

BIBLIOTECA COMUNALE DELL'ARCHIGINNASIO  
Bologna



713500

# L'ARCHIGINNASIO

BOLLETTINO

DELLA

BIBLIOTECA COMUNALE DI BOLOGNA

XCVIII - 2003



Comune di Bologna



FONDAZIONE  
CASSA DI RISPARMIO  
IN BOLOGNA

Il volume è stato pubblicato con il contributo  
della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

ARCHIGINNASIO

ANNUARIO

2004

IN BILIORETTA TORRETTA DI BOLOGNA

2004

ARCHIGINNASIO

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](mailto:archiginnasio@comune.bologna.it)

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

Il volume è stato curato redazionalmente da Saverio Ferrari  
Finito di stampare da SATE srl - Ferrara nel mese di ottobre 2005

## SOMMARIO

PIERANGELO BELLETTINI, Relazione del Direttore sull'attività svolta nell'anno 2003 .....	p.	VII
C. SABBIONI - A. BONAZZA - N. GHEDINI - C. RIONTINO - G. ZAPPÀ - O. FAVONI - G. GOBBI, Il palazzo dell'Archiginnasio. Diagnostica del degrado dei materiali lapidei e degli arredi architettonici .....	»	1
PAOLO NANNELLI, L'apparato decorativo del quadriloggiato inferiore dell'Archiginnasio .....	»	99
MANUELA FAUSTINI FUSTINI, Note tecniche sul restauro del quadriloggiato inferiore dell'Archiginnasio .....	»	107
P. BELLETTINI - A. CESARI - G. NICOLETTI, <i>Prima e dopo la cura</i> . Il restauro del quadriportico dell'Archiginnasio .....	»	121
MANUELA FAUSTINI FUSTINI, Il restauro dei monumenti Sbaraglia, Valsalva e Malpighi dell'Archiginnasio .....	»	235
ANGELO MAZZA, Febo Denalio (1561-1624) podestà di Bologna in un ritratto di Giacomo Cavedone ...	»	249

MARIA PIA MARCHESE, Da una notizia di Mommsen a un riesame del manoscritto A.1212 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna .....	p.	277
GABRIELLA CAPECCHI, Dal <i>corpus</i> d'immagini del ms. A.1212 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna: incisioni dall'antico e fogli a stampa illustrati .....	»	295
DAVID GARCÍA CUETO, Algunas consideraciones sobre la estancia española de Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna (1658-1662) .....	»	322
ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA, Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena na correspondência do Arquivo Malvasia (1745-1757) .....	»	369
STEFANIA MARTINI, Un quaderno inedito di Carducci sull' <i>Inferno</i> di Dante .....	»	401
La Commissione per i Testi di Lingua in Bologna nell'anno 2003 .....	»	479

## Relazione del Direttore sull'attività svolta nell'anno 2003

Le priorità affidate alla direzione dell'Archiginnasio per il 2003 sono consistite principalmente nel coordinamento dei gruppi di lavoro per la realizzazione del nuovo Museo della Musica a palazzo Sanguinetti e del nuovo Museo della Beata Vergine di San Luca a Porta Saragozza, l'inaugurazione dei quali veniva programmata per la primavera del 2004.

Contemporaneamente si è dovuto purtroppo riscontrare un netto ridimensionamento delle risorse economiche disponibili per il progetto straordinario di catalogazione e di recupero dei fondi 'progressi', evidentemente (con mia grande amarezza) non considerato fra gli obiettivi individuati come prioritari dall'Amministrazione Comunale.

Sono comunque molte le attività svolte e i risultati conseguiti nel corso dell'anno, a cominciare da un intenso programma di restauro e di manutenzione del palazzo.

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

L'anno 2003 è stato contraddistinto da molteplici interventi.

a) Il più rilevante è stato certamente quello relativo al consolidamento statico del lato meridionale in angolo fra via Farini e



Fig. 1. La ricollocazione dei volumi del lato meridionale della sala dello Stabat Mater nei primi giorni di giugno del 2003.

piazza Galvani, iniziato il 4 marzo 2002 e destinato a concludersi non prima della fine del 2004. Nel corso del 2003 sono state riposizionate le quattro colonne del portico su via Farini, che erano state rimosse l'anno prima per consolidarne le fondamenta. È stato quindi possibile ricollocare al loro posto gli armadi e i volumi del lato meridionale della sala dello Stabat Mater, spostati nel corso del 2002 (fig. 1).<sup>1</sup> Per consentire in condizioni di sicurezza il rafforzamento statico delle pareti e delle volte dei locali del caffè Zanarini è stato però necessario rimuovere altri libri nelle soprastanti sale 10 e dello Stabat Mater, e cioè i volumi dei banconi al centro della sala 10 e degli armadi sul lato settentrionale dello Stabat Mater.

b) Il 31 gennaio 2003 si concludeva il lungo e complesso restauro, al piano terra, della decorazione parietale del quadriportico, avviato fin dal 23 maggio 2001 e sul quale in questo stesso Bollettino si possono leggere i contributi di Manuela

<sup>1</sup> Cfr. *Relazione del Direttore sull'attività svolta nell'anno 2002*, «L'Archiginnasio», XCIV, 2002, p. VII-XXXVI, a p. VIII, nota 3.

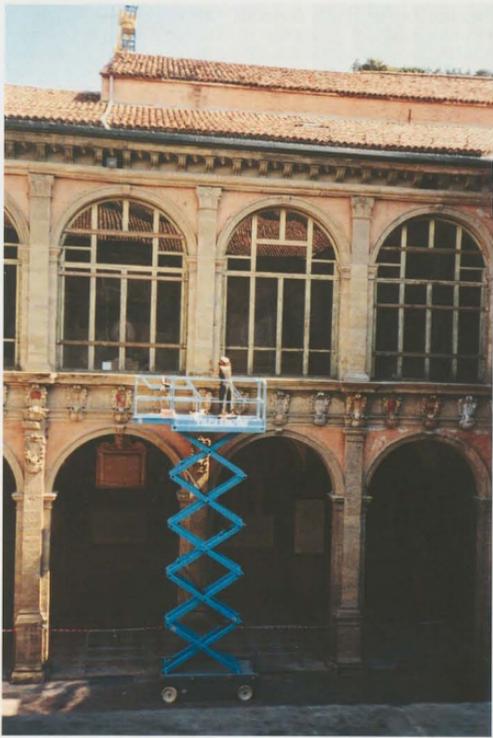


Fig. 2. Il restauro delle arenarie esterne del quadriportico tramite iniezioni consolidanti.

Faustini Fustini, Paolo Nannelli, Cristina Sabbioni e altri, e vedere i confronti fotografici di Antonio Cesari e Giuseppe Nicoletti *prima e dopo la cura*. Per salvaguardare il lavoro svolto veniva anche realizzato nel cortile e nel quadriportico del palazzo un impianto elettrico per l'allontanamento dei piccioni.

c) L'allarme destato per la caduta di frammenti di arenaria delle pareti interne del cortile<sup>2</sup> induceva nella primavera del 2003 l'Area Lavori Pubblici del Comune a dare attuazione ad un pronto intervento, affidato alla ditta Il Restauro s.n.c. di Maria Caterina e Sara Garofoli, per il restauro, tramite iniezioni consolidanti, delle decorazioni in arenaria, ormai resa friabile come sabbia a causa dell'inquinamento atmosferico (fig. 2 e 3). Successivi distacchi dalla facciata del palazzo su piazza Galvani e su via dell'Archiginnasio<sup>3</sup> imponevano di proseguire l'intervento anche all'esterno, dapprima (a partire dal 10 settembre 2003) con un elevatore a cestello, ed in seguito, per consentire una migliore esecuzione dei lavori e in prospettiva anche una nuova tinteggiatura della facciata, con un enorme ponteggio, da via Farini a via Foscherari, che veniva realizzato, grazie a sponsorizzazione diretta di Europonteggi, nel novembre-dicembre 2003 (fig. 4). I lavori sulle arenarie della facciata sono quindi necessariamente slittati in gran parte al 2004.

d) Il 27 agosto 2003 si dava inizio, nel lato meridionale del quadriportico superiore, al restauro dell'affresco che il famoso pittore Carlo Cignani aveva realizzato nel 1660 per onorare il docente Andrea Mariani.<sup>4</sup> Il delicato intervento, conclusosi solo nel maggio 2004, è stato realizzato con ottimi risultati dal restauratore Marco Sarti grazie alla sponsorizzazione di Lions Club Bologna Archiginnasio, che l'8 marzo 2003, nei locali del Circolo Artistico di Bologna, aveva organizzato insieme all'Accademia di Belle Arti una iniziativa (*Art for Art*) volta a reperire, attraverso la messa in palio di opere di giovani artisti

<sup>2</sup> Cfr. prot. 766/IV-3a del 7 aprile 2003.

<sup>3</sup> Cfr. prot. 1408/IV-3a del 7 luglio 2003 e prot. 1692/IV-3a del 2 settembre 2003.

<sup>4</sup> Cfr. MARIA GRAZIA MONTALDO SPINNO - GRAZIA BENVENUTO, *Tracce bolognesi e memorie dell'Archiginnasio in un manoscritto genovese del tardo Seicento*, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. 143-163.



Fig. 3. Il restauro delle arenarie esterne del quadriportico tramite iniezioni consolidanti.

studenti dell'Accademia, i fondi necessari per il restauro di un'arcata del palazzo dell'Archiginnasio.<sup>5</sup>

e) Altri lavori, più propriamente di manutenzione e messa a norma, hanno riguardato fra l'altro:

- le porte della Sala di Lettura, e cioè quella di comunicazione con l'Ambulacro degli Artisti e quella che dà accesso alla Sala 1. Quest'ultima è stata sostituita con una porta automatica<sup>6</sup> (azionabile tramite badge magnetico)<sup>7</sup> ad una sola anta di vetro che, pur consentendo a chi frequenta la Biblioteca di godere di una suggestiva vista sulla 'fuga' delle sale di deposito, elimina le «correnti d'aria fastidiose» delle quali si lamentavano i colleghi del Banco di

<sup>5</sup> Cfr. prot. 2556/VII del 2002 e prot. 1319/VII del 2003.

<sup>6</sup> Per l'ordine di fornitura alla ditta Scandellari Infissi vedi prot. 858/VII del 29 aprile 2003.

<sup>7</sup> Cfr. prot. 958/VII del 6 maggio 2003 (ditta ArTech).

Distribuzione e Prestito. Sempre con l'intento di migliorare le condizioni microclimatiche della Sala di Lettura, la porta di collegamento con l'Ambulacro degli Artisti (cioè con il corridoio di accesso alla sala stessa) è stata modificata.

- la *lucernaio della Sala di Lettura*, il cui sistema di regolazione della luminosità (ad alette metalliche frangiluce telecomandate) non è più sembrato rispondente, anche per la sua vetustà (risalendo al 1984),<sup>8</sup> ad assicurare l'incolumità dei lettori sottostanti. Si è quindi provveduto a rimuovere le alette metalliche fra l'11 e il 12 settembre 2003, con l'intento di dotare, nel corso della primavera del 2004, il lucernaio di un sistema di tende regolabili per schermare la luce.
- le *ringhiere dei due ballatoi della Sala di Consultazione*, che sono state rialzate di 20 cm per adeguarne l'altezza alla normativa sulla sicurezza. L'intervento, affidato alla ditta Grandi Sergio ed eseguito fra il 20 e il 24 ottobre,<sup>9</sup> ha mirato, nel rispetto delle preesistenze, a non stravolgere l'impatto estetico di un arredo che risaliva all'inaugurazione della sala stessa nel 1958.
- la *cabina elettrica posizionata nella Sala 17* (nel piccolo locale sottostante la scaletta che dalla Sala di Lettura immette al deposito dei Manoscritti B), che è stata messa in sicurezza con un apposito impianto di climatizzazione, una volta accertata la pericolosa inadeguatezza delle condizioni di temperatura del locale stesso, che determinava il surriscaldamento dell'impianto elettrico. L'intervento, finanziato dal Settore Manutenzione del Comune, è stato realizzato dalla ditta Barbon fra il 13 e il 19 maggio 2003.
- la *cabina di ingresso e centralino telefonico della Biblioteca* (nell'Ambulacro degli Artisti, in prossimità dell'approdo dello Scalone degli Artisti al primo piano del palazzo), che è stata finalmente messa a norma, per quello che riguarda l'impianto elettrico, fra l'11 e il 17 settembre 2003.

<sup>8</sup> Cfr. FRANCO BERGONZONI, *Relazione del Direttore Reggente* (sull'anno 1983), «L'Archiginnasio», LXXVIII, 1983, p. 7-17, a p. 8; e Id., *Relazione del Direttore Reggente* (sull'anno 1984), «L'Archiginnasio», LXXIX, 1984, p. 7-18, a p. 8.

<sup>9</sup> Cfr. prot. 1559/VII del 31 luglio 2003 e prot. 1880/VII del 30 settembre 2003. Nell'occasione sono stati restaurati i corrimani di legno del parapetto. La nuova *moquette* ai gradini della scala di accesso ai ballatoi è stata posizionata l'8 novembre 2003.



Fig. 4. Il ponteggio sulla facciata dell'Archiginnasio, da via Farini a via Foscherari, realizzato gratuitamente dalla ditta Europonteggi.

Nell'occasione è stata spostata a ridosso della cabina stessa (mentre prima si trovava vicino al portone di accesso alla Sala di Lettura) la barriera antitaccheggio.

- le *finestre della Sala 16 e della soprastante Sala cosiddetta 2000*, che sono state dotate, in funzione antintrusione, di inferriate in ferro.<sup>10</sup> L'intervento è stato realizzato il 19 dicembre 2003 in previsione della nuova integgiatura della parete esterna della Sala 16 e 2000 prospettante sul cortile interno del Condominio Cavour, e della realizzazione di un ascensore nel vano (oggi ancora occupato da una scaletta ormai in disuso) fra la Sala 16 e la zona dei servizi igienici pubblici al primo piano della Biblioteca. Purtroppo entrambi questi ultimi due interventi (realizzazione dell'ascensore e integgiatura della parete esterna) non sono stati realiz-

<sup>10</sup> Cfr. prot. 2045/VII del 21 ottobre 2003 (ditta Grandi Sergio).

zati nel corso del 2003 e ormai si dispera di vederli realizzati anche nel 2004.

- il deposito librario nell'angolo nord-est delle soffitte del quadrilloggiato (al secondo piano), confinante con il vano nel quale dovrebbe in futuro essere realizzato l'ascensore di comunicazione fra primo e secondo piano dell'istituto. A partire dal giugno 2003 si è proceduto a liberare da volumi, periodici e scaffali tale zona proprio per creare un adeguato spazio di lavoro ove allestire il cantiere per l'auspicata realizzazione dell'ascensore.

f) Ma l'intervento di manutenzione più importante, per le conseguenze che ha avuto nella gestione e nella dislocazione dei depositi librari, è quello che ha riguardato, all'angolo sud-est delle soffitte del quadrilloggiato (al secondo piano), la cosiddetta Sala Venturini (quella che è soprastante il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe). Lo svuotamento di questa sala era stato avviato alla fine dell'anno 2002 con la rimozione del fondo librario Giambattista Ercolani, collocato provvisoriamente nella Sala ellittica. Nel corso del 2003 sono stati rimossi anche i fondi Venturini, Accademia Adam Mickiewicz e alcune centinaia di volumi dei fondi Bolaffio e Saitta: lo svuotamento della sala dai libri si è concluso nel marzo 2003. Sono poi seguiti, nell'ordine, la rimozione delle vecchie scaffalature lignee (ad opera del Laboratorio Bolognese Restauro Legno), l'imbiancatura delle pareti e del soffitto,<sup>11</sup> la messa in opera di nuovi corpi illuminanti,<sup>12</sup> e la lucidatura del pavimento. Dopo che il 14 maggio 2003 era stata celebrata la fine dei lavori di ristrutturazione del nuovo deposito con una *bandiga* offerta a tutto il personale della Biblioteca, hanno preso avvio, coordinati da Claudio Veronesi, i lavori di nuovo allestimento della Sala ormai ribattezzata 32. Con un attento calcolo degli spazi e con l'utilizzo di scaffalature metalliche appositamente acquistate,<sup>13</sup> si è riusciti a realizzare un deposito capace di contenere 754 metri lineari di materiale

<sup>11</sup> Cfr. prot. 715/VII del 1 aprile 2003 (ditta Scaramagli & Borghi).

<sup>12</sup> Cfr. prot. 1037/VII del 16 maggio 2003 (ditta Barbon Davide).

<sup>13</sup> Cfr. prot. 2096/VII dell'8 ottobre 2002, prot. 2185/VII del 17 ottobre 2002, e prot. 2360/VII del 7 novembre 2002.

librario. Hanno così potuto trovare posto sui nuovi scaffali, dopo riscontro inventariale ed accurata spolveratura, i volumi con segnatura di collocazione 10\*, 12, 13, 14, 15, 18\*, 25, 27, 28, 31 e 32,<sup>14</sup> per un totale di circa 25.000 unità documentarie, e con la possibilità inoltre di incrementare ulteriormente la sezione di collocazione 32 (vi sono infatti ancora 52 metri di scaffali vuoti, destinati ad ospitare i volumi antichi della ex Biblioteca Popolare, che devono nei prossimi anni confluire per l'appunto nella sezione 32).

## 2. Servizi bibliotecari

L'anno 2003 ha rappresentato rispetto al 2002 un netto rallentamento nel progetto di catalogazione informatizzata dei fondi 'progressi', rallentamento che è dipeso soprattutto da una diminuzione delle risorse economiche disponibili.

Positiva è risultata invece la dinamica del personale: alla fine dell'anno hanno infatti preso servizio stabile in Archiginnasio due colleghi molto motivati, Giacomo Nerozzi (all'unità *Reference*) il 15 dicembre 2003<sup>15</sup> e Laura Tita Farinella (all'unità Catalogazione libro antico) il 22 dicembre 2003. Negli ultimi mesi del 2003, dopo una lunga e faticosa istruttoria, sono poi state esperite le prove della progressione verticale per «assistenti tecnico», che ha riguardato i colleghi addetti al Banco di Distribuzione.

Più in dettaglio, per quanto riguarda i servizi bibliotecari:

### 2.1 Acquisizioni

Nel corso del 2003 sono state inventariate nell'ambito del Servizio Bibliotecario Nazionale 12.251 nuove unità bibliografiche, per la precisione 3.207 corrispondenti a nuove acquisizioni

<sup>14</sup> La disposizione dei libri nella nuova Sala 32 è stata ultimata il 30 agosto 2003.

<sup>15</sup> Nerozzi rientrava in questo modo al posto che aveva abbandonato il 1° settembre 2001 (cfr. *Relazione del Direttore sull'attività svolta nell'anno 2001*, -L'Archiginnasio-, XCVI, 2001, p. VII-XLIV, a p. XXV).

ordinarie (acquisti, doni, cambi) e 9.044 appartenenti ai cosiddetti fondi 'pregressi' (per lo più dei fondi Casa del Fascio e Venturini). Rispetto al 2002 gli indicatori segnano una consistente diminuzione.

anno	dalle nuove acquisizioni ordinarie	dai fondi 'pregressi'	totale
2002	3.144	15.877	19.021
2003	3.207	9.044	12.251

Particolarmente significativo è risultato l'intervento (avviato il 12 maggio 2003) di inventariazione, timbratura e collocazione dei libri appartenenti al fondo Casa del Fascio: per assicurare che alla fine del procedimento catalografico (il cui inizio vero e proprio, grazie ad una sponsorizzazione della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, è previsto nel 2004) tali volumi possano rispecchiare l'articolazione che avevano nella biblioteca della Casa del Fascio di via Manzoni, si è deciso di scindere in tre momenti distinti il loro trattamento, affidando l'inventariazione, la timbratura e l'attribuzione della collocazione (ripristinando quella riportata sui volumi stessi) a Giovanna Delcorno e ad Andrea Menetti, delegando l'apposizione materiale dell'etichetta di collocazione alla meticolosa collega Silvana Zanotti (con riscontro delle condizioni di conservazione dei volumi e ricorrendo, se necessario, ad appositi contenitori conservativi in cartoncino «a riserva alcalina»), lasciando invece ad una cooperativa di catalogazione, in futuro, le rimanenti operazioni (cattura o creazione della descrizione catalografica completa, creazione dei legami, soggettazione, classificazione). L'obiettivo è quello di meglio comprendere, attraverso la ricostruzione della collocazione libraria della biblioteca della Casa del Fascio, la politica culturale, e segnatamente bibliotecaria, del regime fascista a Bologna.

L'acquisizione più consistente del 2003 (ma che non ha ancora trovato riscontro nel lavoro di inventariazione in SBN) è coincisa con l'arrivo in Biblioteca il 27 maggio 2003 di alcune migliaia di volumi appartenuti alla professoressa Maria Goretti

(Pistoia, 7 gennaio 1907 - Bologna, 10 settembre 2001). Nipote del pittore e scultore Torello Ancillotti (1843-1899), vicina in gioventù al movimento futurista, laureatasi a Firenze prima in Filosofia (1929) e poi in Giurisprudenza (1937), Maria Goretti fu a lungo, dal 1948 al 1975, professoressa di storia e filosofia al Liceo Minghetti. Di tale fondo librario già nel corso del 2003 si è avviata la compilazione dell'elenco di consistenza.

Fra i volumi a stampa rari o di pregio acquisiti nel corso del 2003 vanno ricordati PEDRO GUERRA DE LORCA, *Catecheses Mystagogicae pro advenis ex secta Mahometana*, Madriti, apud Petrum Madrigal, 1586 (inv. 699.531; collocazione 16.g.II.67; fig. 5)<sup>16</sup> e *Edict du Roy, & declaration sur les precedents edicts de pacification*, à Paris, par les imprimeurs & libraires ordinaires du Roy, 1599 (inv. 699.530; collocazione 16.g.II.66).<sup>17</sup> E inoltre una rarissima cinquecentina bolognese: GEORGIUS KOPAY, *Epithalamium Georgii Kopay Driethomensis Schlavi, in honorem illustris d. domini Ioannis ab Armis, senatoris urbis Bononiae, et illustris dominae Caterinae Marescottae Bononiensis*, Bononiae, typis Alexandri Benacii, 1570 (inv. 703.787; collocazione 16.Q.V.65); due edizioni teatrali bolognesi del Seicento: CARLO TIBERI, *Hoggi corre quest'usanza. Commedia nuova, e ridicolosa*, in Bologna, per Gioseffo Longhi, 1687 (inv. 703.569; collocazione 16.Q.IV.79), e TOMASO SANTAGOSTINI, *Il Gerione amoroso opera senica del dottor Sottogisnio Manasta*, in Bologna, per Gioseffo Longhi, 1689 (inv. 703.570; collocazione 16.Q.IV.80); la rara edizione in due volumi del singolare poema di interesse islamico di ALBERTO BACCANTI, *Il Maometto legislatore degli Arabi e fondatore dell'Impero Musulmano*, Casalmaggiore, pe' fratelli Bizzarri, 1791 (inv. 703.571-703.572; collocazione 16.f.V.8-9; fig. 6); e il foglio volante di GIOVANNI BRAGALDI, *Al repubblicani bolognesi*, in Bologna, per le stampe del Marsigli ai Celestini, anno primo repubblicano (confluito nel fondo speciale Miscellanea bolognese).<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Il volume è stato acquistato grazie al contributo (pari al 50% del costo) ricevuto dalla Soprintendenza regionale per i beni librari.

<sup>17</sup> Il volume è stato acquistato dalla Libreria Alberto Govi di Modena grazie al contributo (pari al 50% del costo) ricevuto dalla Soprintendenza regionale per i beni librari: cfr. prot. 1030/VII del 13 maggio 2003.

<sup>18</sup> Tali edizioni sono state acquistate presso la Libreria antiquaria Docet di Bologna: cfr. prot. 2349/VII del 28 novembre 2003.

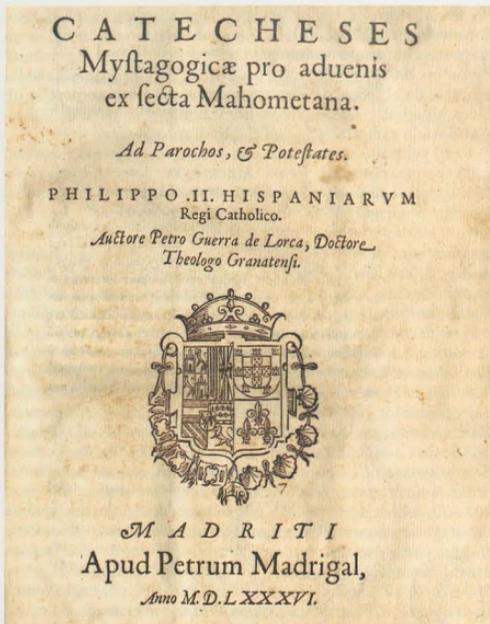


Fig. 5. Frontespizio di una rara edizione del XVI secolo acquisita nel corso del 2003: PEDRO GUERRA DE LORCA, *Catecheses Mystagogicæ pro aduenis ex secta Mahometana*, Madriti, apud Petrum Madrival, 1586 (collocazione 16.g.II.67).

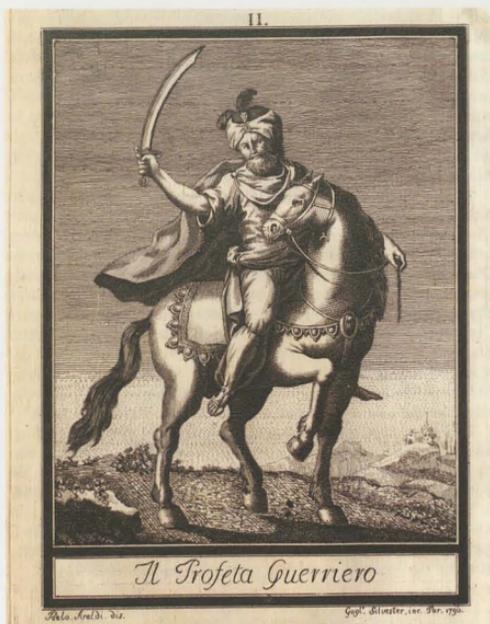


Fig. 6. Una incisione raffigurante Maometto contenuta nel singolare poema di interesse islamico di ALBERTO BACCANTI, *Il Maometto legislatore degli Arabi e fondatore dell'Impero Musulmano*, Casalmaggiore, pe' fratelli Bizzarri, 1791 (collocazione 16.f.V.8-9).

Per il materiale più propriamente archivistico acquisito nel corso del 2003 va soprattutto ricordato l'arrivo in deposito, il 19 marzo 2003, da parte dell'Azienda USL Città di Bologna, di 41 buste e 72 registri (per un totale di sette metri lineari) facenti parte dell'archivio della famiglia Pizzardi. Tale materiale è stato unito ai sette cartoni Pizzardi già da tempo conservati in Archiginnasio, ricostituendo quindi la sostanziale integrità di un fondo importante per ricostruire le vicende di una famiglia di rilievo a Bologna fra XIX e XX secolo.<sup>19</sup>

Il 6 settembre 2003 sono state consegnate all'Archiginnasio alcuni cartoni d'archivio con carte relative all'Associazione «Amici dell'Archiginnasio»,<sup>20</sup> associazione che nel 1964 aveva promosso la pubblicazione dei due volumi curati da Giuseppe Gherardo Forni e Giovanni Battista Pighi su *Gli stemmi e le iscrizioni minori dell'Archiginnasio*. Tale materiale, destinato a confluire fra i fondi speciali, è stato rinvenuto dal signor Giovanni Paltrinieri nella sede dell'Associazione «Bologna Storico Artistica», dove era probabilmente confluito ad opera del maestro Arrigo Baldini, a suo tempo socio sia di «Bologna Storico Artistica» sia degli «Amici dell'Archiginnasio», associazione questa che purtroppo da molti decenni risulta inattiva.<sup>21</sup>

In due distinte *tranches* venivano poi consegnati all'Archiginnasio, ad opera dei fratelli Lorenzo e Maria Teresa Arus, carte facenti parte dell'archivio del nonno Antonio Baldacci sfuggite alla precedente consegna effettuata il 9 gennaio 2001. Sono entrati così a fare parte del fondo Baldacci in Archiginnasio 5.500 lettere degli anni 1907-1912 (consegnate il giorno 11 marzo 2003) e due scatoloni con altra documentazione di varia tipologia (pervenuti il giorno 11 novembre 2003).

<sup>19</sup> Cfr. prot. 1916/IV-3c dell'anno 2002; e prot. 611/IV-3c dell'anno 2003.

<sup>20</sup> Cfr. prot. 1714/III del 6 settembre 2003.

<sup>21</sup> L'associazione culturale «Amici dell'Archiginnasio» venne eretta in ente morale con decreto del Presidente della Repubblica n. 1439 del 19 ottobre 1959 (pubblicato sulla «Gazzetta Ufficiale» n. 170 del 13 luglio 1960). Ma il progetto di tale associazione risale ai primi decenni del Novecento. Cfr. ALBRANO SORBELLI, *Relazione del Bibliotecario all'on. Podestà* [per l'anno 1936], «L'Archiginnasio», XXXII, 1937, p. 1-47, a p. 31: «Qualche anno fa un egregio e nobile cittadino si fece iniziatore di una libera associazione locale intitolata «Gli amici dell'Archiginnasio», tendente a illustrare e comunque favorire l'edificio e l'Istituto, che rappresentano per eccellenza la miglior tradizione di Bologna attraverso i secoli. Poi venne la guerra. Perché ora la nobilissima idea non riprende forma di realtà?».

Fra gli acquisti di materiale archivistico vanno poi ricordati dieci fogli di appunti autografi di Andrea Costa sui congressi di Verviers e di Gand<sup>22</sup> e una miscellanea di materiale manoscritto e a stampa, in parte pertinente al disciolto archivio Marsili.<sup>23</sup>

Per le acquisizioni di materiale grafico vedi *infra* al paragrafo 2.7.

## 2.2 Catalogazione

Rispetto al sensazionale risultato del 2002, l'anno 2003 deve purtroppo registrare una flessione pari al 55,3% per numero di volumi catalogati annualmente in SBN. Anche se il risultato conseguito (24.315 volumi 'collocati' in SBN nel corso dell'anno) è tutt'altro che disprezzabile, c'è da temere un'inversione di tendenza rispetto al *trend* positivamente in crescita degli anni 2000-2002.

Anno	Volumi moderni	Volumi antichi	Grafica	Totale documenti 'collocati' in SBN
1997	4.582	518	0	5.100
1998	6.431	474	0	6.905
1999	8.570	511	0	9.081
2000	24.982	1.390	0	26.372
2001	42.183	2.596	0	44.779
2002	49.344	3.427	1.642	54.413
2003	21.681	2.634	0	24.315

Ciò è dipeso da tutta una serie di fattori, il principale dei quali è da identificarsi nella consistente diminuzione delle risorse economiche stanziare per il progetto straordinario di catalogazione. La scala delle priorità individuate dall'Amministrazione

<sup>22</sup> Acquisto effettuato presso la Libreria antiquaria Palatina di Firenze: cfr. prot. 1029/VII del 13 maggio 2003.

<sup>23</sup> Acquisto effettuato presso la Libreria Palmaverde di Roberto Rovessi: cfr. prot. 2289/VII del 19 novembre 2003.

ne Comunale per il 2003 non comprendeva che in minima parte il perseguimento di un obiettivo (la catalogazione informatizzata di tutte le risorse documentarie) che è invece essenziale per qualsiasi biblioteca e che non dovrebbe subire soluzione di continuità o calo di tensione. Alla diminuzione delle risorse economiche stanziata dall'Amministrazione Comunale, si è aggiunto il mancato rinnovo del contributo della Soprintendenza regionale per i beni librari destinato alla catalogazione del fondo librario Anceschi: l'ultima *tranche* sovvenzionata, affidata nel maggio 2002 alla cooperativa Le Pagine, si è conclusa il 30 aprile 2003 (portando il totale dei volumi Anceschi catalogati a 12.439, pari a poco più della metà dell'intero fondo librario). Al venire meno dell'apporto delle cooperative di catalogazione man mano che i vari appalti si concludevano (nell'ottobre 2003 terminava anche l'intervento della cooperativa CSR sul fondo Venturini),<sup>24</sup> si è poi aggiunto dal 10 novembre 2003 il coinvolgimento dei catalogatori 'interni' e incaricati (i cosiddetti co.co.co) nella sperimentazione, in ambiente di prova, del cosiddetto Indice 2 di SBN, che ha distolto ulteriormente dalle operazioni di catalogazione, rese comunque di fatto impossibili dal 22 dicembre in poi per la chiusura del collegamento con l'Indice SBN, in attesa della migrazione degli archivi verso la nuova base dati di Indice, previo cambiamento di ambiente, *software* e macchine presso l'Istituto Centrale per il Catalogo Unico del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Tale sosta obbligatoria nelle operazioni di catalogazione si è protratta fino a quasi tutto il febbraio 2004.

Comunque, fra i fondi e le sezioni della Biblioteca maggiormente interessati dagli interventi di catalogazione nel 2003 vanno ricordati i libri Venturini, i volumi della Sala di Consultazione (alla fine dell'anno risultavano complessivamente 'collocati' in SBN 13.629 unità inventariali), i libri antichi del fondo Boeris, parte degli opuscoli Spada della donazione Tammaro De Marinis (collocazione 17.N.III e IV, e 17.O.III e IV).

Fra le altre attività svolte nel corso del 2003 e propedeutiche alla catalogazione vanno ricordati, oltre all'inventariazione, timbratura e collocazione dei volumi della Casa del Fascio cita-

<sup>24</sup> Nel corso del 2003 sono stati catalogati 7.299 volumi del fondo Venturini.

te più sopra, la conclusione dell'elenco di consistenza del fondo Rabbi, con individuazione dei molti volumi antichi, e il controllo dei duplicati del fondo Palmieri, per verificare l'opportunità o meno di una loro conservazione.

### 2.3 Servizio di distribuzione e prestito

I principali dati relativi al funzionamento della Sala di Lettura nel corso del 2003, messi a confronto con quelli dell'anno 2002, sono i seguenti:

	anno 2002	anno 2003
<i>giorni di apertura</i>	275	280
<i>ore di erogazione dei servizi</i>	2.498	2.503 e 45 minuti
<i>ingressi</i>	59.075	60.431
<i>richieste di libri in lettura</i>	45.585	41.408
<i>carte di entrata annullate %</i>	56,3%	58,9%
<i>richieste invase %</i>	2,8%	2,2%
<i>prestiti a domicilio</i>	5.252	5.483

La Biblioteca è rimasta chiusa al pubblico dal 1° al 16 agosto, mentre dal 18 al 30 agosto si è avuta un'apertura limitata (dalle ore 9 alle 14). La Biblioteca è rimasta inoltre chiusa al pubblico, per consentire lavori di manutenzione all'impianto elettrico, anche nei giorni 13-15 e 19 maggio e 20 e 24 ottobre 2003.

Per cercare di comprendere meglio il *trend* evolutivo dei servizi al pubblico, e in particolare di quelli erogati nella Sala di Lettura, conviene focalizzare l'attenzione per il quadriennio 2000-2003 su tre indicatori particolarmente significativi: il numero dei lettori entrati in Biblioteca per ogni 10 ore di erogazione dei servizi al pubblico, la percentuale di carte di entrata annullate (cioè non utilizzate per la richiesta di libri in lettura), e il numero di richieste di libri in lettura avanzate in media ogni ora al Banco di distribuzione.

anno	numero utenti ogni 10 ore	carte di entrata 'annullate' %	richieste di libri in lettura ogni ora
2000	228,28	51,0%	20,69
2001	248,73	54,6%	21,26
2002	236,48	56,3%	18,24
2003	241,36	58,9%	16,54

Il grado di 'affollamento' della Biblioteca nel corso dell'anno 2003 è stato senz'altro soddisfacente: nel periodo di 18 anni che va dal 1986 al 2003 solo nel 1998 e nel 2001 si erano ottenuti risultati migliori.<sup>26</sup> Nel contempo però la percentuale delle carte di entrata annullate (e quindi di utenti che utilizzano i servizi della Biblioteca senza però avanzare richieste di libri in lettura al Banco di distribuzione) è aumentata sensibilmente, raggiungendo il livello più alto degli ultimi 18 anni: 58,9% rispetto al 34,17% del 1986.<sup>26</sup> Ciò trova conferma nella diminuzione delle richieste di libri in lettura avanzate al Banco di distribuzione: nel periodo 1986-2003 solo negli ultimi due anni (2002 e 2003) si è registrato un valore inferiore alle 20 richieste orarie; se la diminuzione dell'indicatore fra il 2002 e il 2001 è pari ad una flessione del 14,2%, l'anno 2003 registra sul 2002 un'ulteriore diminuzione del 9,7%. Già nella relazione relativa al 2002 cercavo di interpretare questa diminuzione delle richieste di libri in lettura collegandola al riposizionamento dell'Archiginnasio in un sistema bibliotecario cittadino fortemente mutato con l'apertura di Sala Borsa nel dicembre 2001 (con ovvie ricadute anche a livello di politica delle acquisizioni) e al maggiore interesse mostrato dai lettori per servizi meno tradizionali quali il *reference* e la navigazione Internet.<sup>27</sup> Non è però da escludere che tale diminuzione delle richieste di libri in lettura possa essere collegata non solo al fatto che molte notizie ed informazioni,

<sup>26</sup> Cfr. *Relazione del Direttore sull'attività svolta nell'anno 2001 cit.*, a p. XXII.

