La mia vita* cit., p. 32-33 (l'episodio è datato 1800): «Volli visitare anche il celebre Fisico il P. Sammartino Cappuccino. Era egli aggravato da male cronico, e dopo pochi giorni morì. Egli al vedermi credeva che fossi il nipote dell'Arcidiacono Cagnazzi, poichè persuader non potevasi che da dodici anni e più in dietro avessi fatta la mia figura nella letteratura, ma dal discorso già si dissuase subito dal suo credere».

notizia contenuta nelle sue memorie confermerebbe che era già noto all'epoca del soggiorno veneziano: «L'insigne Denina nella sua opera sulle rivoluzioni d'Italia fece quindi un prospetto dell'Italia moderna, e tra letterati di nome pose anche me».[19] Cagnazzi fa riferimento al libro XXV dell'opera *Delle rivoluzioni d'Italia*, pubblicato per la prima volta nel 1792 a completamento dei precedenti 24 libri che videro la luce tra il 1769 e il 1770.[20] Il capo III dal titolo *Quali progressi abbiano fatto le lettere specialmente da trent'anni in qua nel Regno di Napoli, in Roma, in Toscana, e nello stato Veneto*, nell'edizione del 1792 terminava con la frase: «Rarissimi poi sono finora nelle provincie del regno i letterati che abbian nome, tanto più che i vescovi dotti, o vivono per piacere o sono impiegati nella capitale»;[21] ma nell'edizione del 1800 il testo viene così modificato: «Rarissimi poi sono finora nelle provincie del regno i letterati che abbian nome: si contano appena Delfico in Teramo, Rosati in Foggia, Giovene in Molfetta e Cagnazzi in Altamura».[22] L'opera di Denina ebbe un grande successo, fu tradotta in molte lingue ed ebbe in Italia moltissime ristampe, ma si può affermare che il riferimento dell'abate Rossetti ad un celebre letterato fosse riferito proprio a Cagnazzi indipendentemente dal fatto che Rossetti avesse a disposizione l'edizione del 1800 del XXV libro: la citazione di Denina è certamente una prova che Cagnazzi era già

[18] Il periodico «Analisi ragionata de' libri nuovi» era un «... periodico letterario a scadenza mensile che uscì dall'ottobre del 1791 al dicembre del 1793, con lo scopo di dare notizia delle opere pubblicate in Europa. [...] Vi collaborarono regolarmente Luca De Samuele Cagnazzi ...»; cfr. *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, a cura di Anna Maria Rao, Napoli, Liguori, 1998, p. 556. Cagnazzi fa anche accenno alla collaborazione con il periodico di Vicenza «Giornale enciclopedico»: cfr. L. De Samuele Cagnazzi, *La mia vita* cit., p. 6 e 304, nota 24.

[19] L. De Samuele Cagnazzi, *La mia vita* cit., p. 14.

[20] Carlo Denina, *Delle rivoluzioni d'Italia*, Torino, appresso i fratelli Reycends, 1769-1770, 3 v. La prima edizione del libro XXV fu stampata a Venezia: *Continuazione delle rivoluzioni d'Italia dal 1713 al 1792 sotto il titolo d'Italia moderna*, Venezia, dalle stampe di Silvestro Gatti, 1792. Su Carlo Denina (1731-1813), storico e letterato, si veda la voce, curata da Guido Fagioli Vercellone, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, p. 723-732.

[21] C. Denina, *Continuazione delle rivoluzioni* cit., p. 38, così anche nell'edizione del 1793, sempre dalle stampe di Silvestro Gatti a Venezia.

[22] C. Denina, *Delle rivoluzioni d'Italia libri venticinque*, Venezia, dalla tipografia di Antonio Curti q. Giacomo, 1800, p. 234. La modifica fu confermata nelle edizioni successive, ad esempio in quella di Milano, Società Tipografica de' Classici italiani, 1820, p. 642, che per quanto riguarda il libro XXV è considerata la più corretta.

noto negli ambienti intellettuali della fine del XVIII secolo.

L'insieme degli elementi presi in esame confermano dunque l'attribuzione dell'opuscolo *A qual secolo appartenga l'anno 1800* a Luca De Samuele Cagnazzi.

2. *Achille Scocchera: la cronologia non è un'opinione*

La ristampa dell'opuscolo dell'abate Giovanni Rossetti nel 1899[23] fece innervosire, e non poco, l'ingegnere ed architetto napoletano Achille Scocchera, autore di una *memoria dimostrativa* sul tema della fine del secolo.[24] L'opuscolo di Scocchera non era presente presso la Biblioteca dell'Archiginnasio, ma l'ing. Marvulli, oltre ad una copia delle memorie di Cagnazzi, ha donato anche una riproduzione fotostatica dell'opuscolo di Scocchera, che va così ad arricchire il materiale sulla «battaglia dei secoli» posseduto dalla Biblioteca.

Scocchera difende con veemenza la tesi che con il primo gennaio 1900 inizierà il nuovo secolo, sostenendo che l'errore dei suoi oppositori è di non considerare lo zero come inizio del nostro calendario; le argomentazioni contrarie alla posizione di Scocchera si basano proprio sulla giusta constatazione che nell'Era cristiana l'anno successivo alla nascita di Cristo viene indicato come 1 d. C. e segue direttamente l'anno 1 a. C., senza comprendere alcun anno zero.[25] L'architetto napoletano attacca duramente il contenuto della *Dissertazione* di Giovanni Rossetti appena ristampata:

> Mentre era in stampa la presente memoria mi è pervenuto un opuscolo edito in Roma dalla Tipografia Vaticana a 20 gennaio scorso, nel quale con una breve prefazione è ristampata una dissertazione scritta pel medesimo argomento nel 1800 da persona incognita [ma l'autore è indicato nella prefazione], la quale ha creduto di fare uno sfoggio inutile di erudizione sulle diverse epoche e sulle nomenclature, mentre la questione è di pura e semplice aritmetica, che viene trattata in ultimo col

[23] G. Rossetti, *Dissertazione* cit.

[24] Achille Scocchera, *Al primo Gennaio 1900 comincerà il ventesimo secolo dell'era volgare: memoria dimostrativa*, Napoli, Tipografia Angelo Trani, 1899. Su Achille Scocchera cfr. Angelo De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze, coi tipi dei successori Le Monnier, 1889, p. 463-464.

[25] Cfr. *Scusi ... in che millennio siamo?* «L'Archiginnasio» cit., p. 11-12.

solito peccato di origine, cioè che si fa incominciare l'Era volgare da *uno* invece che da *zero* .[26]

Giovanni Rossetti non poteva rispondere alle critiche di Scocchera, ma forse lo avrebbe fatto con le parole che aprono la Prefazione alla sua *Dissertazione*:

> Sembra strano come in questo secolo tanto illuminato abbiasi a promovere e sciorre una questione su d'un punto cronologico, che essendo chiarissimo, non involse mai la menoma difficoltà ne' trasandati tempi, e ne' tempi ancor d'ignoranza.[27]

3. Kotzebue: il nuovo secolo va a teatro

Le ricerche effettuate nell'archivio della Biblioteca dell'Archiginnasio per la preparazione del convegno per il centenario della morte di Luigi Frati[28] hanno permesso di recuperare uno scambio di lettere tra lo stesso Frati ed Ernesto Masi che contengono riferimenti alla questione della fine dei secoli. Scrive Ernesto Masi:

> Firenze, li 13 gennaio 1894
> Caro Frati,
> fammi un piacere. Nel «Teatro Moderno Applaudito» o nell'«Anno Teatrale» o tra le commedie di Kotzebue dev'esserci una commediola d'un atto o due, di cui non ricordo il titolo, ma che riguarda la fine del secolo XVIII e il principio del XIX. È la questione solita e la commedia giuoca sul fatto che una signorina abbia perduto o acquistato un anno [...].[29]

[26] A. Scocchera, *Al primo gennaio 1900* cit., p. 5-6.

[27] G. Rossetti, *Dissertazione* cit., p. 9.

[28] Il convegno dal titolo *Una foga operosa. Luigi Frati e l'organizzazione degli istituti culturali bolognesi nella seconda metà dell'Ottocento* si è tenuto il 16 novembre 2002 presso la Biblioteca dell'Archiginnasio.

[29] BCABo, Archivio, anno 1894, prot. 14. Ernesto Masi (Bologna, 1837 – Firenze, 1908) scrittore, si occupò in particolare di storia letteraria e di storia politica e dei costumi. Visse molti anni a Firenze con l'incarico di provveditore agli studi. Sulla sua figura si veda in particolare Domenico Zanichelli, *Ernesto Masi*, «Nuova antologia», CCXX, 1908, p. 386-402. Masi ebbe occasione di esprimere la sua opinione sulla questione dell'inizio dei secoli recensendo un'opera di Pier Desiderio Pasolini, *Gli anni secolari*, Roma, Loescher, 1903: «Secondo il computo aritmetico il secolo ventesimo incomincia col 1901 ...»; cfr. «Nuova antologia», CXCIV, 1904, p. 271.

La risposta di Luigi Frati è molto precisa:

> Carissimo Ernesto
> La commediola che cercate, è di Kotzebue, ed ha per titolo: *Il nuovo secolo*, in un atto, i cui personaggi sono: Erman, ricco mercante. Guglielmina sua figlia. Eduardo suo nipote. Il signor di Smalbach. Rodolfo suo figlio, due medici.
> Il sig. Erman e Rodolfo sostengono per particolari loro fini che il nuovo anno (1800) è principio del nuovo secolo. Guglielmina e il signor di Smalbach, per altri contrari fini, che appartiene al secolo in cui erano. Ma giacchè l'azione si scioglie indipendentemente da siffatta questione, essa rimane inconclusa, e ciascuno resta del proprio avviso [...].[30]

La commedia di August Friedrich Ferdinand Kotzebue,[31] *Il nuovo secolo*, è un documento di grande interesse ed attualità nonostante sia stato scritto due secoli fa, in quanto fornisce un esempio concreto della passione e del coinvolgimento che una questione da più parti considerata futile è riuscita a scatenare tra gli opposti schieramenti, alla fine del Seicento come durante il recente passaggio nel Terzo millennio.

A differenza dei vari opuscoli scientifici che affrontano con estrema serietà il tema della fine del secolo, la commedia di Kotzebue ci offre un'idea di come l'argomento veniva discusso nei salotti, tra persone normali non particolarmente esperte di matematica e cronologia, così come tra il 1999 e il 2000 se ne discuteva tra amici e colleghi, al ristorante o in autobus.[32] Per questo ricorda uno degli opuscoli esposti nella mostra (*Lettera ad una dama sopra l'equivoco preso da alcuni, nel contare il presente anno M.DCC per lo primo, e non per l'ultimo del secolo*, In Bologna, per gl'eredi Pisarri, 1700) dove la polemica si veste dei toni galanti di una conversazione da salotto in

[30] BCABo, Archivio, anno 1894, prot. 14: la minuta della lettera di Frati è allegata alla lettera di Masi.

[31] August Friedrich Ferdinand Kotzebue (1761-1819), drammaturgo tedesco, ebbe un grande successo in tutta Europa pubblicando numerosi drammi e commedie; cfr. Gabriella Catalano, *August von Kotzebue*, in *Grande dizionario enciclopedico UTET*, XI, Torino, UTET, 1988, p. 681.

[32] Scrive Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1964, p. 629: «Il meglio di sé egli lo seppe dare dove prevale uno stile da salotto e nelle farse, in cui le situazioni parallele con figure contrapposte sono ben rilevate da una tecnica di spiritose battute dialogiche esse pure parallele e contrapposte; si veda ad esempio la vivacità dei ragionamenti con cui nella commedia in un atto *Das neue Jahrhundert* si discute dall'inizio alla fine il grave problema se il nuovo secolo cominci nel 1800 o nel 1801».

forma epistolare: ad ingentilire una noiosa disputa fondata su complessi calcoli matematici e cronologici è la presenza tra i due contendenti di una dama, a cui si rivolge l'anonimo autore dell'opuscolo.[33]

Anche in *Il nuovo secolo* è indubbiamente una donna, Guglielmina, la protagonista assoluta.[34] Intelligente e decisa vuole raggiungere il suo scopo: sposare il timido cugino Edoardo ed evitare la corte di Rodolfo, che si aspetta, come promesso, una risposta da Guglielmina sulla sua richiesta di matrimonio all'inizio del nuovo secolo. La commedia si svolge il 31 dicembre 1799, e dunque Guglielmina ha tutto l'interesse a sostenere che il nuovo secolo inizierà solo il 1 gennaio 1801, mentre Rodolfo, interessato alla dote della ragazza, sostiene che entro poche ore si entrerà nel nuovo secolo e si aspetta quindi una risposta.

Il padre di Guglielmina, Erman, ricco mercante, ha prestato una ingente somma di denaro al signor di Smalbak, padre di Rodolfo, con l'accordo che la somma deve essere restituita il primo giorno del nuovo secolo e quindi sostiene, per ovvi interessi, di dover aspettare solo un giorno per recuperare il prestito; inoltre spera che facendo sposare la figlia a Rodolfo, potrà recuperare comunque la somma ridimensionando la dote. Il vecchio Signore di Smalbak, oltre che dai debiti, è angosciato dalle parole di una anziana signora che gli ha predetto che morirà il primo giorno del nuovo secolo, lo stesso in cui dovrà restituire il prestito al mercante Erman, e spera quindi che abbia ragione Guglielmina. La commedia ha un lieto fine, con Guglielmina che sposa il cugino Edoardo, liberandosi finalmente della corte interessata di Rodolfo, anche se non si arriva ad una posizione comune sulla fine del secolo, il che non ci sorprende pensando alle discussioni che si sono ripetute alla fine del XIX e del XX secolo.

Vale la pena comunque riportare i dialoghi della scena VIII, dove vengono condensate le posizioni dei protagonisti:

Rodolfo:
Falso, falso...
(mentre egli continua tutti insorgono a parlare nel tempo stesso)

[33] Cfr. *Scusi ... in che millennio siamo?*, «L'Archiginnasio» cit., p. 12-14.

[34] Per il testo della commedia si veda August Kotzebue, *Teatro scelto secondo le ultime traduzioni*, t. XXVII, Bologna, nella Tipografia Marsigli, 1833, p. 269-303.

Bisognerebbe comparare l'antica numerazione romana degli anni colla nostra, per vedere ch'effettivamente il primo anno debb'essere stato chiamato zero.
Guglielmina:
Se ho da fare cento miglia di strada, non posso dir conto fino a tanto che non ho compito l'ultimo miglio.
Erman:
Il numero che si dà agli anni suppone sempre il tempo già scorso. Quando dico uno, s'intende ch'è già scorso un anno.
Il Signor di Smalbak:
Se tutte le cose cominciano coll'uno, perché dunque avrà il secolo ad incominciare collo zero? Ma so ben io com'è la cosa: l'indegno mio figlio vorrebbe vedermi morto.
Erman:
Zitto, figli miei, zitto; noi ci riscaldiamo senza proposito. In fine che importa a noi che il nuovo secolo abbia principio domani, oppure da qui ad un anno?
Guglielmina:
Per me non è cosa che possa riuscirmi indifferente.
Il Signor di Smalbak:
Per me neppure.
Rodolfo:
E per me molto meno.
Erman:
A dire il vero neppure per me. Vi ricorderete, signore, che al primo giorno del nuovo secolo vi scade il pagamento di quella vistosa cambiale.
Il Signor di Smalbak:
Ah, per quel giorno io sarò già in sepoltura.
Erman:
Come! Pensate di morire entro ventiquattr'ore?
Il Signor di Smalbak:
Entro trecento sessantacinque giorni. [35]

La questione di quando finisca un secolo è stata definita da più parti sciocca e futile, ma evidentemente, per varie ragioni, ha esercitato ed esercita tuttora un forte fascino, tanto da coinvolgere non soltanto gente comune ma anche scienziati ed intellettuali di ogni epoca.[36]

Dopo la lettura della commedia di Kotzebue, chi avrà ancora il coraggio di minimizzare l'importanza della «battaglia dei secoli»? La vita di tutti noi, l'amore, il denaro e addirittura la morte, come per il povero Signor di Smalbak, possono dipendere da quel primo gennaio, se sia considerato l'inizio di un nuovo secolo oppure solo il primo giorno dell'ultimo anno del secolo corrente.