<sup>27</sup> Già da alcuni anni il numero dei permessi di accesso in Biblioteca «con libri propri» è passato dai 60 componenti agli attuali 80 componenti. Cfr. *Relazione del Direttore sull'attività svolta nel biennio 1999-2000*, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. VII-XLVIII, a p. XXIV.

<sup>28</sup> Cfr. *Relazione del Direttore sull'attività svolta nell'anno 2002 cit.*, a p. XVIII.

comunque non criticamente vagliate, si trovano ormai più facilmente e più rapidamente in rete (dando l'erronea impressione ai 'navigatori' di avere esaurito tutti gli strumenti di ricerca utilizzabili), ma anche alle dinamiche in corso nel mondo universitario e segnatamente nel settore umanistico (in particolare riduzione del numero dei volumi richiesto per la preparazione dei singoli esami universitari e sostituzione, nei corsi di «laurea breve», della tradizionale tesi con una semplice dissertazione che non implica attività di ricerca).

Nel 2003 si è proceduto a riattivare la funzione del prestito interbibliotecario, anche se non sono ancora state definite le tariffe di rimborso a carico degli utenti. Ai 5.483 prestiti a domicilio vanno così sommati 140 prestiti interbibliotecari (26 nei quali l'Archiginnasio si configura come biblioteca richiedente, e 114 come biblioteca prestante).

#### 2.4 Consultazione e reference

Nel corso del 2003 la Sala di Consultazione è rimasta chiusa al pubblico per un periodo maggiore rispetto agli altri servizi della Biblioteca, più precisamente nei giorni 20-24 ottobre ed 8 novembre per consentire l'innalzamento delle ringhiere dei due ballatoi e la posa della *moquette* sui gradini della scala di collegamento.

L'affluenza di pubblico si è mantenuta alta durante tutto l'anno, con punte di vero e proprio affollamento, nonostante il malfunzionamento dell'impianto di climatizzazione, che ha comportato un notevole disagio nel corso dell'estate, eccezionalmente calda. Nonostante la forte presenza di lettori «con libri propri», si è comunque potuto calcolare un consistente utilizzo della dotazione libraria della sala, con la movimentazione di circa 12.000 volumi su base annua.

È proseguito a cura di Bruna Viteritti l'intervento di catalogazione informatizzata, nell'ambito di SBN, dei volumi della Sala di Consultazione, intervento essenziale per consentire una gestione facilitata dell'inventario topografico della sala: se alla fine del 2002 risultavano già catalogati 8.660 volumi, alla fine del 2003 erano diventati 13.629, pari a circa il 60% del totale.

Il servizio *Reference* ha risposto complessivamente a 439 richieste scritte di informazioni bibliografiche, delle quali ben 358 provenienti dal *form* disponibile sul sito *web* della Biblioteca.

Ma il servizio che ha registrato i maggiori cambiamenti organizzativi e le migliori *performance* di crescita è stata la navigazione Internet, grazie all'introduzione di un *software* per l'identificazione degli utenti e alla separazione della rete per il pubblico dedicata alla navigazione Internet da quella aziendale del Comune di Bologna riservata agli operatori della Biblioteca (per questo ultimo aspetto vedi il paragrafo 2.5). Dal 1° febbraio 2003, grazie all'acquisto dello specifico *software* *Cyber Monitor* si sono potute gestire le quattro postazioni dedicate alla navigazione Internet nel rispetto degli obblighi fissati dall'Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni. Questo sistema permette l'accesso solo agli utenti iscritti e quindi in possesso di un codice personale (alla fine dell'anno gli iscritti erano 904); al momento dell'iscrizione l'utente sottoscrive un modulo per l'assunzione di responsabilità al quale viene allegata la fotocopia del documento di identità. Per garantire la *privacy* dell'utente, questi sceglie alla prima sessione una *password* personalizzata, che rimane illeggibile anche agli operatori della Biblioteca. Contemporaneamente all'introduzione di questo nuovo sistema di identificazione dei 'navigatori' (identificazione prevista dall'Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni), si è provveduto ad eliminare il divieto agli utenti di fare posta elettronica su *browser*, possibilità sensibilmente migliorata dall'aprile 2003 a seguito della separazione delle due reti informatiche (quella per il pubblico e quella aziendale). L'introduzione del nuovo *software* di gestione per le quattro postazioni riservate alla navigazione Internet ha reso disponibili anche nuovi dati statistici, dai quali emerge che circa il 16% degli utenti dell'Archiginnasio utilizzano, nel corso della loro permanenza in biblioteca, il servizio di navigazione Internet. Da febbraio a dicembre, nei 249 giorni di funzionamento del servizio, sono stati registrati 8.899 utenti (corrispondenti a 904 persone fisiche), che hanno effettuato 14.163 collegamenti per un totale di 4.586 ore di sessione. La grande affluenza di pubblico ha comportato la necessità di un contingentamento dei tempi di collegamento: dapprima si è fissato un tempo massimo

di collegamento giornaliero di 1 ora e una durata massima per sessione di 30 minuti; dal 1° ottobre, per poter soddisfare tutte le richieste, il tempo massimo di connessione giornaliero è stato portato a 45 minuti, abolendo il limite di 30 minuti per sessione che risultava di difficile gestione e provocava frequenti contestazioni da parte degli utenti.

### 2.5 Progetti informatici

Nell'aprile 2003 è stata attuata la separazione della rete informatica dedicata ai servizi informativi per gli utenti da quella aziendale del Comune di Bologna per le attività tecniche e amministrative. Questa separazione ha permesso di aumentare le condizioni di sicurezza del sistema ed ha consentito inoltre l'eliminazione dei filtri per la posta elettronica dalle quattro postazioni per la navigazione Internet, innovazione molto apprezzata dagli utenti. Per fare sì che le sette postazioni informatiche (sulla rete pubblica) dedicate alla consultazione degli OPAC, cioè dei cataloghi bibliografici in rete, fossero utilizzate solo a questo scopo, si è provveduto ad inserire appositi filtri, la cui funzionalità è stata però messa in discussione dal cambio di *provider* il 31 agosto 2003 (da Acantho a Telecom), con conseguente nuova mappatura delle postazioni; il ritorno alla normalità si è avuto solo alla fine di novembre 2003.

Ma l'anno 2003 è stato soprattutto caratterizzato dalla ultimazione e dalla pubblicazione sul *web* di alcune importanti basi-dati di immagini digitalizzate che erano state implementate negli anni precedenti. Il 3 giugno 2003 venivano resi disponibili *on line* i *Bandi Merlani* (la raccolta di provvedimenti normativi bolognesi a stampa più completa fra quelle conservate in Biblioteca) degli anni 1601-1796, e gli stemmi che decorano le pareti e le volte del palazzo dell'Archiginnasio (progetto *La storia sui muri*). Il 6 novembre 2003 veniva pubblicata in rete la base dati contenente la riproduzione dei circa 6.700 fascicoli posseduti dall'Archiginnasio del più antico periodico bolognese, la gazzetta settimanale (diverrà bisettimanale solo nel luglio 1788) «Bologna», che dalla sua fondazione nel 1642 continuò ad

essere pubblicata per tutto l'Antico Regime.<sup>28</sup> Il 18 dicembre 2003 venivano poi pubblicate sul *web*, raggiungibili dal sito della Biblioteca, le 1.642 fotografie digitalizzate del fondo speciale Antonio Cervi, riproducenti protagonisti della vita teatrale italiana fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento.<sup>29</sup>

È stata poi ultimata la digitalizzazione degli opuscoli di Giulio Cesare Croce con collocazione "A.V.G.IX.1" e "17. Scrittori bolognesi. Filologia, caps. IX e X"; ed è stato avviato il 27 ottobre 2003 il progetto *Facies*, cioè la digitalizzazione della *Collezione dei ritratti* conservata nel Gabinetto dei disegni e delle stampe. Si tratta di una miscellanea risalente come impostazione al secondo decennio del Novecento, quando era direttore Albano Sorbelli. È composta attualmente da 59 cartoni, all'interno dei quali i circa 10.000 ritratti (di diversa tipologia: disegni, xilografie, incisioni calcografiche, litografie, fotografie, etc.), relativi a 5.428 differenti personaggi, sono raggruppati in cartette ordinate alfabeticamente in base al nome dell'effigiato. Le immagini vengono digitalizzate con due scanner distinti, uno dei quali fino al formato A4, l'altro per i formati eccedenti, fino al formato A3. Di norma la digitalizzazione del *verso* viene attuata solo se contiene scritte o registrazioni significative. Si è scelto di acquisire i documenti con una risoluzione di almeno 300 punti per pollice per formati originali non inferiori a 10 x 10 cm, mentre quelli più piccoli sono acquisiti ad una risoluzione maggiore che varia a seconda delle dimensioni dell'originale, in modo da consentire una stampa ingrandita, di almeno 15 x 18 cm, sempre a 300 punti per pollice. Nella maggior parte dei casi questo *standard* corrisponde, come definizione dell'immagine, a 3.189 x 2.244 pixel.

Va anche ricordato che nel corso del 2003 la Biblioteca è stata coinvolta nella digitalizzazione di molte centinaia di immagini e

<sup>28</sup> Su queste tre basi-dati vedi *Relazione del Direttore sull'attività svolta nell'anno 2001* cit., a p. XXV-XXVII.

<sup>29</sup> Le 1.642 fotografie erano state catalogate in SBN, nel modulo *Grafica*, nel corso del 2002: cfr. *Relazione del Direttore sull'attività svolta nell'anno 2002* cit., a p. XV. Nel corso del 2003 si è provveduto a collegare, ad ognuna di queste 1642 descrizioni catalografiche, l'immagine digitalizzata del rispettivo documento.

di pubblicazioni relative al Cimitero monumentale della Certosa, collaborando quindi in modo notevole con l'unità Nuove Istituzioni per Comunicare la Città.

## 2.6 Sezione Manoscritti e Rari

Gli indicatori del servizio al pubblico nella Sezione Manoscritti e Rari vedono fondamentalmente confermata la media dei valori riscontrati nell'ultimo quinquennio.

	1998	1999	2000	2001	2002	2003
<i>utenti</i>	2.086	1.892	1.973	2.144	2.130	2.083
<i>documenti consultati</i>	4.198	4.281	4.263	4.503	5.524	4.482

Ma in questa sezione ciò che interessa maggiormente è quanto avviene *back office*, 'dietro le quinte', nei vari cantieri di inventariazione e riordino archivistico aperti contemporaneamente per cercare di ridimensionare l'enorme arretrato che si è venuto accumulando in decenni di risorse economiche e di organico inadeguati.

Maria Grazia Bollini<sup>30</sup> ha concluso l'inventariazione analitica del fondo *Antonio Baldacci*; la consegna, in due momenti distinti, da parte degli eredi Baldacci di altro materiale archivistico quando ormai il lavoro di numerazione dei documenti era quasi completato ha imposto la rinumerazione di molti fascicoli.

Patrizia Busi<sup>31</sup> ha continuato nel suo lavoro di descrizione archivistica del fondo *Antonio Gnudi* (grazie alla sponsorizzazione della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna); ed ha altresì curato l'inventariazione del piccolo fondo speciale *Zanotti Rizzoli*, che era pervenuto all'Archiginnasio nel dicembre 2002.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Cfr. prot. gen. 11212 del 17 gennaio 2003.

<sup>31</sup> Cfr. prot. gen. 172158 del 29 ottobre 2002.

<sup>32</sup> L'inventario è stato già pubblicato nel Bollettino relativo al 2002: cfr. PATRIZIA BUSI, *Il fondo Zanotti Rizzoli (1804-1930, 1972). Inventario*, «L'Archiginnasio», XCVII, 2002, p. 283.

ha seguito meticolosamente, insieme a Sandra Saccone, l'aprontamento redazionale per la stampa e la realizzazione degli indici del volume *In scena a Bologna. Il fondo Teatri e spettacoli nella Biblioteca dell'Archiginnasio (1761-1864,1882)*, che vedrà la luce nel 2004; ed ha avviato la ricognizione e l'elencazione sommaria di tutto il materiale manoscritto che nei decenni, a partire dai drammatici giorni dei bombardamenti del 1944, si era sedimentato in disordine in alcuni reconditi e poco frequentati angoli della Biblioteca: questa congerie di carte, la cosiddetta "miscellanea bellica" (ben 741 registrazioni) è destinata a procurare qualche buona sorpresa (rinvenimento di codici considerati perduti, reintegrazione di fondi archivistici, etc.).

Clara Maldini, grazie ad un finanziamento della Soprintendenza regionale per i beni librari, ha avviato il 2 aprile 2003 il riordino e la descrizione archivistica (utilizzando il *software* Sesamo) del fondo speciale *Cincinnati Baruzzi*.

Gianni Borgognoni e Romana Michelini (della cooperativa CRECS) hanno proseguito i lavori di inventariazione del fondo archivistico *Aurelio Saffi* (utilizzando il *software* Arianna); anche questo intervento, come il precedente, è finanziato dalla Soprintendenza regionale per i beni librari.

Mario Fanti<sup>30</sup> ha concluso la descrizione di 100 *manoscritti B* non ancora inventariati (dal ms. B.4501 al ms. B.4600), in vista della pubblicazione, nella collana IMBI (Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia), di un nuovo volume con i manoscritti dell'Archiginnasio, dal B.4214 in avanti.

Altri interventi importanti svolti nel corso dell'anno 2003 hanno riguardato:

- il fondo speciale *Luigi Protche*, di cui è stata condotta a termine la ricognizione della parte ancora priva di inventariazione, con elenco sommario di consistenza (si tratta di circa la metà dell'intero fondo archivistico; i documenti elencati *ex novo* sono stati sistemati in 39 cartoni e sette cartelle; il lavoro, concluso nel maggio 2003, è stato svolto da Sonia Venturi);

302. Molti componenti della famiglia Zanotti furono nell'Ottocento maestri elementari; sul tema vedi RODOLFO FANTINI, *I Maestri bolognesi e il Risorgimento Nazionale*, L'Archiginnasio, XXXVI, 1941, p. 141-163 e XXXVII, 1942, p. 1-15.

<sup>30</sup> Cfr. prot. gen. 198637 del 7 dicembre 2002.

- Il fondo speciale *Dalla Volpe*, i cui tre cartoni sono stati elencati (con *software* Excel) dall'obiettore di coscienza Mevio Martelli fra l'8 marzo e il 20 giugno 2003;
- il fondo speciale *Marco Minghetti*, di cui si è avviato (a cura di Mevio Martelli e Luisa Dal Pozzo) l'elencazione (con *software* Excel) delle schede relative al Carteggio, per facilitare il rinvenimento dei singoli documenti;
- il fondo speciale *Diplomi, brevi e patenti*, in tutto 23 fra cartoni e cartelle, di cui nel maggio 2003 è stato eseguito il riscontro numerico da Monica Monti;
- il fondo speciale *Luigi Frati*, di cui sono proseguiti il riscontro e la descrizione del ricco carteggio (più di 3.000 lettere) a cura di Lanfranco Bonora, in vista della pubblicazione degli atti del convegno *Una 'foga operosa'. Luigi Frati e l'organizzazione degli istituti culturali bolognesi nella seconda metà dell'Ottocento* (Bologna, 16 novembre 2002);
- la collezione degli *incunaboli*, di cui è proseguita la descrizione a cura di Anna Maria Scardovi, con individuazione delle caratteristiche di esemplare e confronti con i principali repertori (nel corso del 2003 la ricerca ha riguardato soprattutto gli incunaboli della raccolta Rusconi, ora confluiti nella sala 16; cioè quelli con precedente collocazione in Sala 10).

## 2.7 Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

In ripresa sul 2002 gli indicatori relativi al servizio al pubblico all'interno del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, senza però raggiungere le cifre degli anni 1998-2001.

	1998	1999	2000	2001	2002	2003
<i>utenti</i>	974	934	887	792	632	670
<i>opere consultate</i> *	8.474	12.847	11.835	10.859	8.682	9.434

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

Consistenti anche nel 2003 le nuove acquisizioni di materiale grafico realizzate con la disinteressata consulenza di Angelo Mazza: di particolare importanza risultano un taccuino di viaggio di Antonio Basoli (GDS, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 90; fig. 7) e un disegno, forse di autore parmense, raffigurante la *Madonna e santi* (GDS, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 89);<sup>34</sup> un disegno di Giovanni Battista Ramenghi, detto Bagnacavallo *iunior*, raffigurante *San Pietro* (GDS, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 83; fig. 8);<sup>35</sup> un disegno di Felice Giani con *Allegoria di casa Borghese* (GDS, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 84);<sup>36</sup> un disegno di Filippo Pedrini raffigurante la *Madonna col Bambino, San Nicola da Bari e San Girolamo* (GDS, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 85);<sup>37</sup> un album di bozzetti e di fotografie di Fabio Fabbi (1861-1945), interessante figura di medaglista attivo fra Bologna e Firenze nei primi anni del Novecento (GDS, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 94);<sup>38</sup> un disegno di Giuseppe Rolli raffigurante *San Girolamo e l'angelo* (GDS, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 86);<sup>39</sup> due incisioni su disegno di Domenico Maria Viani, una raffigurante *Apollo con lo stemma della famiglia Bovi* (GDS, Raccolta stampe per soggetto, cartella M - Mitologia, n. 118) e l'altra (in cinque esemplari relativi a quattro distinti 'stati') raffigurante *Felsina che regge lo stemma Gozzadini* (ibidem, n. 119-123);<sup>40</sup> e soprattutto un importante disegno di Bartolomeo Cesi, con al *recto* uno stu-

<sup>34</sup> Cfr. prot. 87/VII del 15 gennaio 2003.

<sup>35</sup> Cfr. *Dipinti e disegni emiliani dal Manierismo al Neoclassico*, catalogo a cura di Daniele Benati, Bologna, Fondantico, 1997 (Incontro con la pittura, 5), p. 82-84, n. 18 (sch. di Elisabetta Sambo).

<sup>36</sup> Cfr. *Tesori per il Duemila. I valori dell'uomo nella pittura bolognese dal XIV al XIX secolo*, catalogo a cura di D. Benati, Bologna, Fondantico, 1999 (Incontro con la pittura, 7), p. 108-109, n. 26.

<sup>37</sup> Cfr. *Presenze nell'arte dal XV al XVIII secolo*, catalogo a cura di D. Benati, Bologna, Fondantico, 2001 (Incontro con la pittura, 9), p. 116-117, n. 23 (scheda di Nora Clerici Bagozzi). I tre disegni (di Bagnacavallo *iunior*, di Felice Giani e di Filippo Pedrini) sono stati acquistati presso Fondantico: cfr. prot. 21/VII del 7 gennaio 2003.

<sup>38</sup> Acquisto effettuato presso la Libreria antiquaria SEAB di Bologna: cfr. prot. 2302/VII del 19 novembre 2003. Vedi «Scelta di buoni libri di varia cultura», catalogo n. 113 (V del 2003), Bologna, SEAB s.r.l. - Antiquariato, 2003, rubrica «Palchetto dalla biblioteca di un amatore», p. 4-6, n. XII.

<sup>39</sup> Cfr. prot. n. 2735/VII del 23 dicembre 2002.

<sup>40</sup> Cfr. prot. 2534/VII del 22 dicembre 2003.



Fig. 7. Piazza San Martino a Bologna, disegno di Antonio Basoli contenuto nel suo taccuino di viaggio acquistato dalla Biblioteca nel corso del 2003 (GDS, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 90).

dio per *Cristo che incorona la Vergine* e al verso (a quanto mi ha gentilmente comunicato Angelo Mazza) uno studio per *Cristo chiama a sé San Pietro* (GDS, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 93).<sup>41</sup>

Fra le iniziative straordinarie avviate nel 2003 merita di essere citato l'avvio del progetto *Facies*, la digitalizzazione dei circa 10.000 ritratti della *Collezione dei ritratti*, in 59 cartoni, il cui ordinamento risaliva agli anni di Albano Sorbelli.<sup>42</sup> Il proget-

<sup>41</sup> Acquisto effettuato presso Fondantico: cfr. prot. 2321/VII del 24 novembre 2003. Il disegno con lo studio per *Cristo che incorona la Vergine*, strettamente connesso all'affresco dell'*Incoronazione della Vergine* che prima del bombardamento del 29 gennaio 1944 decorava in Archiginnasio la volta della Cappella dei Bulgari, è stato pubblicato da Daniele Benati in *Aspetti dell'arte emiliana dal XVI al XVIII secolo*, catalogo a cura di D. Benati, Bologna, Fondantico, 1998 (Incontro con la pittura, 6), p. 24-26, n. 4.

<sup>42</sup> Cfr. A. SORBELLI, *Relazione del Bibliotecario al signor Assessore per la pubblica istruzione. Anno 1912*, «L'Archiginnasio», VIII, 1913, p. 1-36, a p. 18; e Id., *Relazione del Bibliotecario al R. Commissario del Comune di Bologna. Anno 1913*, «L'Archiginnasio», IX, 1914, p. 73-94, a p. 81-82.



Fig. 8. *San Pietro*, disegno di Giovanni Battista Ramenghi detto Bagnacavallo junior (GDS, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 83).

to, avviato il 27 ottobre 2003, mira a rendere disponibile sul *web* la più importante raccolta di ritratti conservata in Archiginnasio, che verrà resa interrogabile attraverso il nome del personaggio raffigurato (vedi *supra* al paragrafo 2.5); si prevede in prospettiva di potere ampliare il progetto anche alle altre raccolte di ritratti conservate in Archiginnasio, oggetto qualche anno fa di un censimento complessivo dal quale nacque un indice a stampa.<sup>43</sup>

### 2.8 Conservazione

Al di là dell'attività ordinaria (monitoraggio dell'umidità relativa e della temperatura nei depositi librari, interventi di legatura dei periodici, etc.), nel corso del 2003 si sono potenziate il controllo delle collezioni a fini conservativi e le operazioni di ripristino dei libri in precarie condizioni.

L'attenzione si è incentrata soprattutto sulle sezioni librerie e sui fondi archivistici oggetto di interventi di riordino. In par-

<sup>43</sup> Cfr. *Le raccolte di ritratti della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Indice generale*, a cura di Paola Ceccarelli, Roberta Micheletti e Giancarlo Tassinari (-L'Archiginnasio, LXXXV, 1990, p. 87-381).

ticolare i volumi con collocazione 10\*, 12, 13, 14, 15, 18\* (sistemati fra il giugno e l'agosto 2003 nella ristrutturata Sala 32) e i volumi del fondo Venturini sono stati attentamente vagliati, con individuazione delle unità in precarie condizioni conservative da trattare all'interno del Laboratorio di manutenzione o da avviare ai laboratori esterni, oppure semplicemente da dotare di sovraccoperta o di custodia in cartoncino conservativo.

Quest'ultimo tipo d'intervento è stato in molte occasioni preferito proprio per migliorare le condizioni conservative dei volumi senza modificarne la struttura fisica originaria: per la risistemazione dei volumi con collocazione 10\*, 12-15, 18\* e Venturini sono stati acquistati 1.250 contenitori conservativi mod. CP dalla ditta Ce.Pa.C di Forlì; mentre per l'archiviazione e la conservazione di carte geografiche, manoscritti, fotografie, cartoline e biglietti da visita dei fondi speciali Baldacci e Saffi sono stati acquistati dalle ditte Shades di Milano e Ce.Pa.C di Forlì 3.800 buste in poliestere e carta Fabria e 10 contenitori specifici per carte geografiche.

La restauratrice (con contratto di collaborazione coordinata e continuativa) Irene Ansaloni ha poi avviato un capillare esame delle condizioni di conservazione dei lucidi del fondo archivistico ottocentesco Protche, registrando elettronicamente i dati così ricavati.

### 3. Iniziative culturali

Anche nel 2003, come già nel 2002, si è resa impossibile l'utilizzazione della Sala dello Stabat Mater, interessata fin dal 4 marzo 2002 dall'opera di consolidamento del lato meridionale del palazzo (angolo fra via Farini e piazza Galvani). Necessariamente le manifestazioni culturali sono state drasticamente ridimensionate dal punto di vista numerico. La conclusione però, il 31 gennaio 2003, dei lavori di restauro al quadriportico inferiore rendeva nuovamente disponibile il cortile del palazzo per le manifestazioni estive di *VivaBologna - L'estate nella città della cultura*,<sup>44</sup> promosse dal Gabinetto del Sindaco.

<sup>44</sup> Vedi prot. 1172/IV-3a.

15 gennaio 2003	Teatro Anatomico	Iniziativa <i>La storia della medicina</i> . Incontro con Grazia Pecorelli e Giorgio Perlini, in collaborazione con Sala Borsa Ragazzi (ciclo «Infanzia tecnologica adolescenza chimica. La scienza per i ragazzi a Bologna e dintorni»)
30 gennaio 2003	Cappella Farnese	Raoul Grassilli e gli studenti del Laboratorio di istituzioni di Regii (corso di laurea DAMS) diretto da Arnaldo Picchi recitano brani tratti da <i>I Giacobini</i> di Federico Zardi. Introduce Cristina Nesi.
12 febbraio 2003	Teatro Anatomico	Iniziativa <i>L'avanguardia della medicina: la tecnologia al servizio della vita</i> . Incontro con Grazia Pecorelli e Giorgio Perlini, in collaborazione con Sala Borsa Ragazzi (ciclo «Infanzia tecnologica adolescenza chimica. La scienza per i ragazzi a Bologna e dintorni»)
22 febbraio 2003	Sala del Consiglio Comunale	Conferimento dell' <i>Archiginnasio d'oro</i> a Vittorio Bonomini. Relatore Alessandro Nanni Costa
27 giugno 2003	quadripartito	<i>Cantata per Ustica. Cantata del Secolo breve</i> , con Giovanna Marini (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
28 giugno 2003	quadripartito	<i>Incontri con la letteratura contemporanea. La soluzione del mistero è sempre inferiore al mistero</i> , con Jeffery Deaver e Carlo Lucarelli (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
1 luglio 2003	quadripartito	<i>Miti o maestri? Processo a quattro grandi filosofi del '900. Martin Heidegger</i> , con Ivo Germano, Carlo Monaco, Vittorio Riguzzi, Sebastiano Sotgia (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
7 luglio 2003	quadripartito	<i>Incontri con la letteratura contemporanea. Dove va la narrativa oggi?</i> , con Ermanno Paccagnini, Marco A. Bazzocchi e Margaret Collina (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
8 luglio 2003	quadripartito	<i>Miti o maestri? Processo a quattro grandi filosofi del '900. Michel Foucault</i> , con Ivo Germano, Carlo Monaco, Vittorio Riguzzi, Sebastiano Sotgia (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
9 luglio 2003	quadripartito	<i>Tema con variazioni. Omaggio a Verdi</i> , con Sophia Mitropoulos, Anna Adriana Damato, Hong Sung Hoon e Aldo Curti (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )

10 luglio 2003	quadripartito	<i>Incontri con la letteratura contemporanea. Il panorama letterario spagnolo</i> , con Antonio Soler e Gianfranco Manfredi (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
14 luglio 2003	quadripartito	<i>Incontri con la letteratura contemporanea. Amori postmoderni</i> , con Alain Elkann, Marco A. Bazzocchi ed Elena Bucci (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
15 luglio 2003	quadripartito	<i>Miti o maestri? Processo a quattro grandi filosofi del '900. Herbert Marcuse</i> , con Ivo Germano, Carlo Monaco, Vittorio Riguzzi, Sebastiano Sotgia (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
16 luglio 2003	quadripartito	<i>Tema con variazioni. Trio Ballista, Baroncini, Pierannunzi</i> , con Antonio Ballista, Simone Baroncini e Gabriele Pierannunzi (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
17 luglio 2003	quadripartito	<i>Incontri con la letteratura contemporanea. Testori e Tondelli: dalla periferia di Milano alla via Emilia</i> , con Fulvio Panzeri, Marco A. Bazzocchi ed Elena Bucci (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
18 luglio 2003	quadripartito	<i>Le Metamorfosi di Ovidio. Il mito di Narciso</i> , con Giuseppe Fausto Modugno e Vittorio Riguzzi (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
21 luglio 2003	quadripartito	<i>Incontri con la letteratura contemporanea. Cosa scegliere nella letteratura contemporanea</i> , con Armando Torno, Marco A. Bazzocchi ed Elena Bucci (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
22 luglio 2003	quadripartito	<i>Miti o maestri? Processo a quattro grandi filosofi del '900. Carl Schmitt</i> , con Ivo Germano, Carlo Monaco, Vittorio Riguzzi, Sebastiano Sotgia (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
23 luglio 2003	quadripartito	<i>Tema con variazioni. Trio di Parma</i> , con Alberto Miodini, Ivan Rabaglia, Enrico Bronzi (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )
29 luglio 2003	quadripartito	<i>Le Metamorfosi di Ovidio. Il mito di Cadmo e Armonia</i> , con Giuseppe Fausto Modugno e Vittorio Riguzzi (nell'ambito delle manifestazioni estive di <i>VivaBologna</i> )

30 luglio 2003	quadriportico	<i>Tema con variazioni. L'opera in salotto</i> , con Giorgio Zagnoni e Alessandro Spechi (nell'ambito delle manifestazioni estive di VivaBologna)
1 agosto 2003	quadriportico	<i>Le Metamorfosi di Ovidio. Il mito di Diana e Atteone</i> , con Giuseppe Fausto Modugno e Vittorio Riguzzi (nell'ambito delle manifestazioni estive di VivaBologna)
6 agosto 2003	quadriportico	<i>Tema con variazioni. Jin Ju al pianoforte</i> (nell'ambito delle manifestazioni estive di VivaBologna)
13 agosto 2003	quadriportico	<i>Tema con variazioni. Serata Puccini</i> , con Irine Rafiani, Augusto Celsi, Roberto Molinelli e Mirca Rosciani (nell'ambito delle manifestazioni estive di VivaBologna)
20 agosto 2003	quadriportico	<i>Tema con variazioni. I fiati all'opera</i> , con Alberto Negrone, Corrado Giuffredì, Rino Vernizzi, e Raffaele Cortesi (nell'ambito delle manifestazioni estive di VivaBologna)
27 agosto 2003	quadriportico	<i>Tema con variazioni. Bruno Praticò e il nonetto del Teatro Comunale</i> , con Bruno Praticò, Devis Mariotti, Paolo Grazia, Luca Dilani, Adriana Boschi, Stefano Fignatelli, Sergio Boni, Massimo Ferretti Incerti e Guido Giannuzzi (nell'ambito delle manifestazioni estive di VivaBologna)
18 ottobre 2003	Teatro Anatomico	Marcello Fois introduce le letture di Rosana Crispim da Costa, Tahar Lamri e Jadelin Gangbo (Iniziativa <i>Ad alta voce. Libri da condividere</i> , promossa da Coop Adriatica)
13 dicembre 2003	Sala del Consiglio Comunale	Conferimento dell'Archiginnasio d'oro a Sante Tura. Relatore Michele Baccarani

Le mostre ospitate nel corso dell'anno 2003 sono state due:

- *Il giacobino Federico Zardi commediografo scrittore giornalista 1912-1971*, a cura di Cristina Nesi, promossa in collaborazione con la Soprintendenza regionale per i beni librari (quadriportico superiore, dal 4 dicembre 2002 al 15 febbraio 2003);
- *I volti del ritratto*, mostra fotografica a cura di CNA-SIAF Bologna (quadriportico inferiore, dal 18 settembre al 3 otto-

bre 2003). In occasione di questa mostra gli organizzatori hanno voluto donare due preziosi volumi all'istituendo Museo della Musica (vedi al paragrafo 5).

Le visite guidate sono state nel corso dell'anno 23; da segnalare quella del 15 marzo 2003 al quadriportico restaurato, riservata ai sottoscrittori dell'abbonamento annuo ai musei comunali di Bologna; quella del 27 settembre 2003 inserita fra le iniziative della «Giornata del patrimonio culturale»;<sup>45</sup> e quella del 12 ottobre 2003, riservata ai Consoli del Touring Club Italiano.

Fra le iniziative di promozione culturale sono da ricordare anche gli incontri e le conferenze stampa indetti per promuovere la candidatura del Teatro Anatomico al gioco *Lotto x l'arte*. In pratica, fra il 3 marzo e il 30 novembre 2003 chi giocava al lotto nella regione Emilia Romagna poteva votare per il restauro di uno dei tre monumenti all'uopo segnalati (e fra questi vi era il Teatro Anatomico); in palio per il monumento che fosse risultato vincitore c'erano 50.000,00 euro. Alla fine il Teatro Anatomico risultava vincitore nella singolare gara e si aggiudicava pertanto il contributo di Lottomatica per il restauro.<sup>46</sup>

Durante il 2003 sono state esaminate 21 richieste di prestito per mostra, che hanno comportato la movimentazione in uscita di 65 unità, fra manoscritti, volumi a stampa e opere di grafica; fra le mostre più importanti alle quali l'Archiginnasio ha collaborato vanno ricordate *Theatrum Mundi* a Monaco di Baviera, *Gli splendori del bronzo. Mobili e oggetti d'arredo tra Francia e Italia (1750-1850)* a Torino, *Il laboratorio della modernità (1706-1848)* a Milano, e *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia* a Roma.

#### 4. Casa Carducci

Nel maggio 2003 veniva aperto il sito Internet di Casa Carducci, frutto di un lavoro collettivo che ha visto coinvolti, fra

<sup>45</sup> Cfr. prot. 1604/IV-3a dell'8 agosto 2003.

<sup>46</sup> Cfr. prot. 328/VII del 14 febbraio 2003.

gli altri, una stagista del Politecnico di Milano, Valentina Candini, per la struttura (secondo le modalità HDM – Hypermedia Design Model) e l'aspetto grafico; Simonetta Santucci, per la redazione dei testi e la selezione iconografica; e Ruggero Ruggeri, per gli aspetti più propriamente informatici connessi alla messa in rete. Il sito *web* di Casa Carducci, praticamente "fatto in casa" con risorse interne, è di straordinaria ed accattivante leggibilità, con una notevole ricchezza di informazioni sul patrimonio conservato nell'istituto e sulla figura di Giosue Carducci, consentendo vari percorsi di ricerca e possibilità di approfondimento. Fin dal settembre 2003 si è proceduto ad implementare ulteriormente il sito con nuovi servizi: un *link* per consultare l'elenco alfabetico dei destinatari delle epistole carducciane comprese nell'*Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci: Lettere* (Bologna, Zanichelli, 1938-1968) e l'arricchimento della sezione *Bibliografia* con la digitalizzazione della rassegna delle *editions principes* delle poesie carducciane redatta da Torquato Barbieri (cfr. «L'Archiginnasio», XCI, 1996, p. 273-343).

La catalogazione in SBN ha avuto un'impennata pari a + 40% rispetto al periodo 2001-2002:

<i>anno</i>	<i>volumi catalogati in SBN</i>
2001	4.600
2002	4.655
2003	6.489

Risulta pressoché ultimata la catalogazione dei materiali contenuti nelle capsule ed è a buon punto quella dei volumi della Sala 2 (l'antistudio).

È proseguita la riproduzione digitale dell'epistolario carducciano, con la scansione di 10.400 immagini (rispetto alle 5.600 digitalizzate nel 2002).

Stabile rispetto al 2002 il numero degli studiosi che nel corso dell'anno hanno frequentato la Biblioteca di Casa Carducci (la media del biennio 2002-2003 è superiore del 52,5% rispetto alla

media del biennio 2000-2001):

	<i>2000</i>	<i>2001</i>	<i>2002</i>	<i>2003</i>
<i>giorni di apertura</i>	245	243	240	236
<i>ore di apertura</i>	1.170	1.160	1.167	1.164
<i>utenti della Biblioteca</i>	654	835	1.137	1.134

Fra le acquisizioni più significative va ricordato l'acquisto nel marzo 2003 di 40 lettere indirizzate a Carducci da Carolina Cristofori Piva (la famosa *Lidia*), Dafne Gargioli, Silvia Pasolini Zanelli ed Elvira Menicucci; le lettere, tutte inedite e provenienti da una collezione milanese, gettano nuova luce sulla vita e sugli affetti del poeta.

Il 9 dicembre 2003 il professore Mario Saccenti, come già aveva fatto il professore Raffaele Spongano nel 2002, indirizza una lettera al Sindaco, manifestando il desiderio di lasciare in eredità alla Biblioteca di Casa Carducci la propria ricca raccolta libraria.<sup>47</sup> Il generoso proponimento del prof. Saccenti veniva prontamente accolto dall'Amministrazione Comunale.<sup>48</sup>

Grazie ad un contributo dell'Istituto Beni Culturali della regione Emilia Romagna (sui proventi della legge regionale 18/2000) si è proceduto al restauro conservativo, a cura del Laboratorio degli Angeli di Maricetta Parlatore, di una delle testimonianze più ragguardevoli dell'iconografia carducciana, il ritratto dipinto intorno al 1891-1892 da Vittorio Corcos.

Le iniziative culturali promosse ed ospitate da Casa Carducci

<sup>47</sup> Cfr. prot. 2448/III del 10 dicembre 2003.

<sup>48</sup> Cfr. prot. gen. 46290 del 22 marzo 2004.

sono state le seguenti:

11 aprile 2003	Presentazione del volume PAOLA PES DI VILLAMARINA - GIOSUE CARDUCCI, <i>Carteggio</i> , a cura di Anna Maria Giorgetti Vichi, Modena, Mucchi, 2002. Relatori: Roberto Balzani, Maria Luisa Betri, Mario Saccenti
30 aprile 2003	<i>Son forse un poeta? Incontro su Aldo Palazzeschi</i> . Interventi di Fabrizio Frassinetti, Simone Magherini, Davide Rondoni, Gino Tellini (nell'ambito della rassegna «Ospiti di Giosue», organizzata in collaborazione con l'Associazione culturale Amici del ClanDestino). <i>Vedere la poesia</i> . Due cortometraggi su Mario Luzi e Giovanni Giudici. Iniziativa a cura dell'Associazione FuoriCasa
1 luglio 2003	<i>Oc'è bello sperdersi pensando</i> . Lettura di poesia nel Cortile del Melograno (in via Brocadinesso, 20). Interventi di Davide Rondoni, Massimiliano Martines, Simonetta Santucci (nell'ambito della rassegna «Ospiti di Giosue», organizzata in collaborazione con l'Associazione culturale Amici del ClanDestino).
2-3 luglio 2003	«Amo Bologna» Poesia Festival. Interventi di A. Bertoni, Y. Lian, D. Rondoni, G. Scalise, L. Schwarz, P. Valesio, S. Ysef, R. Wetzsteon e altri (nell'ambito della rassegna «Ospiti di Giosue», organizzata in collaborazione con l'Associazione culturale Amici del ClanDestino).
14 novembre 2003	Presentazione del volume <i>Severino Ferrari e il sogno della poesia</i> , a cura di Simonetta Santucci, Bologna, Patron, 2003. Interventi di Rosaria Campioni, Renzo Cremante, Giuseppe Nava.
26 novembre 2003	<i>Parole, dove il cuore dell'uomo si specchiava. La 'Sabiana'</i> . Interventi di Claudio Grisancich, Roberto Pazzi, Luigi Tassoni (nell'ambito della rassegna «Ospiti di Giosue», organizzata in collaborazione con l'Associazione culturale Amici del ClanDestino)
15 dicembre 2003	<i>La forza di Pascoli nella poesia contemporanea</i> . Interventi di Gianfranco Lauretano, Mario Pazzaglia, Umberto Piersanti, Davide Rondoni (nell'ambito della rassegna «Ospiti di Giosue», organizzata in collaborazione con l'Associazione culturale Amici del ClanDestino)

I visitatori della Casa Museo sono stati 3.588 (in flessione del 17% rispetto ai 4.320 dell'anno 2002).

##### 5. Civico Museo Bibliografico Musicale

È proseguita per tutto il 2003 l'intensa attività connessa all'istituzione di un nuovo Museo della Musica a palazzo

Sanguinetti:<sup>49</sup> gran parte del tempo e delle energie di chi scrive queste note e dei colleghi del CMBM e del Settore Cultura sono stati indirizzati a questo scopo, conseguendo anche qualche risultato eccezionale, quale l'ottenimento di un contributo di 607.100,00 euro concesso dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri sui fondi dell'otto per mille.

Mentre procedevano, non sempre con la desiderata celerità, i lavori di restauro di palazzo Sanguinetti, venivano condotti nei locali del CMBM di piazza Rossini lavori necessariamente propedeutici all'istituzione della nuova realtà museale. Nel settembre 2003 veniva così realizzato un pressoché completo censimento fotografico dei circa 300 quadri e dei 26 busti facenti parte delle raccolte del CMBM. Il lavoro è stato svolto dal 1 al 22 settembre 2003 ed ha comportato una notevole programmazione logistica: in tre successive *tranches* coordinate da Jenny Servino è stato necessario effettuare:

- la movimentazione di tutti i dipinti (dislocati non solo nella Sala di Lettura del CMBM o in Sala Bossi, spesso a molti metri di altezza, ma anche in molte altre sale dell'antico complesso monastico di San Giacomo); tale spostamento è stato effettuato da personale della ditta Borghi International di Bologna, specializzata nella movimentazione di opere d'arte;<sup>50</sup>
- un intervento di manutenzione e pulitura dalla polvere delle tele e delle cornici di tutti i quadri, effettuato prima delle riprese fotografiche dai restauratori Pietro Antoni e Maura Favali;<sup>51</sup>
- la ripresa fotografica vera e propria dei quadri e dei busti, realizzata da Studio Pym di Giuseppe Nicoletti e da Studio Antonio Cesari nei giorni 3-5, 10-12, 17-19 settembre;<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Nel corso del 2003 è purtroppo deceduta la signora Eleonora Sanguinetti (4 ottobre 1906 - 7 luglio 2003), che con grande generosità aveva donato il 27 marzo 1986 al Comune di Bologna il palazzo di Strada Maggiore 34 perché fosse destinato «a sede di museo o collezioni d'arte, o biblioteca, o centro studi, o di convegni e conferenze, ovvero, in ogni modo, a sede di attività proprie di istituzioni culturali di carattere pubblico ed a rilievo cittadino» (rogito rep. 40228, datato 27 marzo 1986, del notaio Corrado Iosa).

<sup>50</sup> Cfr. prot. 1621/VII del 1 settembre 2003.

<sup>51</sup> Cfr. prot. 1594/VII del 9 settembre 2003.

<sup>52</sup> Cfr. prot. 1584/VII del 9 settembre 2003.

- la ricollocazione dei dipinti e dei busti nella loro sede originaria (previo accurato imballaggio di quei pochi dipinti non destinati all'esposizione, ma conservati in deposito), sempre a cura della ditta Borghi International di Bologna.<sup>53</sup>

Veniva poi avviata una campagna di restauro dei quadri le cui condizioni di conservazione risultassero più meritevoli di un intervento. Nel corso del 2003 ben 35 dipinti venivano affidati alle cure dei restauratori Marco Sarti, Pietro Antoni e Maura Favali.<sup>54</sup>

Il mancato rafforzamento dell'organico (pure a fronte del maggiorato carico di lavoro connesso alla fase istruttoria del Museo della Musica), ulteriormente peggiorato da alcuni pensionamenti senza reintegro, hanno reso necessaria, dal 1 luglio 2003, la chiusura del servizio al pubblico nella giornata di sabato. Il numero di giorni di apertura al pubblico risulta quindi particolarmente basso nel 2003 (240 giorni di apertura rispetto ai 262 che in media si sono registrati nel quindicennio 1988-2002). Ciò nonostante si è assistito, rispetto al 2002, ad un piccolo aumento (+ 9,4%) del numero dei lettori (5.206 nel 2003, contro i 4.758 del 2002). L'andamento del numero dei lettori del CMBM negli ultimi sedici anni rimane comunque di segno negativo, stante l'impossibilità materiale (soprattutto per carenza di spazi e attrezzature adeguati) di adottare un piano di rilancio (e degli acquisti e delle iniziative) nella oggettivamente sacrificata situazione dei locali attualmente occupati nel complesso di San Giacomo; e senza ragionevoli speranze di un loro incremento, stanti le analoghe difficoltà e carenze di spazi di cui soffre il Conservatorio di Musica G.B. Martini.

<sup>53</sup> Cfr. prot. 1819/VII del 27 settembre 2003.

<sup>54</sup> Cfr. prot. 1806/VII, 2200/VII e 2413/VII del 2003.

anno	giorni di apertura	ore di erogazione dei servizi	numero utenti	numero utenti per ora di apertura
1988	264	1.056	7.520	7,12
1989	259	1.036	7.433	7,17
1990	261	1.044	7.425	7,11
1991	262	1.048	6.909	6,59
1992	264	1.056	6.274	5,94
1993	264	1.056	6.428	6,08
1994	261	1.044	6.246	5,98
1995	261	1.044	5.762	5,51
1996	263	1.052	5.653	5,37
1997	244	976	4.741	4,85
1998	261	1.048	4.643	4,43
1999	264	1.105	4.221	3,81
2000	265	1.087,5	4.297	3,95
2001	262	1.084	4.415	4,07
2002	262	1.071	4.758	4,44
2003	240	1.018	5.206	5,11

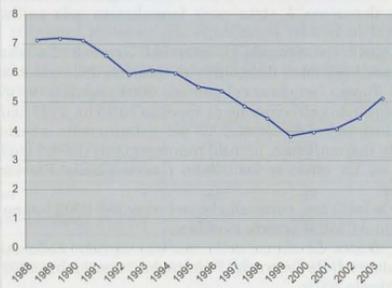


Grafico 1 - L'andamento del numero dei lettori del Civico Museo Bibliografico Musicale, negli anni 1988-2003, in relazione al numero delle ore di apertura al pubblico.

In crescita, senza però raggiungere i livelli del 2001, il numero delle catalogazioni nell'ambito del Servizio Bibliotecario Nazionale.

anno	volumi catalogati in SBN
2001	3.916
2002	1.941
2003	2.748

Fra le acquisizioni più importanti del 2003 vanno ricordati i volumi rossiniani *Eco felsinea* (Milano, Ricordi, [1844]) e *Les soirées musicales* (Paris, s.a.), donati al Civico Museo Bibliografico Musicale dalla Associazione provinciale della CNA (Confederazione Nazionale dell'Artigianato e della Piccola e Media Impresa) in occasione dell'inaugurazione della mostra fotografica *I volti del ritratto*, ospitata nel cortile dell'Archiginnasio dal 18 settembre al 3 ottobre 2003.<sup>55</sup>

Il 20 dicembre 2003 il maestro William Bignami manifestava il desiderio di donare al Comune di Bologna, per l'istituendo Museo della Musica, il laboratorio di liuteria appartenuto al padre, il famoso liutaio bolognese Otello Bignami; l'accettazione di tale donazione è stata però formalizzata solo nell'ottobre 2005.<sup>56</sup>

Per quello che riguarda gli interventi connessi alla conservazione vanno segnalati il riscontro inventariale della collezione dei libretti d'opera (concluso nel gennaio 2004), ognuno dei quali è stato provvisto nell'occasione di apposita custodia a pH neutro; e la conclusione nel dicembre 2003 del restauro della collezione di busti (in marmo, gesso, bronzo) rappresentanti illustri musicisti, grazie ad un ulteriore contributo concesso dalla Provincia di Bologna.

Fra le iniziative culturali che nel corso del 2003 hanno visto coinvolto il CMBM occorre ricordare:

- la mostra *Le stanze della musica*, ospitata nelle sale del Palazzo di Re Enzo e del Podestà dal 24 novembre 2002 al 23 febbraio 2003;

<sup>55</sup> Cfr. prot. 172/IV-3a del 28 gennaio 2003; i due volumi sono stati rispettivamente contraddistinti con i numeri di inventario 28071 e 28072 del CMBM.

<sup>56</sup> Cfr. prot. gen. 216835 del 12 ottobre 2005.

- l'accordo stipulato con l'Università di Oxford e il Royal Holloway e Bedford New College, Università di Londra per la scansione ad alta definizione del preziosissimo codice *Cantiones sacrae et profanae saeculi XIV et XV* (più noto come Q.15, dalla segnatura di collocazione). L'intervento, appassionatamente sollecitato dalla studiosa Margaret Bent,<sup>57</sup> è stato eseguito all'Archiginnasio in condizioni di particolare comodità dato che era già stata prevista la rilegatura del codice (precedentemente rilegato presso l'Istituto di Patologia del Libro di Roma in modo troppo stretto, tale da non consentire l'apertura corretta delle carte). La conversione in immagini digitali delle carte (con individuazione delle filigrane) e in particolare dei capilettera è stata eseguita da personale specializzato inviato appositamente da Londra. Successivamente si è provveduto a fare rilegare in modo più corretto il codice, affidando l'esecuzione dell'intervento a Ce.Pa.C sotto la supervisione della Soprintendenza regionale per i beni librari e documentari.

## 6. Museo del Risorgimento

Gli indicatori statistici più significativi relativi al funzionamento della Biblioteca del Museo del Risorgimento (al terzo piano di via dei Musei, 8) nel corso del 2003 sono, confrontati con i dati del 2001 e 2002, i seguenti:

	anno 2001	anno 2002*	anno 2003
giorni di apertura	289	189	291
ore di erogazione dei servizi	1.666	1.098	1.677
lettori	968	749	1.053
volumi catalogati in SBN	4.277	5.661	4.749

\* Nel corso del 2002 la Biblioteca è rimasta chiusa al pubblico per un lungo periodo, dal 15 maggio al 22 settembre, per lavori di ristrutturazione e messa a norma.

<sup>57</sup> Cfr. prot. 2255/lb.

Grazie ad un contributo della Provincia di Bologna (legge regionale 18/2000) sono stati acquistati nuovi e funzionali arredi per la sala di lettura e gli uffici della Biblioteca, ristrutturata nel corso del 2002.

È stata completata la catalogazione del fondo Marcelli, avviata fin dal 2001. L'intera raccolta (provvisoriamente collocata al secondo piano del palazzo dell'Archiginnasio per carenza di spazio disponibile nella Biblioteca del Museo del Risorgimento) consta di circa 2.800 unità documentarie (volumi ed opuscoli) ed è ora interamente a disposizione degli studiosi.

È stato allestito un *data-base* per agevolare la consultazione della collezione delle stampe (circa 4.500 pezzi); ed è stato riordinato ed inventariato il fondo archivistico della *Guardia Civica* di Bologna (anni 1847-1849), provvisoriamente depositato, per carenza di spazio, presso l'Archivio Storico Comunale di via Tartini 1.

Nel 2003 è pervenuta al Museo del Risorgimento una importante collezione di francobolli e di documenti attinenti la storia postale, in gran parte relativi agli antichi stati italiani pre-unitari, lasciata in eredità dal prof. Giorgio Tabarroni (1921-2001), docente emerito di Storia della Scienza presso l'Università di Bologna. Sono stati inoltre donati dalla vedova anche due armadi-espositori appositamente realizzati per allestire una mostra permanente dei materiali di storia postale, una specifica sezione espositiva del Museo che si spera di potere realizzare nei prossimi anni.

Per quello che riguarda i visitatori degli spazi espositivi e dell'aula didattica del Museo (in piazza Carducci 5), gli indicatori più significativi sono i seguenti:

	anno 2001	anno 2002	anno 2003
giorni di apertura	290	292	286
ore di erogazione dei servizi	1.359	1.364	1.324
Visitatori	9.518	10.879	9.337
di cui ragazzi della scuola dell'obbligo	6.000	5.500	4.818
classi scolastiche	325	278	257
visite guidate (escluse quelle scolastiche)	23	19	26

Fra le iniziative culturali realizzate nel corso del 2003 vanno ricordate:

- la mostra *Giovani, volontari e sognatori. I Garibaldini dal Risorgimento alla Grande Guerra*, svoltasi dal 15 febbraio al 1 giugno 2003 e realizzata in collaborazione con l'Istituto per la storia del Risorgimento italiano (Comitato di Bologna), l'Associazione Nazionale Veterani e Reduci Garibaldini, il Museo nazionale del soldatino "Mario Massacesi" e con il contributo della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna;
- la manifestazione *I duellanti*, curata da Antonio Merendoni, svoltasi il 4 febbraio 2003 (nell'ambito della rassegna «Il Museo si diverte») e replicata il 23 marzo 2003;
- il tradizionale *Gran Ballo dell'Unità d'Italia*, il 24 maggio 2003, in collaborazione con la Società di Danza.

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.*

RECENZE

CRISTINA SABBIONI - ALESSANDRA BONAZZA - NADIA GHEDINI  
CARLO RIONTINO - GIUSEPPE ZAPPIA - ORLANDO FAVONI  
GIANCARLO GOBBI

Il Palazzo dell'Archiginnasio

Diagnostica del degrado dei materiali lapidei e degli arredi architettonici

Il Palazzo dell'Archiginnasio di Bologna, sede dell'Università, è un edificio di grande valore storico-artistico, che ha subito nel tempo un notevole degrado. La diagnostica del degrado dei materiali lapidei e degli arredi architettonici è stata condotta da un gruppo di ricercatori, coordinati da Cristina Sabbioni, Alessandra Bonazza, Nadia Ghedini, Carlo Riontino, Giuseppe Zappia e Orlando Favoni. I risultati della ricerca sono stati pubblicati in un volume che costituisce un importante contributo alla conoscenza del degrado dei materiali lapidei e degli arredi architettonici.

Compendio

Il volume è diviso in tre parti. La prima parte, a cura di Cristina Sabbioni, Alessandra Bonazza, Nadia Ghedini, Carlo Riontino, Giuseppe Zappia e Orlando Favoni, è dedicata alla diagnostica del degrado dei materiali lapidei e degli arredi architettonici. La seconda parte, a cura di Giancarlo Gobbi, è dedicata alla conservazione dei materiali lapidei e degli arredi architettonici. La terza parte, a cura di Cristina Sabbioni, Alessandra Bonazza, Nadia Ghedini, Carlo Riontino, Giuseppe Zappia e Orlando Favoni, è dedicata alla ricostruzione del Palazzo dell'Archiginnasio.

## INDICE

Introduzione	p. 3
Campionamento	p. 3
Metodologie analitiche	p. 8

## RISULTATI

## PARTE I

Caratterizzazione dei materiali e diagnostica del degrado	p. 10
Aerosol atmosferico depositato sulle superfici	p. 20

## PARTE II

Arcata 16, lato est	p. 25
Arcata 17, lato sud	p. 62
Arcata 18, lato sud	p. 66
Arcata 20, lato sud	p. 71
Lesena fra le arcate 5-6, lato nord	p. 75
Lesena fra le arcate 6-7, lato nord	p. 79
Lesena fra le arcate 7-8, lato nord	p. 81
Arcata 8, lato nord	p. 84
Arcata 9, lato nord	p. 87
Lesena fra le arcate 9-10, lato nord	p. 89
Arcata 13, lato est	p. 93

Lavoro svolto dall'Istituto di Scienze dell'Atmosfera e del Clima (ISAC) del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) di Bologna nell'ambito dei Progetti promossi da Bologna 2000 Città Europea della Cultura.

## Introduzione

Al fine di ottenere un quadro esaustivo relativo alle più importanti alterazioni superficiali, che i principali materiali (pietre e malte) utilizzati per le decorazioni parietali del loggiato inferiore dell'Archiginnasio presentano, sono stati prelevati ed analizzati, tramite differenti metodologie analitiche, una serie di campioni, scelti sulla base sia dell'importanza storico-artistica delle decorazioni parietali, sia dello stato di degrado riscontrato.

I dati ottenuti hanno permesso di caratterizzare i materiali e di valutarne il degrado in un ambiente esposto alla deposizione di inquinanti atmosferici.

Sono state inoltre identificate le componenti atmosferiche (gas o aerosol emessi da sorgenti antropiche o naturali) responsabili dei processi di degrado.

Nella Parte I di questa relazione vengono riportati i dati relativi alle differenti tipologie di materiali riscontrati unitamente ad una diagnosi del loro degrado, mentre nella Parte II i risultati sono riferiti alle singole arcate e lesene prese in esame.

La caratterizzazione dei materiali presenti nelle decorazioni parietali e negli elementi strutturali del loggiato inferiore del Palazzo dell'Archiginnasio e la valutazione dello stato di degrado intende fornire dati scientifici che si correlino e supportino sia il progetto *La storia sui muri* coordinato dal dott. Pierangelo Belletini, direttore della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, dal prof. Gian Paolo Brizzi, dell'Università degli Studi di Bologna, e dal dott. Alessandro Zucchini, dell'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, sia il progetto di restauro in corso di studio presso il Settore Lavori Pubblici - Studi e Interventi Storico-Monumentali, del Comune di Bologna, coordinato dagli architetti Paolo Nannelli e Manuela Faustini Fustini.

## Campionamento

Il campionamento ha riguardato sia i materiali strutturali (pietre e malte) che gli arredi architettonici (intonaci, statue lapidee, stucchi, fregi, etc.) con esclusione delle parti lignee (fig. 1).

La localizzazione e il numero di campioni prelevati sono stati scelti in modo da essere rappresentativi dell'area analizzata e/o dei prodotti di alterazione presenti (Tab. 1).

La quantità di materiale prelevato per ogni campione è stato ridotto al minimo necessario sia per la caratterizzazione del materiale sia per lo studio del degrado presente (Normal 3/80).

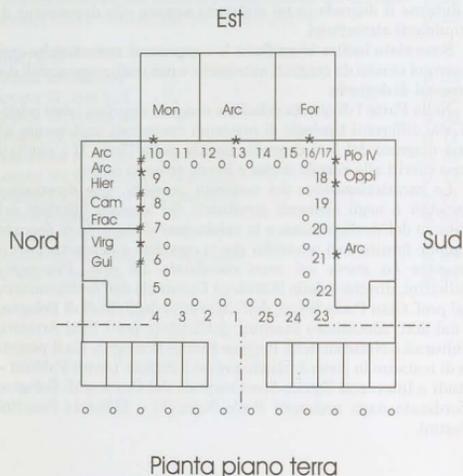


Fig. 1. Pianta del loggiato inferiore del Palazzo dell'Archiginnasio e localizzazione dei campionamenti effettuati (\*: Arcata, #: Lesena)

Tab. 1. Descrizione e localizzazione dei campioni prelevati e analizzati

Campione	Localizzazione	Descrizione del materiale	Caratterizzazione
FOR 1	Arcata 16, lato est	Stuccatura della decorazione basale di sinistra, lato sinistro della porta del <i>Cubiculum Iuristarum</i>	Malta cementizia su calcarenite
FOR 2	Arcata 16, lato est	Decorazione basale di sinistra, lato sinistro della porta del <i>Cubiculum Iuristarum</i>	Calcarenite
FOR 3	Arcata 16, lato est	Decorazione basale di sinistra, lato sinistro della porta del <i>Cubiculum Iuristarum</i>	Calcarenite
FOR 4	Arcata 16, lato est	Decorazione basale di sinistra, lato sinistro della porta del <i>Cubiculum Iuristarum</i>	Calcarenite
FOR 5	Arcata 16, lato est	Decorazione basale di destra, lato destro della porta del <i>Cubiculum Iuristarum</i> :	Calcarenite
FOR 6	Arcata 16, lato est	Decorazione basale di sinistra, lato sinistro della porta del <i>Cubiculum Iuristarum</i>	Calcarenite
FOR 7	Arcata 16, lato est	Stuccatura della decorazione basale di destra, lato destro della porta del <i>Cubiculum Iuristarum</i>	Malta cementizia su calcarenite
FOR 8	Arcata 16, lato est	Stuccatura della decorazione basale di destra, lato destro della porta del <i>Cubiculum Iuristarum</i>	Non determinato
FOR 9	Arcata 16, lato est	Decorazione basale di sinistra, lato sinistro della porta del <i>Cubiculum Iuristarum</i>	Calcarenite
FOR 10	Arcata 16, lato est	Stuccatura dello stipite destro della porta del <i>Cubiculum Iuristarum</i>	Malta cementizia su arenaria
FOR 11	Arcata 16, lato est	Stuccatura dello stipite destro della porta del <i>Cubiculum Iuristarum</i>	Malta cementizia su arenaria
FOR 12	Arcata 16, lato est	Decorazione basale di sinistra, lato sinistro della porta del <i>Cubiculum Iuristarum</i>	Calcarenite
FOR 13	Arcata 16, lato est	Stucco dorato, prelevato da una delle statue dei Dioscuri	Malta di gesso
FOR 14	Arcata 16, lato est	Stucco dorato, prelevato dallo scudo sovrastante la statua di sinistra dei Dioscuri	Malta di gesso

FOR 15	Arcata 16, lato est	Intonaco affrescato, prelevato in corrispondenza della statua sinistra dei Dioscuri	Malta idraulica
FOR 16	Arcata 16, lato est	Intonaco affrescato, prelevato in corrispondenza della statua sinistra dei Dioscuri	Malta idraulica
FOR 17	Arcata 16, lato est	Stucco dorato, prelevato dalla statua sinistra dei Dioscuri	Malta di gesso
FOR 18	Arcata 16, lato est	Stucco dorato, prelevato dalla statua sinistra dei Dioscuri	Malta di gesso
FOR 19	Arcata 16, lato est	Frammento di un raggio del sole sormontante il globo	Malta di gesso
FOR 20	Arcata 16, lato est	Globo nero con iscrizione, colorato ad olio	Malta di calce
FOR 21	Arcata 16, lato est	Frammento prelevato nella volta del soffitto	Non determinato
FOR 22	Arcata 16, lato est	Intonaco affrescato, prelevato in corrispondenza della volta del soffitto	Malta di calce
FOR 30	Arcata 16, lato est	Frammento prelevato all'interno del globo nero con iscrizione	Lavagna
PIO IV 1	Arcata 17, lato sud	Stucco dorato, prelevato dalla statua della Giustizia	Malta di gesso
PIO IV 2	Arcata 17, lato sud	Stucco colorato, prelevato da uno dei blasoni a rilievo sopra la statua	Malta di gesso
OPPI 1	Arcata 18, lato sud	Strato superficiale di intonaco, prelevato a 120 cm da terra	Malta cementizia
OPPI 2	Arcata 18, lato sud	Strato interno di intonaco, sottostante OPPI 1	Malta cementizia
CAR 1	Arcata 20, lato sud	Malta di intonaco della parete sinistra alla porta	Malta di calce
ARC 20A	Arcata 20, lato sud	Strato superficiale di intonaco, prelevato a 150 cm da terra	Malta di calce
ARC 20B	Arcata 20, lato sud	Strato interno di intonaco, sottostante ARC 20A	Malta di calce
GUI 1	Lesena fra le arcate 5-6, lato nord	Corpo della statua angelica di sinistra	Calcare organogeno giallastro
GUI 2	Lesena fra le arcate 5-6, lato nord	Testa della statua angelica di sinistra	Calcare Rosso Verona
GUI 3	Lesena fra le arcate 5-6, lato nord	Mantello della statua angelica di sinistra	Calcare Rosso Verona
GUI 4	Lesena fra le arcate 5-6, lato nord	Ali della statua angelica di sinistra, dipinte ad olio	Terracotta policroma,
GUI 5	Lesena fra le arcate 5-6, lato nord	Ali della statua angelica di destra, dipinte ad olio	Terracotta policroma
GUI 6	Lesena fra le arcate 5-6, lato nord	Busto di Guicciardini, dipinto a tempera	Malta di gesso

FRAC 1	Lesena fra l'arcata 6-7, lato nord	Iscrizione su stucco, dipinta a tempera	Malta di gesso
FRAC 2	Lesena fra l'arcata 6-7, lato nord	Frammento lapideo del busto onorario	Calcare organogeno giallastro
HIER 2	Lesena fra le arcate 7-8, lato nord	Frammento lapideo della lesena	Calcarenite
ARC 5	Lesena fra le arcate 7-8, lato nord	Frammento di terracotta della decorazione inferiore a rilievo della cornice	Terracotta
CAM 1	Arcata 8, lato nord	Stuccatura della cornice in arenaria dell'iscrizione	Malta calce
ARC 4	Arcata 9, lato nord	Stucco dell'emblematica inferiore della cornice	Malta di gesso
ARC 6	Arcata 9, lato nord	Efflorescenze saline sulle decorazioni affrescate un tempo presenti sulla parete	Efflorescenze saline
ARC 3	Lesena fra l'arcata 9-10, lato nord	Frammento di malta della decorazione plastica inferiore dell'iscrizione, decorata a tempera	Malta di gesso e calce
ARC 1	Arcata 13, lato est	Stuccatura dello stipite calcarenico della porta	Malta di calce e cemento
ARC 2	Arcata 13, lato est	Frammento lapideo dello stipite della porta	Calcarenite

### Metodologie analitiche

Lo studio dei campioni è stato condotto mediante diverse metodologie analitiche che hanno permesso di caratterizzare qualitativamente e quantitativamente non solo gli strati degradati, ma anche il materiale stesso.

Osservazioni macroscopiche e in microscopia ottica (stereomicroscopio) hanno fornito precise informazioni circa la struttura dei singoli campioni, risultando molto utili nella scelta delle analisi da effettuare.

Contributo preponderante è stato dato dallo studio petrografico al microscopio polarizzatore in sezione sottile, particolarmente adatto per l'osservazione di componenti cristallini o non cristallini. Da tali osservazioni sono state dedotte importanti informazioni sulla composizione mineralogica del materiale, sui rapporti tessiturati presenti, sulle dimensioni dei granuli, sulla presenza di pori e microfrazture, etc.

Le analisi diffrattometriche a raggi X (XRD), integrazione alle osservazioni microscopiche, hanno fornito informazioni semiquantitative, rilevando comunque fasi cristalline presenti almeno in qualche unità per cento (3-4%) nel campione finemente polverizzato. Le efflorescenze campionate in molti punti degradati del loggiato inferiore sono state studiate tramite tale metodologia analitica.

La quantificazione del gesso e dei carbonati presenti nei campioni è stata ottenuta mediante analisi termica differenziale (DTA) e gravimetrica (TGA) condotte simultaneamente in aria, permettendo inoltre di stimare il contenuto di ossalati di calcio e della rimanente frazione organica, nonché di individuare l'eventuale presenza di prodotti consolidanti e/o protettivi utilizzati in precedenti restauri.

Osservazioni in microscopia elettronica (SEM) abbinate a microanalisi EDX hanno consentito di osservare nel dettaglio (scala micrometrica) la morfologia superficiale degli strati di degrado e di identificare in maniera pressoché puntuale i singoli cristalli o le singole particelle di derivazione atmosferica individuate.

Nei campioni in cui è stato possibile effettuare un prelievo stratigrafico e in due campioni rappresentativi di arenaria e malta di gesso, due tipologie di materiali fra le più ricorrenti nel loggiato inferiore del Palazzo dell'Archiginnasio, sono state inoltre misurate le concentrazioni anioniche dei sali solubili mediante cromatografia ionica (IC) ed i dati ottenuti sono riportati in Tab. 2.

Tab. 2. Concentrazioni anioniche (mg/g) misurate negli strati superficiali di campioni prelevati nel loggiato inferiore.

Campione	SO <sub>4</sub> <sup>2-</sup>	NO <sub>3</sub> <sup>-</sup>	NO <sub>2</sub> <sup>-</sup>	HPO <sub>4</sub> <sup>2-</sup>	Cl <sup>-</sup>	Br <sup>-</sup>	F <sup>-</sup>	CHO <sub>2</sub> <sup>-</sup>	C <sub>2</sub> H <sub>3</sub> O <sub>2</sub> <sup>-</sup>	C <sub>2</sub> O <sub>4</sub> <sup>2-</sup>
FOR 3	29011	6306	2	2	216	1	5	179	272	138
FOR 13	38466	354	-	3	82	2	3	215	465	173
FOR 20	2173	140	2	5	55	1	3	288	881	67
OPPI 1	6533	2854	2	7	140	3	5	10	19	191
OPPI 2	498	6936	2	2	115	2	2	120	166	86
ARC 20A	8310	3452	2	9	124	2	2	18	32	154
ARC 20B	1217	9531	3	3	133	3	3	98	124	98

## Risultati

### Parte I

#### *Caratterizzazione dei materiali e diagnostica del degrado*

##### *Materiali litoidi*

Le analisi effettuate hanno consentito di individuare nel loggiato inferiore dell'Archiginnasio due principali tipologie di materiale lapideo ad elevata porosità: un'arenaria di colore grigio piombo ed una calcarenite giallastra. Entrambi i litotipi presentano comunque analoghi prodotti di degrado superficiale.

In alcuni casi, inoltre, sono stati individuati materiali più compatti e meno porosi dei precedenti, identificati quali calcari organogeni di diversa tonalità cromatica, costituenti alcuni elementi decorativi parietali. Per questi litotipi sono state riscontrate scarse tracce di alterazione superficiale, principalmente riferibili a patine di deposito atmosferico incoerente.

##### *Arenaria*

I campioni analizzati riferibili a questa tipologia di materiale, di colore grigiastro, presentano una struttura clastica e una porosità piuttosto elevata, con cemento quarzoso-calcitico generalmente fine, raramente di tipo spatico. Granuli di quarzo con bordi subangolosi, arrotondati ed abbondanti feldspati potassici e plagioclasti costituiscono l'aggregato, cui si associano, disomogeneamente distribuiti, cristalli anedrali di glauconite. Si osservano inoltre minerali opachi ferrosi.

Lo strato superficiale dei campioni, a diretto contatto con l'atmosfera, si presenta decoeso, con porosità accentuata. In tali zone, la causa primaria dell'alterazione è dovuta alla dissoluzione del materiale carbonatico con conseguente perdita di coesione dell'aggregato. Agglomerati microcristallini di gesso hanno sostituito



Fig. 2. Esempio di strato superficiale degradato, con formazione di crosta nera su un substrato calcarenitico.

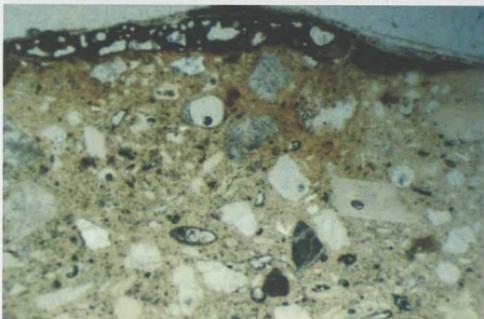


Fig. 3. Esempio di malta di gesso. All'interno della matrice gessosa microcristallina sono presenti numerosi inerti silicatici e carbonatici, entrambi a granulometria grossolana di tipo seriato. In superficie è identificabile lo strato di pellicola pittorica.

tuito la preesistente matrice carbonatica, per effetto della interazione fra i prodotti della deposizione atmosferica ed il materiale originale. In molti casi, inglobate nello strato degradato di gesso, sono state individuate numerose particelle carboniose di derivazione atmosferica, dal caratteristico aspetto spugnoso (fig. 2).

Il principale processo di degrado risulta essere la solfatazione, che avviene per reazione fra i composti dello zolfo di origine atmosferica e il carbonato di calcio ( $\text{CaCO}_3$ ) del cemento.

Durante la sua formazione il gesso ingloba anche tutti i componenti della deposizione atmosferica; fra questi, particolare importanza assumono le particelle carboniose emesse dai processi di combustione, che giocano un ruolo importante nel processo di degrado. Le particelle carboniose sono in primo luogo responsabili dell'annerimento delle superfici; esse inoltre contribuiscono al processo di solfatazione del carbonato di calcio, sia perché contengono zolfo, sia perché contengono piccole quantità di metalli pesanti (ferro, nichel, vanadio, rame, ecc.), che catalizzano i processi di degrado. Inoltre, a causa della loro elevata superficie specifica ( $10\text{-}100\text{ m}^2/\text{g}$ ) agiscono esse stesse come supporto catalitico per le medesime reazioni di degrado.

Sono state infine rilevate tracce di trattamenti conservativi pregressi, quali ad esempio resine isotrope consolidanti all'interno della matrice legante.