[35] *Ivi*, p. 288-290.

[36] Cfr. ad esempio le opposte posizioni di Umberto Eco e Antonino Zichichi, *Scusi ... in che millennio siamo?*, «L'Archiginnasio» cit., p. 8.

Fig. 2. Augusto Majani (Nasica), *1 gennaio 1901*, «Il Resto del Carlino», 1-2 gennaio 1901, p. 1.

4. I disegni di Augusto Majani

Concludiamo segnalando un disegno di Augusto Majani, in arte Nasica, pubblicato in un recente catalogo sulla sua attività artistica, disegno con cui «Il Resto del Carlino augura ai suoi abbonati buon anno e buon secolo»; la data è quella giusta: 1 gennaio 1901.[37]

Ancora di Nasica, riproduciamo la bella stampa xilografica che compare al centro della prima pagina de «Il Resto del Carlino» del primo gennaio 1901, dove un vecchio che rappresenta il XIX secolo si allontana con un pesante fardello di guerre ed epidemie; un fanciullo sorridente, il secolo nuovo, fa la sua comparsa con una valigia su cui è impresso un punto interrogativo, mentre sullo sfondo si intravede un sole radioso tra il volteggiare di uccelli[38] (vedi fig. 2).

Un'immagine dell'arrivo del XX secolo ottimistica, ma senza esagerare: il punto interrogativo potrebbe riservare sorprese, anche negative, ma Nasica non poteva nemmeno lontanamente immaginare le terribili tragedie contenute in quella valigia.

---

[37] *Augusto Majani Nasica 1867-1959: pittore, illustratore e uomo di spirito*, catalogo della mostra (Budrio, ottobre-dicembre 2002) a cura di Alessandro Molinari Pradelli, Giancarlo Roversi, Antonio Storelli, [Modena], Panini, [2002], p. 113, n. 15; sulla vita di Augusto Majani (1867-1959) pittore, illustratore, giornalista e scrittore, cfr. nello stesso catalogo, alle p. 231-232, Cecilia Ugolini, *Biografia di Augusto Majani*.

[38] «Il Resto del Carlino», 1-2 gennaio 1901, p. 1.

Saverio Ferrari

Microclima e ambiente in una biblioteca storica*

(con appendice a cura di Giuseppe Cirillo - Elisabetta Iavarone - Bruno Spalla - Maria Roberta Stanzani)

Il microclima della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio è oggetto di monitoraggio e di indagine da oltre un decennio. Risale infatti al 1989 l'avvio di una campagna di rilevazione dell'umidità relativa e della temperatura, attuata, grazie ad un finanziamento della Provincia di Bologna e della Soprintendenza Regionale ai Beni Librari, mediante l'acquisto di una decina di termoigrografi SIAP MT 1520, che furono posizionati sia in alcune sale adibite a deposito librario, sia in ambienti destinati alla consultazione.[1]

Le conclusioni di un primo stralcio di rilevazioni (maggio 1989 – giugno 1991), elaborate, grazie ai finanziamenti suddetti, dal Centro per la patologia e la conservazione del libro e del documento (Ce.Pa.C.)

---

* Il testo corrisponde alla comunicazione tenuta presso la Cappella Farnese del Palazzo Comunale di Bologna il 28 febbraio 2001, nell'àmbito del workshop «Musei, ambienti per conservare», organizzato: da Istituto di Scienze dell'Atmosfera e dell'Oceano (ISAO) CNR, Comitato per Bologna 2000 Città Europea della Cultura, Musei Civici d'Arte Antica e Settore Cultura del Comune di Bologna e Istituto Beni Culturali Regione Emilia-Romagna (IBC). Una mostra didattica di ugual titolo ebbe luogo nell'attigua Sala Farnese dal 6 febbraio al 6 maggio 2001; cfr. *Diagnostica finalizzata alla protezione e conservazione dei beni culturali: musei ambienti per conservare; i danni del tempo e la memoria storica; dal restauro al modello*, Bologna, Bologna 2000 Città Europea della cultura, 2001, e il sito http://www.isao.bo.cnr.it/aerobio/bologna2000/.

[1] Cfr. Valerio Montanari, *Relazione del Direttore reggente [sull'attività svolta nel 1988]*, «L'Archiginnasio», LXXXIII, 1988, p. 7-26, in particolare p. 8; Id., *Relazione del Direttore reggente, [sull'attività svolta nel 1989]* «L'Archiginnasio», LXXXIV, 1989, p. 7-22, in particolare p. 7-8.

di Forlì, furono pubblicate nelle annate 1990 e 1991 del Bollettino della biblioteca.[2] In esse venivano posti in rilievo sia lo scarso isolamento dell'edificio dalle condizioni meteorologiche esterne – e di conseguenza le alte temperature alle quali la biblioteca soggiaceva in estate per il forte irraggiamento solare – sia l'eccessivo calore fornito dal sistema di riscaldamento invernale, costituito da aerotermosifoni, che con i loro getti di aria calda abbassavano fortemente l'umidità relativa per lunghi periodi. Tali condizioni si protrassero inalterate fino al 1997, anno in cui entrò in funzione l'attuale impianto di condizionamento, esteso a gran parte dei depositi librari e alla totalità degli ambienti in cui stazionano abitualmente utenti e personale della biblioteca.[3]

A titolo d'esempio si confrontino i grafici che illustrano l'andamento climatico di un anno tipo (il 1995) in sei ambienti: al primo piano (tav. 2) le sale 2, 6, e 11, o dello Stabat Mater, affacciate su via dell'Archiginnasio e piazza Galvani, e il Gabinetto Disegni e Stampe (GDS) e la sala 16, prospicienti il quadriloggiato posto al centro del palazzo; al secondo piano (tav. 3) la sala dei mss. B.

Per quanto riguarda l'umidità relativa, sono stati indicati con una linea verde i valori massimi registrati nei grafici e con una blu le minime, mentre con due linee tratteggiate è stata espressa la fascia ottimale dei valori, che si aggira tra il 50% e il 65%.[4]

Per quanto riguarda la temperatura, invece, la curva della temperatura massima è stata espressa in rosso chiaro e la minima in rosso

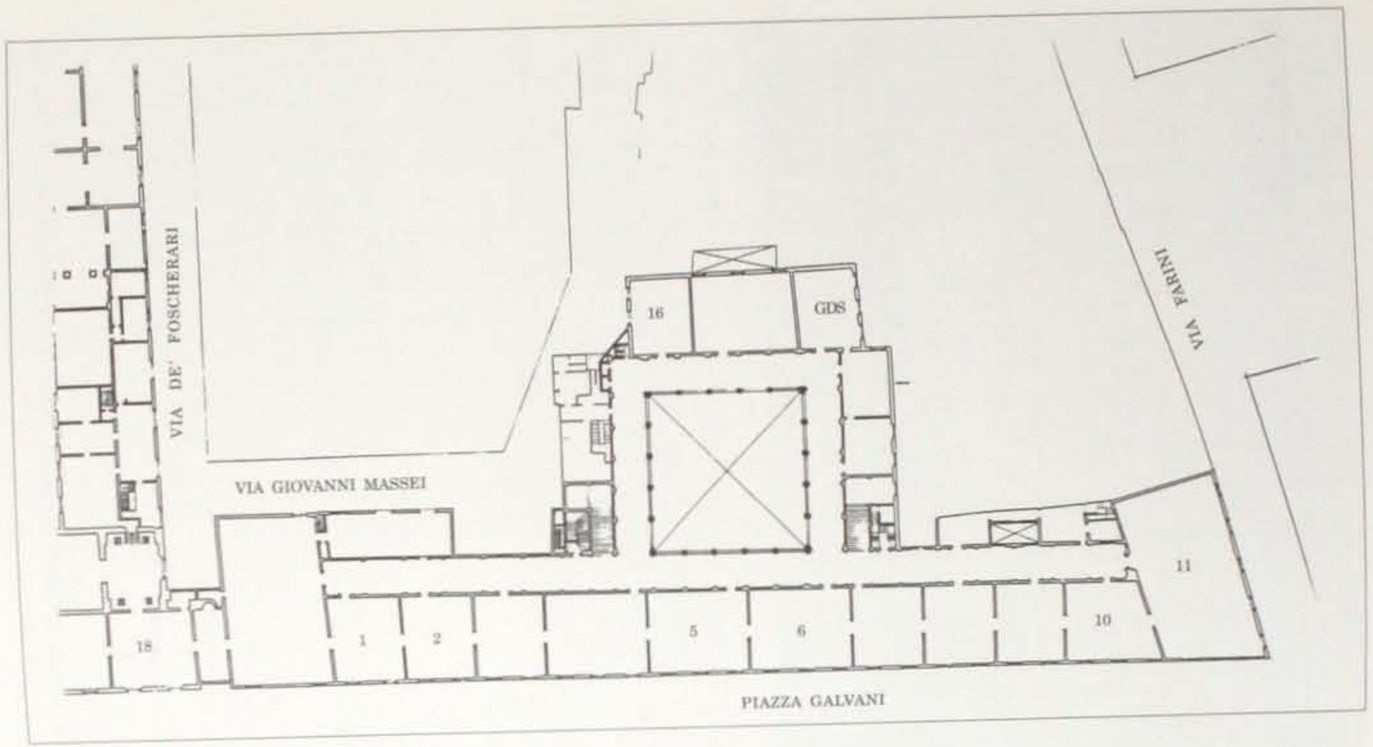
---

[2] Cfr. Ce.Pa.C., *La situazione microclimatica negli ambienti della Biblioteca dell'Archiginnasio. Primo rilevamento parziale: maggio 1989 – giugno 1990*, allegato a V. Montanari, *Relazione del Direttore reggente [sull'attività svolta nel 1990]*, «L'Archiginnasio», LXXXV, 1990, p. 7-24, in particolare p. 20-24; Ce.Pa.C., *Relazione riassuntiva sulla situazione microclimatica rilevata negli ambienti della biblioteca nell'anno solare compreso tra giugno 1990 e giugno 1991*, allegato a V. Montanari, *Relazione del Direttore reggente [sull'attività svolta nel 1991]*, «L'Archiginnasio», LXXXVI, 1991, p. 7-25, in particolare p. 21-25.

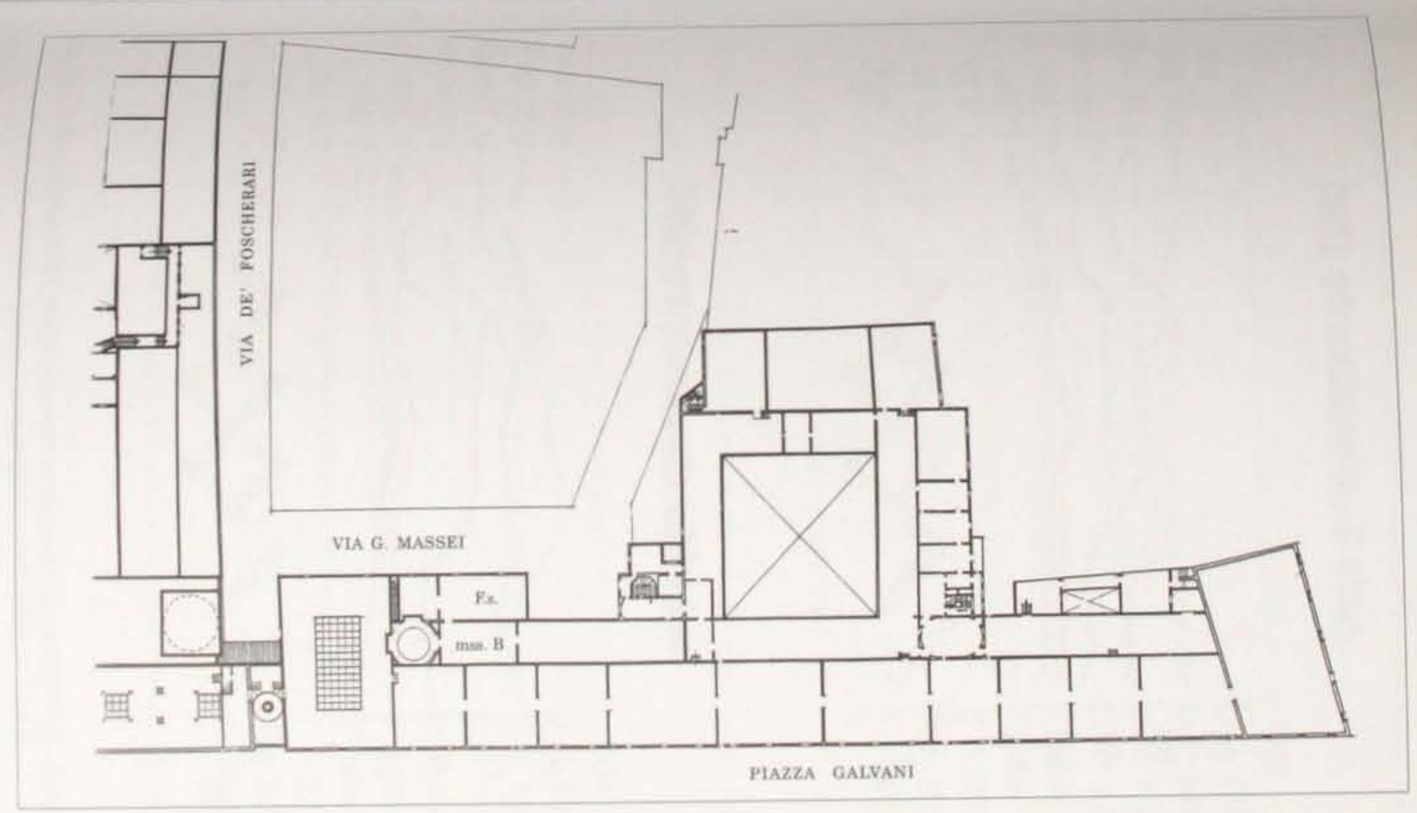
[3] Cfr. Paolo Messina, *Relazione del Direttore [sull'attività svolta nel 1996]*, «L'Archiginnasio», XCI, 1996, p. 7-29, in particolare p. 7-10; Id., *Relazione del Direttore [sull'attività svolta nel 1997]*, «L'Archiginnasio», XCII, 1997, p. VII-XXX, in particolare p. VII-X.

[4] «L'umidità relativa (U.R.) di un certo volume d'aria a una certa temperatura è il rapporto fra l'umidità assoluta (quella contenuta nell'aria) e la saturazione (l'umidità che al massimo potrebbe contenere)», Istituto per i beni artistici culturali naturali della Regione Emilia-Romagna – ICCROM, *La conservazione nei musei: il controllo dell'illuminazione, il controllo del clima*, Bologna, IBC – CLUEB, 1982 (Documenti, 16), p. 22.

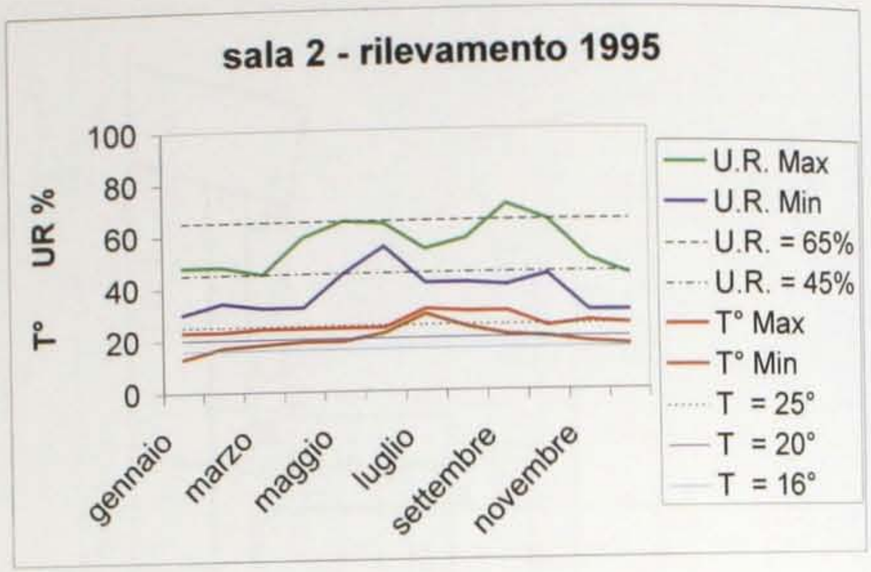
Tav. 1. Fronte del palazzo dell'Archiginnasio, prospiciente piazza Galvani. Foto Studio Pym e Studio Cesari.

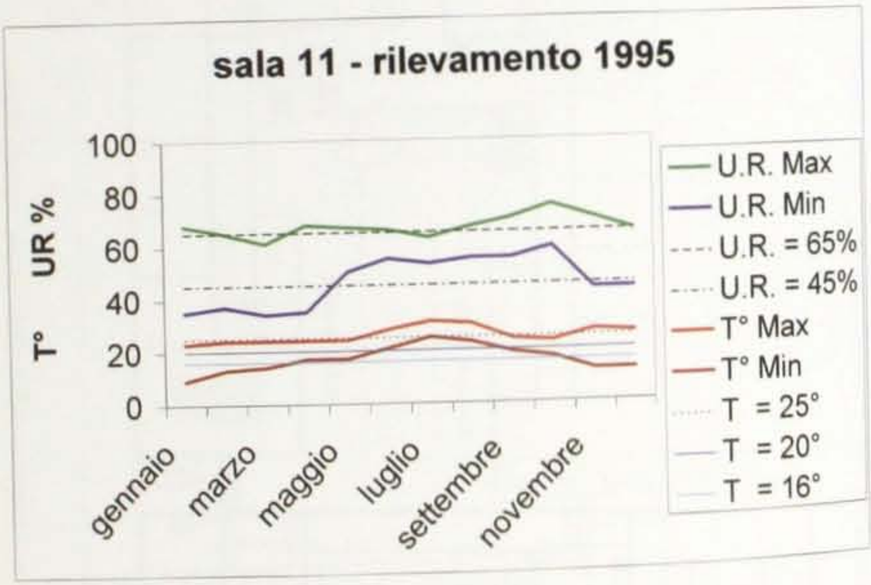


Tav. 2. Pianta del palazzo dell'Archiginnasio, primo piano.

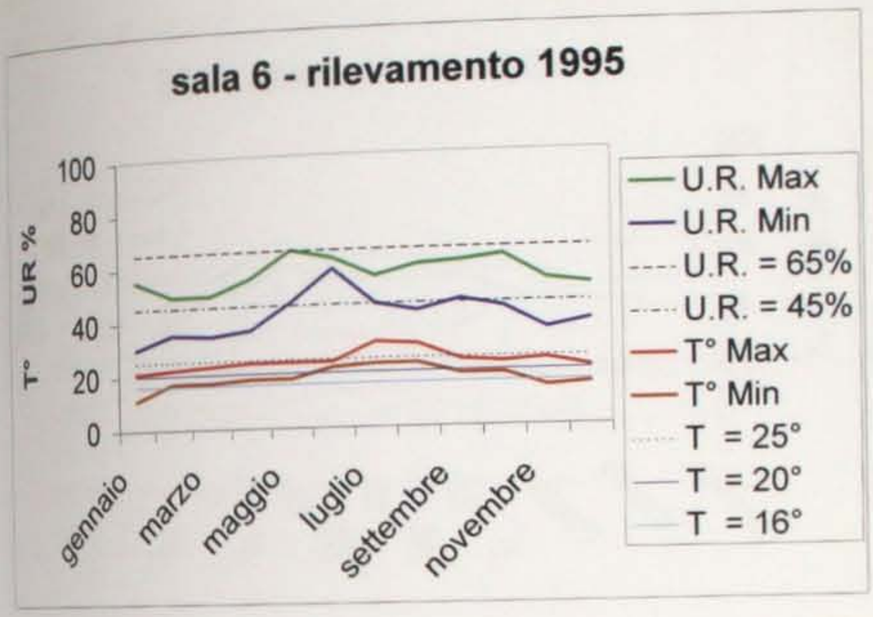


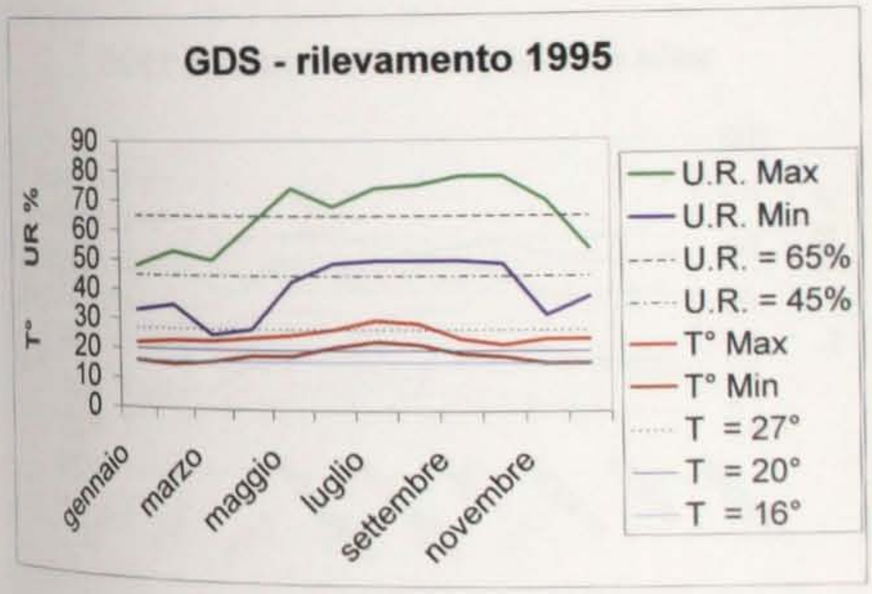
Tav. 3. Pianta del palazzo dell'Archiginnasio, secondo piano.



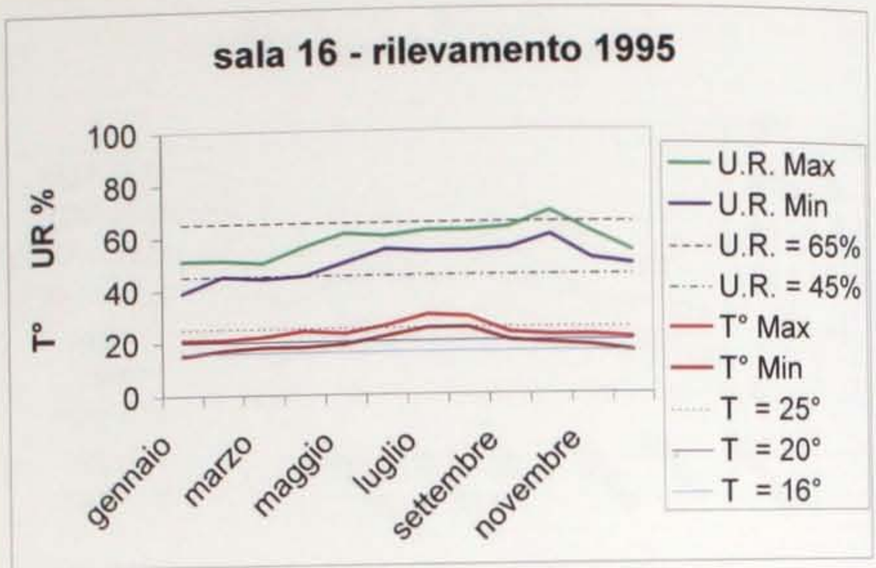


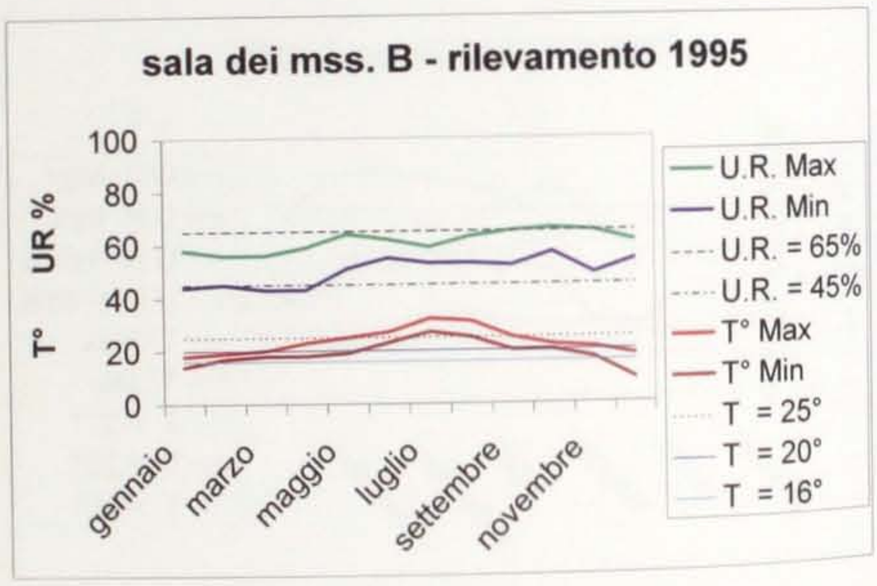
Tav. 4 e 5. Rilevamento termoigrometrico dell'anno 1995. Grafici relativi alle sale 2 e 11, o dello Stabat Mater.



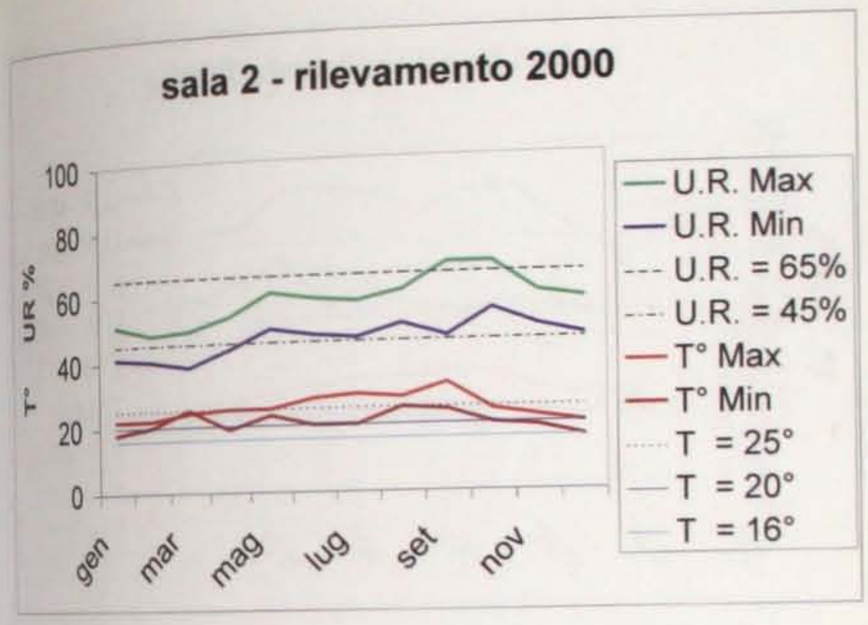


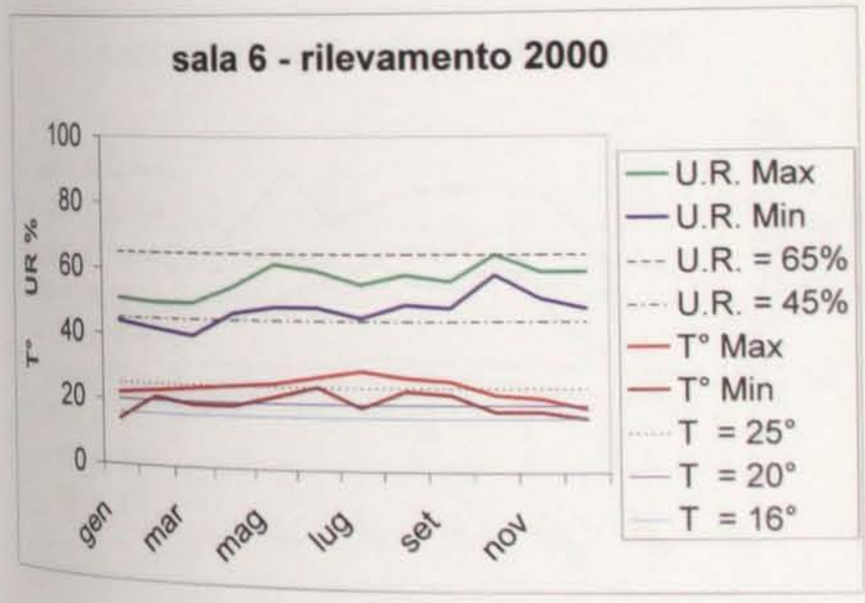
Tav. 6 e 7. Rilevamento termoigrometrico dell'anno 1995. Grafici relativi alla sala 6 e al Gabinetto Disegni e Stampe.