#### Calcarenite

I campioni, di colore giallastro, risultano generalmente costituiti da un materiale coerente a tessitura clastica e granulometria medio-fine, con granuli da angolosi ad arrotondati, e cemento da spatico a microspatico. La colorazione giallastra omogenea è dovuta alla presenza uniforme di materiale silico-clastico ed ossidi di ferro contenuti nel cemento. Considerando la frazione silico-clastica ed il numero di granuli carbonatici, il materiale può essere definito una calcarenite, con valori di cemento calcitico intorno al 25-30% ed un rapporto feldspati/plagioclasti inferiore rispetto al litotipo arenaceo precedentemente descritto.

La calcarenite risulta mineralogicamente costituita da cristal-

li di quarzo, feldspato alcalino, plagioclasio, calcite, biotite, muscovite, frammenti di rocce carbonatiche e metamorfiche e resti ricristallizzati di bioclasti. Questa tipologia litologica è riferibile alla *Arenaria di Varignana*.

Il quarzo si presenta sia in cristalli isolati che in numerosi aggregati policristallini. I singoli cristalli, con contorni subarrotondati, hanno estinzione ondulata per effetto delle tensioni cui sono stati sottoposti. Negli aggregati policristallini, invece, i contatti fra i granuli quarzosi sono saturati ed i granuli disomogeneamente allungati secondo una direzione preferenziale. Sono stati inoltre osservati abbondanti feldspati alcalini e plagioclasti subangolosi (in molti casi alterati), ed una discreta presenza di cristalli lamellari subparalleli di muscovite e biotite.

La calcite si presenta con granuli inequigranulari, sfaldature romboedriche subparallele alla geminazione polisintetica, indicanti una deformazione para e postcristallina.

I cristalli calcitici a granulometria inferiore costituiscono il cemento carbonatico.

Frammenti di rocce metamorfiche tipo *slates fillades* e di rocce carbonatiche sono stati inoltre osservati.

In analogia con le arenarie anche le calcarenite presentano fenomeni di degrado con formazione di gesso sia all'interno dei pori del materiale, che in superficie, con formazione di croste nere.

Anche in questo caso sono state osservate tracce di pregressi trattamenti, sia di pulitura (osservabili soprattutto sui cristalli carbonatici grossolani, ricoperti da una 'patina' di materiale di colore grigio-verde), sia consolidanti-protettivi, nelle porzioni più superficiali dei campioni, in cui, accanto a microcristalli di calcite è presente una matrice legante isotropa attribuibile all'utilizzo di idrorepellenti e/o consolidanti. Tali osservazioni sono state confermate dalle analisi termoponderali, grazie alla presenza di un picco esotermico intorno ai  $350^\circ\text{C}$ .

#### Calcari organogeni rosso-giallastri

Alcune decorazioni parietali sono costituite da materiale litoido carbonatico compatto, di colore variabile dal giallo al rosso. Si

tratta di un calcare contenente numerosi noduli organogeni carbonatici compatti ed intercalazioni marnose, riferibile commercialmente al *Calcare ammonitico veronese* (o *Rosso Verona*), in quanto caratterizzato da abbondanti ed evidenti resti di ammoniti di forma spirale camerata, la cui presenza è associata, in alcuni casi, ad un altro litotipo calcareo compatto, di aspetto variegato, differente per composizione e gradazione cromatica (decisamente più gialastro), attribuibile commercialmente al *Giallo di Torri del Benaco*.

Sono stati osservati strati di particolato atmosferico (di spessore a volte superiore ai due millimetri) omogeneamente distribuiti, e, solo in aree molto limitate, strati di degrado superficiale dovuti a formazione di croste nere.

#### Malte

Per quanto riguarda invece i materiali leganti, sono state rilevate differenti tipologie di malte e, in particolare: malte di gesso, malte di calce aerea e malte idrauliche.

Le *malte di gesso* sono risultate essere il principale costituente delle decorazioni plastiche a rilievo, quali statue (ricoperte da una pellicola pittorica dorata) e sono costituite da gesso microcristallino, con inerti sabbiosi e di tipo carbonatico (fig. 3). Quarzo e plagioclasti, con associati feldspati di tipo potassico, rappresentano infatti la frazione silicatica dell'inerte; cristalli di calcite subeudrali, distribuiti in maniera disomogenea nei campioni esaminati rappresentano invece la frazione carbonatica. Sono inoltre presenti numerose particelle carboniose dovute alla presenza di cenere utilizzata come aggregante.

I risultati delle analisi termiche effettuate mostrano che il contenuto di gesso varia intorno al 50%, mentre quello in calcite oscilla intorno al 10%. Non trascurabile la presenza di sostanza organica, con tenori variabili dal 5 al 10%, probabilmente da mettere in relazione a trattamenti consolidanti e/o protettivi effettuati in passato. Il picco esotermico a 352° C potrebbe essere infatti attribuito all'utilizzo di Primal.

Lo strato superficiale di finitura colorata è risultato disconti-

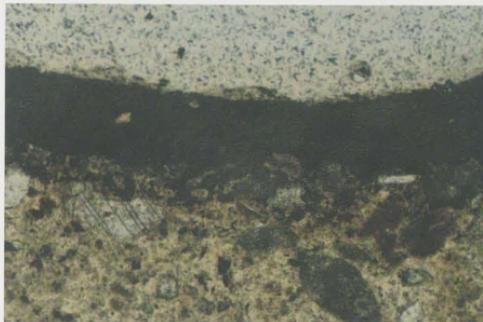


Fig. 4. Esempio di malta di calce con presenza di pellicola pittorica superficiale.

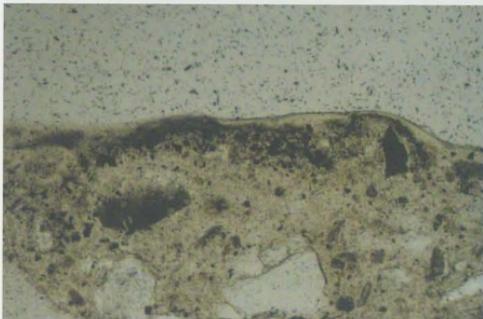


Fig. 5. Esempio di malta cementizia con strato superficiale di degrado costituito da gesso micristallino e particelle carboniose.

nuo, mancante completamente in molti casi. Evidenti segni di stuccature successive sono stati infine osservati (campione FOR 13, statua del Dioscuro del monumento ai fratelli Fornasari).

Le analisi hanno inoltre rilevato strati di degrado superficiale con formazione di croste nere, che presentano notevoli analogie con quelle osservate sui materiali calcarenitici.

Le *malte di calce* risultano mediamente composte da un impasto di colore grigio chiaro, con inerti di colore variabile dal giallo-bruno al grigio.

I clasti, discretamente classati, dispersi omogeneamente nella matrice carbonatica, hanno dimensioni riconducibili ad una arenaria medio-fine, con contorni da arrotondati a subangolosi.

L'addensamento dà un rapporto clasti/matrice medio-alto (45-50%).

I campioni non presentano fenomeni fessurativi importanti.

Il legante carbonatico ha tessitura omogenea, con cristalli di dimensioni micritiche (<4 micron). Microgranuli di quarzo, feldspati e materiale terrigeno rappresentano la frazione silicatica dell'aggregato (fig. 4).

Nello strato superficiale, a contatto con l'atmosfera, i campioni sono decoesionati e, talvolta, la matrice carbonatica risulta sostituita da gesso microcristallino per fenomeni di solfatazione, dovuti alla reazione fra i prodotti della deposizione atmosferica ed il materiale originale. Quantità notevoli di particelle di derivazione atmosferica (prevalentemente a matrice carboniosa, elevata superficie specifica e contenuto in metalli pesanti) sono state osservate in microscopia ottica ed elettronica. Tali particelle risultano inglobate nello strato superficiale di degrado e, in molti casi, sono state osservate anche negli strati interni dei campioni. Tali particelle, oltre ad essere responsabili della colorazione nera dello strato degradato, giocano un ruolo fondamentale nel processo di solfatazione, agendo da catalizzatori in tale processo di trasformazione del carbonato di calcio in gesso.

Le *malte idrauliche* e, in particolare le *malte cementizie*, sono state ampiamente usate per eseguire stuccature ed integrazioni di parti mancanti negli intonaci, affreschi e nelle decorazioni a

rilievo del loggiato inferiore del Palazzo dell'Archiginnasio.

In particolare, i campioni di malta cementizia risultano composti da un impasto di colore grigio, con inerti di colore variabile dal giallo al grigio.

L'aggregato risulta costituito da clasti, disomogeneamente distribuiti nella matrice, con granulometria estremamente variabile, da millimetrica a dimensioni riconducibili ad una arenaria medio-fine, e con contorni da arrotondati a subangolosi.

L'addensamento dà un rapporto clasti/matrice alto (60%).

Il campione presenta porosità marcata e fenomeni fessurativi importanti.

Il legante idraulico, a granulometria micritica, mostra una presenza prevalente di cristalli di alite rispetto a quelli di belite, consentendo in tal modo di identificare la malta quale malta cementizia.

Inoltre, sono stati identificati aggregati costituiti da cristalli di calcite fortemente alterati, clasti carbonatici micritici (contenenti vene calcitiche e microfossili), granuli di quarzo policristallino,

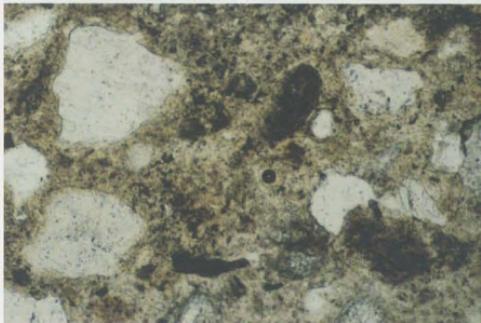


Fig. 6. Esempio di malta cementizia su substrato di arenaria. Nell'interfaccia tra i due materiali è visibile uno strato di gesso e particelle carboniose che indicano come l'intervento di restauro sia stato effettuato senza preventiva pulitura della superficie del materiale litoide.

feldspati alcalini, plagioclasti alterati e materiale terrigeno argiloso. In alcuni casi i cristalli di quarzo presentano inclusioni di carbonato di calcio, in probabile sostituzione del calcare da parte della silice.

Resti di microrganismi marini ricristallizzati sono stati inoltre osservati.

In alcuni casi è stato rilevato uno strato superficiale di degrado, che risulta costituito da una matrice gessosa microcristallina contenente particelle carboniose isotrope, dovute alla combustione incompleta di combustibili fossili (fig. 5).

Inoltre, nell'interfaccia fra lo strato di malta cementizia ed il substrato è stato in alcuni casi identificato uno strato di gesso e particelle carboniose, che indicano come l'applicazione della malta cementizia sia stata effettuata senza preventiva pulitura del substrato (fig. 6).

Nei casi in cui la malta cementizia è stata utilizzata quale intonaco superficiale (come ad esempio nel monumento a Sanuti Pellicani, arcata 18-lato sud), le analisi in diffrazione a raggi X effettuate sullo strato superficiale dell'intonaco (OPPI 1) confermano la presenza di quantità notevoli di gesso (quantificato dalle analisi termoponderali intorno al 10%), insieme a picchi di diffrazione dovuti alla carica inerte della malta. Nello strato interno della parete (OPPI 2), prelevato a circa 4-5 cm di profondità, la concentrazione di gesso diminuisce notevolmente, riducendosi a 0,7%, ad indicare che i processi di solfatazione del materiale si limitano allo strato superficiale.

#### Terrecotte

I campioni sono generalmente omogenei, di colore rosso chiaro-arancio. Presenti inclusioni di colore più scuro. La porosità chiusa è piuttosto bassa, con pori irregolari di dimensioni generalmente submillimetriche.

La frazione amorfa, omogeneamente distribuita, presenta una colorazione rossastra dovuta all'abbondanza di ossidi di ferro, responsabile poi del colore d'insieme del campione.

Numerose plaghe di ricristallizzazione calcifica (di tipo micro) sono concentrate all'interno dei pori del materiale. In corri-

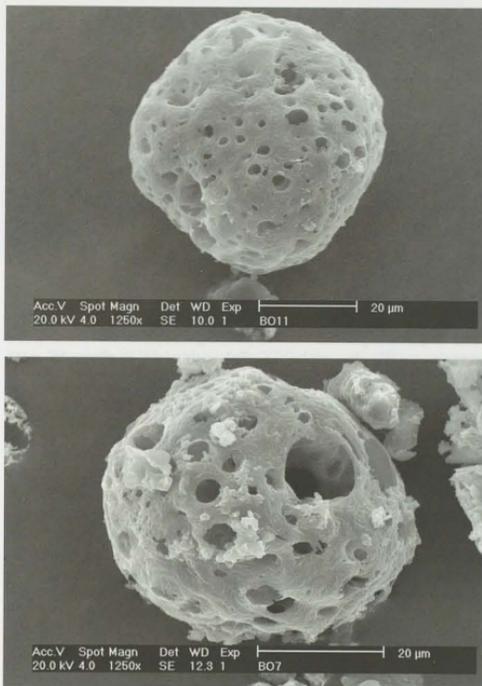


Fig. 7. Micrografie SEM relative a particelle carboniose, ad elevata porosità e superficie specifica (10-100 m<sup>2</sup>/g), contenenti piccole quantità di metalli pesanti (quali ferro, nichel, vanadio, rame, ecc.), emesse in atmosfera da specifiche sorgenti inquinanti quali riscaldamento domestico a nafta o gasolio

spondenza di tali pori, si possono altresì osservare fenomeni di degrado attribuiti alla deposizione atmosferica di gas ed aerosol, responsabili del processo di solfatazione, che trasforma il materiale carbonatico presente in solfato di calcio (gesso).

Presenti inerti sabbiosi fini, prevalentemente di tipo quarzoso feldspatico, utilizzati sia come smagrante sia per conferire un'elevata resistenza e compattezza alla struttura.

Data la presenza non trascurabile di minerali di neoformazione (i.e. pirosseni, essenzialmente augitici) e, soprattutto, per la presenza di alcune fasi silicatiche di tipo micaceo (muscovitico e biotitico) non collassate durante il processo di cottura, è presumibile ipotizzare una temperatura di cottura superiore agli 800° C. I prodotti di neoformazione sono comunque distribuiti disomogeneamente all'interno del campione e si presentano con morfologia cristallina di tipo microtabulare. In alcuni casi sono state osservate fasi mineralogiche silicatiche (ghelenite) tipiche di temperature di cottura più elevata di quella generalmente ricevuta dal campione nella sua globalità. Tale minerale si presenta sotto forma di cristalli aciculari, comunque di difficile risoluzione al solo microscopio ottico.

Superficialmente, è presente una patina millimetrica di alterazione, di colore nerastro, dovuta all'interazione fra i prodotti della deposizione atmosferica ed il materiale sottostante.

In alcuni casi sono stati infine osservati casi di integrazioni di parti danneggiate o mancanti, effettuate con malta di calce e gesso, ricoperta da una pellicola pittorica, al fine di un raggiungimento cromatico omogeneo con il materiale originale.

#### *Aerosol atmosferico depositato sulle superfici*

In molti casi le superfici dei materiali costituenti le decorazioni parietali del loggiato inferiore dell'Archiginnasio risultano ricoperte da uno strato di particelle, di composizione e dimensioni diverse, che appare assolutamente incoerente con il materiale sottostante.

Lo studio delle zone caratterizzate dalla presenza di tali depositi di origine atmosferica ha consentito di identificare tre categorie di particelle: nella prima risultano incluse le particelle solle-



Fig. 8. Micrografia SEM relativa a particelle lisce allumosilicatiche, parzialmente coperte da microcristalli di soil dust (a composizione prevalentemente silicatica e carbonatica), emesse in atmosfera da centrali termoelettriche a carbone. Generalmente sono trasparenti, con colorazioni variabili fra il bruno, il rosso ed il verde pallido.

vate dal suolo o dalle zone limitrofe al monumento (strade, palazzi, o monumenti adiacenti). Nella seconda categoria sono incluse le particelle dovute ad inquinamento industriale ed urbano, con particolare riguardo alle emissioni caratteristiche dei processi di combustione. Infine, le particelle di origine biologica rappresentano l'ultima tipologia di aerosol depositato sulle superfici.

Le particelle appartenenti al primo gruppo sono costituite da quarzo, feldspati, minerali micaceo argillosi, calcite e talvolta dolomite. Costituiscono depositi («soil dust») assolutamente incoerenti, al di sotto dei quali il materiale risulta inalterato, ovvero non avvengono fenomeni di dissoluzione del carbonato di calcio di cui il materiale stesso può essere costituito, né trasformazione in gesso.

Le particelle del secondo gruppo presentano una morfologia sferica e vengono emesse in atmosfera da diverse sorgenti inqui-

nanti: riscaldamento domestico a nafta o gasolio, centrali termoelettriche ad olio o carbone oppure traffico veicolare. Sulle superfici delle decorazioni plastiche del loggiato inferiore dell'Archiginnasio sono state identificate particelle porose a matrice carboniosa amorfa (fig. 7), particelle lisce allumosilicatiche (fig. 8) e particelle metalliche composte principalmente da ferro (fig. 9).

Le particelle di questo gruppo, ed in particolare quelle carboniose ad elevata porosità, oltre a produrre un danno estetico (essendo responsabili del colore nero degli strati di degrado entro i quali vengono inglobate) svolgono anche un ruolo attivo nella formazione della crosta di gesso, agendo come catalizzatori del processo di ossidazione dell' $\text{SO}_2$  ad acido solforico sulla superficie stessa del materiale.

Infine sono state identificate particelle di origine biologica come mostrato in fig. 10.

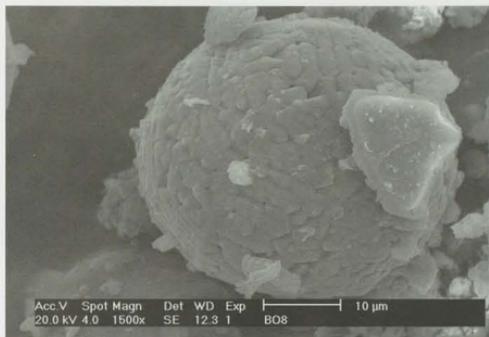


Fig. 9. Micrografie SEM relative a particelle metalliche, dall'aspetto rugoso e composte principalmente da ferro. Vengono emesse in atmosfera da centrali ad olio o carbone.

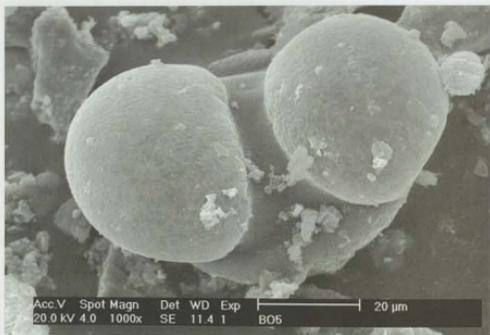
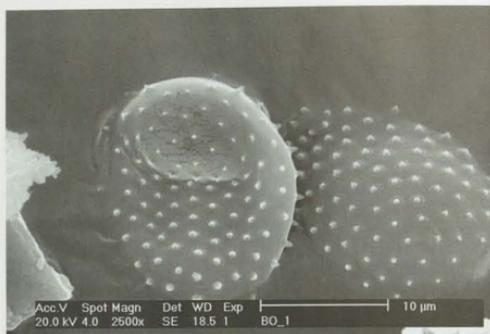


Fig. 10. Micrografie SEM relative a particelle biologiche.

## Parte II

Arcata 16, lato est

### Monumento ai fratelli Fornasari

Le analisi dei campioni prelevati sul monumento dei fratelli Fornasari, la cui localizzazione è riportata in fig. 11, hanno permesso di individuare diverse tipologie di materiali e di studiarne il degrado.

### Materiali lapidei

Le analisi effettuate su numerosi campioni di materiale lapideo campionati sullo stipite e sulle decorazioni laterali della porta del *Cubiculum Iuristarum* (fig. 12-14) hanno evidenziato la presenza di due litotipi caratteristici, che risultano essere rispettivamente: un'arenaria di colore grigio piombo ed una calcarenite giallastra. Entrambi presentano processi di degrado relativi a fenomeni di polverizzazione e formazione di croste nere

Le analisi effettuate in diffrattometria a raggi X (XRD) hanno consentito di caratterizzare mineralogicamente i due litotipi. In particolare l'arenaria risulta costituita da: quarzo, calcite, plagioclasti e feldspati (fig. 15), mentre la calcarenite è prevalentemente costituita da calcite, quarzo e plagioclasti (fig. 16). La struttura dei due litotipi è ben evidenziata dalle analisi in sezione sottile: l'arenaria presenta una struttura clastica, con granuli discretamente arrotondati di quarzo, feldspati, plagioclasti (di tipo albitico), calcite, frammenti di roccia carbonatica e strutture biogeniche ricristallizzate (bioclasti), niche e materiale terrigeno fine; lo spazio interstiziale è occupato da cemento quarzoso-calcitico, generalmente fine (fig. 17). La calcarenite differisce dall'arenaria per un contenuto più elevato sia di cemento calcitico (con valori intorno al 25-30%), sia di materiale carbonatico in generale, nonché per un rapporto inferiore feldspati/plagioclasti (fig. 18). Questa tipologia litologica è riferibile alla *Arenaria di Varignana*.

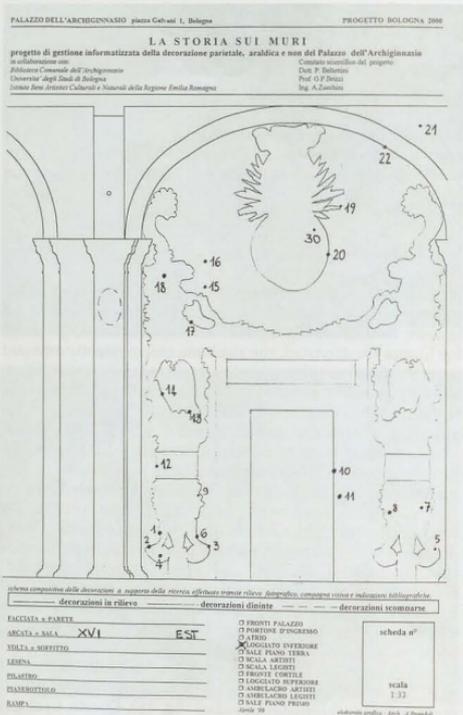


Fig. 11. Punti di prelievo dei campioni analizzati sul monumento ai fratelli Fornasari



Fig. 12. Particolare della decorazione a lato della porta del Cubiculum Iuristarum.



Fig. 13. Stipite della porta del *Cubiculum Iuristarum*.



Fig. 14. Porta del *Cubiculum Iuristarum* con evidenti fenomeni di alterazione superficiale.

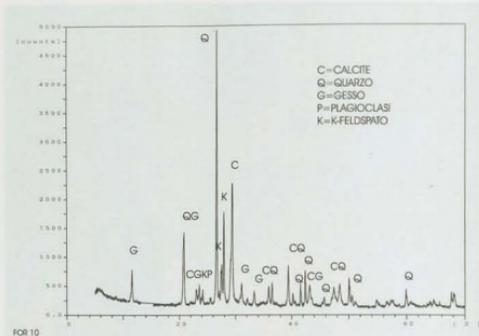


Fig. 15. Diffratogramma a raggi X di un campione (FOR 10) di arenaria.

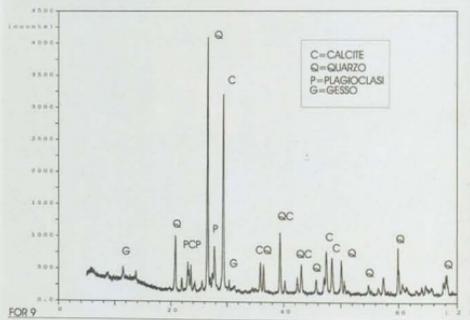


Fig. 16. Diffratogramma a raggi X di un campione (FOR 9) di calcarenite.

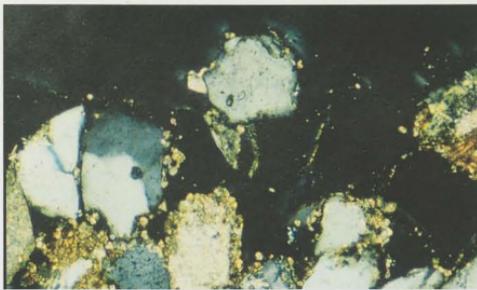


Fig. 17. Campione di arenaria (FOR 10), a struttura clastica, nel quale lo spazio interstiziale fra i granuli di calcite, quarzo e feldspato è costituito da cemento quarzoso-carbonatico. Abbondante presenza di materiale terrigeno (N#, 150X).

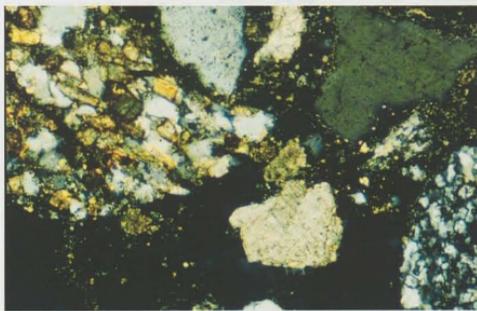


Fig. 18. Campione di calcarenite (FOR 9), a struttura clastica, nel quale lo spazio interstiziale fra i granuli di calcite, quarzo, feldspato e plagioclasti è costituito prevalentemente da cemento carbonatico (di tipo spatico), talvolta argilloso. Discreta presenza di ossidi di ferro e materiale terrigeno (N#, 150X).

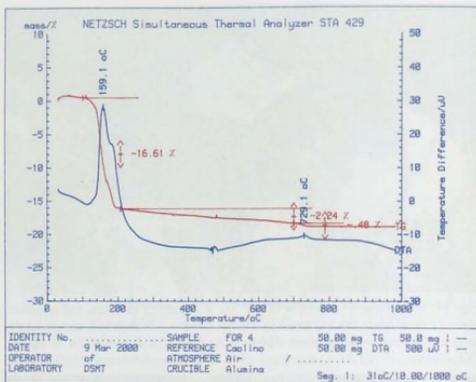


Fig. 19. Analisi termoponderale di un campione superficiale degradato di calcarenite, nel quale il contenuto di gesso e di carbonati è stato quantificato rispettivamente in 79% e 5%.

Lo strato superficiale di degrado risulta invece costituito da gesso (come mostrano i diffrattogrammi di fig. 15 e 16): le analisi termoponderali effettuate su di un campione (FOR 4), hanno mostrato concentrazioni di gesso pari al 79% (fig. 19).

Le analisi in microscopia ottica (fig. 20-22) ed elettronica (fig. 23) hanno inoltre confermato come la superficie degradata dei campioni sia prevalentemente costituita da agglomerati microcristallini di gesso. Questi risultati evidenziando come l'arenaria e la calcarenite del monumento sono soggette ad un intenso processo di solfatazione, cioè alla trasformazione del carbonato di calcio ( $\text{CaCO}_3$ ) in gesso a causa della deposizione di anidride solforosa ( $\text{SO}_2$ ) e di aerosol contenente solfato, caratteristici inquinanti emessi dalla combustione di combustibili contenenti zolfo.

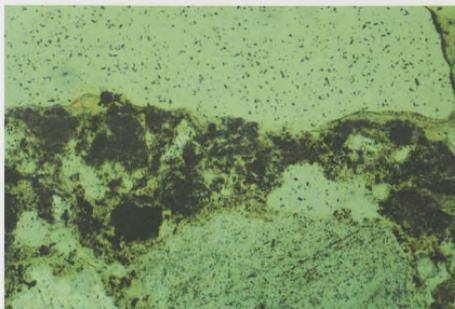


Fig. 20. Particolare di un campione di arenaria (FOR 10) la cui superficie degradata, a diretto contatto con l'atmosfera, risulta costituita da una matrice gessosa microcristallina decosa, che ingloba sia inerti silicatici sia, soprattutto, numerose particelle carboniose dovute alla deposizione di aerosol atmosferico e responsabili della colorazione nerastra del campione (N//, 150X).

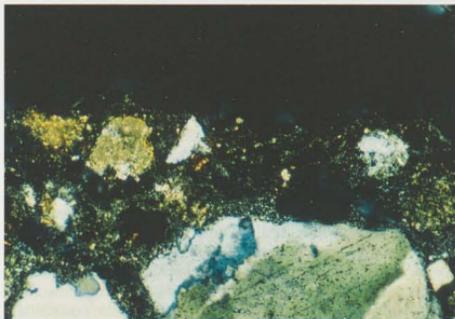


Fig. 21. Stessa micrografia precedente, scattata a Nicols incrociati (N#, 150X).



Fig. 22. Particolare della matrice carbonatica di un campione calcarenitico (FOR 2), completamente trasformata in gesso microcristallino per effetto del processo di solfatazione (N#, 150X).

In molti casi, inglobate nello strato degradato di gesso, sono state individuate numerose particelle carboniose di derivazione atmosferica, dal caratteristico aspetto spugnoso (fig. 23 d). La loro composizione elementare, identificata mediante microanalisi EDX, mette in evidenza la presenza di traccianti tipici (S, Fe, V e Ti). Queste particelle, a matrice carboniosa, vengono emesse in atmosfera da specifiche sorgenti inquinanti, quali ad esempio impianti di riscaldamento domestico, centrali di potenza, ecc. Le particelle carboniose depositate sulle superfici lapidee, favoriscono con il loro contenuto in metalli pesanti l'ossidazione dell'anidride solforosa e quindi il processo di solfatazione.

Tracce di precedenti trattamenti di pulitura, riconducibili all'utilizzo di soluzioni a base di carbonato di sodio e/o ammonio sono state osservate nel campione FOR 9 (fig. 24), nel quale i cristalli di carbonato a granulometria grossolana presentano un'alterazione superficiale caratteristica di tali trattamenti.

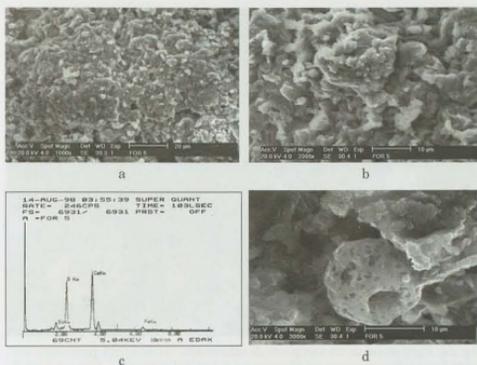


Fig. 23. Micrografie SEM di uno strato superficiale degradato di un campione di calcarenite (FOR 5), in cui è possibile osservare: a) e b) agglomerati a tendenza globulare di microcristalli di gesso e c) relativa microanalisi EDX; d) particella carboniosa inglobata nella matrice gessosa.

Le analisi in cromatografia ionica, effettuate per quantificare i sali solubili presenti negli strati di degrado (riportate in tabella 2) hanno evidenziato elevate quantità di ione solfato nei campioni esaminati. In particolare, l'analisi eseguita sullo strato superficiale di un campione di calcarenite (FOR 3), come evidenziato nella fig. 25, ha mostrato la preminente presenza di  $\text{SO}_4^{2-}$  (29011 mg/g), confermando ulteriormente come la solfatazione sia il principale processo di danno riscontrato. I nitrati rilevati, presenti anch'essi in quantità rilevanti, sono dovuti, come per i solfati, ad inquinamento atmosferico ed in particolare attribuibili alle emissioni del traffico veicolare a benzina. Le loro più basse concentrazioni rispetto a quelle dei solfati sono dovute sia alla minore reattività che gli ossidi di azoto hanno verso il carbonato di calcio, sia dal fatto che i nitrati sono estremamente solubili.



Fig. 24. Particolare di un campione di calcarenite (FOR 9) nel quale sono evidenti i trattamenti pregressi di pulitura subiti dal materiale. I grossi cristalli di carbonato di calcio (al centro della micrografia) risultano alterati da un fine graticcio che ne oblitera le caratteristiche morfologiche superficiali originarie (N#, 150X).

Le analisi in cromatografia ionica hanno infine rilevato la presenza di anioni organici, quali formiato ( $\text{CHO}_2^-$ ), acetato ( $\text{C}_2\text{H}_3\text{O}_2^-$ ) ed ossalato ( $\text{C}_2\text{O}_4^{2-}$ ). Gli acetati nelle patine di degrado sono generalmente un componente primario dell'aerosol antropico. La loro produzione è infatti legata alle emissioni del traffico veicolare a benzina. I formiati e gli ossalati invece possono essere sia di origine antropica che biologica.

#### Malte

Per quanto riguarda invece i materiali leganti, sono state rilevate differenti tipologie di malte e, in particolare: malte di gesso, malte di calce aerea, malte cementizie e malte idrauliche.

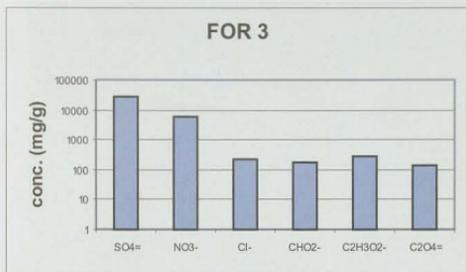


Fig. 25. Concentrazioni anioniche (mg/g) in fase solubile misurate tramite cromatografia ionica.

Le malte di gesso sono state rilevate essere il principale costituente delle decorazioni plastiche a rilievo, i.e. statue (fig. 26-27), la cui superficie è disomogeneamente ricoperta da evidenti depositi di aerosol atmosferico.

Le analisi effettuate hanno mostrato come tali malte siano mineralogicamente costituite da gesso, quarzo e calcite. Il gesso costituisce la frazione legante, di tipo microcristallino, e rappresenta circa il 50% del campione come rilevato dalle analisi termogravimetriche (fig. 19). La frazione inerte è invece costituita da cristalli di quarzo e di calcite.

Le analisi termiche hanno inoltre evidenziato tracce di trattamenti consolidanti e protettivi. Il picco esotermico intorno ai 350° C di fig. 28 è infatti riferibile all'utilizzo di resine di tipo Primal.

Le analisi in microscopia ottica hanno confermato la presenza di tali trattamenti come evidenziato dalle fig. 29 e 30 nelle quali sono riconoscibili:

- gli aggregati, quali quarzo mono e policristallino, e calcite
- la matrice gessosa microcristallina



Fig. 26. Particolare del monumento ai fratelli Fornasari.



Fig. 27. Particolare del monumento ai fratelli Fornasari.

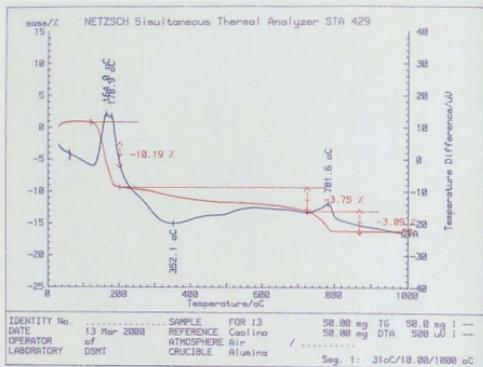


Fig. 28. Analisi termoponderale di un campione di malta di gesso. Il picco esotermico intorno a 350° C è riferibile alla presenza di resine tipo Primal.

- c) particelle carboniose dovute all'utilizzo di cenere come aggregato
- d) la resina isotropa negli spazi intergranulari della tessitura gessosa.

Le analisi ottiche hanno inoltre rilevato strati di degrado superficiale con formazione di croste nere, che presentano notevoli analogie con quelle osservate sui materiali calcarenitici (fig. 31 a e b).

Infine è stato possibile evidenziare due strati sovrapposti di pellicola pittorica applicata a tempera, indice di rifacimenti della decorazione pittorica (fig. 32).