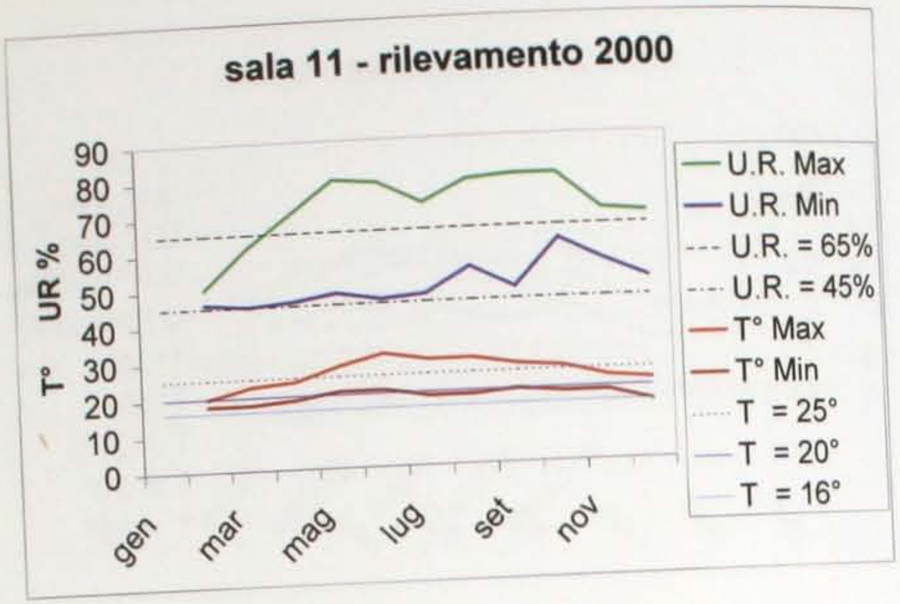


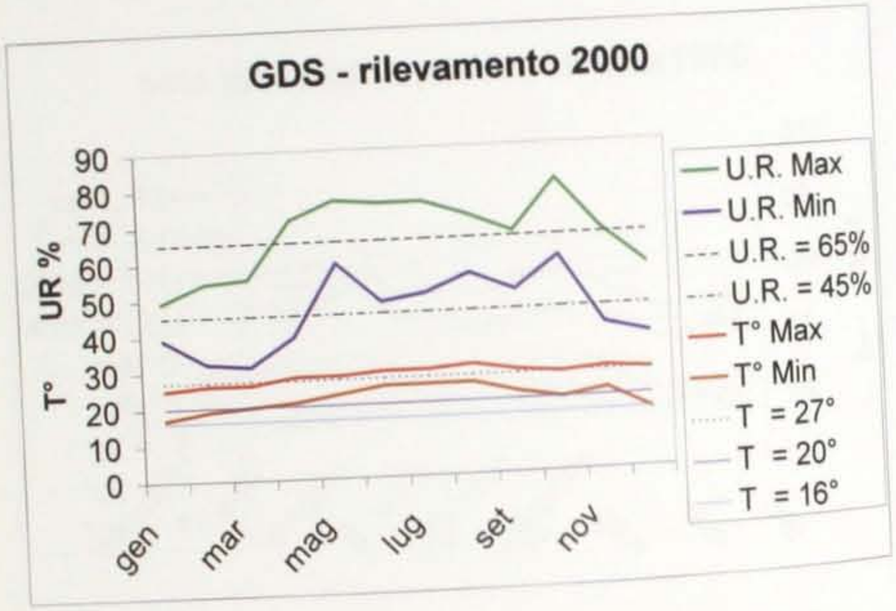
Tav. 8 e 9. Rilevamento termoigrometrico dell'anno 1995. Grafici relativi alle sale 16 e dei mss. B.



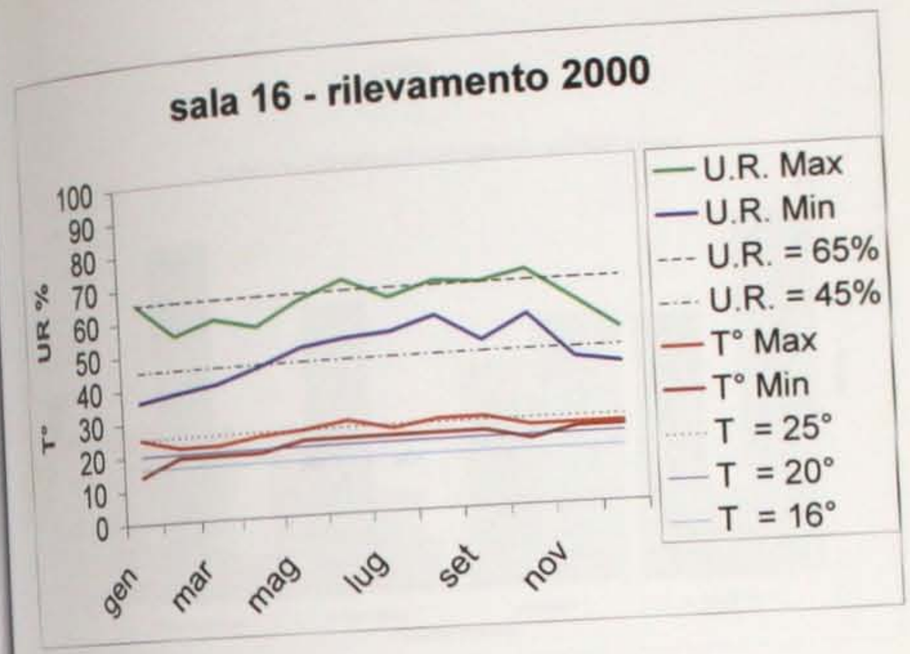


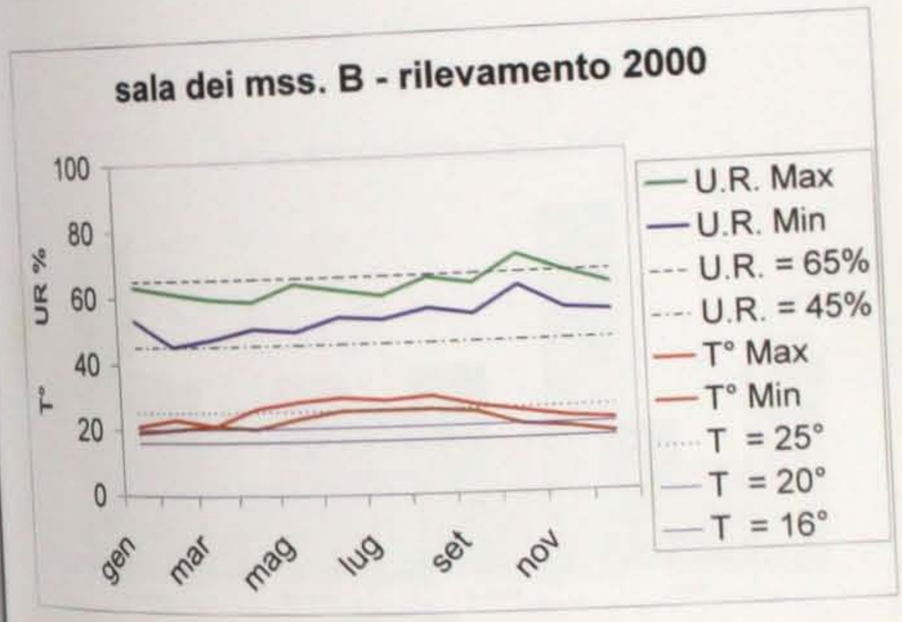
Tav. 10 e 11. Rilevamento termoigrometrico dell'anno 2000. Grafici relativi alle sale 2 e 6.





Tav. 12 e 13. Rilevamento termoigrometrico dell'anno 2000. Grafici relativi alla sala 11, o dello Stabat Mater, e al Gabinetto Disegni e Stampe.





Tav. 14 e 15. Rilevamento termoigrometrico dell'anno 2000. Grafici relativi alle sale 16 e dei mss. B.

GRAFICO 1

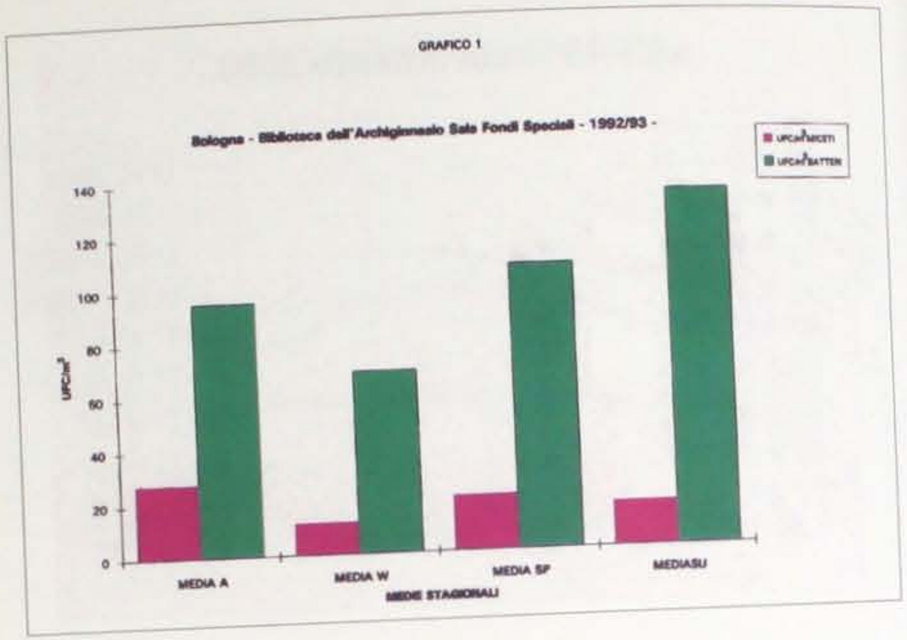
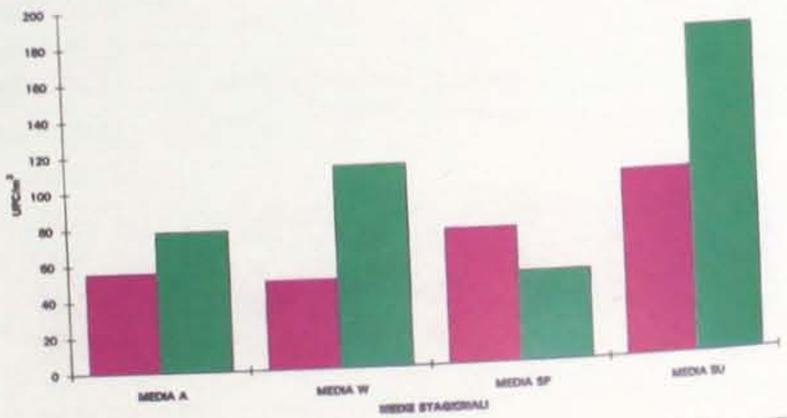


GRAFICO 2



Tav. 16 e 17. Analisi microbiologica e chimica del particellato ambientale, autunno 1992 - estate 1993. Medie stagionali di miceti e batteri rilevati nelle sale dei Fondi speciali e 18.

GRAFICO 3

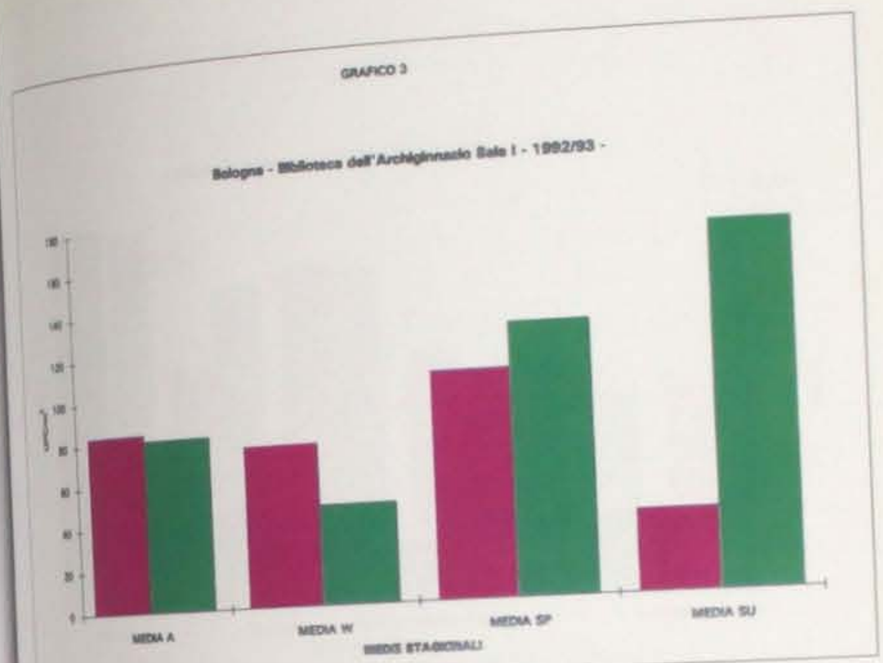
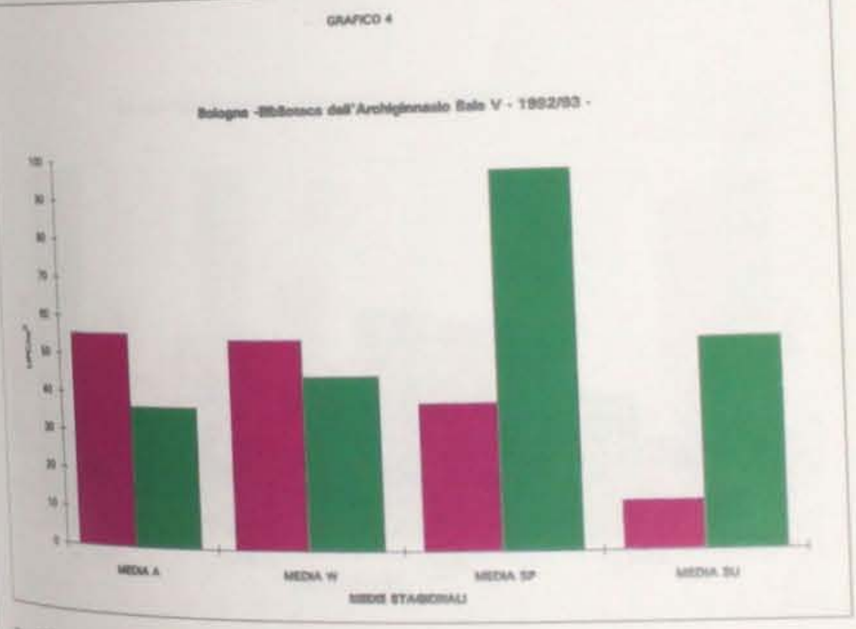


GRAFICO 4



Tav. 18 e 19. Analisi microbiologica e chimica del particellato ambientale, autunno 1992 - estate 1993. Medie stagionali di miceti e batteri rilevati nelle sale 1 e 5.

GRAFICO 5

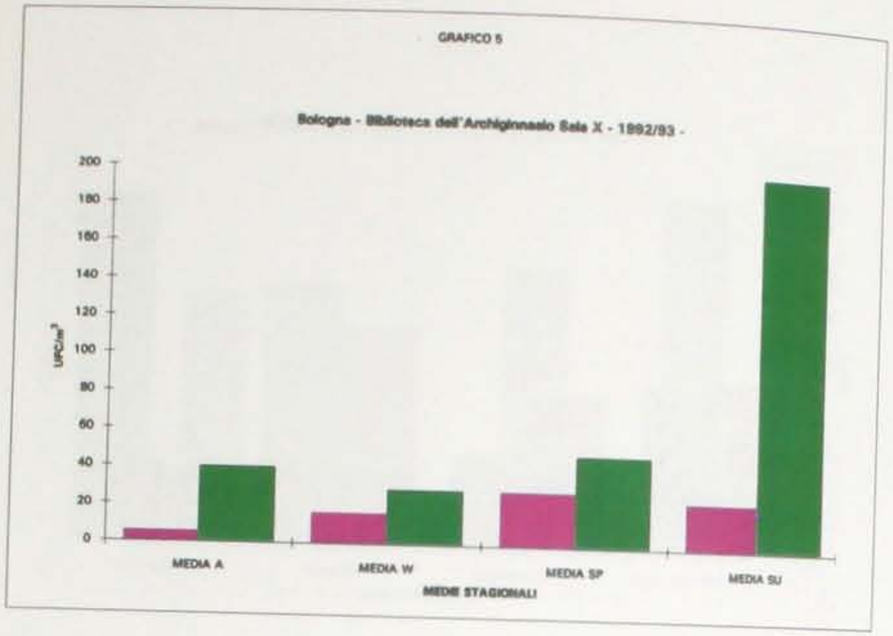
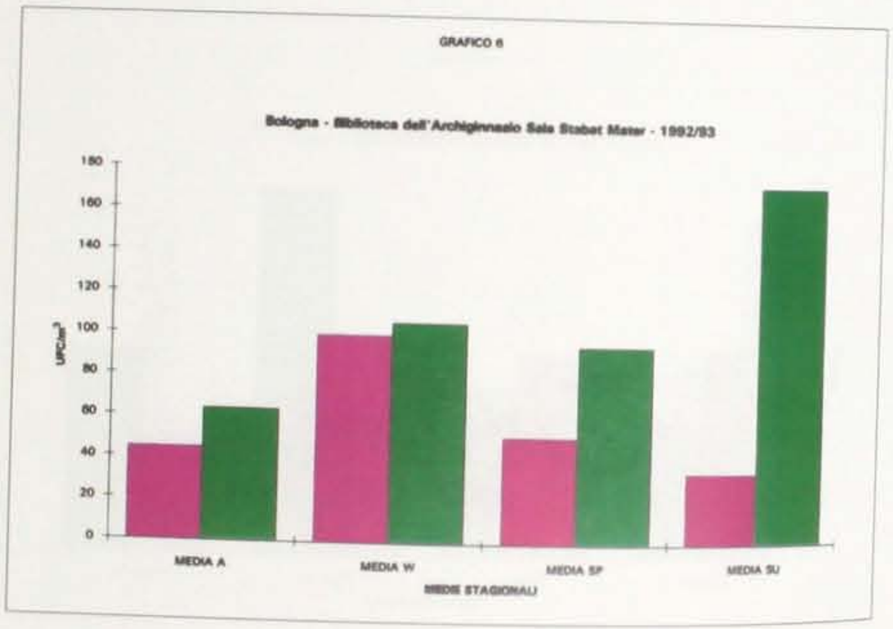


GRAFICO 6



Tav. 20 e 21. Analisi microbiologica e chimica del particellato ambientale, autunno 1992 - estate 1993. Medie stagionali di miceti e batteri rilevati nelle sale 10 e 11, o dello Stabat Mater.

GRAFICO 7

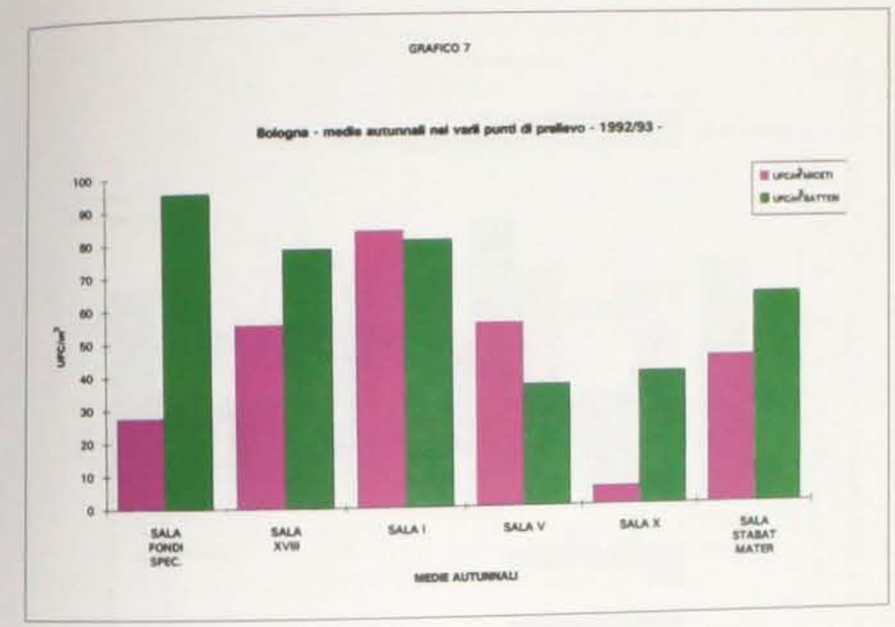
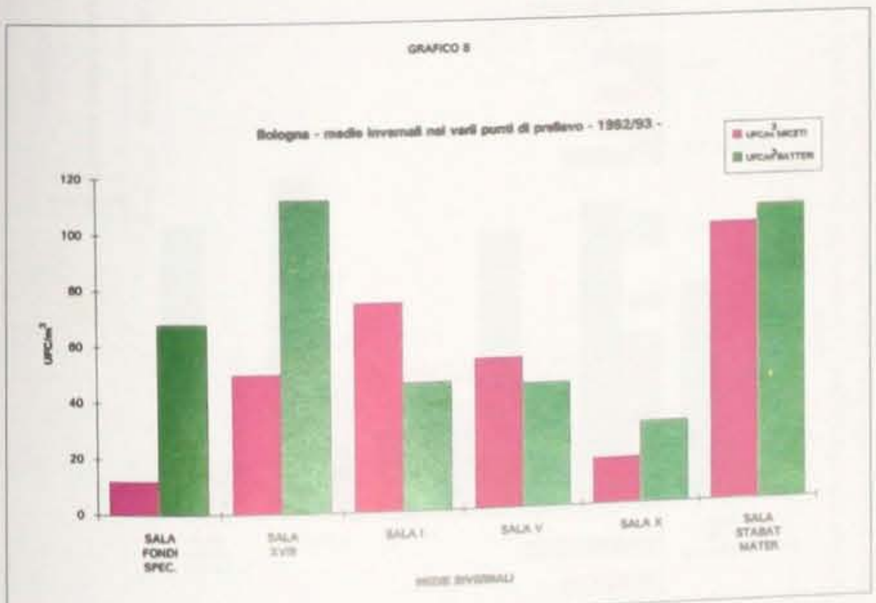
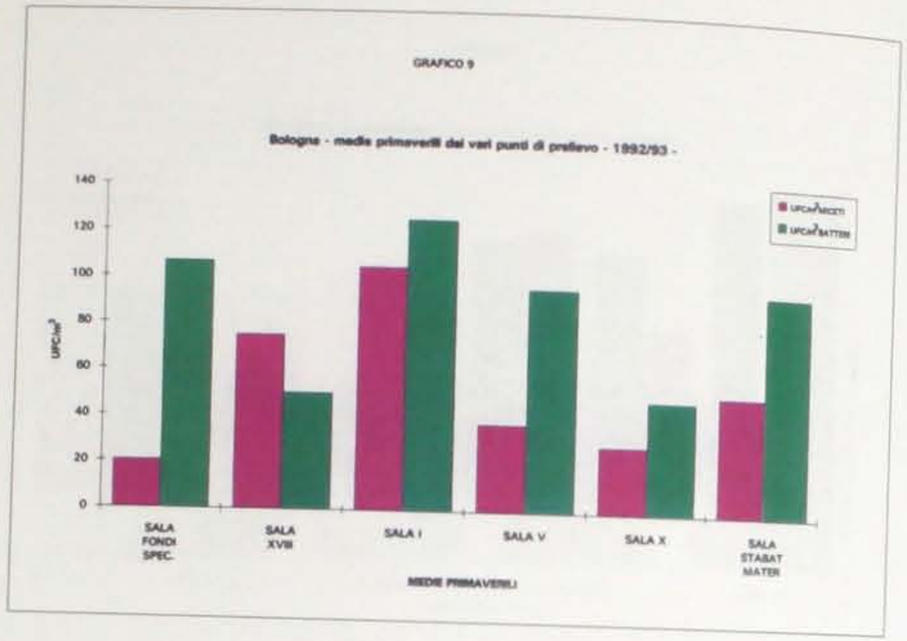
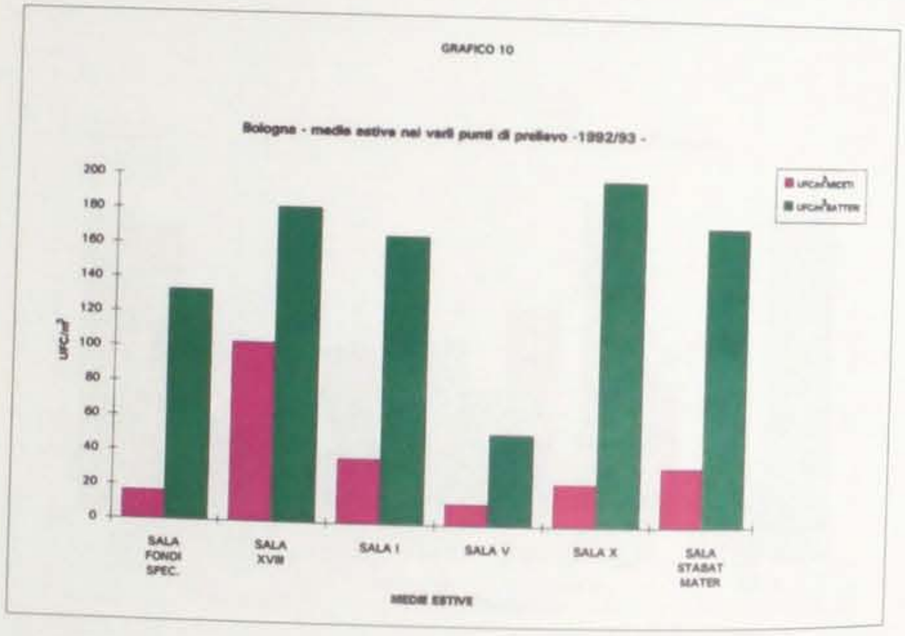


GRAFICO 8

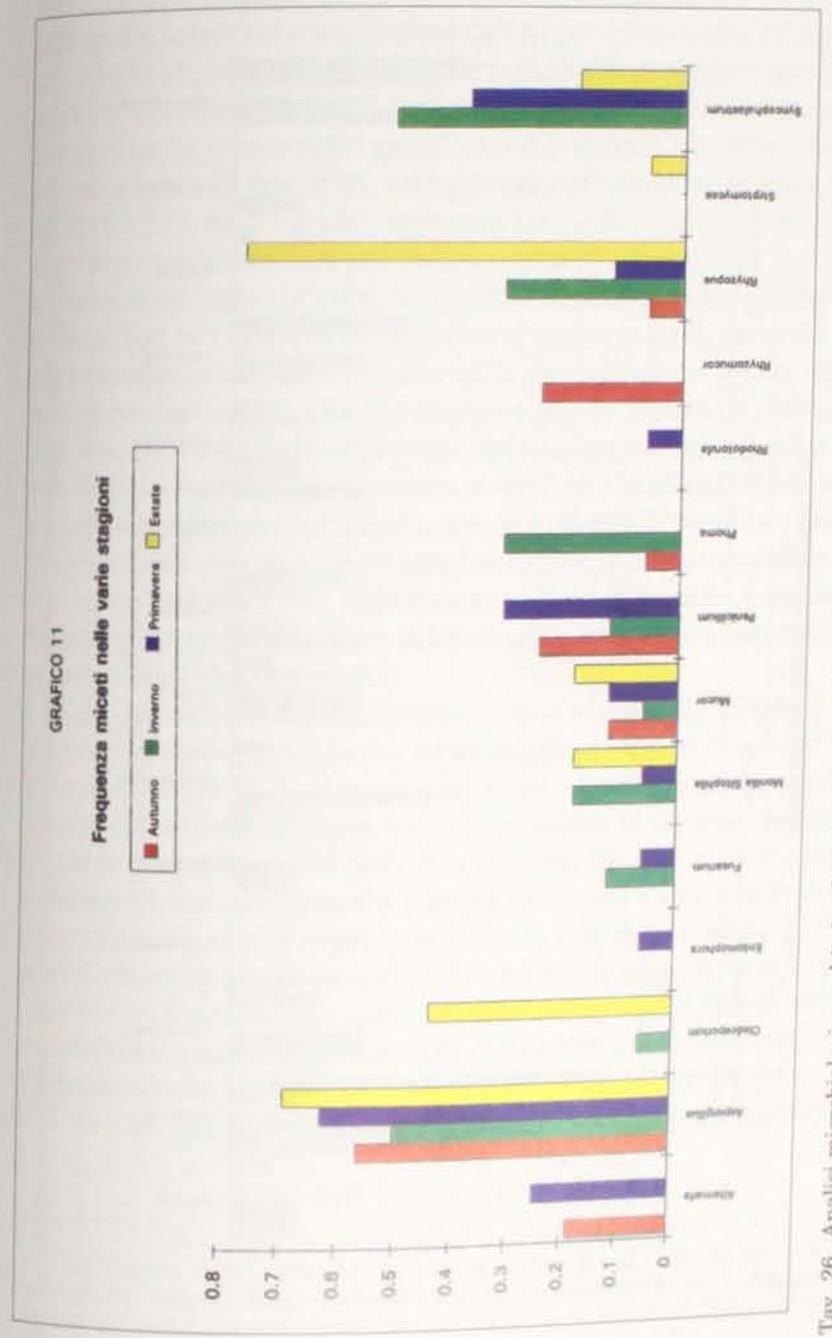


Tav. 22 e 23. Analisi microbiologica e chimica del particellato ambientale, autunno 1992 - estate 1993. Medie autunnali e invernali di miceti e batteri rilevati nelle sale dei Fondi speciali, 18, 1, 5, 10 e 11, o dello Stabat Mater.