Sui campioni di croste nere, sono state eseguite inoltre analisi in microscopia elettronica (SEM), che hanno evidenziato come agglomerati subglobulari e cristalli lamellari di gesso di neoformazione (fig. 33 a-b) costituiscono la matrice dello strato degradato,

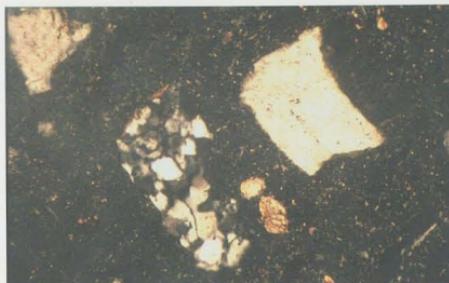
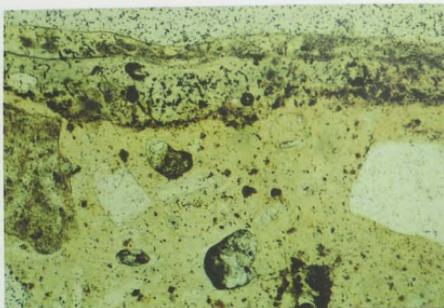


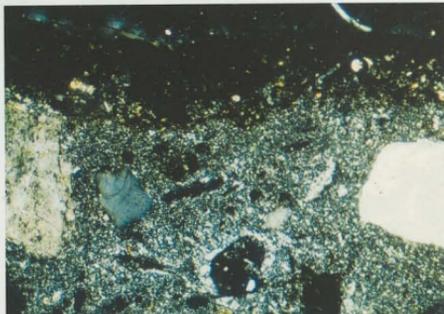
Fig. 29. Particolare di un campione di malta di gesso (FOR 13) nel quale sono visibili i trattamenti pregressi subiti dal materiale. In particolare, sono riconoscibili aggregati quarzosi (mono e policristallini) e calcitici, immersi in una matrice gessosa microcristallina, nei cui spazi intergranulari è presente la resina isotropa consolidante (N#, 150X).



Fig. 30. Particolare della tessitura gessosa microcristallina del campione di malta di gesso (FOR 13) addizionata di resina isotropa consolidante, al cui interno sono presenti noduli policristallini gessosi (al centro della micrografia), inerti quarzosi, carbonatici. Particelle di cenere sono inoltre visibili nel lato destro della micrografia (N//, 150X).



a



b

Fig. 31. a) Strato superficiale degradato di malta di gesso (FOR 13) costituito da una matrice gessosa autigena contenente numerose particelle carboniose di derivazione atmosferica. Nella parte inferiore della micrografia sono inoltre visibili gli inerti quarzoso calcitici presenti all'interno della malta (N//, 150X). b) Stessa micrografia precedente, scattata a Nicols incrociati (N#, 150X).

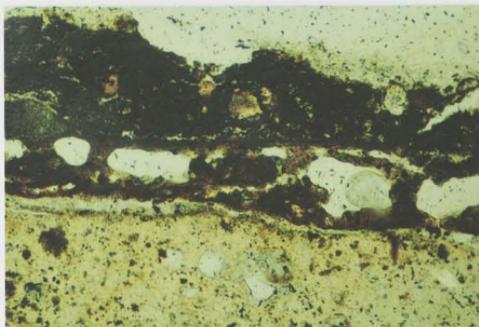


Fig. 32. Nella micrografia sono evidenti due strati di pellicola pittorica applicata a tempera, su stucco costituito da malta di gesso (FOR13), indice di rifacimento della decorazione pittorica superficiale (N#, 150X).

entro la quale si osservano numerose particelle carboniose (fig. 33 c) e di tipo biologico (fig. 33 d).

Le concentrazioni anioniche in fase solubile rilevate nel campione rappresentativo FOR 13, quale esempio di tale tipologia di malta, (riportate anche in Tab. 2) sono state sintetizzate in fig. 34. Accanto ai solfati riferibili alla matrice gessosa, sono evidenti, con concentrazioni di due ordini di grandezza inferiori, anioni, quali nitrati, cloruri, acetati, formiati ed ossalati, dovuti a deposizione atmosferica o a trattamenti progressi.

Le malte di calce costituiscono una seconda tipologia di malta ampiamente utilizzata nelle decorazioni parietali del monumento.

L'iscrizione commemorativa ai fratelli Fornasari, a forma di globo, di colore nero (fig. 35), è risultata essere costituita nei bordi

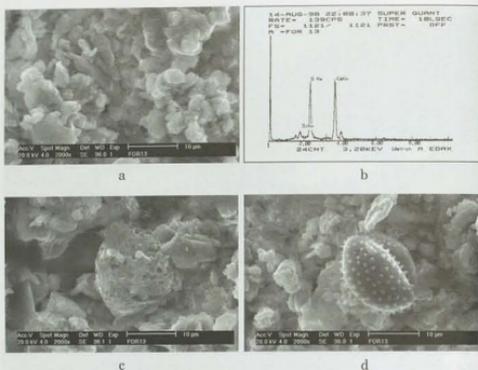


Fig. 33. Micrografie SEM di uno strato superficiale degradato di un campione di malta di gesso (FOR 13), in cui è possibile osservare: a) agglomerati a tendenza globulare di microcristalli di gesso e b) relativa microanalisi EDX; c) particella carboniosa inglobata nella matrice gessosa dello strato superficiale di degrado; d) particella di derivazione biologica.

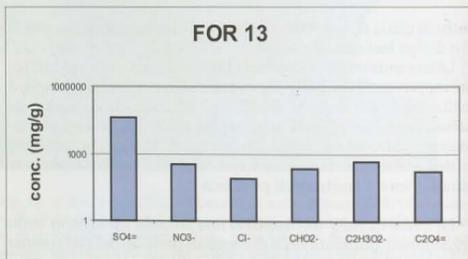


Fig. 34. Concentrazioni anioniche (mg/g) in fase solubile misurate tramite cromatografia ionica.



Fig. 35. Particolare dell'iscrizione commemorativa a forma di globo, sormontante il Sole della Giustizia.

da malta di calce a granulometria finissima, contenente inerti prevalentemente carbonatici, con associati cristalli di quarzo e rari plagioclasti (fig. 36).

Le analisi in microscopia ottica hanno consentito di individuare la presenza di una pellicola pittorica a olio di colore nero applicata sulla malta di calce, che risulta costituita da una matrice carbonatica con aggregati calcitici e silicatici (fig. 37a). Inoltre sono visibili trattamenti consolidanti come mostra la fig. 37b, che evidenzia la presenza di una resina isotropa.

Le analisi eseguite sul campione FOR 30, prelevato all'interno del globo, hanno confermato che esso è costituito da lavagna, come segnalato in precedenti lavori (AGNESE BRANDOLI, *Il loggiato inferiore dell'Archiginnasio di Bologna*, tesi di laurea, Università di Firenze, a.a. 1992-1993, BCABO, Gabinetto disegni e stampe; d'ora

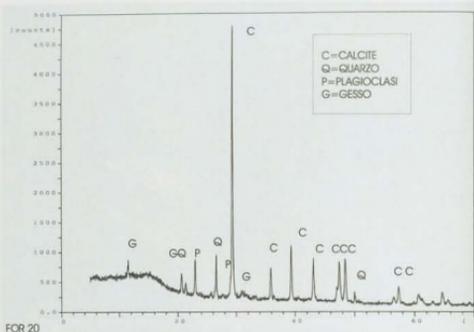


Fig. 36. Diffattogramma a raggi X di un campione (FOR 20) di malta di calce.

in poi BRANDOLI, 1993). All'osservazione microscopica a Nicols paralleli il campione si presenta in generale leggermente pleocroico con tonalità giallo e verde chiaro, molto compatto e scarsamente poroso. La grana è minuta e la tessitura leggermente scistosa (fig. 38). È composto prevalentemente da filossilicati, quarzo e carbonati. Tra i filossilicati, abbondanti sono le cloriti ricche in ferro e magnesio, presenti in piccoli elementi squamosi e/o fibrosi. Si individuano inoltre diversi minerali opachi soprattutto ematite e magnetite. Date le caratteristiche individuate, il campione è classificabile come argilloscisto di metamorfismo regionale di stadio basso.

Inoltre, in alcuni punti dell'iscrizione, sono stati rilevati mediante microscopia elettronica, strati degradati di croste nere costituite da agglomerati cristallini di gesso (fig. 39 a) con associate particelle carboniose (fig. 39 b).

Le concentrazioni anioniche in fase solubile rilevate nel campione rappresentativo FOR 20, quale esempio di malta di calce (ripor-

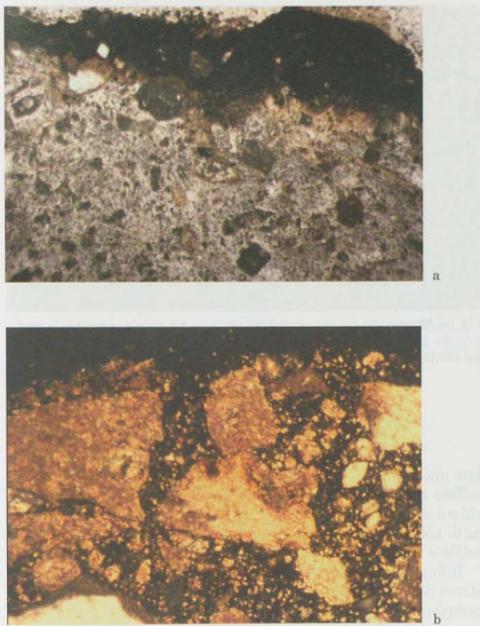


Fig. 37. a) Micrografia di un campione di malta di calce (FOR 20) nella quale è possibile osservare la pellicola pittorica ad olio, di colore nero, applicata sulla superficie. La malta risulta costituita da una matrice carbonatica con aggregati calcitici e silicatici (N//, 40X). b) Particolare della malta di calce (FOR 20) in cui è evidente la presenza di una resina isotropa inglobante inerti silicatici e carbonatici, dovuta a trattamenti consolidanti (N#, 150X).

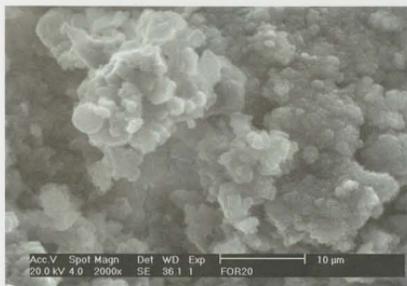


Fig. 38. Micrografia del campione FOR 30 in cui è possibile osservare la grana minuta, la tessitura leggermente scistosa e la compattezza, caratteristiche del campione stesso (N //, 40X).

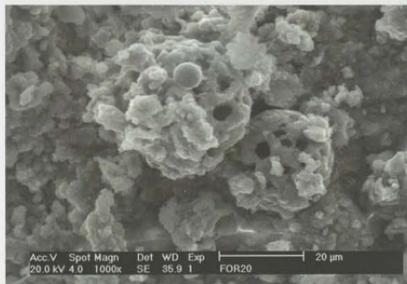
tate anche in Tab. 2), sono state sintetizzate in fig. 40. L'anione solfato è ancora una volta l'anione più abbondante rilevato, di chiara derivazione atmosferica, mentre il secondo anione in ordine di abbondanza è l'acetato, la cui origine è probabilmente imputabile a trattamenti progressi.

Infine, le malte di calce sono state altresì utilizzate come substrato degli intonaci originali decorati con la tecnica a fresco. Il campione esaminato in microscopia ottica (FOR 22), è costituito da una matrice carbonatica microcristallina (micritica), contenente inerti silicatici e carbonatici (fig. 41 e 42). Le analisi hanno inoltre evidenziato la presenza di due strati sovrapposti di pellicola pittorica (fig. 43).

Le malte cementizie sono state usate per eseguire stuccature di parti mancanti o decoesionate degli stipiti in arenaria e delle deco-



a



b

Fig. 39. Micrografie SEM che evidenziano: a) agglomerati cristallini di gesso e b) particelle carboniose.

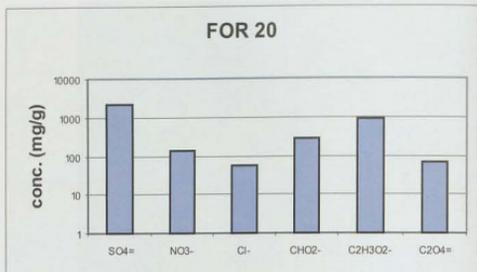


Fig. 40. Concentrazioni anioniche (mg/g) in fase solubile misurate tramite cromatografia ionica.

razioni laterali in calcarenite della porta del *Cubiculum Iuristarum*, così come evidenziato dalle osservazioni in microscopia ottica in cui è osservabile il substrato di arenaria con uno strato superficiale di malta, identificato come malta cementizia per la presenza di microcristalli di alite (fig. 44-45).

Tali malte sono costituite da un legante di tipo idraulico ed un aggregato che è stato identificato essere costituito da granuli di quarzo, plagioclasti, calcite, nonché frammenti di rocce sedimentarie quarzarenitiche e calcarenitiche.

Lo strato superficiale degradato del campione, direttamente esposto all'atmosfera, è costituito da una matrice gessosa microcristallina contenente particelle carboniose isotrope, dovute alla combustione incompleta di combustibili fossili (fig. 46). Inoltre nell'interfaccia fra lo strato di malta cementizia ed il substrato di arenaria di cui è costituito lo stipite della porta è stato identifica-

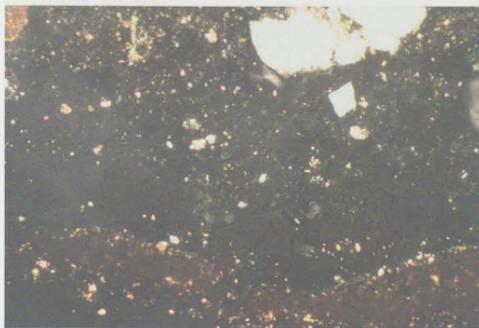


Fig. 41. Campione di malta di calce (FOR 22) in cui è possibile osservare la matrice carbonatica micritica che ingloba inerti carbonatici e silicatici (N#, 150X).

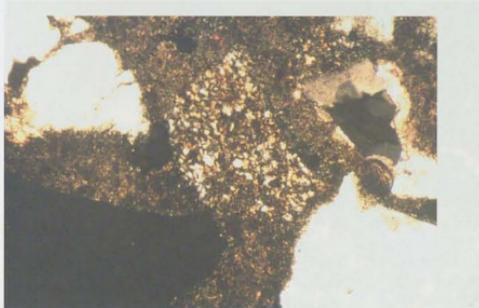


Fig. 42. Campione di malta di calce (FOR 22) in cui è possibile osservare inerti quarzosi (in basso a destra ed in alto a sinistra della micrografia), carbonatici di tipo spatico (in alto a destra).

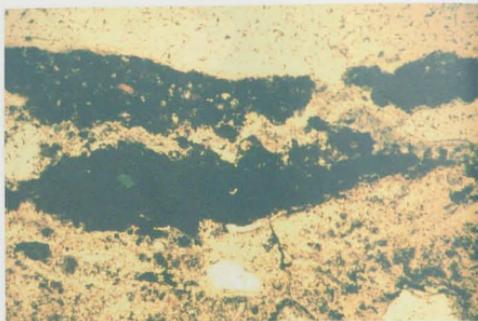


Fig. 43. Campione di malta di calce (FOR 22): esempio di sovrapposizione di due strati di pellicola pittorica (N/, 150X).

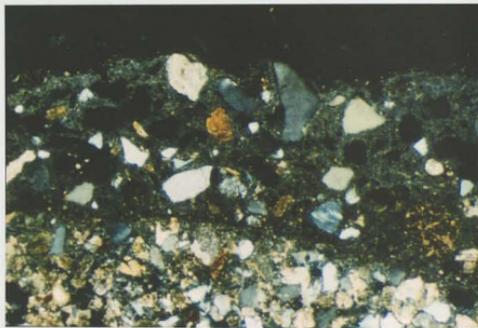


Fig. 44. In micrografia è possibile osservare uno strato di malta cementizia su un substrato di arenaria (FOR 1) (N#, 40X).

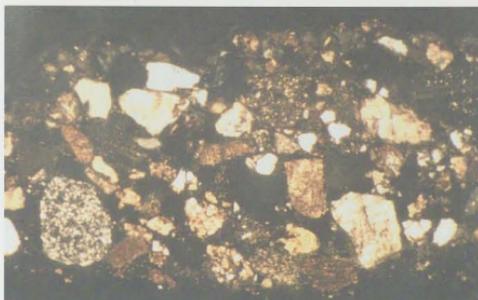


Fig. 45. Particolare della struttura clastica del campione (FOR 10) di malta cementizia. Sono osservabili inerti subangolosi di quarzo, plagioclasti, frammenti carbonatici e di rocce sedimentarie (N#, 150X).

to uno strato di gesso e particelle carboniose (fig. 47), che indicano come l'applicazione della malta cementizia sia stata effettuata senza preventiva pulitura del substrato.

In fig. 48 a-b sono riportate le micrografie ottenute dalle osservazioni SEM relative alla struttura e composizione di tali strati degradati, costituiti da cristalli di gesso con morfologia globulare e lanceolata.

Le *malte idrauliche* (in base alle analisi eseguite non è stato possibile distinguere se cementizie o di calce idraulica) sono state utilizzate per opere di consolidamento e restauro degli intonaci affrescati presenti sulla parete superiore dell'arcata.

Gli intonaci risultano fortemente danneggiati (fig. 49), quasi completamente scomparsi in molti punti, a causa dell'ingente presenza di efflorescenze saline, che sono state analizzate mediante analisi termiche evidenziando la presenza di gesso in concentra-

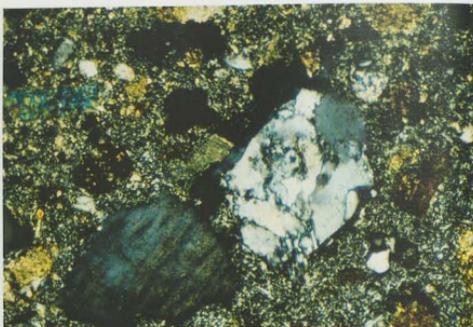


Fig. 46. Strato superficiale di gesso microcristallino contenente particelle carboniose isotrope, formatosi su malta cementizia (FOR 1). (N#, 150X).

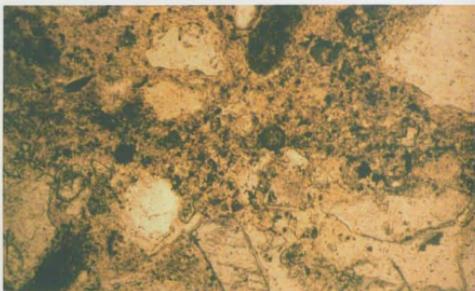
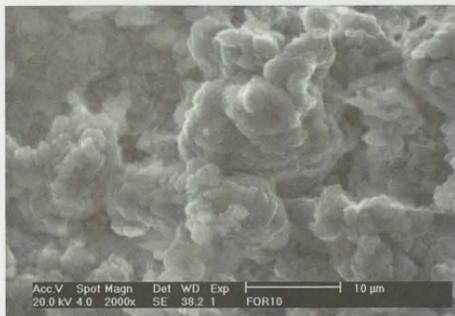
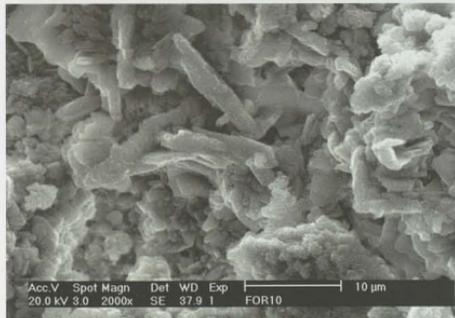


Fig. 47. La micrografia mostra uno strato di malta cementizia su un substrato di arenaria di cui è costituito lo stipite della porta. Nell'interfaccia fra i due strati è visibile uno strato di gesso e particelle carboniose che indicano come la stuccatura superficiale sia stata effettuata senza preventiva pulitura del substrato (N/, 150X).



a



b

Fig. 48 a-b. Micrografie SEM che evidenziano cristalli di gesso a morfologia globulare e lanceolata.



Fig. 49. Particolare della volta del soffitto.

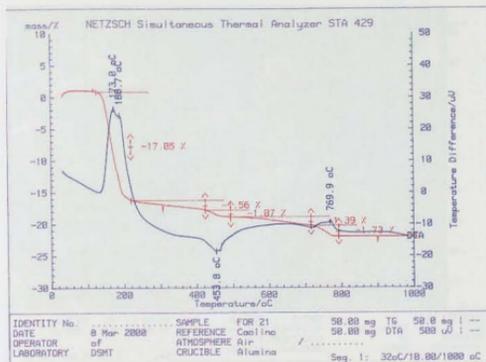


Fig. 50. Analisi termoponderale di un campione (FOR 21) di efflorescenza.

zioni pari all'80% (fig. 50).

Inoltre sulla parete affrescata in corrispondenza della cresta del cavallo in stucco dorato ed in altri punti della decorazione parietale (FOR 15, FOR 16), sono stati osservati, sotto lo strato di malta di calce, uno strato di malta idraulica e di rete in lino.

Il termogramma di fig. 51 relativo al campione FOR 15 permette di identificare la presenza di malta idraulica e di resine consolidanti: la marcata perdita di peso iniziale ed una rilevante pendenza della curva termogravimetrica è infatti dovuta alla disidratazione dei silicati ed alluminati di calcio idrati caratteristici delle malte idrauliche. Inoltre, i marcati picchi esotermici a 350° e 480°C confermano l'abbondante utilizzo di un legante di tipo oleoso. L'effetto endotermico intorno agli 800°C è, sebbene traslato verso temperature superiori, relativo alla carbonatazione di inerti calcarei presenti.

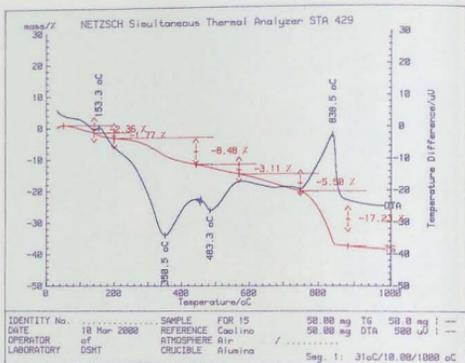


Fig. 51. Analisi termoponderale di un campione di malta idraulica.

Infine, le osservazioni effettuate in microscopia elettronica evidenziano una struttura composta da cristalli globulari relativi alla presenza dei silicoaluminati idrati di calcio (fig. 52 a-b), la cui microanalisi ha inoltre rilevato tracce non trascurabili di zolfo. La presenza di tale elemento, associata alla identificazione di particelle carboniose conferma come il materiale esaminato sia soggetto a processi di solfatazione che degradano l'intonaco affrescato.

#### Sintesi dei risultati

Le tipologie dei materiali individuati la cui distribuzione è riportata in fig. 53 sono le seguenti:

- Arenaria: stipte della porta del *Cubiculum Iuristarum* (FOR 10 e FOR 11)

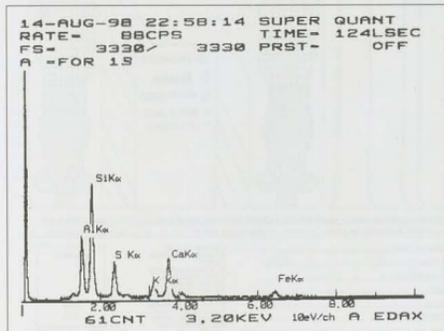
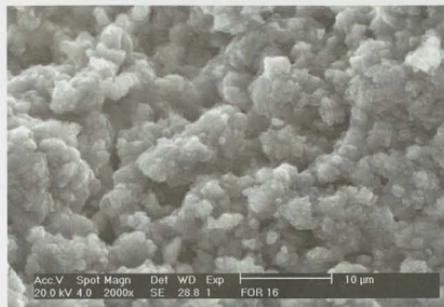


Fig. 52. Micrografia SEM che evidenzia cristalli globulari di silicoaluminati idrati di calcio a), con relativo spettro EDX b).

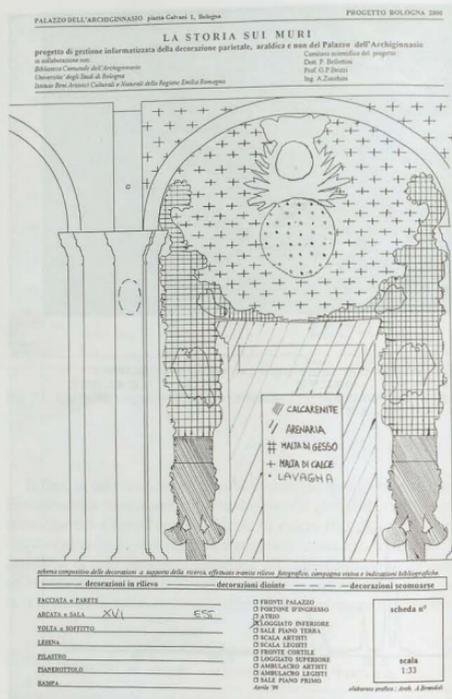


Fig. 53 - Tipologia dei materiali individuati nel monumento ai fratelli Fornasari

- Calcarente: decorazioni laterali dello stipite della porta (campioni (FOR1-FOR 9)
- Lavagna: globo con iscrizione commemorativa (FOR 30)
- Malta di gesso: rilevate nelle statue dorate dei Dioscuri e del cavallo sormontati la porta (FOR 13, FOR 17, FOR 18)
- Malta di calce: utilizzata sia come materiale di restauro per i bordi dell'iscrizione a forma di globo (FOR 20), sia per gli intonaci originali decorati con la tecnica a fresco (FOR 22)
- Malta cementizia con inerti grossolani sabbiosi, utilizzata per stuccature di restauro sugli stipiti della porta in arenaria del *Cubiculum Iuristarum* e delle decorazioni in calcarenite e arenaria ai lati dello stipite (FOR 1, FOR 7, FOR 10, FOR 11).
- Malte idrauliche: intonaco di restauro (FOR 15, FOR 16).

Arcata 17, lato sud

*Monumento onorario scultoreo a Sebastiano Allè*

Ai lati dell'iscrizione sono presenti due figure femminili a rilievo, sedute, rappresentanti la Forza e la Giustizia (fig. 54). La statua della Giustizia risulta costituita da stucco dorato, composto da gesso, e da inerti prevalentemente carbonatici, come risulta dalle analisi XRD del campione PIO IV\_1 (fig. 55). Dal diffrattogramma risulta inoltre la presenza di grafite, imputabile all'aggiunta di cenere all'impasto della malta di gesso, e di weddellite (ossalato di calcio idrato) dovuta all'alterazione del legante organico del pigmento presente sulla superficie del campione. È stata inoltre rilevata la presenza di carbonato di piombo. Sullo stucco sono infine presenti evidenti croste nere, anche se limitate sia in estensione che nello spessore dello strato di danno.

I blasoni sovrastanti le due figure risultano essere in malta di gesso con inerti carbonatici e silicatici come risultato dalle analisi XRD (fig. 56) effettuate sul campione PIO IV\_2, prelevato da uno degli stemmi posto alle spalle della statua della Giustizia.

Lo stemma esaminato e, in generale, la maggior parte degli altri stemmi a rilievo, presenta, in analogia con le statue dorate, sia strati superficiali attribuibili a croste nere, sia depositi incoerenti di particolato atmosferico, così come confermato dalle osservazioni in microscopia elettronica a scansione (SEM). Numerose particelle carboniose (fig. 57), dovute alla combustione incompleta di combustibili fossili per impianti di riscaldamento, sono state osservate sia come deposito incoerente sulle superficie delle decorazioni e, nel caso delle croste nere, inglobate nella matrice gessosa di neoformazione, dovuta al processo di solfatazione in atto.



Fig. 54. Monumento onorario scultoreo a Sebastiano Allè.

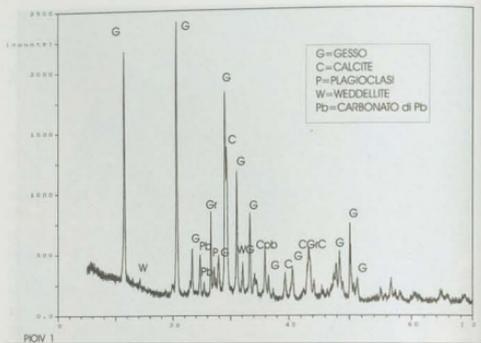


Fig. 55. Diffratogramma a raggi X di un campione di malta di gesso.

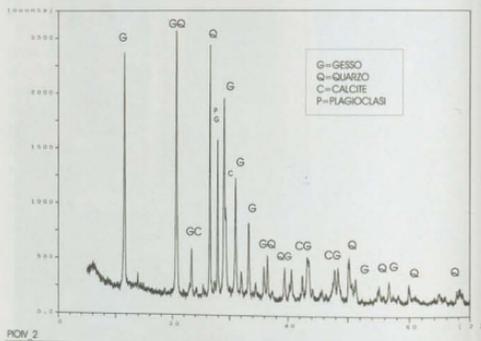


Fig. 56. Diffratogramma a raggi X di un campione di malta di gesso.

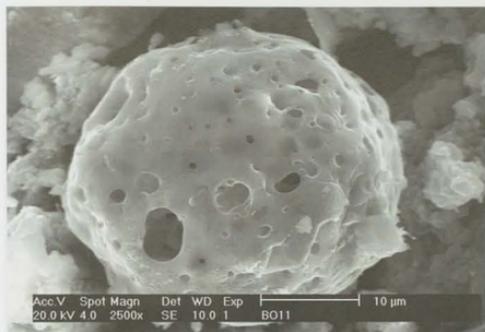


Fig. 57. Micrografie SEM relative al campione PIO IV\_1 in cui è possibile osservare una particella carboniosa (in alto) ed una particella metallica (in basso) depositatesi sulla superficie del materiale.

## Arcata 18, lato sud

Monumento a Sanuti Pellicani (parte superiore dell'arcata)

Iscrizione marmorea dedicata al cardinale Oppizzoni (parte inferiore dell'arcata)

L'intera arcata non subì danni rilevanti dai bombardamenti del 1944. Documentazioni storiche riportano di rifacimenti di strati di intonaco danneggiati intorno all'iscrizione basale (cfr. BRANDOLI, 1993).

Gli intonaci, decorati con tecnica pittorica a *buon fresco* (cfr. scheda 508, BRANDOLI 1993), presentano rifacimenti, integrazioni, imbiancature e, soprattutto, evidenti segni di degrado, con formazione di efflorescenze, così come perdite di adesione tra l'intonaco stesso e il supporto murario (fig. 58).

Le analisi effettuate su due campioni stratigrafici, uno superficiale (OPPI 1) ed uno interno (OPPI 2) prelevati dall'intonaco sottostante l'iscrizione a 120 cm da terra, hanno mostrato come l'intonaco sia costituito da malta idraulica. Il diffrattogramma a raggi X di fig. 59 conferma infatti come i picchi di diffrazione, poco numerosi e di bassa intensità, siano dovuti alla presenza di silico-alluminati idrati di calcio, tipiche fasi idrauliche, ed aggregati quarzoso feldspatici. Lo strato superficiale ha inoltre mostrato la presenza di gesso e di mirabile, come mostrato dal diffrattogramma di fig. 60 effettuato su un campione di efflorescenza. Le analisi termiche hanno fornito concentrazioni di carbonati e gesso rispettivamente di 16.6% e 8.3% per OPPI 1 e 21.6% e 0.7% per OPPI 2 confermando come l'intonaco sia costituito da malta cementizia.

Al fine di quantificare i prodotti di degrado presenti sulla malta cementizia, sono stati analizzati i due campioni stratigrafici OPPI 1 ed OPPI 2 mediante cromatografia ionica (tab. 2). I risultati ottenuti, come evidenziato nella fig. 53, hanno mostrato nello strato superficiale un contenuto di solfati di 6533 mg/g, mentre lo strato interno dell'intonaco, a diretto contatto con il supporto murario, presenta valori di solfati inferiori di un ordine di grandezza (498 mg/g). La presenza di solfati è quindi attribuibile a processi



Fig. 58. Iscrizione marmorea dedicata al cardinale Oppizzoni, situata nella parte inferiore dell'arcata.

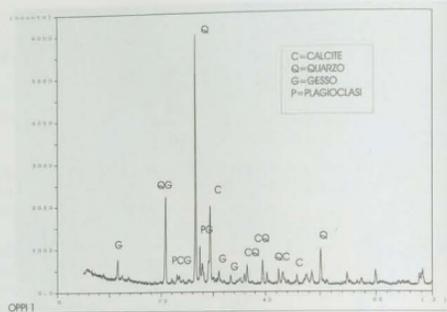


Fig. 59. Diffattogramma a raggi X di un campione di malta idraulica.

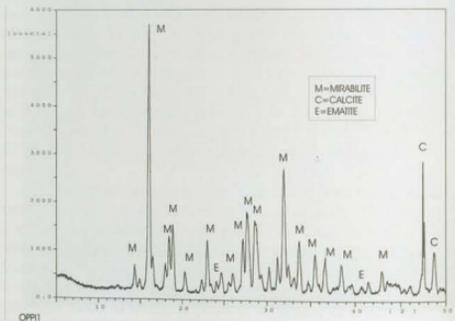


Fig. 60. Diffattogramma a raggi X dello strato superficiale degradato (OPPI 1).

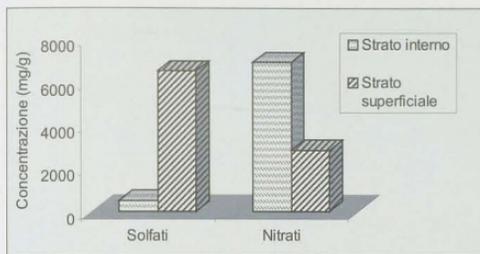


Fig. 61. Concentrazione (mg/g) di solfati e nitrati nello strato interno e superficiale dell'intonaco di malta cementizia campionata sotto l'iscrizione (OPPI 1 e OPPI 2).

di degrado superficiale causati dalla deposizione di inquinanti atmosferici.

I nitrati sono presenti anch'essi in quantità molto rilevanti, ma in proporzione inversa rispetto ai solfati, essendo più abbondanti nello strato interno (6936 mg/g) rispetto alla loro concentrazione misurata nello strato superficiale (2854 mg/g). Considerando l'elevata deliquescenza dei nitrati a contatto con l'atmosfera, è quindi ipotizzabile una loro derivazione da acqua di risalita capillare proveniente dalla muratura.



Fig. 62. Monumento dedicato a Dursino Orsi.

## Arcata 20, lato sud

## Monumento dedicato a Dursino Orsi

Sono stati effettuati prelievi dalla parete sinistra della porta (fig. 62), le cui analisi hanno consentito di evidenziare che l'intonaco è costituito da malta di calce, come risulta evidente dalle analisi in diffrattometria a raggi X e dalle analisi termiche (fig. 63), che forniscono dati di carbonati e gesso, rispettivamente del 8.4% e 19.4%. L'elevato contenuto di gesso conferma l'intenso processo di degrado cui tale arcata è soggetta. Inoltre, dalle osservazioni effettuate in situ (fig. 64-66) risulta evidente la formazione di efflorescenze formatesi sulla superficie affrescata (cfr. schede 510, 511, BRANDOLI, 1993), che hanno reso quasi del tutto illeggibili le decorazioni parietali.

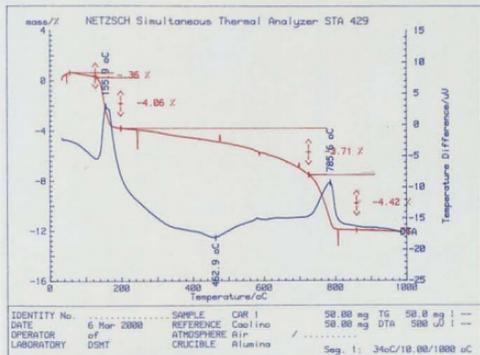


Fig. 63. Analisi termoponderale di un campione di malta di calce.



Fig. 64. Particolare del monumento a Dursino Orsi.



Fig. 65 e 66. Evidenti formazioni di efflorescenze presenti sulla superficie affrescata del monumento a Dursino Orsi.

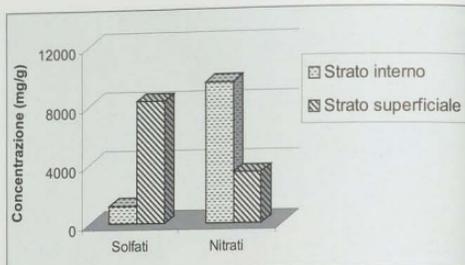


Fig. 67. Concentrazione (mg/g) di solfati e nitrati nello strato interno e superficiale dell'intonaco di malta cementizia (ARC 20A e ARC 20B).

Al fine di quantificare i prodotti di degrado, sono stati effettuati prelievi stratigrafici a circa 150 cm di altezza da terra (strato superficiale: ARC 20A; strato interno: ARC 20B), sui quali sono state eseguite analisi in cromatografia ionica. Il contenuto di sali solubili (tab. 2) è risultato essere del tutto simile a quello già descritto per l'arcata 18 posta sullo stesso lato. I solfati, come evidenziato nella fig. 67, risultano più abbondanti nello strato superficiale (8310 mg/g), mentre decrescono notevolmente negli strati interni dell'intonaco (1217 mg/g). Inverso è il comportamento dei nitrati: 3452 mg/g nello strato superficiale, 9531 mg/g in quello interno, suggerendo quindi una loro derivazione da acque di risalita capillare dagli strati più interni dell'apparato murario. I solfati, invece, confermano una loro derivazione da processi di degrado di origine atmosferica.

#### Lesena fra le arcate 5-6, lato nord

#### Monumento ad Alessandro Guicciardini

Le analisi effettuate sulle due statue alate poste ai lati dell'ovale contenente il busto di Guicciardini, hanno consentito di affermare come entrambe siano costituite da un calcare giallastro contenente numerosi noduli organogeni, ad eccezione della testa della statua angelica di sinistra e parte del suo mantello, che risultano invece costituite da un calcare differente per composizione e gradazione cromatica, attribuibile al «Rosso Verona», e dalle ali di entrambe le statue, che sono invece costituite da una terracotta policroma, di colore giallo-rossiccio, dipinta probabilmente ad olio (fig. 68 e 69).

Il busto di Guicciardini è invece costituito da malta di gesso ricoperta da uno strato dorato.

Le superfici lapidee mostrano un discreto stato di conservazione e presentano depositi quasi del tutto incoerenti con il substrato, che sono stati analizzati mediante microscopia elettronica a scansione (SEM), i cui risultati hanno consentito di identificare



Fig. 68. Particolare del monumento ad Alessandro Guicciardini.



Fig. 69. Monumento ad Alessandro Guicciardini, assieme.

particelle carboniose e *soil dust* di derivazione atmosferica (fig. 70).

Solo limitatamente sono state rilevate formazione di croste nere.

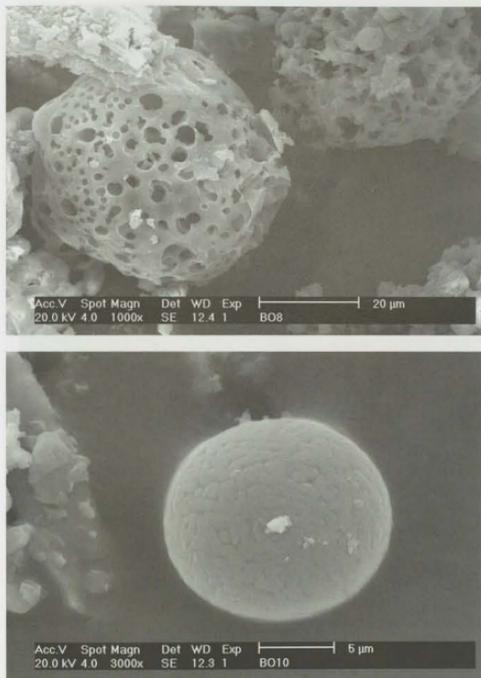


Fig. 70. Micrografie SEM dell'aerosol depositato sulle superfici lapidee del monumento. È stata rilevata una particella carboniosa (in alto) ed una particella metallica (in basso) depositatesi sulla superficie del materiale.



Fig. 71. Lesena del monumento a Carlo Fracassati.

## Lesena fra le arcate 6-7, lato nord

## Monumento scultoreo a Carlo Fracassati (MDCLXXIII)

Le analisi effettuate hanno mostrato che la lesena calcarenitica (fig. 71) è in forte stato di degrado, come mostrato dalla presenza di gesso (fig. 72) cui si aggiungono fenomeni di evidente esfoliazione dei prodotti protettivi e/o consolidanti applicati in passato e polverizzazione del substrato (cfr. scheda 522, BRANDOLI, 1993).

L'iscrizione della decorazione plastica a rilievo (fig. 73) è invece costituita da calcare organogeno giallastro, alterato superficialmente da patine di sottili croste nere e ricoperto da depositi di particolato atmosferico. Il busto onorario è invece costituito da stucco di gesso decorato con tecnica a tempera e non versa in particolari condizioni di degrado.

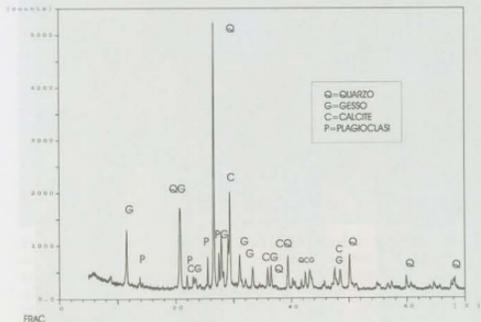


Fig. 72. Diffratogramma a raggi X di un campione di calcarenite (FRAC).



Fig. 73. Monumento scultoreo a Carlo Fracassati.

Lesena fra le arcate 7-8, lato nord

Monumento onorario plastico dedicato a Francesco Saccenti

La decorazione plastica posta sulla lesena dell'arcata parietale (fig. 75) risulta quasi totalmente costituita da terracotta, come mostrano le analisi in microscopia ottica effettuate su sezioni sottili del campione ARC 5 (fig. 74 e 76), nel quale la frazione amorfa presenta una colorazione rossastra dovuta all'abbondanza di ossidi di ferro. Inoltre, sono stati osservati inerti sabbiosi fini, prevalentemente di tipo quarzoso, utilizzati sia come smagrante sia

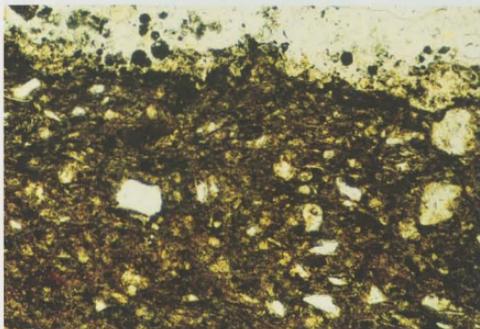


Fig. 74. Sezione sottile trasversale di un frammento della decorazione a rilievo della cornice (ARC 5), costituito di terracotta. È possibile osservare, inglobati nella matrice vetrosa (contenente numerosi ossidi di ferro responsabili della colorazione bruciacca del campione), inerti anedrali di quarzo, cristalli tabulari di muscovite (con tendenza all'isorientazione) e plaghe di ricristallizzazione calcifica all'interno dei pori del materiale (in alto a sinistra della foto). Lo strato di alterazione superficiale risulta costituito da gesso microcristallino inglobante numerose particelle carboniose isotrope (N/, 150X).



Fig. 75. Monumento onorario plastico dedicato a Francesco Saccenti.

per conferire un'elevata resistenza e compattezza alla struttura.

La decorazione plastica presenta croste nere disomogeneamente distribuite sulla superficie, a testimonianza dei processi di solfatazione e deposizione di particolato atmosferico cui è stata ed è attualmente soggetta. Infine, sia superficialmente che in corrispondenza dei pori del materiale si possono osservare plaghe di ricristallizzazione calcitica (di tipo micritico) e fenomeni di degrado

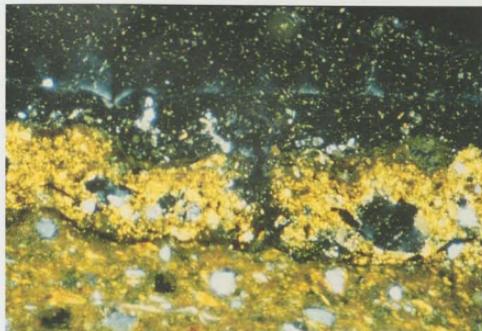


Fig. 76. Particolare delle stuccature costituite da malta di calce e gesso ed inerti a granulometria finissima, prevalentemente quarzosi, sia carbonatici che silicatici, eseguite sull'originaria struttura di terracotta (ARC 5), visibile nella parte inferiore della micrografia. È ben visibile l'interfaccia fra lo strato superficiale di stuccatura e la terracotta sottostante (N#, 150X).

attribuiti alla deposizione atmosferica di gas ed aerosol, responsabili del processo di solfatazione, che trasforma il materiale carbonatico presente in solfato di calcio (gesso).

Le parti danneggiate in epoche precedenti e ricostruite quando mancanti, o stuccate, risultano essere costituite da malta di calce e gesso, dipinte al fine di un raggiungimento cromatico omogeneo con il materiale originale (fig. 76).

La lesena a supporto della decorazione sopra descritta è invece costituita da calcarenite che presenta fenomeni di degrado e formazione di strati di danno simili a quelli riscontrati nelle altre analoghe zone del loggiato, come evidenzia la presenza di gesso rilevata in considerevoli quantità dall'analisi XRD del campione HIER 2.

## Arcata 8, lato nord

## Monumento onorario scultoreo a Camillo Baldi

Le cornici litoide dell'iscrizione e della statua (fig. 78) risultano essere costituite da arenaria, fortemente alterata da fenomeni di solfatazione (con formazione di croste nere) ed esfoliazione della pellicola protettiva/consolidante applicata in precedenti restauri.

A seguito dei danneggiamenti del 1944 (BRANDOLI, 1993), le parti mancanti in arenaria sono state sostituite da stuccature in malta di analoga gradazione cromatica, ma incompatibili con i materiali originali (arenaria) come dimostrato dall'attuale stato di degrado. Dalle analisi effettuate su un campione prelevato sopra la testa della statua (CAM 1), risulta che le stuccature sono costituite da malta di calce (data l'abbondanza e l'elevata intensità dei picchi attribuiti alle fasi carbonatiche di tipo calcitico) ed inerti silicatici, la cui presenza è confermata dai picchi attribuiti a quarzo e plagioclasti (fig. 77).

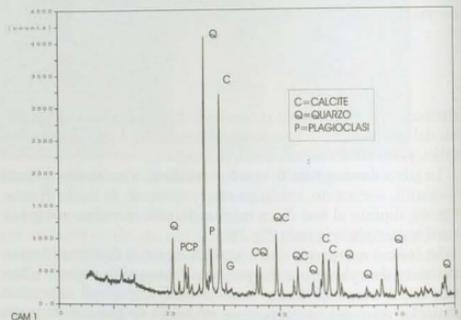


Fig. 77. Diffrattogramma a raggi X di un campione di malta di calce (CAM 1).



Fig. 78. Monumento onorario scultoreo a Camillo Baldi.

Infine, gli intonaci affrescati della parete dell'arcata risultano mancanti in più punti della pellicola pittorica originale e/o di restauro, a causa della formazione di efflorescenze saline.



Fig. 79. Iscrizione dedicata a Giovanni Cottunio.

Arcata 9, lato nord

Iscrizione dedicata a Giovanni Cottunio

Le osservazioni macroscopiche effettuate sulla cornice dell'iscrizione (fig. 79) hanno evidenziato come l'arenaria di cui è costituita risulta caratterizzata dalla presenza di fenomeni di esfoliazione superficiale a causa dei rigonfiamenti prodotti dall'utilizzo di resine consolidanti inadeguate alla natura del materiale. Sono inoltre evidenti stuccature in molti punti. Lo stemma alla base dell'iscrizione risulta mancante in buona parte, a seguito di atti vandalici subiti in epoca posteriore al febbraio 1993, come si può rilevare dal confronto con il rilievo effettuato da Brandoli (cfr. scheda 498, BRANDOLI, 1993).

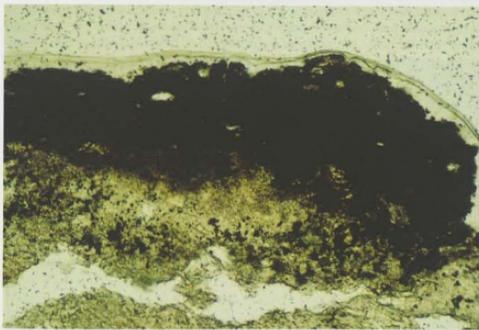


Fig. 80. Particolare dello strato di crosta nera superficiale del campione di malta di gesso (ARC 4). È possibile osservare come le particelle carboniose, responsabili della colorazione nera superficiale, siano inglobate in profondità all'interno dello strato di danno del campione (N //, 150X).

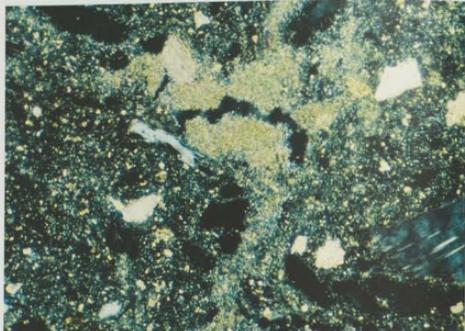


Fig. 81. Particolare della matrice gessosa del campione di malta (ARC 4), contenente numerosi inerti carbonatici (a granulometria serciata) e silicatici prevalentemente quarzosi. Inoltre, è possibile osservare tracce di resine che mostrano come il trattamento consolidante sia penetrato in profondità attraverso presenti superfici di discontinuità del campione (N#, 40X).

Le analisi effettuate sul campione ARC 4 hanno dimostrato come lo stemma sia costituito da gesso, sul quale sono presenti evidenti strati superficiali di danno dovuti alla formazione di croste nere di spessore anche notevole (fig. 80). Tracce di resine consolidanti sono state osservate anche su tale decorazione parietale (fig. 81).

Sulla parete sottostante, sono evidenti estesissime formazioni di efflorescenze saline, che hanno causato la perdita quasi totale delle decorazioni affrescate un tempo presenti sulla parete stessa.

#### Lesena fra le arcate 9-10, lato nord

#### Monumento onorario plastico dedicato al cardinale Girolamo Castaldi e Paolo Mini

Documentazioni storiche riportano di gravi danni subiti dalla decorazione parietale a tempera durante l'ultimo evento bellico (fig. 82 e 83), in particolare si trovano riferimenti a «numerosi blasoni in rilievo posti sul drappo sostenuto dall'angolo» (BRANDOLI, 1993).

In origine, la totalità della struttura onoraria era costituita da terracotta; in seguito ai danneggiamenti subiti sono stati effettuati numerosi interventi. Le analisi effettuate su un campione prelevato nella parte inferiore ricostruita della decorazione (ARC 3), hanno permesso di identificare una malta di gesso e calce con inerti carbonatici e silicatici, come mostrato in fig. 84.



Fig. 82. Monumento a Girolamo Castaldi e Paolo Mini, particolare.



Fig. 83. Monumento onorario plastico dedicato al cardinale Girolamo Castaldi e Paolo Mini.

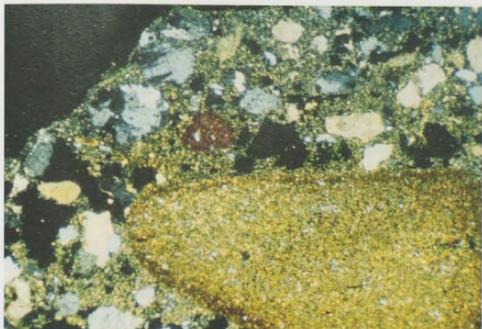


Fig. 84. Frammento di malta di calce e gesso (ARC 3) in cui sono presenti sia laterizi frantumati (al centro, di colore rosso), che minerali carbonatici e silicatici e frammenti di rocce sedimentarie (come nella parte inferiore della micrografia), anche di notevoli dimensioni, con funzione di aggregato (N° 40X).

Sono inoltre state rilevate tracce di consolidante come mostrano le figure 85 e 86 in microscopia ottica; all'interno dei pori della malta di gesso sono presenti microagglomerati di materiale sintetico.



Fig. 85. Sezione sottile trasversale del campione (ARC 3) prelevato nella parte inferiore ricostruita della decorazione. Il campione è costituito di malta a matrice gessoso-carbonatica e da inerti ad elevata varietà composizionale: quarzoso-feldspatica, calcitica, micaea. Nella parte superiore della micrografia è possibile osservare la superficie esterna del campione: la matrice gessoso-carbonatica microcristallina, priva di inerti, risulta fortemente decoesa (N#, 40X).

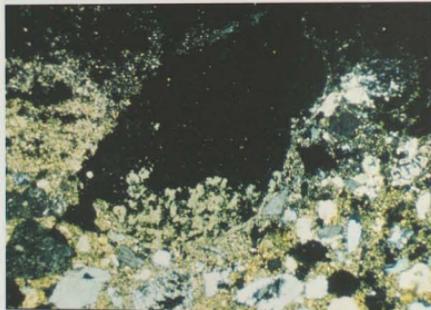


Fig. 86. Tracce di trattamenti consolidanti (osservabili all'interno del grosso poro visibile nella micrografia), applicati in restauri precedenti (N#, 40X).

Arcata 13, lato est

Porta della Cappella di S. Maria dei Bulgari

Gli stipiti della porta (fig. 87 e 88) sono costituiti da materiale litoide di tipo calcarenitico, come mostrato dalle analisi in microscopia ottica (fig. 89). Sono stati infatti osservati cristalli carbonatici generalmente alterati, cementati da materiale limpido autigeno di analoga composizione e granulometria variabile da micritica a spatica, in molti casi sostituito da minerali di tipo muscovitico; sono inoltre presenti minerali subangolosi di quarzo. Sono state altresì osservate sui granuli carbonatici tracce di trattamenti di pulitura riferibili all'applicazione di soluzioni di carbonati di sodio e/o ammonio (fig. 90).

Le analisi hanno inoltre mostrato la presenza di malta di calce e cemento a granulometria grossolana come evidenziato dalle analisi in microscopia ottica effettuate su un campione prelevato sullo stipite destro della porta a circa 50 cm da terra (fig. 91 e 92).



Fig. 87. Porta della Cappella di S. Maria dei Bulgari, particolare dello stipite.



Fig. 88. Arcata 13 e porta della Cappella di S. Maria dei Bulgari.

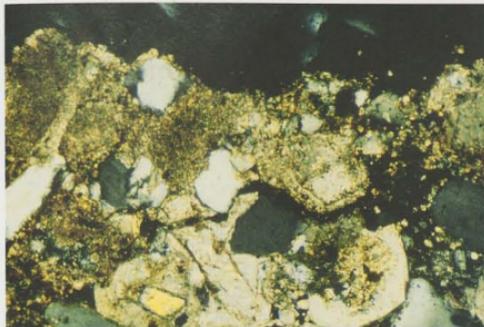


Fig. 89. Sezione sottile trasversale del campione ARC 2 che evidenzia una struttura mineralogica di tipo calcarenitico. Sono osservabili: cristalli carbonatici generalmente alterati, cementati da materiale limpido autigeno di analoga composizione e granulometria variabile da micritica a spatica, in molti casi sostituito da minerali di tipo muscovitico; sono inoltre presenti minerali subangolosi di quarzo, di colore grigio in micrografia.

I cristalli calcitici grossolani (in alto a sinistra della micrografia) presentano tracce di precedenti trattamenti consolidanti e protettivi. Infine, all'interno di un poro (in basso a sinistra della micrografia) si osservano cristalli micrometrici di gesso dovuti alla solfatazione subita dal materiale (N#, 150X).

L'incompatibilità con il substrato calcarenitico ha comportato evidenti fenomeni di distacco della finitura superficiale, mettendo a nudo il substrato, soggetto a fenomeni di arenizzazione.

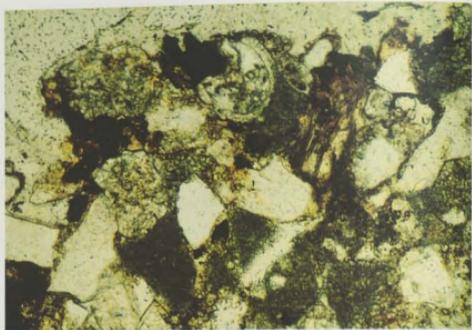


Fig. 90. Particolare della calcarenite a cemento carbonatico e argilloso del campione ARC2; fra gli inerti è riconoscibile un guscio calcitico di organismo marino al centro in alto della micrografia. Sono inoltre presenti (parte bassa della foto) tracce di trattamenti di pulitura sui granuli carbonatici (N#, 150X).

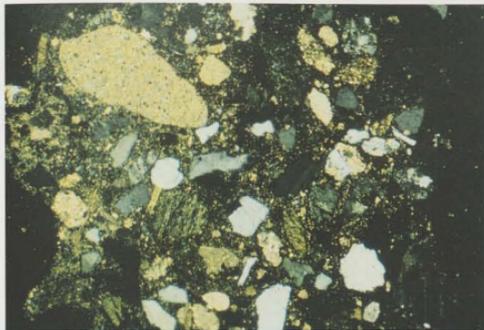


Fig. 91. Sezione sottile trasversale del campione ARC 1, che risulta costituita da calce e cemento (cosiddetta malta bastarda). Si possono riconoscere: inerti silicatici di tipo quarzoso feldspatico, associati ad inerti carbonatici spatici disomogeneamente alterati, frammenti grossolani di rocce sedimentarie (in basso a destra della fotografia) ed agglomerati cristallini gessosi. Tale carica inerte è immersa in una matrice riferibile ad una malta di tipo cementizio, fortemente porosa, addizionata di materiale consolidante isotropo e materiale carbonatico finissimo (N#, 40X).



Fig. 92. Questa micrografia (ARC 1) evidenzia la presenza di diverse fasi cristalline dell'aggregato: due cristalli calcitici (al centro ed in alto), un grosso cristallo allungato di feldspato (riconoscibile per la sua caratteristica geminazione a graticcio) ed a fianco un aggregato di quarzo policristallino. Nella matrice legante sono invece riconoscibili microcristalli carbonatici ed alitici (gli ultimi tipici delle malte cementizie), che risultano particolarmente concentrati intorno ai cristalli di feldspato e di quarzo (N#, 150X).

PAOLO NANNELLI

### L'apparato decorativo del quadriloggato inferiore dell'Archiginnasio

Come premessa agli aspetti tecnici del restauro, riteniamo utile una breve analisi degli aspetti morfologici di quanto costituisce l'apparato decorativo del quadriloggato inferiore dell'Archiginnasio, che, seppure facente parte in modo omogeneo di tutta la straordinaria decorazione parietale del complesso monumentale, tuttavia se ne discosta per una serie di caratteristiche proprie, definibili in funzione della loro collocazione e tipologia. Inoltre, a questo criterio di riconoscibilità e classificazione se ne può aggiungere un secondo, legato alle vicende storiche dell'immobile, culminate con le distruzioni belliche della devastante incursione aerea del 29 gennaio 1944 (fig. 1 e 2).

Il capitolo della ricostruzione, iniziata a guerra aperta, risulta infatti di non secondaria importanza per la definizione dei criteri di intervento per il restauro, in quanto scompone l'insieme delle decorazioni in una ulteriore classificazione legata al grado di danneggiamento subito dai singoli monumenti celebrativi, alle modalità e tecniche adottate nei restauri passati che vanno a costituire una delle casistiche di cui tenere conto nella definizione della metodologia e della prassi operativa del restauro.

Una prima considerazione riguarda l'entità e la collocazione delle epigrafi celebrative che costituiscono dei veri e propri piccoli monumenti e che si collocano non solo al centro delle campiture del sottoportico, ma si addossano anche alle paraste che le deli-



Fig. 1. Veduta del quadrilgiato inferiore dell'Archiginnasio, ripresa dalle rovine della Cappella dei Bulgari sul lato orientale, dopo il bombardamento del 29 gennaio 1944 (BCABo, Gabinetto disegni e stampe, Fotografie di Bologna, Edifici colpiti dai bombardamenti, Album I, n. 32).

mitano, con un risultato formale proprio, che non si ripete nel quadrilgiato superiore e nei corridoi dei Legisti e degli Artisti.

L'affollarsi della decorazione a rilievo dei monumenti celebrativi non crea affatto una sensazione di disordine: ciò è dovuto alla loro tipologia che segue canoni ben precisi, in funzione anche della loro collocazione temporale.

Ad esempio le epigrafi con effigie a rilievo poste sul lato settentrionale e riferite a Bartolomeo Ambrosini, Alessandro Guicciardini, Carlo Fracassati e Francesco Saccenti collocate tra il 1663 e il 1686 rispondono agli stessi canoni compositivi, sia negli ornati che nel trattamento delle superfici e dei materiali; a questo proposito vale la pena sottolineare come la maggior parte della decorazione parietale sia stata apposta durante tutto l'arco del XVII secolo, in quel momento culturale che in particolare dalla metà del Seicento agli inizi del Settecento colloca Bologna come capitale europea della decorazione e della pittura barocca, da Canuti e



Fig. 2. Palazzo dell'Archiginnasio, veduta complessiva delle rovine dei lati orientale e meridionale del quadrilgiato inferiore (BCABo, GDS, Fotografie di Bologna, Edifici colpiti dai bombardamenti, Album I, n.13).

Giovanni Antonio Burrini a Giuseppe Maria Crespi e Donato Creti.

Gli impianti più tardi come il monumento del cardinale Antonio Colonna Branciforte (1776), posto in sequenza sul lato settentrionale con i quattro già ricordati, non si discostano in maniera significativa da quelli del secolo precedente, se non per una semplificazione dell'apparato decorativo che per altro non influisce sull'immagine generale data la loro scarsa incidenza numerica (in numero di quattro compresi tra il 1761 e il 1815 su un totale di quarantaquattro).

Il desiderio di ordine e simmetria pur nella totale varietà formale dei singoli monumenti ha portato a soluzioni diversificate ma coerenti per ogni lato del quadrilgiato: sulla parete meridionale ad esempio, il monumento ad Alessandro Guidotti (1688) posto sulla parasta d'angolo da cui si diparte lo scalone dei Legisti fa da contrappunto al già citato monumento di Bartolomeo Ambrosini che lo fronteggia sul lato opposto all'imbocco dello sca-

lone degli Artisti, mentre sulle paraste di separazione tra le campane sono applicati grandi cartigli con stemmi in rilievo così da occuparle visivamente allo stesso modo di quelle del lato settentrionale.

Entrambi i loggiati hanno come fondale sul lato occidentale, a fianco dei rispettivi scaloni, una campata che contiene epigrafi celebrative doppie: dal lato dei Giuristi quelle di Giovanni Girolamo Lomellini e Girolamo Sampieri; dal lato degli Artisti quelle di Melchiorre Zoppio (tra le prime, 1590) e Ovidio Montalbani. Questa circostanza ha come risultato percettivo la definizione di un segnale simile che definisce l'accesso ai due scaloni monumentali simmetrici. Ma è nel lato orientale del quadrilloggiato che l'apparato decorativo acquista un carattere ancor più monumentale, per la presenza dei portali di accesso ai quattro ambienti maggiormente rappresentativi tra i quali la Cappella dei Bulgari, il *Cubiculum Artistarum* e il *Cubiculum Iuristarum*.

Portali che risultano l'elemento di supporto e generatore allo stesso tempo di veri e propri monumenti barocchi come quello eretto in onore del cardinale Benedetto Giustiniani, 1609 (fig. 3), o quello dei fratelli Fornasari, 1676, posto all'ingresso del *Cubiculum Iuristarum*.

Ed è su questo lato che si sono avuti i danni più gravi a seguito del bombardamento aereo del 29 gennaio 1944 che portò alla totale rovina della Cappella dei Bulgari e del soprastante Teatro Anatomico.

I monumenti del loggiato orientale ne furono colpiti in gradi diversi: danneggiati ma recuperabili quelli di Onorio Beati (1644) (fig. 4), di Gian Pietro Sementi, 1610 (fig. 5), e dei già citati fratelli Fornasari; distrutto per la metà quello del cardinale Giustiniani; totalmente distrutto il portale di accesso alla Cappella dei Bulgari e il monumento Monteceneri.

Se per i monumenti Beati e Sementi si ha una sufficiente documentazione fotografica dei danneggiamenti e degli interventi di restauro attuati negli anni 1946-1950, che possono definire con maggiore precisione la metodologia e le tecniche del restauro, per il monumento Giustiniani mancano le fasi della ricostruzione: pertanto uno degli obiettivi delle indagini propedeutiche al restauro si pone nell'individuazione delle porzioni recuperate e ricomposte e di quelle totalmente rifatte e della problematica



Fig. 3. Monumento celebrativo del cardinale Benedetto Giustiniani, lato orientale del quadrilloggiato inferiore, arcata XV, prima del restauro.

relativa alla scialbatura, visto che quella, molto coprente, eseguita prima del 1964, ha pesantemente compromesso la plasticità dell'ornato, come è possibile riscontrare nel pannello e nella cornucopia della figura superstita di destra, nel raffronto tra la ripresa fotografica dopo la distruzione del 1944 e quella a restauro completato.

Del monumento Fornasari, uno tra i più complessi e significativi di tutta la decorazione parietale dell'Archiginnasio, per la ricchezza degli ornati e la varietà dei materiali impiegati, che vanno dalla pittura ad affresco del Burrini, ai marmi, agli stucchi e ai metalli, è stata condotta una approfondita indagine diagnostica che ha permesso di individuare la natura delle varie componenti, ponendo le basi scientifiche per un corretto restauro.

Non può mancare un accenno alla decorazione araldica, che costituisce il filo conduttore di tutto l'apparato ornamentale e che nel quadrilloggiato inferiore si presenta nelle sue tipologie ricorrenti, vale a dire stemmi dipinti, plasmati e scolpiti.

Per questi vale come condizione base il riconoscimento dei vari e successivi rifacimenti e ritocchi che sappiamo essersi succeduti costantemente nel tempo; in particolare dalla documentazione



Fig. 4. Monumento dedicato a Onorio Beati, lato orientale del quadriloggiate inferiore, arcata XI. (BCABo, GDS, Fotografie di Bologna, Edifici colpiti dai bombardamenti, Album I, n. 1).



Fig. 5. Monumento dedicato a Gian Pietro Sementi, lato orientale del quadriloggiate inferiore, arcata XII (BCABo, GDS, Fotografie di Bologna, Edifici colpiti dai bombardamenti, Album I, n. 6).

archivistica quasi completa, che va dal 1839 al 1855 e dove si parla di «pittori» e «bianchini», risultano interventi di semplice ridipintura senza preoccupazioni proprie della cultura contemporanea, tese al recupero delle parti storiche attraverso una corretta metodologia esecutiva. Questo ha portato ad una serie di alterazioni nelle epigrafi e negli smalti dei blasoni e deformazioni di emblemi, in certi casi a carattere irreversibile rispetto allo stemma originario.

Si pone quindi, dove esiste, il problema del mantenimento o meno di plateali ridipinture o integrazioni anche recenti, da valutare caso per caso.

Per quanto riguarda infine la decorazione araldica degli intradossi delle volte a crociera che coprono il quadriloggiateo, va evidenziata una problematica relativa alla ricostruzione post-bellica.

Nelle crociere originali gli stemmi disposti simmetricamente a due a due per ogni pennacchio, convergenti su un blasone di maggiori dimensioni posto al centro della crociera, sono dipinti su una superficie di fondo colore bianco calce; le crociere ricostruite presentano invece un tono neutro, piuttosto scuro, sui lati orientale e meridionale.

Le cose si complicano sul lato settentrionale, dove le crociere, non distrutte dal bombardamento, presentano una scialbatura del fondo con lo stesso tono neutro, che però fa intravedere la tinta bianca a calce originale sottostante. Inoltre le ultime due campate, verso il *Cubiculum Artistarum*, sono tinteggiate in bianco, senza stemmi. Ma non è tutto: l'ultima crociera del lato meridionale prima dello scalone dei Legisti presenta gli stemmi dipinti ma su sfondo neutro, non bianco; il che fa pensare a una ridipintura post-bellica. L'intervento complessivo di restauro ha dovuto trovare pertanto il giusto equilibrio cromatico tra le varie parti, con interventi mirati sia al recupero della tinteggiatura originale, che al mantenimento, con opportuni correttivi, delle scialbature degli anni '50.

Equilibrio cromatico che risulta una delle principali componenti di tutto l'impianto decorativo e che contribuisce in maniera determinante a quel risultato di ordine e unitarietà formale dell'insieme, pur nella estrema varietà dei singoli monumenti celebrativi, delle epigrafi e delle decorazioni pittoriche.

MANUELA FAUSTINI FUSTINI

### Note tecniche sul restauro del quadriloggiateo inferiore dell'Archiginnasio

L'Archiginnasio di Bologna sorge su un'antica insula di origine romana di forma trapezoidale a ridosso delle mura di selente che racchiudevano l'antica *urbs*. Su quel quadrilatero nel Medioevo sorgevano le scuole di San Petronio e nel 1561 il Papa Pio IV ordinava la costruzione di un nuovo edificio per lo *Studio* su progetto di Antonio Morandi, detto il Terribilia. Questa sorta di restauro – nel senso di adattamento – del Terribilia si fondava su un 'costruito', mantenendo le fondazioni, gli alzati, abbellendo facciate e sostituendo colonne, affiancando portici e reintegrando il materiale degli abbattimenti.

Ancora oggi si notano resti dell'antico edificio quattrocentesco, come ad esempio le antiche colonne ottagonali sul fronte di via Farini, le quali di recente sono state oggetto di un restauro strutturale. Sembra inoltre, anche se non è certo, che il quadriloggiateo sia stato impostato sulla base di vincoli esistenti come l'antica corte medievale detta dei «Bulgari». L'affissione della prima targa commemorativa risale al 1564, dedicata a Giulio Cesare Aranzio e questa usanza di apporre decorazioni si protrasse fino all'inizio del XIX secolo.

I primi restauri dell'edificio cominciarono nel 1762 per problemi di ordine statico sull'attuale via Farini, e nel 1845-48, oltre a lavori in diverse parti dell'edificio, vennero eseguiti restauri nel quadriloggiateo, ricostruendo le decorazioni nelle loro parti man-

canti. Si eseguirono anche semplici puliture, ridipinture con mani di olio cotto, o dorature. Le decorazioni pittoriche ad opera di restauratori quali Antonio Magazzari, Sante Giorgi, Napoleone Angiolini, venivano copiate prima del rifacimento dell'intonaco, per cui erano delle vere e proprie ridipinture.

Nel 1938 venne eseguito un restauro alle decorazioni del quadriloggio superiore del palazzo, ad opera del pittore Roversi. I restauri terminarono nel 1939 a causa della guerra. Nel gennaio del 1944 l'Archiginnasio fu colpito da una serie di bombe che causarono l'atterramento dell'ala est del quadriloggio, insieme con il Teatro Anatomico e la Cappella dei Bulgari, e fin da subito iniziarono i restauri, che proseguirono fino ai primi anni '60. Furono ricostruite le arcate, fu rialzato il loggiato inferiore – lato sud – reintegrando il materiale distrutto, furono rifatte le pareti della Cappella dei Bulgari. Furono inoltre restaurate o ricostruite le parti in rilievo del quadriloggio inferiore e le volte dei lati orientale e meridionale.

Sinteticamente il quadriloggio inferiore si presenta quindi come un insieme articolato di elementi decorativi di epoca diversa, che sommariamente possono essere raggruppati in tre grandi gruppi:

- parti decorative e architettoniche originali, che non hanno subito ritocchi ma puliture precedenti, con uso anche di protettivi, che presentano un degrado omogeneo;
- elementi decorativi e architettonici parzialmente restaurati con sostituzione di parti o ritocchi pittorici, che presentano situazioni dissimili di degrado e su cui si è dovuto intervenire con metodologie diverse;
- parti completamente ricostruite, a seguito del bombardamento del 1944, che interagiscono con le persistenze antiche.

Una prima fase del lavoro è stata quella dell'osservazione dello stato di degrado delle superfici (fig. 1) con un rilievo a mappatura,<sup>1</sup> che insieme agli elementi storici ci ha permesso di individuare gli aspetti di criticità dell'apparato decorativo del loggiato. Gli elementi cosiddetti critici sono stati oggetto dell'analisi di diagno-

<sup>1</sup> Molto utile è stata la schedatura della tesi di laurea *Il loggiato inferiore dell'Archiginnasio di Bologna*, Università di Firenze, anno accademico 1992-93, dell'architetto Agnese Brandoli (copia conservata in BCABo, Gabinetto dei disegni e delle stampe).



Fig. 1. Lato settentrionale del quadriloggio inferiore, arcata V. Degrado delle stuccature eseguite a cemento.

stica condotta dall'Istituto di Scienze dell'Atmosfera e del Clima del CNR.

Facendo una mappatura del degrado secondo quanto riscontrato dalle analisi di laboratorio e sovrapponendola con le vicende storiche e i restauri del manufatto architettonico è stata prodotta una schedatura quasi per ogni arcata che ha indirizzato il lavoro di restauro verso una metodologia il più possibile congrua e non invadente nei confronti della materia stessa.