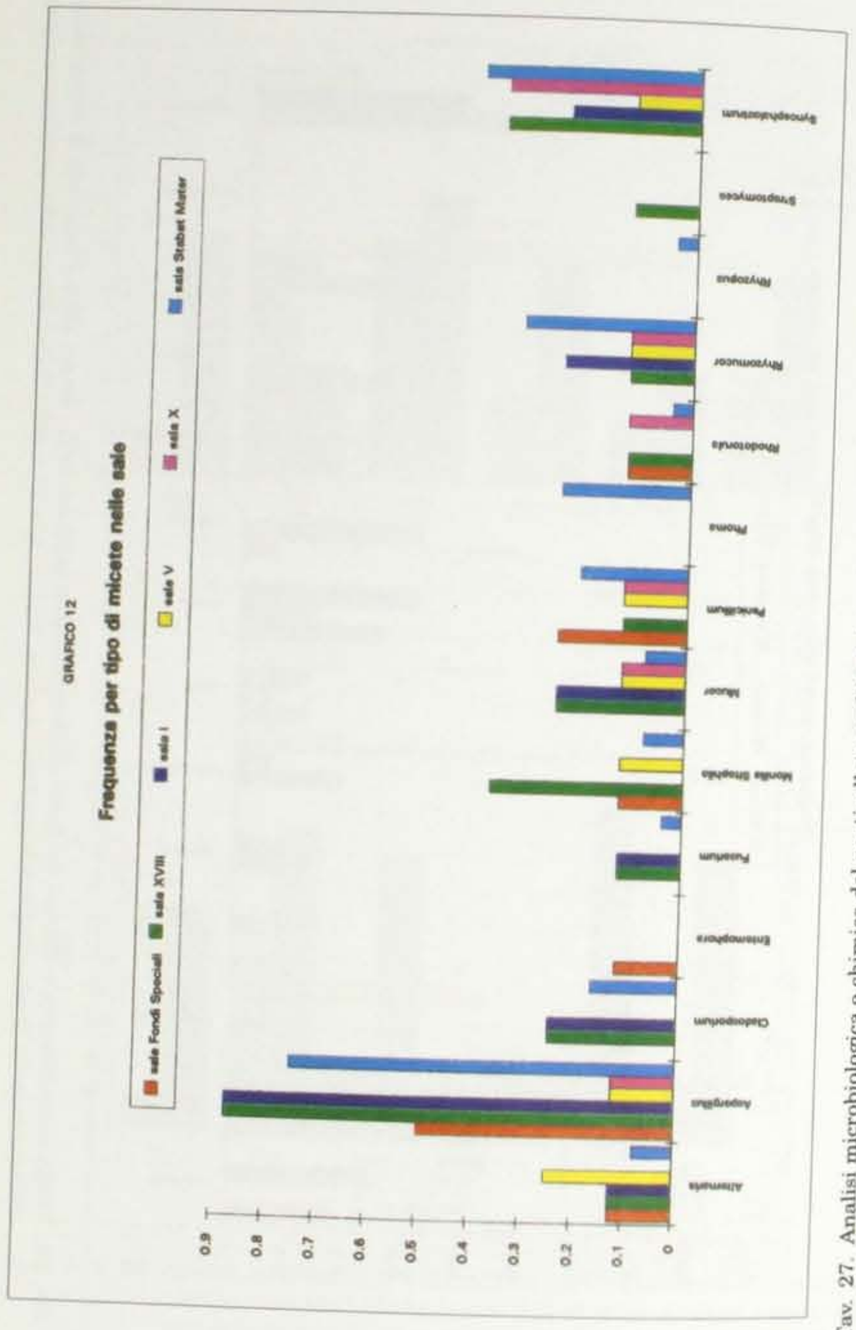




Tav. 24 e 25. Analisi microbiologica e chimica del particellato ambientale, autunno 1992 - estate 1993. Medie primaverili ed estive di miceti e batteri rilevati nelle sale dei Fondi speciali, 18, 1, 5, 10 e 11, o dello Stabat Mater.



Tav. 26. Analisi microbiologica e chimica del particellato ambientale, autunno 1992 - estate 1993. Frequenza di rinvenimento delle varie specie di miceti nelle sale dei Fondi speciali, 18, 1, 5, 10 e 11, o dello Stabat Mater, evidenziata per stagioni.



Tav. 27. Analisi microbiologica e chimica del particellato ambientale, autunno 1992 - estate 1993. Frequenza di rinvenimento delle varie specie di miceti nelle sale dei Fondi speciali, 18, 1, 5, 10 e 11, o dello Stabat Mater, evidenziata per sale.

scuro, mentre con una una terza linea, tratteggiata, si è voluto indicare quella temperatura massima (25° C per i depositi e 27° C per le sale aperte al pubblico) che si è ritenuta ragionevolmente inevitabile in piena estate, alla luce del fatto che anche in ambienti climatizzati frequentati da personale e utenti non è possibile 'congelare' la temperatura entro la fascia dei valori consigliati dalla letteratura scientifica (tra i 16 e i 20 gradi), espressa nei grafici con due sottili linee blu, rispettivamente una più chiara e una più scura.[5]

Nei depositi 'storici' posti lungo la prospettiva a cannocchiale, nei quali da ben più di un secolo e mezzo si conserva gran parte dei volumi, la tendenza ad avere in inverno, a riscaldamento acceso, una eccessiva secchezza dell'aria era stagionalmente preceduta nelle sale 2 e 11 (tav. 4 e 5), disposte ai due capi del palazzo, da una eccessiva umidità relativa autunnale (superiore al 65%, livello oltre il quale possono aversi facilmente infezioni microbiologiche). L'umidità risultava invece contenuta entro i parametri di sicurezza nella sala 6 (tav. 6), il cui microclima risentiva positivamente della dislocazione stessa della sala, posta quasi al centro del palazzo, e quindi più naturalmente protetta dagli sbalzi climatici.

Nel Gabinetto Disegni e Stampe (tav. 7) e nella sala 16 (tav. 8), poste lungo il medesimo lato del quadriloggiato e divise l'una dall'altra da un solo ambiente, anche se ampio come il Teatro Anatomico, il forte divario climatico registrato è da riconnettere al diverso regime che regola la frequentazione delle due sale e al diverso livello usuale di aerazione: l'una, il Gabinetto Disegni e Stampe, è una sala in diretta comunicazione con la segreteria, nonché aperta agli utenti e stabilmente occupata da personale; l'altra invece, la sala 16, dato il materiale che vi è conservato, gode delle prerogative delle sale di riserva, generalmente molto meno esposte delle altre a scambi climatici con l'esterno. Quest'ultimo discorso vale anche per la sala dei manoscritti B (tav. 9), per il tipo di materiale in essa collocato, sala peraltro in

[5] Cfr. Cristina Danti – Roberto Boddi, *Criteri di conservazione e prevenzione nelle sedi espositive dei materiali librari, archivistici e grafici*, in *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, a cura di Marina Regni e Piera Giovanna Tordella, II, Torino, Allemandi, 1999 (Documenti, 3), p. 43-48.

estate molto più calda delle altre cinque sopra citate in quanto più direttamente toccata dall'irraggiamento solare, data la sua dislocazione al secondo piano del palazzo, all'interno di una sopraelevazione attuata nell'Ottocento.

Dopo l'entrata in funzione dell'impianto di condizionamento, basato su un sistema 'misto' di apparecchiature per il riscaldamento invernale e il raffrescamento estivo costituito da unità di trattamento aria (in sigla UTA), fan-coil, sopravvissuti termosifoni e aerotermosifoni, e, naturalmente, gruppi refrigeranti, il microclima degli stessi ambienti ha registrato un indubbio cambiamento, anche se solo in parte nella direzione auspicata. Se infatti, con la riduzione dei livelli di temperatura massima, sia estiva, sia invernale, i problemi di umidità relativa bassa invernale sono molto diminuiti, senza peraltro scomparire, in alcuni depositi sono stati registrati alti livelli di umidità relativa non solo in autunno, ma, fatto nuovo, anche in estate. Riferendoci ad esempio ai valori registrati nell'anno 2000, all'andamento climatico, complessivamente più soddisfacente che per il passato, delle sale 2 e 6 (tav. 10 e 11), si è accompagnato un prolungato 'fuori scala' estivo dell'umidità relativa sia nella sala 11, o dello Stabat Mater (tav. 12), sia nel Gabinetto Disegni e Stampe (tav. 13). E anche gli ambienti a scarsa frequentazione, come la sala16 (tav. 14), e la sala dei manoscritti B (tav. 15), meno comprensibilmente sono risultate soggette a sbalzi igrometrici, verificatisi in entrambe le sale, ma specialmente nella 16, anche nel triennio 1997-1999.

Tutto ciò porta a ritenere la situazione attuale certamente meno allarmante che nel passato, prima cioè dell'installazione dell'impianto di condizionamento, ma certamente ancora lontana dall'ottimale. In particolare si impongono modifiche dell'apparato che valgano a tenere costantemente sotto controllo l'umidità relativa anche nella stagione estiva, cosa che, data la conformazione dell'impianto, è apparsa essere di non immediata ottenibilità.

Inoltre, se per il passato le variazioni climatiche seguivano per lo più il ciclo delle stagioni, contrastato – e abbiamo visto come – solo in inverno dall'accensione degli aerotermosifoni, ora l'andamento del microclima è in gran parte determinato dall'impianto di condizionamento, che per adesso non sembra abbia agito sempre in modo positivo.

Questo fa sì che l'attuale sistema di registrazione dei dati debba

cambiare: il glorioso drappello di termoigrografi, ancora attualmente in uso, in questa situazione così rapidamente modificabile non si configura come la strumentazione più adatta per tenere puntualmente sotto controllo temperatura e umidità relativa. È invece sempre più evidente la necessità di un'apparecchiatura automatica con raccolta dei dati centralizzata, articolata in una «centralina» e vari sensori dislocati in punti prefissati, che effettui le rilevazioni sala per sala, e che possa memorizzarle e organizzarle sotto forma di grafici e tabelle, e soprattutto renderle disponibili in tempo reale per un'efficace attività di controllo.[6] Attività che potrebbe certamente essere gestita all'interno della biblioteca, ma anche trovare accoglienza entro una struttura a ciò preposta situata al di fuori, o, ancor meglio, essere esercitata sia entro la biblioteca, sia al di fuori. Ciò renderebbe immediatamente evidenti le situazioni a rischio, e, attraverso il miglior uso delle specifiche competenze, arrecherebbe notevoli vantaggi riguardo al corretto funzionamento e alla veloce manutenzione dell'impianto di condizionamento.

Una adeguata conservazione delle raccolte librarie deve saggiare e tenere sotto controllo non solo il microclima, ma anche l'igiene dell'aria dei depositi, sia dal punto di vista microbiologico, sia chimico, aspetti da non sottovalutare, insieme al microclima, per difendere la suppellettile libraria da quelle potenzialità infettive che possono causarne il deterioramento.[7]

A tal fine negli anni 1992-1993, grazie ad uno stanziamento straordinario, venne condotta da un'équipe formata da due biologi, un chimico e dal presidente del suddetto Ce.Pa.C. un'analisi microbiologica e chimica del particellato ambientale della biblioteca, prelevando in ciascuna stagione campioni atmosferici da cinque ambienti (sale 1, 5, 10, 11 e 18) del I piano (tav. 2) e dalla sala dei Fondi speciali (F.s.) del II piano (tav. 3).[8]

---

[6] Cfr. Carlo Cacace – Teodoro Georgiadis, *Metodologie di rilevamento*, in *Aerobiologia e beni culturali. Metodologie e tecniche di misura*, a cura di Paolo Mandrioli e Giulia Caneva, Fiesole (FI), Nardini, 1998, p. 72-81.

[7] Cfr. Fausta Gallo – Giovanna Pasquariello – Paola Valenti, *Biblioteche e archivi*, *ivi*, p. 193-213.

[8] Cfr. P. Messina, *Relazione del Direttore [sull'attività svolta nel 1993]*, «L'Archiginnasio», LXXXVIII, 1993, pp. 7-17, in particolare p. 14.

Per le analisi microbiologiche venne utilizzato per il prelievo atmosferico il SAS (Surface Air System), sottoponendo poi ad incubazione le piastre Petri su cui erano confluiti i flussi aspirati. Per le analisi chimiche si usarono filtri e membrane micropori, pompa aspirante e misuratore volumetrico, sottoponendo poi il materiale particellato prelevato a mineralizzazione con acido nitrico e a successiva misurazione spettrofotometrica.

I risultati di queste analisi, qui pubblicate in *Appendice*, evidenziarono che la maggior concentrazione dei miceti, soprattutto del genere *Aspergyllus* e *Rhyzopus*, si aveva ovviamente nella stagione estiva, e, complessivamente per le varie specie, nelle sale 1, 11 e 18 del primo piano, data la loro maggior frequentazione di personale o utenti della biblioteca, mentre la sala 5, la 10 e la sala dei Fondi speciali erano interessate da una minor concentrazione di microrganismi (tav. 27).[9]

Complessivamente, in riferimento alle polveri sospese nell'aria, i valori dei microinquinanti in esse presenti non risultarono eccessivi. Anche in questo caso la loro presenza era da riconnettere al flusso dei frequentatori delle sale prescelte per il campionamento, piuttosto che «ad apporti esterni intesi come immissioni attraverso porte e/o finestre».[10]

Prima elementare misura di prevenzione consigliata e adottata fu quindi, nelle periodiche asportazioni della polvere dai libri, l'impiego di aspiratori a microfiltro, per poter effettuare le operazioni di pulizia limitando il più possibile la reimmissione in ambiente delle particelle in sospensione.

A distanza di qualche anno, e soprattutto in relazione al cambiamento di microclima verificatosi dopo l'entrata in funzione del suddetto impianto di condizionamento, sarebbe auspicabile che queste

[9] Cfr. G. Cirillo – E. Iavarone – B. Spalla – M.R. Stanzani, *Indagine chimica e microbiologica sul particolato atmosferico all'interno di alcune sale della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, qui pubblicata in *Appendice*.

[10] *Ivi*. Sull'inquinamento atmosferico e gli effetti di degradazione da esso indotti, cfr. Lorenzo Appolonia – Giancarlo Ranalli – Claudia Sorlini, *Il rilevamento dei parametri chimici influenti dal punto di vista biologico*, in *Aerobiologia e beni culturali* cit., p. 91-118; Libero Rossi – Gisella Guasti, *Dal restauro alla conservazione. La gestione del patrimonio librario*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987 (I manuali, 52), p. 126-130.

analisi fossero ripetute, saggiando non solo il particolato atmosferico, ma anche le polveri depositate.[11]

Anche per la realizzazione di questo secondo progetto ci sembra estremamente importante l'apporto scientifico e tecnico di un istituto di ricerca così versato nelle problematiche ambientali quale è l' Istituto di Scienze dell'Atmosfera e dell'Oceano (ISAO), la collaborazione del quale ci sembra non solo auspicabile, ma assolutamente imprescindibile.

[11] Cfr. Oriana Maggi – P. Mandrioli – G. Ranalli – C. Sorlini, *Il monitoraggio della componente biologica dell'aria*, in *Aerobiologia e beni culturali* cit., p. 121-159, in particolare p. 154-155.

Appendice

Giuseppe Cirillo – Elisabetta Iavarone – Bruno Spalla – Maria Roberta Stanzani *

Indagine chimica e microbiologica sul particolato atmosferico all'interno di alcune sale della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna

Il materiale bibliografico costituisce un'entità fisica nella quale le varie componenti animali, vegetali e minerali sono suscettibili di modificazioni ad opera sia di alcuni microrganismi che di vari agenti fisici e chimici.

È noto da tempo che i microrganismi sono responsabili di gravi danni che talora possono occorrere sia al supporto che al materiale scrittorio: essi infatti possono causare infezioni che vengono rese ben visibili da macule variamente pigmentate o, nell'eventualità più disastrosa, dalla disgregazione del materiale stesso. In questa loro azione, i microrganismi sono favoriti da alcune situazioni microclimatiche che in seguito verranno esaminate.

Gli organismi responsabili di questa azione sono i batteri aerobi cellulolitici ed i funghi carticoli che si trovano normalmente in certe quantità nella polvere. Questi microrganismi sono molto avvantaggiati, sia per la moltiplicazione che per la germinazione delle spore, da combinazioni di temperatura ed umidità estremamente pericolose. A questo riguardo si pensi che miceti e batteri si sviluppano in maniera esponenziale allorquando, posti su di un substrato contenente nutrienti, le condizioni climatiche presentino un'umidità relativa superiore al 60% a qualunque temperatura ed in ambienti particolarmente ospitali quali quelli scarsamente ventilati. La temperatura, poi, accelerando tutti i fenomeni metabolici, favorisce i processi degenerativi provocando eventuali lesioni al materiale di supporto ed a quello cartaceo. Bisogna inoltre evidenziare l'estrema pericolosità derivante da repentini cambiamenti di temperatura ed umidità: infatti queste variazioni possono portare alla formazione di condensa sotto forma di goccioline d'acqua sufficienti allo sviluppo di spore batteriche e fungine presenti nella polvere depositatasi sui libri.

Gli ambienti in generale, siano essi di lavoro o come nel nostro caso, sale di lettura e biblioteche, possono essere interessati da inquinanti di varia natura: fisici, gassosi e corpuscolati. Gli inquinanti corpuscolati rappresentano per noi il capitolo più importante in quanto interessano la quasi totalità delle sale indagate, sia in considerazione del flusso di visitatori che della casualità di immissioni dall'esterno attraverso le finestre eventualmente aperte. La polvere atmosferica in generale è l'insieme di quelle particelle solide, di varia forma e dimensione, originata dalla frammentazione di sostanza solida a causa di azioni manuali o meccaniche: i grani che costituiscono tali polveri presentano una granulometria variabile da 80 fino a qualche millesimo di micron. All'interno delle sale dell'Archiginnasio si è osservato che la loro permanenza in sospensione nell'atmosfera ha un tempo di deposizione lungo ed in particolare che le particelle ultrafini (con diametro 0,45 micron) rimangono stabili nell'aria, sia per effetto del loro peso trascurabile che per l'agitazione impressa dal moto browniano.

Quanto detto sopra fa pensare che l'apporto dall'esterno della polverosità totale riscontrata entro le sale sia davvero minimo e che i maggiori responsabili del contenuto atmosferico di polveri siano gli apporti dei visitatori unitamente alla naturale deposizione sull'enorme quantità di materiale cartaceo.

* Giuseppe Cirillo (biologo), Elisabetta Iavarone (biologo), Bruno Spalla (chimico), Presidio multizonale di prevenzione, USL 38, Forlì; Maria Roberta Stanzani (restauratrice), presidente Ce.Pa.C., Forlì.

Obiettivi prefissati

Gli scopi del lavoro intrapreso sono: a) il rilevamento e l'identificazione degli agenti microbici deterioranti eventualmente presenti nel pulviscolo atmosferico; b) l'effetto della eventuale presenza di sostanze chimiche che possono agire da elementi catalizzanti per l'azione dei microrganismi; c) l'effetto di fattori climatici ambientali e stagionali.

La necessità primaria è stata quella di verificare mediante controlli ripetibili lo stato di igiene dell'aria confinata, sia dal punto di vista microbiologico che chimico, dal momento che entrambe queste componenti possono interagire per determinare un deterioramento del libro. Comparando i dati ottenuti sarà semplice capire se esiste una qualche potenzialità infettiva. Per questa indagine sono state scelte alcune sale della biblioteca comunale dell'Archiginnasio tenendo conto soprattutto di alcuni fattori, quali l'estremo valore dei volumi conservati e il fatto che alcune sale sono considerate 'di passaggio'.

Le sale oggetto dell'indagine, per le quali è utile confrontare le planimetrie allegate (tav. 2 e 3), sono:

al primo piano: sala 1
sala 5
sala 10
sala 11, o dello Stabat Mater
sala 18

al secondo piano: sala dei Fondi speciali (F.s.)

Materiali e metodi

Sono state effettuate quattro serie di prelievi durante l'intero anno solare (un prelievo per ogni stagione), nelle seguenti date: 20 novembre 1992, 23 febbraio

1993, 28 maggio 1993, 14 settembre 1993, in modo da evidenziare differenze ascrivibili a cambiamenti climatici ambientali.

I) Analisi microbiologiche sui campioni di aria prelevati

Per effettuare i prelievi d'aria ci siamo avvalsi dell'uso di uno strumento, il SAS (Surface Air System). Il suo funzionamento è relativamente semplice: esso aspira volumi prestabiliti di aria confinata; questa, passando attraverso una superficie forellata, confluisce su di una piastra Petri del diametro di 6 cm, contenente terreno nutriente specifico per i microrganismi che si intendono ricercare. Per ogni prelievo sono stati aspirati 120 litri d'aria.

Ultimato il tempo di campionamento, la piastra viene rimossa ed incubata. Si è ritenuto opportuno incubare tutte le piastre a 37°C per 48 ore, mentre le piastre contenenti il terreno di coltura specifico per i miceti sono state incubate a 20°C per 72 ore.

La conta delle colonie è stata fatta sia dopo le prime 48 ore che dopo le 72 finali. Per ogni punto di prelievo, sono state utilizzate 3 capsule Petri contenenti 12 cc di uno dei tre terreni di seguito nominati:

- Plate Count Agar
- Rosa Bengala Agar
- Sabouroud Agar.

Il numero di punti di prelievo per ogni stanza è stato scelto in relazione alla cubatura dell'ambiente:

- sala 1, due prelievi
- sala 5, due prelievi
- sala 10, due prelievi
- sala 11, o dello Stabat Mater, sei prelievi
- sala 18, due prelievi
- sala dei Fondi speciali, due prelievi

II) Determinazione del materiale particellare in sospensione nell'aria

1) Principio del metodo.Il materiale particellare in sospensione è stato raccolto su filtri a membrana micropori e la determinazione, effettuata per gravimetria, riferita al volume di aria filtrata, riportato quest'ultimo alle condizioni di pressione e temperatura prescritte (25°C e 1013 mbar).

2) Apparecchiature.

2.1 Filtri a membrana: filtri a membrana micropori in nitrato di cellulosa, di diametro 50 mm circa, aventi pori di diametro medio 0,4-0,5 micron. I filtri non devono subire alterazione alcuna durante le operazioni di taratura (punto 3.1) e di prelevamento dei campioni (punto 3.2).

2.2 Supporto per filtrazione: il filtro deve essere sostenuto, durante tutto il

periodo di tempo in cui è attraversato dall'aria aspirata, da un apposito supporto in acciaio inox resistente alla corrosione e con superfici interne levigate. Le due parti del supporto, una volta montato il filtro, devono combaciare in modo da evitare qualunque trapelamento di aria: a tale scopo le due parti devono risultare premute l'una contro l'altra per mezzo di un dispositivo di blocco tale da non danneggiare il filtro.

2.3 Pompa aspirante: pompa meccanica volumetrica azionata da motore elettrico e funzionante in modo continuo per un periodo di tempo ragionevolmente lungo, con annesso un dispositivo che consenta la regolazione, anche manuale, della portata ai valori stabiliti.

2.4 Misuratore volumetrico: la misura del volume d'aria prelevato, viene eseguita mediante contatori volumetrici funzionanti per portata, specificata nei singoli metodi di analisi, con possibilità di totalizzazione, tarati nell'ambito della portata di prelevamento in modo che l'errore di misura non superi il +/– 4%. Il volume d'aria prelevato deve essere portato a 25°C e 1013 mbar mediante la seguente formula:

$$V = \frac{V1 \cdot P \cdot 298}{1013 \cdot (273 + t)}$$

dove:

V è il volume d'aria prelevato, riportato a 25°C e a 1013 mbar, espresso in m^3;

V1 è il volume di aria prelevata dedotto dalla lettura del contatore in m^3;

P è la pressione atmosferica media rilevata durante il prelievo, in millibar;

t è la temperatura media dell'aria esterna, nel caso che tra la pompa ed il contatore venga inserito un idoneo sistema di raffreddamento, espressa in °C.

2.5 Bilancia analitica: di sensibilità 0,02 mg.

2.6 Stufa da laboratorio: con termoregolatore incorporato.

3) Determinazione.

3.1 Taratura dei filtri: si contrassegna sul margine ogni filtro avendo cura di non oltrepassare 5 mm dal bordo esterno. I filtri contrassegnati vengono collocati sui vetrini di orologio a bassa curvatura e mantenuti in stufa alla temperatura di 80°C per due ore.

I filtri vengono quindi posti in essiccatore contenente gel di silice per un periodo di tre ore: così condizionati, vengono infine pesati con la bilancia (2.5) e conservati negli appositi contenitori.

3.2 Prelevamento del campione: le parti che compongono la linea di prelevamento vanno disposte nel seguente ordine:

- supporto di filtrazione;
- pompa aspirante con regolatore di portata;
- contatore volumetrico.

Si colloca il filtro sull'apposito supporto di filtrazione e si inizia il prelevamento utilizzando la portata di 20 litri/minuto: il supporto di filtrazione deve essere orientato in modo che la superficie di filtrazione sia rivolta verso il basso.

Qualora nel corso del prelevamento la portata dovesse scendere al di sotto di 15 lt/min, si deve provvedere a regolarla riportandola al valore iniziale. Completato il prelevamento, il filtro viene collocato nel contenitore e trasportato in laboratorio per il condizionamento e la pesata che verranno eseguite con le stesse modalità descritte al punto 3.1.

4) Calcolo della concentrazione di materiale particellare in sospensione nell'aria.

La concentrazione delle polveri sospese, Ps, espressa in mg/m^3 a 25°C e 1013 mbar, viene calcolata con la seguente formula:

$$Ps = \frac{\Delta P}{V}$$

dove Δ P è la differenza in mg tra i pesi iniziali e finali del filtro e V è il volume di aria prelevata, espresso in m^3, dedotto dalla lettura del contatore volumetrico e riportato alle condizioni prescritte di pressione e temperatura (25°C e 1013 mbar).

III) Determinazione del contenuto in metalli pesanti (piombo, cadmio, nichel, cromo totale, rame, zinco) nelle polveri stesse.

1) Principio del metodo: la determinazione viene effettuata sul materiale particellato prelevato secondo quanto sopra riportato: dopo mineralizzazione del filtro con acido nitrico, si determinano i metalli Pb, Cd, Ni, Cr, Cu, Zn, per spettrofotometria di assorbimento atomico.

2) Interferenze: il metodo è specifico per quanto riguarda l'assorbimento della radiazione di risonanza da parte degli atomi dei singoli metalli. Interferenze di natura fisica possono essere eliminate procedendo alla correzione del fondo con una lampada a spettro continuo.

3) Reattivi: acido nitrico concentrato (HNO3 P.sp=1,40) con concentrazione dei singoli metalli investigati uguale o inferiore a 50 μg/l. Acqua bidistillata. Soluzioni acquose standard di piombo – cadmio – nichel – cromo – rame – zinco.

4) Spettrofotometro ad assorbimento atomico: fornito di lampade dei 6 metalli e di sistema di atomizzazione mediante fiamma (alimentata da una miscela aria – acetilene o protossido di azoto – acetilene) o fornetto di grafite.

5) Procedimento.

5.1 Mineralizzazione del filtro: collocare il filtro a membrana utilizzato per il prelievo del campione in un recipiente di vetro a fondo piano (in generale una capsula); aggiungere 3 ml di acido nitrico conc. e scaldare sotto cappa aspirante su bagno di sabbia o su bagnomaria bollente (temperatura non superiore a 200°C),

portando quasi a secchezza, completare la mineralizzazione ripetendo il trattamento altre due volte con 2 ml di acido nitrico conc. per volta. Trattare infine il residuo ottenuto con 1 ml di acido nitrico conc., 3 ml di acqua bidistillata e trasferire quantitativamente la soluzione in un matraccio tarato da 10 ml: portare a volume con acqua bidistillata. Agitare e lasciare depositare eventuali particelle insolubili che potrebbero ostruire il capillare di aspirazione dello strumento nel corso della misura spettrofotometrica.

5.2 Prova in bianco: sottoporre alle stesse operazioni descritte al punto 5.1 un filtro della stessa partita di quelli usati per il prelievo del campione. La soluzione così ottenuta costituisce la prova in bianco.

5.3 Determinazione: procedere alla determinazione dei metalli piombo, cadmio, nichel, cromo totale, rame e zinco sia nella soluzione del campione 5.1 che nella prova in bianco mediante lo spettrofotometro di assorbimento atomico. Leggere le assorbanze rispettivamente a 283,3 nm, 228,8 nm; 232,0 nm; 357,9 nm; 324,8 nm; 213,9 nm, aspirando la soluzione direttamente dal matraccio tarato.

5.4 Curva di taratura: preparare per ogni metallo una serie di soluzioni a titolo noto in matracci tarati da 100 ml, aggiungere a ciascun matraccio 10 ml di HNO_3 conc. e portare a volume con H_2O bidistillata. Queste soluzioni devono essere preparate al momento dell'uso. Misurare le assorbanze delle soluzioni come descritto al punto 5.3. Tracciare le curve di taratura riportando in ascissa le concentrazioni dei metalli espresse in μg/l ed in ordinata i valori delle relative assorbanze. Se, come nel nostro caso, lo spettrofotometro fornisce direttamente la risposta in concentrazione (ppb o ppm), le soluzioni standard verranno usate per l'eventuale linearizzazione della risposta fotometrica: nel nostro caso le letture sono state effettuate con il fornetto di grafite.

6) Calcolo della concentrazione dei metalli nell'aria: la concentrazione di ogni metallo presente nell'aria aspirata, si calcola con la seguente formula:

$$C = \frac{(L\text{-}L').10}{V}$$

dove:
C è la concentrazione del metallo nel campione d'aria, in μg/m3,
L è la concentrazione del metallo nella soluzione campione (μg/l),
L'= conc. del metallo nel bianco (μg/l),
V = volume di aria prelevato (riportato a 25°C e 013 mbar) espresso in m^3.

IV) Risultati sperimentali e discussione

I grafici 1, 2 (tav. 16 e 17), 3, 4 (tav. 18 e 19), 5 e 6 (tav. 20 e 21) esprimono le medie stagionali per sala sia dei miceti che dei batteri ritrovati: questi dati sono espressi in Unità Formanti Colonia per m^3 d'aria prelevata (UFC/m^3). Da questa prima serie di grafici si nota che la sala che presenta la minor concentrazione di

microrganismi è la sala 10: pure la sala Fondi speciali mostra una situazione analoga, soprattutto per la scarsità di miceti, mentre le altre quattro sale presentano una situazione di maggior concentrazione di miceti, in considerazione del fatto che sono sale di transito.

La presenza batterica ci serve per avere un quadro generale sullo 'stato di salute' delle varie stanze, stato che in definitiva può ritenersi discreto.

I grafici 7, 8 (tav. 22 e 23), 9 e 10 (tav. 24 e 25) esprimono le medie stagionali nei vari punti di prelievo sia dei miceti che dei batteri (UFC/m^3) per le varie stagioni.

Da questi emerge evidente che l'inquinamento batterico aumenta durante la stagione estiva in tutte le sale, a causa delle favorevoli condizioni climatiche esterne, mentre l'inquinamento microbico si mantiene a livelli quasi costanti con valori massimi che sono stati registrati in autunno e in primavera nella sala 1, in inverno nella sala 11 (Stabat Mater) ed in estate nella sala 18. Nel grafico 11 (tav. 26) viene espressa la frequenza con cui sono state ritrovate le varie specie di miceti nelle quattro stagioni e da esso emerge che le specie più frequenti sono: *Aspergillus* e *Rhyzopus* in tutte le stagioni, e, insieme con una netta prevalenza del primo genere, *Penicillium* e *Mucor*. Gli altri generi sono presenti con scarsa o addirittura bassissima frequenza.

Nel grafico 12 (tav. 27) viene espressa la frequenza con cui sono state ritrovate le varie specie di miceti nelle diverse sale: anche da questo grafico emerge che il genere più frequente è *Aspergillus*, presente nelle sale dei Fondi speciali, 1, 11 e 18 (Stabat Mater), mentre nella sala 5 il micete ritrovato con maggior frequenza è *Alternaria* e nella sala 10 è *Syncephalastrum*.