Non potendo in tale occasione fare una descrizione puntuale per ogni arcata e per ogni volta, descriverò in linea di massima la metodologia adottata nel restauro dei diversi materiali, analizzando, come esempio, casi specifici particolari.

Va innanzi tutto detto che da una prima valutazione ad occhio nudo, confermata dalle analisi di laboratorio, risultava che le integrazioni di intonaco eseguite precedentemente con malta cementizia avevano subito un degrado superficiale con processi di solfatazione del materiale (confermato dalla presenza di gesso in



Fig. 2. Lato settentrionale del quadriloggato inferiore, arcata VIII. Rimozione delle stuccature cementizie.

quantità notevoli), molto superiori rispetto all'intonaco con malta a base di calce (fig. 1). Questo fattore ci ha suggerito, dove era possibile, di eliminare ogni stuccatura in malta cementizia (fig. 2) sostituendola con malte più idonee a base di calce (nel caso specifico è stata impiegata «albazzana»), cercando quindi di utilizzare un materiale simile a quello usato anticamente (fig. 3).

Nell'arcata XVIII sul lato sud, ad esempio, l'intonaco della parte inferiore era completamente rifatto a cemento e la decorazione intorno alla lapide Oppizzoni, eseguita probabilmente tra il 1947 e il 1950, era molto degradata e presentava fenomeni di esfoliazione, sollevamenti di pellicola e caduta di colore. In questo caso, con parere favorevole da parte sia della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demotnoantropologico (prot. 16718/2001) sia della Soprintendenza ai Beni Architettonici e del Paesaggio (prot. 344/2001), si è rimosso il fregio dipinto, eseguendo prima uno «spolvero» per poterlo ricostruire successivamente, poi si è rimosso tutto l'intonaco cementizio e si è sostituito con



Fig. 3. Lato settentrionale del quadriloggato inferiore, arcata V. Stuccatura con «albazzana».

malta a base di calce, e in seguito, con l'aiuto dello spolvero, si è ricostruita la decorazione.

Le decorazioni della parte superiore delle arcate II, III, e IV a ovest, rispettivamente dedicate a Giovanni Ramnusi (1601), Agostino Pettorali Montesanti (1599) e Melchiorre Zoppio (1590) negli anni '60 del Novecento subirono un restauro con «strappo» e la «riadesione» fu eseguita a cemento. In questo caso si è scelto di non intervenire sulla materia cementizia, procedendo solo con un trattamento di pulitura con acqua distillata, eseguendo le integrazioni pittoriche con la tecnica del «rigatino», mediante tinte a calce pigmentata con colori naturali. La decorazione era ben fissata e non presentava problemi di distacco, anche perché probabilmente nel precedente restauro era stato fatto un intervento di consolidamento con iniezioni di caseati; pertanto è stato eseguito solo un trattamento idrorepellente cromaticamente neutro e traspirante.

Tra i monumenti che rientrano nel primo gruppo, menzionato precedentemente, vi sono i gruppi scultorei in marmo o gesso presenti nelle lesene delle arcate a nord (fig. 4 e 5), e le epigrafi in marmo o gesso nelle quali i restauri precedenti avevano solamente ripristinato le scritte in oro o in nero (fig. 6). Tra questi, il monumento a Carlo Fracassati (1673) nella lesena tra le arcate VI e VII, con busto in gesso decorato a tempera e un putto e manto in marmo con iscrizione dorata, presentava un degrado omogeneo ma non particolarmente profondo (fig. 5). Nel 1847 erano state dorate le lettere e fatto il fondo del busto «in gesso di medola e probabilmente negli anni '60 del Novecento fu steso del protettivo sulle lesene in arenaria. Nei documenti d'archivio si ritrova il preventivo di spesa di un restauratore, in cui si prevedeva il fissaggio dell'intonaco della superficie pittorica e di tutti gli elementi in rilievo, il restauro con l'integrazione pittorica e l'eliminazione del colore giallastro sulle volte.

Quest'ultimo intervento non fu eseguito e non è chiaro se le operazioni di restauro furono realizzate interamente. Dalle analisi di laboratorio è certo che fu eseguito un trattamento consolidante nelle arcate e sulle lesene in quanto si sono ritrovate tracce di prodotti sintetici, tipo Paraloid, che negli anni '60 erano già in uso. La parte in marmo è stata ripulita con acqua distillata, le piccole crepe sono state stuccate con un impasto a base di Primal, calce idraulica, sabbia e polvere di marmo e il consolidamento finale è stato fatto con etilsilicati opportunamente diluiti. Come trattamento idrorepellente è stata stesa una cera microcristallina, dopo avere effettuato una campionatura di prova per verificare l'effetto finale.

Le lesene in arenaria presentavano uno strato di gesso, indice di un processo di solfatazione, e fenomeni di esfoliazione dovuti probabilmente alla presenza di pellicole sintetiche stese nell'ultimo restauro. In questo caso si è provveduto alla rimozione dello strato di gesso, previo un pre-consolidamento con silicato di etile della pietra, da applicarsi a seconda della estensione e profondità dello strato di gesso. Poi si è proceduto alla pulitura della pietra con compresse di carta giapponese impregnata di acqua distillata, consentendo il transito dei sali, garantendo allo stesso tempo un controllo tale da non intaccare la patina della pietra e le eventuali decorazioni pittoriche. Dopodiché sono state integrate le



Fig. 4. Lato settentrionale del loggiato inferiore, pilastro tra lo scalone degli Artisti e l'arcata V, monumento a Bartolomeo Ambrosini. Stratigrafie di pulitura.



Fig. 5. Lato settentrionale del loggiato inferiore, lesena tra le arcate VI e VII, monumento a Carlo Fracassati. Stratigrafie di pulitura.



Fig. 6. Lato settentrionale del loggiato inferiore, arcata VI, monumento a Giovanni Battista Irrigo. Stratigrafie di pulitura.

stuccature necessarie utilizzando un impasto a base di Primal, calce idraulica, polvere di arenaria e pigmenti naturali per adeguare il colore dello stucco a quello dell'arenaria e, come trattamento consolidante ma anche estetico, si è stesa una velatura con acqua di calce. Infine è stato steso a pennello un trattamento idrorepellente cromaticamente neutro e traspirante.

Al secondo gruppo appartiene il monumento ai fratelli Fornasari (1676), sul lato est, analizzato molto attentamente per la sua complessità e per la molteplicità dei materiali impiegati. Troviamo infatti elementi in stucco con dorature, la sfera in lavagna, elementi in metallo, arenarie, malte di calce con decorazioni a tempera e stuccature in malta cementizia.

Dalla diagnostica, sulla arenaria erano presenti agglomerati di gesso da cui si ipotizzava che era in atto un processo di solfatazione a causa della deposizione di anidride carbonica. Inoltre si erano trovate tracce di precedenti trattamenti di pulitura eseguiti probabilmente con carbonato di ammonio. Nelle parti in gesso le analisi termiche avevano evidenziato tracce di trattamenti consolidanti e protettivi (resine tipo Primal) e le analisi in microscopia ottica avevano rilevato strati di croste nere. Sulle malte, oltre la formazione di croste nere si erano ritrovati due strati sovrapposti di pellicola pittorica applicata a tempera e resine consolidanti (è evidente la presenza di un legante di tipo oleoso). Le analisi ottiche sul globo dimostravano che il materiale lapideo era identificabile come pietra lavagna; ai bordi erano presenti stuccature in malta di calce consolidate probabilmente con resine acriliche rifinite con uno strato pittorico ad olio. Sul monumento c'erano dei rattoppi sia sulle arenarie che sugli intonaci, eseguiti con malta cementizia, che presentavano efflorescenze saline e distacchi dal supporto, inoltre gli ornati erano stati in parte ricostruiti dopo il 1944, a seguito della bomba caduta proprio sul lato est. Dalle ricerche d'archivio risulta che nel 1846 fu ridipinto a olio il globo nero, rifatti i filetti e le cornici e pulito l'affresco del Burrini.

Sulle arenarie si è provveduto a rimuovere i sali che provocano processi di solfatazione della materia, erodendola anche in profondità, previo trattamento preconsolidante a base di silicato di etile diluito; poi si sono eliminate le piccole stuccature in malta cementizia che facevano da catalizzatori delle particelle d'acqua



Fig. 7. Lato settentrionale del loggiato inferiore, arcata VIII, monumento a Camillo Baldi con l'*Apollo* di Ottaviano Mascherino. Stratigrafie di pulitura.

determinando un acceleramento del processo di degrado. In seguito si è eseguita la pulitura, il consolidamento, la stuccatura delle lacune utilizzando malta con grassello di calce, e infine si è stesa una velatura a base di acqua di calce.

Sugli stucchi, quali le teste di cavallo, sono state eseguite delle stratigrafie (fig. 8) per verificare i diversi livelli di pulitura e ritrovare lo stato 'originale'. Dopo un preconsolidamento con carta imbevuta di Primal AC33 e iniezioni dello stesso materiale si è proceduto con una pulitura a secco con spazzole o bisturi, rimuovendo vecchie stucature male eseguite e reintegrandole con stucco idoneo. In seguito si è proceduto al consolidamento mediante applicazione di silicati diluiti e al restauro pittorico imitativo delle lacune. Una velatura finale ha cercato di uniformare parti più antiche con quelle più recenti senza tuttavia nascondere le parti nuove aggiunte successivamente.

Per quanto riguarda la decorazione ad affresco, opera attribuita a Giovanni Antonio Burrini, occorre precisare che il degrado era molto consistente e presentava cadute di colore in molte parti e una sporcizia profonda e generalizzata. Dopo aver eseguito un preconsolidamento sono stati effettuati dei campioni di pulitura controllando i tempi di posa degli impacchi e le diverse diluizioni. Si è scelto di fare degli impacchi molto leggeri a base di acido acetico diluito perché una pulitura più incisiva avrebbe danneggiato la pellicola pittorica, già molto fragile e polverosa. Successivamente si sono eseguite le stucature utilizzando malte colorate con pigmenti in pasta, in tono con le decorazioni circostanti, e velature in sottotono con tinta di calce. Il medaglione in metallo, raffigurante i due fratelli, è stato rimosso per consentire il rafforzamento dell'aggancio a muro. In laboratorio si è proceduto a un prefissaggio, con velinatura di cellulosa additivata con resine consolidanti, e alla sua pulitura.

Al terzo e ultimo gruppo appartengono le arcate XII, XIII, e XIV completamente distrutte con la guerra, gli ornati delle quali sono in parte originali ricollocati e integrati nelle parti mutilate, in parte rifatti negli anni 1945-50. Anche tutta la decorazione a motivo geometrico lungo tutta la parte bassa del quadriloggiate è stata rifatta in periodo molto recente e sono rimaste pochissime tracce di colore originale.

In questo caso il procedimento di restauro è stato simile a



Fig. 8. Lato orientale del loggiato inferiore, arcata XVI, monumento ai fratelli Fornasari. Stratigrafie di pulitura.



Fig. 9. Lato occidentale del quadrilobgiato inferiore, volta dell'arcata I, con il monumento al cardinale Benedetto Giustiniani affrescato da Giovanni Luigi Valesio nel 1607. Impacchi per il consolidamento della pellicola pittorica.

quello appena accennato, con la consapevolezza che molti stucchi non erano originali e quindi andavano armonizzati con velature opportune. La parte inferiore è stata recuperata dove è stato possibile (ad esempio nelle arcate XXIV e XXV); nelle restanti parti si è rifatta la decorazione geometrica, riprendendo a imitazione il disegno delle cornici.

L'aspetto più complesso in questa operazione è stato quello di armonizzare le decorazioni nuove con tutto il complesso decorativo del quadrilobgiato, cercando di mantenere pur nella diversità un aspetto unitario compositivo, senza forzature e falsità.

Il restauro – o, più precisamente 'il restauro di tanti restauri' precedenti – ha cercato di ripristinare l'aspetto pre-bellico del monumento, rispettando il più possibile la conservazione di ogni singolo ornato, seguendo puntualmente le direttive delle Soprintendenze per il Patrimonio Storico Artistico e Demotnoantropologico e per i Beni Architettonici e del Paesaggio.

## Prima e dopo la cura Il restauro del quadriportico dell'Archiginnasio

Foto di Antonio Cesari e Giuseppe Nicoletti

Testo e didascalie di Pierangelo Bellettini

Il quadriportico dell'Archiginnasio, risalente nella sua euritmica articolazione ad arcate agli anni 1562-1563, cioè alla radicale ristrutturazione delle antiche Scuole di San Petronio ad opera di Antonio Morandi detto *Terribilia*, è pressoché interamente rivestito da una complessa decorazione, dipinta e a rilievo, realizzata fra la fine del Cinquecento e la fine del Seicento: pochissimi sono i monumenti del XVIII secolo (per il cardinale Fabrizio Serbelloni nel 1761, per Tommaso Laghi nel 1765, per il cardinale Antonio Colonna Branciforte nel 1776) o addirittura del XIX secolo (iscrizione in onore del cardinale Carlo Oppizzoni nel 1815).<sup>1</sup>

L'Archiginnasio fu la sede unificata dello Studio di Bologna per circa 240 anni, dal 1563 al 1803. Fin dall'inizio si affermò l'uso di decorarne gli ambienti con stemmi degli studenti che componevano le consigliature<sup>2</sup> via via in carica e con iscrizioni e monumenti in onore di docenti e cardinali. La decorazione del quadrilobgiato inferiore dell'Archiginnasio ha ovviamente subito nei secoli vari interventi di manutenzione e restauro, i più importanti dei quali

<sup>1</sup> Le iscrizioni realizzate per celebrare l'VIII Centenario dell'Università di Bologna nel 1888 e il III Centenario della morte di Ulisse Aldrovandi nel 1907, distrutte dal bombardamento del 29 gennaio 1944, pur ricostruite, non sono state ricollocate *in situ* in occasione dei restauri realizzati nell'immediato dopoguerra per non alterare la *facies* cinque-seicentesca del quadriportico.

<sup>2</sup> Cf. ANDREA DALTRI, *La decorazione parietale dell'Archiginnasio: una forma di autorappresentazione studentesca*, «Annali di storia delle università italiane», VII, 2003, p. 287-306.

si sono realizzati fra il 1846 e il 1850 (quando al primo piano del palazzo era già stata aperta al pubblico la Biblioteca Comunale Magnani),<sup>1</sup> fra il 1945 e il 1961 (circa<sup>2</sup>) per riparare ai guasti della Seconda Guerra Mondiale, e da ultimo fra il 23 maggio 2001 e il 31 gennaio 2003.

Quest'ultimo intervento, da più anni sollecitato, è stato affidato per l'esecuzione allo Studio Biavati sotto la direzione degli architetti Paolo Nannelli e Manuela Faustini Fustini dell'Unità Studi e interventi storico monumentali del Comune di Bologna, a conclusione di un'articolata istruttoria che faceva tesoro delle iniziative collegate a «Bologna 2000 capitale europea della cultura», e cioè il progetto *La storia sui muri* (per lo studio e la gestione informatizzata della decorazione parietale dell'Archiginnasio, in stretto collegamento con l'Università di Bologna, e segnatamente con il prof. Gian Paolo Brizzi), il censimento fotografico dei 6.000 stemmi dell'Archiginnasio (realizzato da Studio Pym/Nicoletti e Studio Cesari in due tranches successive, dal 21 dicembre 1999 al 24 marzo 2000 e dal 5 marzo 2001 al 20 marzo 2001), e il progetto CNR-ENEA *Diagnostica finalizzata alla protezione e conservazione dei beni culturali*, incentrato per l'appunto sul quadriportico dell'Archiginnasio e coordinato da Cristina Sabbioni.

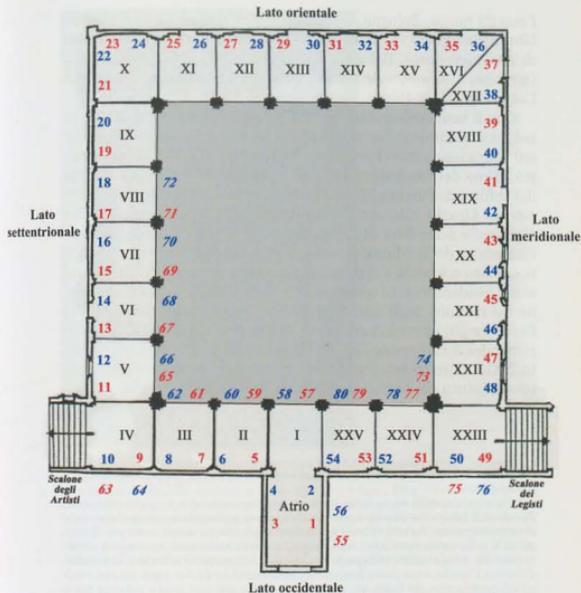
Il restauro<sup>3</sup> ha rivelato una cromia sorprendente al disotto della patina di polvere e di smog, come si può agevolmente evincere dal confronto fotografico, prima e dopo la cura, che qui di seguito si propone.

Per individuare topograficamente le varie arcate a cui si fa cenno è stata seguita (vedi tav. I) la numerazione proposta da Albano Sorbelli (*Le iscrizioni e gli stemmi dell'Archiginnasio*. Vol.

<sup>1</sup> L'apertura al pubblico della Sala di lettura (in quegli anni ubicata nell'attuale Sala 5 di deposito) della Biblioteca avvenne nel gennaio 1846. Il trasferimento dei libri dal convento di San Domenico, dove la Biblioteca Comunale era stata collocata fin dal 1801, all'Archiginnasio avvenne alcuni anni prima, fra il 1837 e il 1838.

<sup>2</sup> Cfr. GIUSEPPE GHERARDO FORNI, *L'Archiginnasio*, in *Dissertationes historicae de Universitate Studiorum Bononiensi ad Columbiam Universitatem saecularis ferias iterum solemniter celebrantem missae*, Bononiae, in aedibus Universitatis Studiorum, 1956, p. 377-389, a p. 388-389.

<sup>3</sup> Restauro che ha riguardato le pareti decorate del sottoportico; le arenarie delle pareti prospicienti il cortile sono invece state restaurate, limitatamente alla parte alta, nel 2003. Per una testimonianza fotografica su precedenti (paulo ante 1987) lavori di consolidamento alle arenarie del cortile vedi *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di Giancarlo Rovessi, Bologna, Credito Romagnolo, 1987, vol. II, p. 605.



Tav. I. Il quadriportico inferiore dell'Archiginnasio con individuazione delle arcate e delle fotografie prima e dopo gli interventi di restauro.

I numeri in rosso si riferiscono alle fotografie dei monumenti prima del restauro.

I numeri in blu si riferiscono alle fotografie dei monumenti dopo il restauro.

I numeri in corsivo si riferiscono alle fotografie delle decorazioni sulle volte.

*I con 22 tavole*, Bologna, Zanichelli, 1916)<sup>6</sup> e ripresa da Giuseppe Gherardo Forni e Giovanni Battista Pighi (*Le iscrizioni dell'Archiginnasio*, Bologna, Zanichelli, 1962; e *Gli stemmi e le iscrizioni minori dell'Archiginnasio*, Bologna, Tipografia Compositori, 1964).<sup>7</sup>

Con il bombardamento del 29 gennaio 1944 andarono distrutti nel lato orientale del quadriportico i soffitti delle arcate XI-XVI e nel lato meridionale i soffitti delle arcate XVII-XXII. Comunque già prima del bombardamento, se si fa eccezione per una lunetta del soffitto dell'arcata XII che era decorata con un rinomato affresco di Orazio Samacchini raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*,<sup>8</sup> e del soffitto dell'arcata XIII che era occupato da un grande stemma del cardinale Giustiniani datato 1607,<sup>9</sup> i restanti soffitti del lato orientale del quadriportico risultavano privi di decorazione (evidentemente era stato impossibile recuperarla in occasione dei restauri degli anni 1846-1850). Dal punto di vista araldico fu invece più grave la perdita dei soffitti del lato meridionale (corrispondenti alle arcate XVI-XXII) che insieme al soffitto dell'arcata XXIII (l'unico integralmente superstito) erano occupati dalla consigliatura dei Legisti per il 1598-1599 (vedi fig. 1). Oltre al sof-

<sup>6</sup> Usci a dispense su «L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna» a partire dal 1906.

<sup>7</sup> Questa numerazione presenta però un inconveniente, che è meglio esplicitare. Tralasciando l'atrio e cominciando a numerare le arcate da quella che immette dall'atrio stesso al cortile del palazzo, Sorbelli e Forni-Pighi scelsero di procedere in senso orario, proseguendo quindi la numerazione verso il lato nord, per poi passare al lato orientale e proseguire col lato meridionale. Ad ogni arcata corrisponde di norma una sola parete in muratura, ad eccezione dell'arcata I (quella, senza pareti, fraposta tra atrio e cortile) e dei due angoli nord-est e sud-est del quadriportico, che hanno due pareti ciascuno; gli angoli nord-ovest e sud-ovest hanno invece un'unica parete ciascuno, essendo l'altro lato dell'angolo occupato rispettivamente dalle scaline degli Artisti e dalle scaline dei Legisti. Ebbene Sorbelli e poi Forni-Pighi hanno numerato come arcata X sia la parete settentrionale sia la parete orientale dell'angolo nord-est del quadriportico, mentre – viceversa – hanno distinto come arcata XVI e arcata XVII le parti orientale e meridionale dell'angolo sud-est del quadriportico.

<sup>8</sup> Per una testimonianza fotografica dell'ubicazione dell'affresco vedi A. SORBELLI, *Le iscrizioni e gli stemmi dell'Archiginnasio. Vol. I con 22 tavole*, Bologna, Zanichelli, 1916, illustrazione fra le p. 52 e 53; la foto risale comunque al 1908 o a qualche anno prima, essendo stata pubblicata in appendice al fascicolo 1-2 (gennaio-aprile) di «L'Archiginnasio», III, 1908. La didascalia che accompagnava la foto erroneamente riportava «Arcate 12<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup> del pianterreno», corretta nell'*Indice delle tavole*, in fondo al volume, in «9. Arcate XI e XII».

<sup>9</sup> Cfr. A. SORBELLI, *Le iscrizioni* cit., p. 58, num. 468.



Fig. 1. Il lato meridionale del quadriportico dell'Archiginnasio prima del bombardamento del 29 gennaio 1944, che determinò il crollo delle volte corrispondenti alle arcate XVII-XXI (le cinque volte riprodotte nella foto; facevano parte dei sette soffitti originari con la consigliatura dei Legisti per il 1598-1599, consigliatura caratterizzata al centro, nel soffitto corrispondente all'arcata XX, da un grande stemma Estense). Cfr. GIUSEPPE GHERARDO FORNI e GIOVANNI BATTISTA PIGHI, *Gli stemmi e le iscrizioni minori dell'Archiginnasio*, vol. II – *Tavole*, Bologna, Tipografia Compositori, 1964 (d'ora in poi *Forni-Pighi*), tav. 35.

fitto dell'arcata XXIII, sopravvissuto lacerti della decorazione dei soffitti delle arcate XVI, XVII e XVIII, mentre è stata ripristinata con integrazioni la decorazione dell'arcata XXII (che era in parte crollata a seguito del bombardamento).

Le pareti del quadriportico che furono distrutte nel bombardamento furono quelle delle arcate XIII e XIV, corrispondenti al portone di accesso alla Cappella dei Bulgari e al monumento Monteceneri, che vennero ricostruiti recuperando per quanto fu possibile gli elementi architettonici e decorativi originali. Qualche

danno subirono pure i monumenti Giustiniani dell'arcata XV (cadde gran parte della parte sinistra del monumento) e Sementi dell'arcata XII (venne distrutta l'aquila bicipite che sormontava il cimiero dello stemma superiore); mentre rimasero pressoché illese, nonostante il crollo dei soffitti soprastanti, le pareti coi monumenti Beati dell'arcata XI, Fornasari dell'arcata XVI, Allè dell'arcata XVII, Sanuti Pellicani dell'arcata XVIII, Fabri dell'arcata XIX, Orsi dell'arcata XX, Monari dell'arcata XXI e Allè dell'arcata XXII. La ricostruzione, con l'obiettivo di ripristinare le parti distrutte del quadriportico, fu avviata a guerra ancora in corso, nei primi mesi del 1945, grazie alla determinazione del Soprintendente ai monumenti Alfredo Barbacci.<sup>10</sup>

Interventi successivi di restauro delle pareti dipinte portarono nel 1961, mentre era Soprintendente alle Gallerie Cesare Gnudi, ad effettuare 'strappi' della superficie dipinta in corrispondenza delle arcate II (monumento Ramnusi), III (monumento Pettorali Montesanti), IV (monumenti Montalbani e Zoppio), XX (monumento Orsi)<sup>11</sup> e del pilastro sinistro dell'arcata XXIII (con il monumento Piacenti), per poi ricollocare la parte strappata a bonifica effettuata, purtroppo con cemento, delle pareti; soluzione questa che – possiamo ora constatare – ha determinato non pochi problemi di conservazione. Ovviamente anche il risanamento e la ricostruzione delle parti danneggiate del lato orientale comportarono il distacco non tanto degli intonaci dipinti quanto delle lapidi e dei monumenti in rilievo, per consentire l'abbattimento dei vecchi muri ormai pericolanti e la loro integrale ricostruzione; vennero ricostruite *ex novo* le pareti delle arcate XI-XV (si tenga conto che solo le pareti delle arcate XIII e XIV erano effettivamente crollate nel corso del bombardamento, e quindi i monumenti Beati dell'arcata XI, Sementi dell'arcata XII e Giustiniani dell'arcata XV dovettero essere smontati, per essere poi ricollocati, insieme ai

<sup>10</sup> Cfr. ALFREDO BARBACCI, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, [1956], p. 364, 373-374; Id., *Memorie. Una vita per l'arte*, Bologna, Nuova ABES, 1983, p. 153-154 e 170-171; e FRANCO BERGONZONI, *Distruzioni belliche e restauri, in L'Archiginnasio. Il Palazzo cit.*, p. 577-591.

<sup>11</sup> Per una testimonianza fotografica dello 'strappo' del monumento Orsi all'arcata XX vedi G. G. FORNI – GIOVANNI BATTISTA FIGLI, *Gli stemmi e le iscrizioni minori dell'Archiginnasio*, Bologna, Tipografia Compositore, 1964, vol. II, tavola 45.

resti del portale di accesso alla Cappella dei Bulgari dell'arcata XIII e ai resti del monumento Monteceneri dell'arcata XIV, a ricostruzione avvenuta).<sup>12</sup>



Fig. II. Il lato orientale del quadriportico subito dopo la ricostruzione, in una foto scattata prima della ricollocazione dei monumenti Beati, Sementi, Monteceneri e Giustiniani sulle pareti delle arcate XI, XII, XIV e XV.

<sup>12</sup> Per una testimonianza fotografica della ricostruzione *ex novo* delle arcate XI-XV vedi L'Archiginnasio. Il palazzo cit., p. 97 e 585; e *Delenda Bononia. Immagini dei bombardamenti 1943-1945*, a cura di Cristina Bersani e Valeria Roncuzzi Rovero Monaco, Bologna, Patron, 1995, p. 126 e 225.

## Confronto fotografico



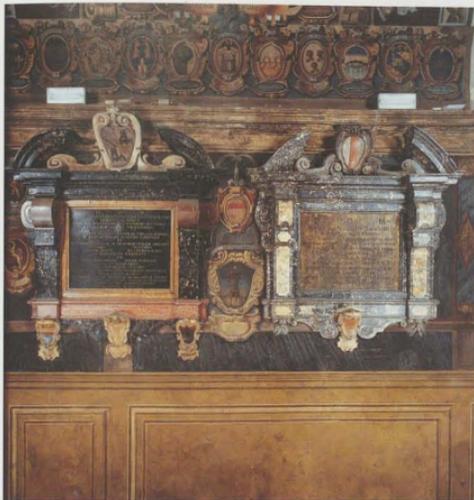
Prima del restauro



Dopo il restauro



Fig. 1 e 2 – Lato meridionale dell'atrio di accesso al cortile dell'Archiginnasio (parete destra entrando): monumenti in onore di (a sinistra) Ippolito Nanni Fantuzzi (1655) e (a destra) Matteo Paselli (1600). Le foto - n. id. 7192 - sono state scattate rispettivamente il 7 febbraio 2000 e il 6 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 4.



Il lato meridionale del palazzo era destinato all'Università dei Legisti e pertanto i due monumenti in scagliola celebrano due giuristi, Matteo Paselli (morto prematuramente nel 1603), canonico di San Petronio, e Ippolito Nanni Fantuzzi (morto nel 1679), che all'insegnamento giuridico abbinava la passione per la poesia e le accademie letterarie.



Fig. 3 e 4 - Lato settentrionale dell'atrio di accesso al cortile dell'Archiginnasio (parete sinistra entrando): monumento in onore di Gaspare Tagliacozzi [1593]. Le foto - n. id. 7193 - sono state scattate rispettivamente il 7 febbraio 2000 e il 6 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Fornipighi*, tav. 2.



Il lato settentrionale del palazzo era destinato all'Università degli Artisti, cioè ai docenti e agli studenti di medicina, matematica, letteratura, teologia. Il nome del medico anatomico Gaspare Tagliacozzi (1546-1599) è soprattutto collegato agli inizi della chirurgia plastica, avendo egli per primo perfezionato e divulgato tecniche di ricostruzione nasolabiale.



Fig. 5 e 6 – Lato occidentale del quadriportico, arcata II: monumento in onore di Giovanni Ramnusi (1601); sul pilastro di destra monumento in onore di Pietro Giacomo Fiorini (1672). Le foto - n. id. 7190 - sono state scattate rispettivamente il 7 febbraio 2000 e il 6 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al 6 prima del 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 9 e 11.



Il sacerdote Giovanni Ramnusi, canonico di San Petronio, insegnò teologia dal 1600 fino al 1622, anno della morte. Pietro Giacomo Fiorini, laureatosi nel 1642, dopo il tradizionale triennio di logica (1647-1649) insegnò medicina teorica e poi medicina pratica fino alla morte, avvenuta nel 1679.



Fig. 7 e 8 - Lato occidentale del quadripartito, arcata III: monumento in onore di Agostino Pettorali Montesanti (1599); sul pilastro di sinistra monumento in onore di Pietro Giacomo Fiorini (1672); sul pilastro di destra monumento in onore di Vitale Terrarossa (1668). Le foto - n. id. 7189 - sono state scattate rispettivamente il 7 febbraio 2000 e il 6 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 12 e 14.



Agostino Pettorali Montesanti (morto prematuramente nel 1605) si laureò nel 1592 e fu lettore di medicina teorica e pratica dal 1593 al 1605. Il benedettino Vitale Terrarossa (1623-1692), divenuto priore in giovane età nell'abbazia di Montecassino, insegnò teologia a Bologna dal 1655 al 1674, anno in cui fu chiamato a Modena in qualità di precettore del figlio del duca.



Fig. 9 e 10 - Lato occidentale del quadriportico, arcata IV: monumenti in onore (in alto) di Ovidio Montalbani (1652) e (in basso) di Melchiorre Zoppio (1590); sul pilastro di sinistra monumento in onore di Vitale Terrarossa (1668). Le foto - n. id. 7185 - sono state scattate rispettivamente il 7 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 14.



*Il fantasioso Ovidio Montalbani (1601-1671) fu la figura più caratteristica della attardata cultura scientifica barocca contrastata dai rinnovatori Marcello Malpighi e Geminiano Montanari; fin dal 1629 ebbe dal Senato l'incarico di redigere il «taccuino astrologico» con i dati astronomici ritenuti utili per l'esercizio della medicina; nel 1657 gli venne anche affidata la custodia dello Studio Atravevendi. Melchiorre Zoppio, che insegnò per molti anni filosofia morale, fu tra i fondatori nel 1588 dell'Accademia dei Gelati, la più rappresentativa accademia letteraria bolognese.*



Fig. 11 e 12 - Lato settentrionale del quadripartito, arcata V: monumento in onore di Matteo Gondi (1620); sul pilastro di sinistra monumento in onore di Bartolomeo Ambrosini (1662); sul pilastro di destra monumento in memoria di Alessandro Guicciardini (1676 o paulo post). Le foto - n. id. 7184 - sono state scattate rispettivamente il 7 febbraio 2000 e il 3 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 16, 17 e 18.



Matteo Gondi insegnò logica e filosofia dal 1614 al 1629. Di maggiore rilievo fu l'attività del botanico bolognese Bartolomeo Ambrosini (1588-1657) che in qualità di custode dello Studio Aldrovandi curò la pubblicazione a stampa, per il libraio Marco Antonio Bernia, di quattro volumi ancora inediti delle opere di Ulisse Aldrovandi, e cioè il *De quadrupedibus digitatis* nel 1637, i *Serpentibus et draconum historiae libri* nel 1639-1640, la *Monstrorum historia* nel 1642 e il *Musaeum metallicum* nel 1648.



Fig. 13 e 14 - Lato settentrionale del quadriportico, arcata VI: monumento in memoria di Giovanni Battista Irrigo (1602); sul pilastro di sinistra monumento in memoria di Alessandro Guicciardini (1676 o paulo post); sul pilastro di destra monumento in onore di Carlo Fracassati (1673). Le foto - n. id. 7181 - sono state scattate rispettivamente il 7 febbraio 2000 e il 3 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 20 e 21.



Il bolognese Alessandro Guicciardini passò all'insegnamento di medicina dopo il tradizionale triennio trascorso come 'lettore' di logica, e fu anche medico chirurgo dell'ospedale di Santa Maria della Vita. Il fiorentino Giovanni Battista Irrigo, rettore degli Agostiniani di San Giacomo Maggiore, venne chiamato alla cattedra di teologia nel 1593.



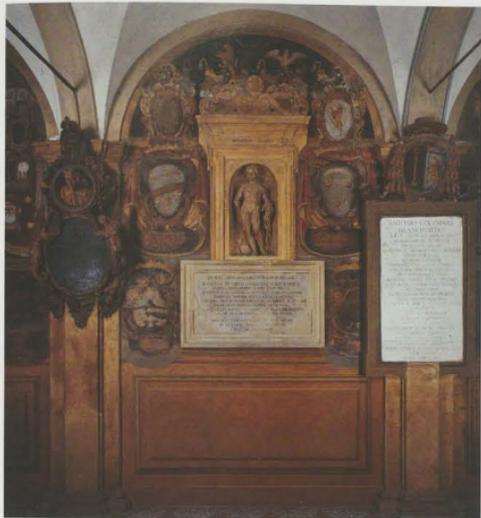
Fig. 15 e 16 - Lato settentrionale del quadripartito, arcata VII: monumenti in onore (in alto) di Domenico Nobili (1650) e (in basso) di Virgilio Bianchi (1619); sul pilastro di sinistra monumento in memoria di Carlo Fracassati (1673); sul pilastro di destra monumento in onore di Francesco Saccenti (1686). Le foto - n. id. 7180 - sono state scattate rispettivamente il 7 febbraio 2000 e il 3 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 23, 24 e 25.



*I bolognesi Virgilio Bianchi, Domenico Nobili, Francesco Saccenti e Carlo Fracassati insegnarono tutti e quattro medicina allo Studio di Bologna dopo un'esperienza triennale di lettura di logica. Fra i quattro, il più celebre è senz'altro Carlo Fracassati (1630-1673), uno dei grandi protagonisti della medicina del XVII secolo: la sua attività si svolse a stretto contatto con Marcello Malpighi e Giovanni Antonio Borelli, negli anni in cui più proficui furono i legami fra le università di Bologna, Pisa e Messina.*



Fig. 17 e 18 - Lato settentrionale del quadripartito, arcata VIII: monumento in onore di Camillo Baldi (1588); sul pilastro di sinistra monumento in onore di Francesco Saccetti (1686); sul pilastro di destra monumento in onore del cardinale Antonio Colonna Branciforte (1776). Le foto - n. id. 7173 - sono state scattate rispettivamente il 7 febbraio 2000 e il 3 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 27.



*Camillo Baldi (1550-1637) fu uno dei docenti di maggior prestigio fra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo: insegnò per 49 anni soprattutto filosofia morale e politica, non deviando dall'aristotelismo imperante e non disdegnando studi di fisiognomica. La statua di Apollo, commissionata nel 1569 ad Ottaviano Mascherino e a Lorenzo Fiorini, decorava fino al 1644 la porta d'ingresso del Cubiculum Artistarum nell'arcata XI (cfr. A. SORBELLI, *Le iscrizioni cit.*, p. XXVIII-XXIX).*



Fig. 19 e 20 - Lato settentrionale del quadripartito, arcata IX: monumento in onore di Giovanni Cottunio (1620); sul pilastro di sinistra monumento in onore del cardinale Antonio Colonna Branciforte (1776); sul pilastro di destra monumento in onore del cardinale Girolamo Gastaldi e del professore Paolo Mini (1682). Le foto - n. id. 7459 - sono state scattate rispettivamente il 20 marzo 2001 e il 3 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cf. *Forni-Pighi*, tav. 29.