Nelle tabelle A, B, C, D (all. 1-4) vengono riportate le determinazioni ponderali e le analisi chimiche effettuate su campioni di aria prelevati dal 20.11.1992 al 14.09.1993.

V) Conclusioni

Dall'insieme dei risultati analitici, siano essi microbiologici che chimici, appare evidente che la situazione di relativo maggior pericolo per la salvaguardia e la conservazione del bene bibliografico si verifica nelle sale cosiddette 'di passaggio' ed in particolar modo nella sala 11 (Stabat Mater); pur essendo in assoluto i valori di concentrazione di polveri totali sospese nell'aria, di microinquinanti in esse presenti ed il numero di colonie di microrganismi di entità non eccessivi, essi testimoniano, tutti insieme, come la loro presenza possa derivare principalmente non da apporti inquinanti esterni intesi come immissioni attraverso porte e/o finestre, bensì dal flusso discontinuo di addetti, visitatori e frequentatori attraverso le sale della Biblioteca.

Si ritiene utile, pertanto, una periodica e razionale asportazione della polvere depositata a mezzo di idonei aspirapolveri con microfiltri, atti a trattenere le fini particelle sospese evitando così il loro riciclo all'interno dell'ambiente.

Forlì, gennaio 1994

All. 1: tabella A (prelievo del 20/11/1992)

sala	polveri totali sospese mg/m^3	piombo µg/m^3	cadmio µg/m^3	nichel µg/m^3	cromo totale µg/m^3	rame µg/m^3	zinco µg/m^3
Fondis speciali	0,26	0,28	0,04	0,02	0,01	<0,01	0,60
Fondi speciali	0,31	0,34	0,01	0,29	0,01	<0,01	0,31
sala 18	1,02	0,23	0,01	0,09	<0,01	<0,01	0,30
sala 18	1,52	0,32	0,005	0,13	0,01	<0,01	0,83
sala 1	1,00	0,40	<0,005	0,07	<0,01	<0,01	0,45
sala 1	0,86	0,40	<0,005	0,05	0,01	<0,01	0,33
sala 5	0,16	0,59	0,006	0,11	0,01	<0,01	0,44
sala 5	1,33	0,40	<0,005	0,15	0,01	<0,01	0,50
sala 10	0,92	0,32	<0,005	0,14	<0,01	<0,01	0,16
sala 10	1,66	0,30	<0,005	0,01	0,02	<0,01	0,32
Stabat Mater	0,25	0,32	<0,005	0,10	0,001	<0,01	0,66
Stabat Mater	0,92	0,38	<0,005	0,13	<0,01	<0,01	0,50
Stabat Mater	2,86	0,36	<0,005	0,23	<0,01	<0,01	0,50
Stabat Mater	1,01	0,39	0,006	0,28	<0,01	<0,01	0,65
Stabat Mater	0,14	0,41	<0,005	0,04	<0,01	<0,01	0,30
Stabat Mater	2,10	0,37	0,006	0,003	<0,01	<0,01	0,55

All. 2: tabella B (prelievo del 23/02/1993)

sala	polveri totali sospese mg/m³	piombo µg/m³	cadmio µg/m³	nichel µg/m³	cromo totale µg/m³	rame µg/m³	zinco µg/m³
Fondi speciali	0,11	0,25	0,03	0,10	0,02	<0,01	0,40
sala 18	0,19	0,17	<0,005	0,13	0,02	<0,01	0,49
sala 18	0,17	0,75	0,040	0,11	0,39	<0,01	0,40
sala 1	0,17	0,14	<0,005	0,08	0,26	0,02	0,66
sala 1	0,14	0,20	<0,005	0,07	0,01	<0,01	0,33
sala 5	0,01	0,66	0,010	0,01	<0,01	<0,01	0,08
sala 5	0,09	0,07	<0,005	0,01	<0,01	<0,01	0,18
sala 10	0,13	0,07	<0,005	0,09	<0,01	0,01	0,22
sala 10	0,06	0,14	<0.005	0,01	<0,01	<0,01	0,10
Stabat Mater	0,28	0,34	0,03	0,14	<0,080	0,04	0,88
Stabat Mater	0,18	0,09	0,005	0,12	0,08	<0,01	0,61
Stabat Mater	0,25	0,20	0,03	0,12	<0,01	0,03	0,79
Stabat Mater	0,15	0,13	0,005	0,10	0,01	<0,01	0,47
Stabat Mater	0,30	0,15	0,03	0,18	0,05	0,04	0,98
Stabat Mater	0,23	0,17	0,030	0,090	0,05	0,03	0,81
Stabat Mater	0,21	0,09	0,005	0,18	0,02	<0,01	0,69

All. 3: tabella C (prelievo del 28/05/1993)

sala	polveri totali sospese mg/m³	piombo µg/m³	cadmio µg/m³	nichel µg/m³	cromo totale µg/m³	rame µg/m³	zinco µg/m³
Fondi speciali	0,35	0,41	0,01	0,10	0,01	0,01	0,21
Fondi speciali	0,45	0,50	0,02	0,19	0,01	0,03	0,79
sala 18	0,35	0,44	<0,005	0,09	0,02	<0,01	0,19
sala 18	0,57	0,61	0,050	0,23	0,02	0,05	0,98
sala 1	0,62	0,33	0,05	0,19	0,02	0,05	1,23
sala 1	0,24	0,38	<0,005	0,09	0,01	<0,01	0,48
sala 5	0,30	0,31	<0,005	0,10	0,01	0,01	0,44
sala 5	0,27	0,07	<0,005	0,10	<0,01	0,01	0,42
sala 10	0,63	0,70	0,04	0,19	0,02	0,04	0,10
sala 10	0,06	0,08	<0,005	0,01	<0,01	<0,01	0,08
Stabat Mater	0,14	0,12	<0,005	0,02	0,010	<0,01	0,19
Stabat Mater	0,23	0,27	<0,005	0,07	0,01	0,01	0,27
Stabat Mater	0,05	0,05	<0,005	0,01	<0,01	<0,01	<0,05
Stabat Mater	0,60	0,72	0,030	0,21	0,04	0,04	0,98
Stabat Mater	0,54	0,43	0,008	0,14	0,02	0,03	0,81
Stabat Mater	0,20	0,30	<0,005	0,020	0,01	0,01	0,37

All. 4: tabella D (prelievo del 14/09/1993)

sala	polveri totali sospese mg/m³	piombo µg/m³	cadmio µg/m³	nichel µg/m³	cromo totale µg/m³	rame µg/m³	zinco µg/m³
Fondi speciali	0,83	0,55	0,06	0,21	0,03	<0,01	0,91
Fondi speciali	0,13	0,15	<0,005	0,02	<0,01	<0,01	0,10
sala 18	0,27	0,15	<0,005	0,01	<0,01	<0,01	0,10
sala 18	0,61	0,48	0,040	0,18	0,01	<0,01	0,61
sala 1	0,72	0,51	0,04	0,19	0,01	<0,01	0,60
sala 1	0,42	0,33	0,02	0,09	<0,01	<0,01	0,41
sala 5	0,55	0,36	0,03	0,11	<0,01	<0,01	0,51
sala 5	0,90	0,66	0,06	0,21	0,03	<0,01	0,88
sala 10	0,97	0,70	0,07	0,21	0,04	<0,01	1,21
sala 10	0,52	0,50	0,02	0,11	<0,01	<0,01	0,39
Stabat Mater	0,15	0,07	<0,05	0,01	<0,01	<0,01	0,10
Stabat Mater	0,45	0,31	0,03	0,10	<0,01	<0,01	0,30
Stabat Mater	1,32	0,68	0,08	0,24	0,06	0,02	1,41
Stabat Mater	0,42	0,30	0,030	0,12	<0,01	<0,01	0,35
Stabat Mater	0,68	0,41	0,040	0,20	<0,01	<0,01	0,59
Stabat Mater	0,56	0,45	0,040	0,170	0,01	<0,01	0,55

Commissione per i Testi di Lingua in Bologna

Seduta plenaria del 1° luglio 2001

Alle h. 10,30 di domenica 1 luglio 2001 si riunisce in Casa Carducci a Bologna l'assemblea dei soci della Commissione, convocata con il seguente ordine del giorno:

1. Comunicazioni del Presidente.
2. Esame e approvazione del rendiconto finanziario 2000-2001.
3. Stampe e lavori in corso.
4. Nomina di nuovi Soci.
5. Varie ed eventuali.

Sono presenti i soci Emilio Pasquini (Presidente), Liano Petroni (Vice Presidente), Clemente Mazzotta (Segretario), Bruno Bentivogli (Tesoriere), Ezio Raimondi (Consigliere), Roberto Antonelli, Bruno Basile, Andrea Battistini, Pierangelo Bellettini, Riccardo Bruscagli, Carlo Delcorno, Andrea Fassò, Luciano Formisano, Giuliano Gasca Queirazza, Guglielmo Gorni, Fabio Marri, Elio Melli, Gianni A. Papini, Mario Saccenti, Alfonso Traina, Paola Vecchi, Isabella Zanni Rosiello. Sono assenti giustificati i soci Guido Capovilla, Pierre Jodogne, Mario Marti, Raffaele Spongano, Alfredo Stussi, Mirko Tavoni e Maurizio Vitale.

Verbalizza il Segretario, prof. Mazzotta.

Il Presidente dà il benvenuto alla dott.ssa Isabella Zanni Rosiello, ultima chiamata a far parte dalla Commissione, porge un saluto e un ringraziamento ai numerosi intervenuti ed elenca i nomi di quanti hanno giustificato la propria assenza. Ricorda la recentissima scomparsa dell'illustre socio Aurelio Roncaglia, alla cui memoria chiede sia dedicato un minuto di silenzio. Informa da ultimo che nel prossimo numero de «L'Archiginnasio» saranno pubblicati l'elenco aggiornato dei soci e i verbali delle ultime riunioni della Commissione.

Il prof. Saccenti, dolendosi dell'assenza del prof. Raffaele Spongano, ne ricorda l'impegno appassionato e costruttivo nei lunghi anni della sua presidenza della

Commissione e invita i presenti ad indirizzargli un saluto riconoscente e affettuoso, che gli sarà recato di persona dal Presidente prof. Pasquini.

Il Segretario dà lettura del verbale della seduta plenaria del 25 giugno 2000, approvato all'unanimità.

Il Tesoriere illustra il rendiconto finanziario relativo al 2000-2001, da cui emerge che nel periodo le entrate hanno superato le spese, soprattutto grazie ai contributi versati dal Comune di Bologna e dalla Cassa di Risparmio di Città di Castello, alle vendite effettuate dalla FARAP e ai 10.000.000 di lire stornati dai fondi ex 60% del Presidente a favore delle spese di pubblicazione del volume burchiellesco. Nel corso dell'esame, sono rilevate alcune imprecisioni del consuntivo, che il Tesoriere si impegna a correggere tempestivamente.

Affrontando il terzo punto all'O.d.G., il Presidente informa che il volgarizzamento delle *Metamorfosi*, opera di Giovanni Bonsignori da Città di Castello, a cura di Erminia Ardissino, è in via di pubblicazione e sarà presto seguito dall'edizione del *Laudario dei Battuti* di Modena, a cura di Mahmoud Salem Elsheikh. Notevole eco ha suscitato la pubblicazione dei *Sonetti* burchielleschi nel testo approntato da Michelangelo Zaccarello.

Quanto al problema delle giacenze, il prof. Mazzotta ritiene sarebbe opportuno ridurre il numero delle copie stampate. Quanto al problema della distribuzione, il Presidente riferisce di aver preso contatti, purtroppo infruttuosamente, col ginevrino Slatkine, avanza l'ipotesi di una richiesta di disponibilità alla Salerno Editrice di Roma, e provvede a distribuire il catalogo a stampa della FARAP. Interviene il prof. Papini per sollecitarne una più ampia diffusione. Il prof. Mazzotta, approvato dai presenti, suggerisce di allegarne d'ora in poi una copia a tutti i volumi venduti.

Il Presidente passa in rassegna i lavori in corso. Procede l'approntamento dell'edizione marsiliana promessa da Bruna Badini e Angela Chiantera e si ritiene imminente la consegna da parte di Maria Grazia Bergamini dell'edizione della *Montagnola di Bologna* del Taruffi. Non si hanno invece notizie dell'edizione dell'*Arte del rimare* di Giovanni Maria Barbieri, affidata a Massimiliano De Conca; dell'edizione del *Supplemento* al *Supplemento Morpurgo*, promessa da Lida Maria Gonelli; dell'edizione dei *Triumphi* del Calmeta, a cura di Rossella Guberti; dell'edizione delle rime guittoniane, a cui attende Michelangelo Picone; dell'edizione di inediti del De Jennaro, proposta da Carlo Vecce. Il Presidente si impegna a sollecitare direttamente o indirettamente i curatori.

Su richiesta del Presidente, la dott.ssa Vecchi illustra il lavoro preparatorio di Nelia Saxby relativo alle *Rime* di Ranieri Almerici tratte dal *codex unicus* della Classense. Oltre alla presentazione dell'autore e del manoscritto, l'introduzione nella sua forma attuale prevede una nota filologica sul testo e una assai corposa analisi linguistica. Suscita qualche perplessità l'ampiezza dello studio linguistico, che sarebbe opportuno contenere entro argini essenziali, e non convince la tendenza a una troppo insistita normalizzazione metrica. Il prof. Papini sostiene che testi di questa natura si avvarrebbero grandemente di una sintetica annotazione esegetica a piè di pagina. Concorda il prof. Traina, che evoca a questo proposito l'esempio 'alto' delle «Belles Lettres». Per parte sua, il prof. Formisano, dopo aver ricordato il diverso statuto delle collane pubblicate dalla Commissione e aver sottolineato come le «Curiosità» abbiano lo scopo di far conoscere e circolare opere oggetto di studi successivi, suggerisce di contenere la nota linguistica e di corredare il testo di un'annotazione essenziale.

A conclusione di questo giro d'orizzonte sui lavori in corso, il Presidente ricorda la relazione positiva del prof. Woodhouse circa l'edizione delle *Lettere sopra le dieci giornate del Decameron* di Francesco Sansovino e chiede di avanzare eventuali nuove proposte di pubblicazione.

Interviene il prof. Antonelli per sollecitare interventi mirati a ridurre i costi di produzione dei volumi pubblicati dalla Commissione. Il prof. Fassò consiglia di esperimentare nuovi stampatori. Il prof. Formisano suggerisce di affidare a un giovane laureato il lavoro di *editing*.

Circa il 4° punto all'O.d.G., il Presidente ricorda la necessità di colmare con la designazione di un nuovo socio il vuoto lasciato nei ranghi della Commissione da Aurelio Roncaglia.

Tra le varie ed eventuali, il dott. Bellettini informa che entro la fine dell'anno l'Archiginnasio pubblicherà un volume dedicato all'Archivio Zambrini, a cura di Armando Antonelli e Riccardo Pedrini. Il Presidente chiede che ne sia donata copia a tutti i Soci della Commissione.

Fissata per domenica 30 giugno 2002 la data della prossima riunione plenaria, la seduta è tolta alle h. 12,15.

Letto e approvato seduta stante.

Il Segretario
(Clemente Mazzotta)

Il Presidente
(Emilio Pasquini)