Al centro della foto il monumento che gli studenti Artisti, durante il priorato del cretese Giovanni Capsa, vollero dedicare al professore di greco, Giovanni Cottunio, originario di Salonico. L'iscrizione latina del monumento Colonna Branciforte venne pubblicata anche a stampa su foglio volante (vedine un esemplare in *BCABo*, 17. Sez. scient. e lett. Caps. F2, n. 28).



Fig. 21 e 22 - Lato settentrionale del quadripartito, arcata X: monumento in onore di Fabrizio Bartoletti (1624); sul pilastro di sinistra monumento in onore del cardinale Girolamo Gastaldi e del professore Paolo Mini (1682). Le foto - n. id. 7457 - sono state scattate rispettivamente il 20 marzo 2001 e il 3 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 30.



Il medico bolognese Fabrizio Bartoletti (1587-1630) lasciò l'Università di Bologna nel 1625 per recarsi a Mantova, dove istituì una scuola anatomica che attirò molti studenti. Per sfuggire all'assedio dell'esercito imperiale e alla peste abbandonò Mantova nel 1630, morendo però a Lendinara sulla via del ritorno a Bologna. Paolo Mini (1642-1693), pur allievo di Marcello Malpighi, fu tra i più accesi avversari delle novità malpighiane, propugnando un sincretismo medico che riproponeva i sistemi galenico, ippocratico ed ermetico.



Fig. 23 e 24 - Lato orientale del quadriportico, arcata X: monumento in memoria di Vincenzo Montecalvi (1637); sul pilastro di destra monumento in onore di Tommaso Laghi (1765). Le foto - n. id. 7454 - sono state scattate rispettivamente il 20 marzo 2001 e il 4 marzo 2003.



Una grande corona sovrasta l'iscrizione in memoria del filosofo aristotelico Vincenzo Montecalvi (1573-1637); le sferiche perle che sormontano la corona riportano gli stemmi degli studenti che avevano voluto onorare la memoria del professore da poco defunto.



Fig. 25 e 26 - Lato orientale del quadriportico, arcata XI: monumento in onore di Onorio Beati (1644); sul pilastro di sinistra monumento in onore di Tommaso Laghi (1765). Le foto - n. id. 7227 - sono state scattate rispettivamente l'8 febbraio 2000 e il 4 marzo 2003.



Il monumento Beati, miracolosamente uscito quasi indenne dal bombardamento del 29 gennaio 1944 (vedi BCABO, Gabinetto disegni e stampe, Fotografie di Bologna, Edifici colpiti dai bombardamenti, Album I, n. 1), riporta un realistico, e per certi versi dolente, ritratto dell'anziano professore che, facendo onore al suo nome e al suo cognome, aveva onorato e beato - come dice l'iscrizione - gli studenti che avevano seguito le sue lezioni.



Fig. 27 e 28 - Lato orientale del quadripartito, arcata XII: monumento in anere di Gian Pietro Sementi (1610). Le foto - n. id. 7224 - sono state scattate rispettivamente l'8 febbraio 2000 e il 4 marzo 2003.



L'aquila bicipite che sovrasta il monumento Sementi è stata rifatta nel dopoguerra, essendo l'originale andata distrutta con il bombardamento del 29 gennaio 1944 (cfr. L'Archiginnasio. Il Palazzo cit., vol. II, p. 588).



Fig. 29 e 30 - Lato orientale del quadriportico, arcata XIII: portone di accesso alla Cappella dei Bulgari (1563 circa). Le foto - n. id. 7223 - sono state scattate rispettivamente l'8 febbraio 2000 e il 4 marzo 2003.



Gli stemmi, che sovrastano il portone di accesso alla Cappella dei Bulgari, si riferiscono al papa Pio IV dei Medici (lo stemma più grande, al centro, con le chiavi decussate e il triregno), al cardinale legato (poi divenuto santo) Carlo Borromeo (stemma a sinistra), al viceré Pietro Donato Cesi (stemma a destra), e alla città di Bologna (stemma piccolo, in basso).



Fig. 31 e 32 - Lato orientale del quadripartito, arcata XIV: monumento in onore di Antonio Monteceneri (1607). Le foto - n. id. 7220 - sono state scattate rispettivamente l'8 febbraio 2000 e il 4 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 31.



Il giurista bolognese Antonio Monteceneri, dopo avere svolto insegnamenti sia di diritto civile sia di diritto canonico, abbandonò l'Università nel 1615 per diventare prete regolare di San Paolo.



Fig. 33 e 34 - Lato orientale del quadripartito, arcata XV: monumento in onore del cardinale Benedetto Giustiniani (1609). Le foto - n. id. 7219 - sono state scattate rispettivamente l'8 febbraio 2000 e il 4 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 32.



Tutta la parte sinistra del monumento Giustiniani venne distrutta durante il bombardamento del 29 gennaio 1944 (cfr. BCABo, *Gabinetto disegni e stampe, Fotografie di Bologna, Edifici colpiti dai bombardamenti, Album I, n. 5; pubblicato anche in Delenda Bononia cit., p. 136*).



Fig. 35 e 36 - Lato orientale del quadriportico, arcata XVI: monumento in onore dei fratelli Fornasari. Le foto - n. id. 7216 - sono state scattate rispettivamente l'8 febbraio 2000 e il 4 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 33 e 34.



Si tratta del monumento più fastoso e barocco del quadriportico. Il sole della Giustizia, che è nel segno dei Gemelli (rappresentati dagli stessi fratelli Fornasari, in un ritratto su rame, di Lorenzo Bergonzoni, inserito fra i raggi) illumina la terra (la nera sfera di lavagna) dall'alba al tramonto (i gemelli Castore e Polluce, sormontati l'uno da Lucifero, la stella del mattino, e l'altro da Venere, la 'stella' della sera), allusione al prosaico fatto che uno dei fratelli Fornasari faceva lezione la mattina e l'altro al pomeriggio. L'affresco, rutilante di colore e gonfio di capziose ed erudite allusioni allegoriche, si deve al celebre pittore Giovanni Antonio Burrini.



Fig. 37 e 38 – Lato meridionale del quadripartito, arcata XVII: monumento in onore di Sebastiano Allé (1638); sul pilastro di destra medaglione con quattro stemmi della consiagliatura dei Legisti per il 1609-1610. Le foto - n. id. 7215 - sono state scattate rispettivamente l'8 febbraio 2000 e il 4 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 37 e 38.



Due volute a riccio, appoggiate sulla mensola sovrastante la porta, sorreggono le statue allegoriche in gesso della Forza con la spada (a sinistra) e della Giustizia con la bilancia (a destra), a ricordare l'insegnamento giuridico dell'affermato (acclamato padre degli studiosi, recita l'epigrafe) professore Allé.



Fig. 39 e 40 - Lato meridionale del quadriportico, arcata XVIII: monumenti in onore (in alto) di Giovanni Battista Sanuti Pellicani (1681) e (in basso) del cardinale Carlo Oppizzoni (1815); sui pilastri di sinistra e di destra medaglioni con stemmi della consiliatura dei Legisti del 1609-1610. Le foto - n. id. 7212 - sono state scattate rispettivamente l'8 febbraio 2000 e il 5 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 40 e 41.



Fastosamente barocco e zeppo di allegorie il secentesco monumento in onore di Giovanni Battista Sanuti Pellicani (1632-1697), con la figura del pellicano che si ferisce il petto per nutrire i piccoli; improntata a rigore e misura neoclassica la più modesta iscrizione in onore del cardinale Oppizzoni, che fu arcivescovo di Bologna dal 1802 al 1855.



Fig. 41 e 42 - Lato meridionale del quadripartico, arcata XIX: monumenti in onore (in alto) di Gian Pietro Fabri (1636) e (in basso) del cardinale Fabrizio Serbelloni (1761), sui pilastri di sinistra e di destra medaglioni con stemmi della consiliatura dei Legisti del 1609-1610. Le foto - n. id. 7211 - sono state scattate rispettivamente l'8 febbraio 2000 e il 5 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 43 e 44.



*Il monumento Fabri, a differenza di tutti gli altri monumenti del quadripartico, è in legno ed allinea ben 50 piccoli stemmi di consiglieri a circondare l'iscrizione in onore di un professore giovanissimo, appena venticinquenne e che si era laureato pochi anni prima, il 6 dicembre 1633. L'iscrizione in onore del cardinale Serbelloni viene promossa da entrambe le Università, cioè sia dai Legisti sia dagli Artisti: si tratta dell'unico caso documentato nel quadripartico.*



Fig. 43 e 44 - Lato meridionale del quadripartico, arcata XX: monumento in onore di Dursino Orsi (1601); sui pilastri di sinistra e di destra medaglioni con stemmi della consiliatura dei Legisti del 1609-1610. Le foto - n. id. 7208 - sono state scattate rispettivamente l'8 febbraio 2000 e il 5 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 46.



Canonico di San Petronio, Dursino Orsi insegnò diritto civile e canonico dal 1596 al 1615. L'affresco, purtroppo in non buonissime condizioni (fra l'altro è stato staccato nel 1961 e ricollocato in sito su un intonaco a base di cemento) raffigura Minerva e Mercurio accompagnati dai rispettivi attributi, l'aquila (al posto della più attestata civetta) e il gallo.



Fig. 45 e 46 - Lato meridionale del quadriportico, arcata XXI: monumento in onore di Francesco Monari (1664); sui pilastri di sinistra e di destra medaglie con stemmi della consiliatura dei Legisti del 1609-1610. Le foto - n. id. 7207 - sono state scattate rispettivamente l'8 febbraio 2000 e il 5 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 47 e 48.



L'iscrizione in onore del canonico di San Petronio Francesco Monari († 1677), che fra gli altri titoli si fregiava anche della qualifica di «avvocato dei poveri», è contornata da stemmi dei consiglieri dell'Università dei Legisti per il 1664.



Fig. 47 e 48 - Lato meridionale del quadriportico, arcata XXII: monumento in onore di Sebastiano Allè (1633); sul pilastro di sinistra medaglione con quattro stemmi della consigliatura dei Legisti del 1609-1610; sul pilastro di destra monumento in onore di Alessandro Guidotti (1688). Le foto - n. id. 7204 - sono state scattate rispettivamente l'8 febbraio 2000 e il 5 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Formi-Pighi*, tav. 49.



Il giurista Sebastiano Allè godeva di tale prestigio all'interno dell'università di Bologna da ottenere negli anni Trenta del Seicento ben due iscrizioni celebrative: questa del 1633 e una seconda (con statue allegoriche) nel 1638, in corrispondenza dell'arcata XVII. Il busto dell'abate Alessandro Guidotti, girato verso destra, scruta con voluta severità gli studenti che accedono allo scalone dei Legisti.



Fig. 49 e 50 - Lato occidentale del quadripartico, arcata XXIII: monumenti in onore (in alto) del cardinale Giovanni Girolamo Lomellini (1654) e (in basso) dell'abate Girolamo Sampieri (1683); sul pilastro di sinistra monumento in onore di Lorenzo Piacenti (1693); sul pilastro di destra monumento in onore del cardinale Bonaccorso Bonaccorsi (1674). Le foto - n. id. 7232 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 5 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 51, 53 e 54.



Il bellissimo monumento in terracotta dedicato all'abate Girolamo Sampieri, canonico della Metropolitana di San Pietro e docente di diritto canonico, è caratterizzato dalle due figure allegoriche, elegantemente allungate, che accarezzano il leonero, animale araldico della famiglia Sampieri di Bologna. Il marchigiano Bonaccorso Bonaccorsi (1616-1678) fu cardinale legato di Bologna dal 1673 al 1678, anno della morte.



Fig. 51 e 52 - Lato occidentale del quadripartico, arcata XXIV: monumento in onore del cardinale Pietro Vidoni (1663); sul pilastro di sinistra monumento in onore del cardinale Bonaccorso Bonaccorsi (1674); sul pilastro di destra monumento in onore di Carlo Antonio Biagi (1676). Le foto - n. id. 7231 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 6 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 55.



Il cardinale cremonese Pietro Vidoni (1610-1681) fu legato di Bologna dal 1662 al 1665. Il monumento allude allo stemma del cardinale: una vite, con foglie, tralci e grappoli d'uva, si avvolge ad una torre in marmo rosa, sormontata da una croce con punte trilobate e dal rosso cappello cardinalizio con triplice ordine di fiocchi. Il busto in marmo raffigurante il giurista Carlo Antonio Biagi è fra le sculture migliori del quadripartico dell'Archiginnasio.



Fig. 53 e 54 - Lato occidentale del quadripartito, arcata XXV: monumenti in onore (in alto) del cardinale Fabrizio Savelli (1650) e (in basso) di Domenico Gualandi (1687); sul pilastro di sinistra monumento in onore di Carlo Antonio Biagi (1676). Le foto - n. id. 7228 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 6 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al 10 prima del 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 57.



*Il cardinale Fabrizio Savelli (1607-1659), appartenente a famiglia della più antica e consolidata nobiltà romana, fu legato di Bologna dal 1648 al 1651. Domenico Gualandi, figlio del segretario generale del Senato, insegnò diritto civile fino al 1710, anno della morte.*



Fig. 55 e 56 - Soffitto dell'atrio di accesso al cortile da piazza Galvani (nelle foto il lato nord è a sinistra): a destra la consigliatura dei Legisti del 1593, a sinistra i sindaci dell'Anatomia per l'anno 1593. Le foto - n. id. 7201 - sono state scattate rispettivamente il 7 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 3 e 5.



Gli stemmi dei sindaci dell'Anatomia del 1593, cioè degli studenti scelti per assistere alla pubblica funzione di anatomia, fanno da corona al sottostante monumento, sempre del 1593, in onore del medico anatomico Gaspare Tagliacozzi.



Fig. 57 e 58 – Soffitto dell'arcata I, nel lato occidentale del quadriportico (nelle foto il nord è a sinistra): monumento in onore del cardinale Benedetto Giustiniani (1607). Le foto - n. id. 7203 - sono state scattate rispettivamente il 7 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 8.



L'affresco, recentemente attribuito al pittore Giovanni Luigi Valesio (1561?-1633), fu commissionato da Diego de Leon Garavito, uno spagnolo nato a Lima, in Perù, che risulta essere il primo studente 'americano' ad avere frequentato l'Università di Bologna. Le personificazioni della Pace e della Giustizia sostengono lo stemma del cardinale Giustiniani su un globo terracqueo che allude al 'mondo nuovo'.



Fig. 59 e 60 - Soffitto dell'arcata II, nel lato occidentale del quadriportico (nelle foto il nord è in basso). Le foto - n. id. 7250 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 10.



Gli stemmi raffigurati nel soffitto delle arcate II e III corrispondono alla consigliatura degli Artisti per il 1600-1601. Nell'arco che divide i due soffitti è riportata la data «MDC».



Fig. 61 e 62 - Soffitto dell'arcata III, nel lato occidentale del quadripartito (nelle foto il nord è in basso). Le foto - n. id. 7249 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al 6 prima del 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 13.



Fra gli stemmi degli studenti che compongono la consiliatura degli Artisti per il 1600-1601 vi è quello del modenese Carlo Sigonio, omonimo e quasi certamente congiunto del famoso storico originario di Modena che aveva insegnato nello Studio di Bologna dal 1563 alla morte, avvenuta nel 1584.



Fig. 63 e 64 - Soffitto dell'arcata IV, nel lato occidentale del quadriportico (nelle foto il nord è in basso). Le foto - n. id. 7248 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al 6 prima del 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 15.



Questo soffitto, insieme a quelli della prima rampa e del primo pianerottolo dello scalone degli Artisti, è dedicato all'anatomico Giovanni Battista Cortesi, la cui iscrizione celebrativa, datata febbraio 1597, risulta circondata dai 20 stemmi dei sindaci dell'anatomia di quell'anno; il soffitto dell'arcata IV del quadriportico è decorato con 8 di questi 20 stemmi complessivi.



Fig. 65 e 66 – Soffitto dell'arcata V, nel lato settentrionale del quadriportico (nelle foto il nord è a sinistra). Le foto - n. id. 7243 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 19.



*I soffitti delle arcate V-VIII contengono gli stemmi corrispondenti alla consilia-  
tura degli Artisti per il 1604-1605. Al centro del soffitto dell'arcata V lo stemma  
del priore, il conte Gabriele Porto di Vicenza.*



Fig. 67 e 68 – Soffitto dell'arcata VI, nel lato settentrionale del quadriportico (nelle foto il nord è a sinistra). Le foto - n. id. 7241 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 22.



Gli stemmi della consigiatura degli Artisti per il 1604-1605, raffigurati sui soffitti delle arcate V-VIII, sono in tutto 34.



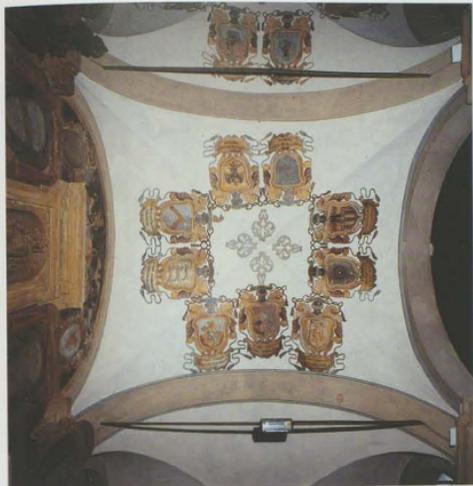
Fig. 69 e 70 – Soffitto dell'arcata VII, nel lato settentrionale del quadriportico (nelle foto il nord è a sinistra). Le foto - n. id. 7240 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 26.



Anche la consigliatura degli Artisti per il 1604-1605 venne realizzata con i proventi della colletta della "prima neve", un'antica usanza in base alla quale gli studenti presentavano un vassoio con la prima neve caduta dopo il 1 novembre (data d'inizio dell'anno accademico) ai maggiorenti della città, che erano tenuti a fare un'offerta in denaro.



Fig. 71 e 72 – Soffitto dell'arcata VIII, nel lato settentrionale del quadriportico (nelle foto il nord è a sinistra). Le foto - n. id. 7235 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. Forni-Pighi, tav. 28.



Il soffitto corrispondente all'arcata VIII è una delle quattro volte che ospitano la consigliatura degli Artisti per il 1604-1605.



Fig. 73 e 74 – Soffitto dell'arcata XXII, nel lato meridionale del quadripartito (nelle foto il nord è a destra). Le foto - n. id. 7255 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 50.



Le sette volte del lato meridionale del quadripartito, corrispondenti alle arcate XVII-XXIII, erano occupate dagli stemmi della consiliatura dei Legisti per il 1598-1599. Dopo il bombardamento del 29 gennaio 1944 sono rimaste superstiti solo le volte delle arcate XXII e XXIII e alcuni frammenti delle volte delle arcate XVI, XVII e XVIII.

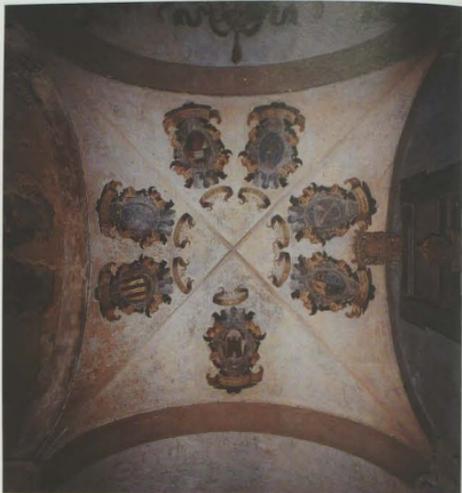


Fig. 75 e 76 - Soffitto dell'arcata XXIII, nel lato occidentale del quadriportico (nelle foto il nord è in alto). Le foto - n. id. 7254 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 52.



La consigiatura dei Legisti per il 1598-1599 era composta da una volta (in corrispondenza dell'arcata XX) con un grande stemma del ducato estense di Modena (realizzato appena pochi mesi dopo la devoluzione di Ferrara), con gli stemmi degli studenti ultramontani nelle tre volte ad est (in corrispondenza delle arcate XVII-XIX) e gli stemmi degli studenti citramontani nelle tre volte ad ovest (in corrispondenza delle arcate XXI-XXIII). Gli stemmi superstiti (nelle volte delle arcate XXII e XXIII) rappresentano quindi i due terzi dei consiglieri citramontani per il 1598-1599.



Fig. 77 e 78 – Soffitto dell'arcata XXIV, nel lato occidentale del quadripartito (nelle foto il nord è in alto). Le foto - n. id. 7253 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 56.



*I quattro spicchi della volta sono occupati da un grande stemma farnesiano del ducato di Parma col motto «Summi honoris indicia». Al di sotto il piccolo stemma del priore Antonio Capograssi, che, essendo alunno del Collegio Ancarano, vanta la protezione dei Farnese («Hoc tegmine tutus»).*



Fig. 79 e 80 – Soffitto dell'arcata XXV, nel lato occidentale del quadriportico (nelle foto il nord è in alto). Le foto - n. id. 7252 - sono state scattate rispettivamente il 9 febbraio 2000 e il 7 marzo 2003. Per un confronto con la situazione al (o prima del) 1964 cfr. *Forni-Pighi*, tav. 58.



Grande stemma della repubblica di Lucca, con la pantera che regge l'insegna bipartita con motto «Libertas».

## Appendice

## I restauri degli anni 1846-1850

Fra tutti gli interventi di restauro che hanno interessato il quadriportico dell'Archiginnasio riveste una particolare importanza quello effettuato fra il 1846 e il 1850, in occasione della generale ristrutturazione del palazzo (anni 1839 - 1855 circa) divenuto sede della Biblioteca Comunale. Si tratta di un restauro ancora oggi minuziosamente documentato attraverso la rendicontazione mensile dei lavori, conservata nell'archivio della Biblioteca in quanto i compiti di «controlleria» erano stati affidati al «bibliotecario aggiunto» Pietro Bortolotti. Veniamo quindi a sapere che il «ristauro nelle pilastrate ed altro di macigno nel piano terreno attorno al cortile» era stato affidato nel 1846 dai Conservatori deputati marchese Nicolò Scarani e professore Matteo Venturoli al tagliapietre Carlo Vidoni e che il pavimento alla veneziana a grandi riquadri bianchi e rossi venne eseguito dal «terrazziere» Petronio Diana. Le parti dipinte del quadriportico (alcune di eccezionale importanza, come il monumento Fornasari, opera di Giovanni Antonio Burrini,<sup>13</sup> nell'arcata XVI) furono affidate ai pittori Francesco Setti, Filippo Neri ornatista, Luigi Biondi e Antonio Magazzari.

Notevole l'intervento dello scultore Vincenzo Testoni che fra il 1846 e il 1847 rifecce tutti i cappelli ecclesiastici (probabilmente distrutti durante il triennio giacobino negli anni 1796-1799)<sup>14</sup> e reintegrò molte lacune nelle figure in rilievo (varie dita al

<sup>13</sup> Cfr. EUGENIO RUCCOMINI, *Giovanni Antonio Burrini*, Ozzano Emilia, Tipoparte, 1999, p. 157-160.

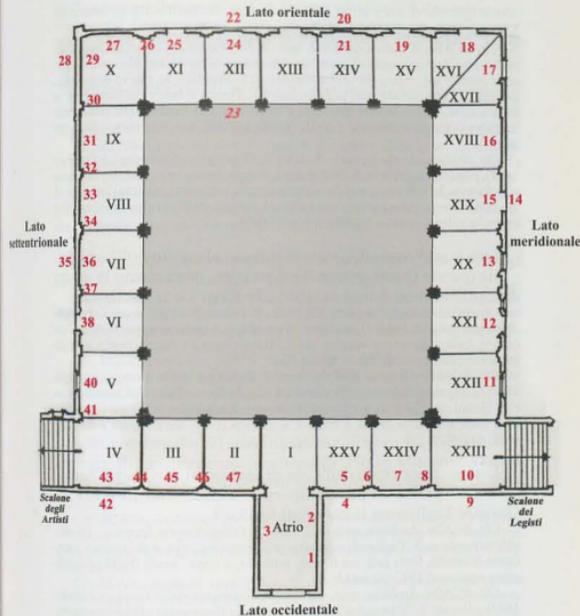
<sup>14</sup> Nei monumenti del cardinale Colonna fra le arcate VIII e IX, del cardinale Gastaldi fra le arcate IX e X, del cardinale Giustiniani nell'arcata XV, dell'abate Sampieri nell'arcata XXIII, del cardinale Bonaccorsi fra le arcate XXIII e XXIV, e del cardinale Vidoni nell'arcata XXIV («un capello cardinalizio di una estrema grandezza con i suoi rispettivi fiocchi»). Sulla proposta, durante il triennio giacobino, di eliminare dall'Archiginnasio non tutti gli stemmi ma soltanto «i segni simbolici dell'antico dominio», cioè triregni, chiavi e cappelli cardinalizi, vedi GIOVANNI NATALI, *L'Università degli Studi di Bologna durante il periodo napoleonico*, in *Dissertationes historicae* cit., p. 505-545, a p. 506.

monumento Guicciardini fra l'arcata V e l'arcata VI, un mascherone al monumento Saccenti fra l'arcata VII e l'arcata VIII, un cimiero al monumento Cottunio nell'arcata IX, gran parte del panno nel monumento Gastaldi fra l'arcata IX e l'arcata X, le mani e i piedi delle due figure allegoriche del monumento Bartoletti nel lato settentrionale dell'arcata X, le mensole nel monumento Montecalvi nel lato orientale dell'arcata X, le braccia ai due genietti del monumento Sementi nell'arcata XII, una Madonna col Bambino nel monumento Monteceneri nell'arcata XIV, le estremità alle figure allegoriche del monumento Giustiniani nell'arcata XV, i nasi ai due telamoni del monumento Fornasari nell'arcata XVI, le estremità alle figure allegoriche del monumento Allè dell'arcata XVII, le estremità dei due putini e un braccio con una cetra nel monumento Sanuti Pellicani nell'arcata XVIII, le estremità delle due figure allegoriche del monumento Sampieri nell'arcata XXIII, la testa del leone nel monumento Bonaccorsi fra le arcate XXIII e XXIV, i cimieri e i leoncini del monumento Gualandi nell'arcata XXV).

Ma ancora meglio documentato risulta l'intervento, anche se più modesto, degli «indoratori» Giuseppe Tagliani (inserviente della biblioteca), Angelo Bonaccorsi e Gaetano Gavaruzzi, intervento che viene puntigliosamente dettagliato nel preventivo del 1846, nei rendiconti mensili successivi e nella documentazione allegata. Per programmare, eseguire e rendicontare con qualche ordine il lavoro di verniciatura delle lettere incise nelle iscrizioni, lucidatura dei fondi, doratura etc., Tagliani, Bonaccorsi e Gavaruzzi avevano dato una numerazione progressiva (da 1 a 47) ai monumenti del quadriportico, iniziando da quelli dell'atrio per poi proseguire in senso antiorario (cioè prima dalla parte dei Legisti, a sud, per finire dalla parte degli Artisti, a nord). Ho riproposto questa numerazione nella Tav. II, alla quale si può utilmente fare riferimento nel ripercorrere le testimonianze archivistiche rintracciate e qui di seguito elencate, accorpate non cronologicamente ma per monumento, arcata dopo arcata, seguendo la successione adottata da Sorbelli e Forni-Pighi e facendo riferimento alle illustrazioni delle pagine precedenti.

## Numerazione dei monumenti:

- 1 Paselli
- 2 Nanni Fantuzzi
- 3 Tagliacozzi
- 4 Savelli
- 5 Gualandi
- 6 Biagi
- 7 Vidoni
- 8 Bonaccorsi
- 9 Lomellini
- 10 Sampieri
- 11 Allé
- 12 Monari
- 13 Dursino Orsi
- 14 Fabri
- 15 Serbelloni
- 16 Sanuti Pellicani
- 17 Allé
- 18 Fornasari
- 19 Giustiniani
- 20 Monteceneri
- 21 ovato
- 22 Sementi
- 23 lunetta con affresco di Samacchini
- 24 ovato
- 25 Beati
- 26 Laghi
- 27 Montecalvi
- 28 Bartoletti
- 29 Bernardi
- 30 Gastaldi
- 31 Cottunio
- 32 Colonna
- 33 Baldi
- 34 Saccetti
- 35 Nobili
- 36 Bianchi
- 37 Fracassati
- 38 Irrigo
- 39 Guicciardini
- 40 Gondi
- 41 Ambrosini
- 42 Montalbani
- 43 Zoppio
- 44 Terrarossa
- 45 Pettorali Montesanti
- 46 Fiorini
- 47 Ramnusi



Tav. II. Numerazione dei monumenti del quadriportico inferiore dell'Archiginnasio nel 1846.

Lato meridionale dell'atrio di accesso al cortile dell'Archiginasio (parete destra entrando): a destra, monumento in onore di Matteo Paselli (1600); vedi fig. 1 e 2, a destra.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori da eseguirsi nell'Antico Archiginasio al piano terreno attorno al cortile nei Monumenti qui sotto notati nel anno 1846*: «Monumento n. 1. Paselli – In rilievo di scaiola, pulitura, accompagnare vari pezzi mancanti, d'orato il fondo dell'iscrizione, e lettere nere, e dare la vernice lucida a dafatto, e vari fondi d'orati nei stema in rilievo, spesa, e fattura scudi 08:00 [annotazione aggiunta: 1847. 26 nov.<sup>6</sup>]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso ...* [ottobre 1847], allegato 4 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento n. 1 Paselli. In rilievo di scaiola accompagnare vari pezzi mancanti d'orato il fondo dell'iscrizione e lettere nere e dato la vernice lucida ai vari fondi nei due stemi in rilievo, spesa e fattura scudi 09:00».

Lato meridionale dell'atrio di accesso al cortile dell'Archiginasio (parete destra entrando): a sinistra, monumento in onore di Ippolito Nanni Fantuzzi (1655); vedi fig. 1 e 2, a sinistra.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori ...* [1846]: «Monumento n. 2. Nani – In rilievo di scaiola, pulitura, accompagnare le stocature, lettere d'orate, e vernice lucida dafatto spesa e fattura scudi 05:00 [annotazione aggiunta: 1847. 26 nov.<sup>6</sup>]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso ...* [ottobre 1847], allegato 4 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento n. 2 Nanni, in rilievo di scaiola pulitura accompagnatura le stocature lettere d'orate e vernice lucida e dipinto a marmo con li stemi spesa e fattura scudi 07:00».

Lato settentrionale dell'atrio di accesso al cortile dell'Archiginasio (parete sinistra entrando): monumento in onore di Gaspare Tagliacozzi (1593); vedi fig. 3 e 4.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori ...* [1846]: «Monumento n. 3. Tagliacoti – In rilievo di gesso pulitura, e doratura a mordente li listelli, fietti [sic, ma filetti], rabeschi, e tinta scudi 08:00 [annotazione aggiunta: 1847. 27 sett.]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso ...* [agosto 1847], allegato 3 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento Tagliacota n. 3. In rilievo di gesso pulitura e preparare per dorare a mordente li piani, filetti, rabeschi e tinta contornando l'oro spesa e fattura scudi 10:00».

Lato settentrionale dell'atrio di accesso al cortile dell'Archiginasio (parete sinistra entrando): attacco della volta a botte, i sindaci dell'Anatomia dell'anno 1593; vedi fig. 3 e 4, in alto.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso ...* [ottobre 1847], allegato 3 (fattura del pittore Francesco Setti): «Nell'atrio subito contro la porta d'ingresso una lunetta con tre figure rap.ti due santi, ed una donna con vari emblemi. Lateralmente due figurette a chiaroscuro scudi 07:00».

Soffitto dell'atrio di accesso al cortile dell'Archiginasio: a destra (lato sud) la consigliatura dei Legisti del 1593, a sinistra (lato nord) i sindaci dell'Anatomia del 1593; vedi fig. 55 e 56.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso ...* [ottobre 1847], allegato 3 (fattura del pittore Francesco Setti): «Due madonine una in soffitta, e l'altra nella parete opposta alla lunetta sud.ta [quella con tre figure, due santi e una donna] ed altre quattro figurine nella facciata dell'arco prima di entrare nel loggiato, che sostengono due stemmi, ed altre piccole cose di figure sopra gli altri stemmi scudi 06:00».

Lato occidentale del quadriportico, arcata II: monumento in onore di Giovanni Ramnusi (1601); vedi fig. 5 e 6.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori ...* [1846]: «Monumento n. 47. Ramnusi – In rilievo di macigno, una mane d'olio, e due di vernice color macigno, e lettere nere scudi 03:00 [annotazione aggiunta: 26 nov.<sup>6</sup> 1847]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso ...* [ottobre 1847], allegato 4 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento n. 47. Ramnusi, in rilievo dato d'olio e due di vernice a due tinte color di macigno e lettere nere nella lapida scudi 03:00».

Lato occidentale del quadriportico, pilastro fra l'arcata II e l'arcata III: monumento in onore di Pietro Giacomo Fiorini (1672); vedi fig. 5 e 6 (pilastro di destra), e 7 e 8 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori ...* [1846]: «Monumento n. 46. Floreni – In rilievo di macigno il fondo della iscrizione tutta d'orata, tutta la gran cornice d'orata lettere nere, e due stemi dorati scudi 24:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso ...* [novembre 1847], allegato 5 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento Floreni n. 46. In rilievo di macigno il fondo della lapida gran cornice il tutto d'orato lettere nere con due stemmi d'orati scudi 24:00».

Lato occidentale del quadriportico, arcata III: monumento in onore di Agostino Pettorali Montesanti (1599); vedi fig. 7 e 8.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori ...* [1846]: «Monumento n. 45. Monetanti [sic] – In rilievo di macigno, una mane d'olio, e due di vernice a macigno, e lettere nere con sei stemmi il contorno scudi 04:00 [annotazione aggiunta: 26 nov.<sup>6</sup> 1847]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1847], allegato 4 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento n. 45 Montesanti. In rilievo di macigno una mano d'olio e due di vernice a macigno lettere nere con sei stemi nel contorno scudi 04:00».

Lato occidentale del quadriportico, pilastro fra l'arcata III e l'arcata IV: monumento in onore di Vitale Terrarossa (1668); vedi fig. 7 e 8 (pilastro di destra), e 9 e 10 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 44. Terra - In rilievo di marmo Scrivere le lettere nere a spirito scudi 00:80 [annotazione aggiunta: 26 nov.<sup>o</sup> 1847]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1847], allegato 4 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento n. 44 Terra. In rilievo di marmo lettere nere e aver pulito due stemi scudi 01:00».

Lato occidentale del quadriportico, arcata IV, in alto: monumento in onore di Ovidio Montalbani (1652); vedi fig. 9 e 10, in alto.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 42. Montalbani - In rilievo di marmo lettere nere, e nel stema trazato d'oro scudi 01:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [luglio 1846], allegato 2 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Monumento n. 42. Montalbani, in rilievo di marmo pulitura con un stema grande e dorato nei fondi, e n. 22 [sic, ma 24] stemi trazati, e dorati e lettere della lapida nere a spirito. Oro, colori etc. e fattura scudi 04:50».

Lato occidentale del quadriportico, arcata IV, in basso: monumento in onore di Melchiorre Zoppio (1590); vedi fig. 9 e 10, in basso.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 43. Zoppi - In rilievo di macigno dorature nei filetti, e rabe-schi, e lettere nere scudi 04:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [agosto 1846], allegato 5 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «n. 43. Zoppi. Monumento al sud. Piano [piano terreno], pulito, dato una mane d'olio, e due di vernice, color macigno d'orato a mordente li filetti, e rilievi, lettere nere. Oro, vernice, mordente etc. e fattura scudi 04:00».

Lato settentrionale del quadriportico, pilastro fra lo scalone degli Artisti e l'arcata V: monumento in onore di Bartolomeo Ambrosini (1662); vedi fig. 11 e 12 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 41. Ambrosini - In rilievo di gesso di Medola Lettere della

lapida d'orate scudi 01:50 [annotazione aggiunta: 27 sett. 1847]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [agosto 1847], allegato 3 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento Ambrosini n. 41. In rilievo di gesso di medola lettere della lapida d'orate e dato due mani di vernice lucida scudi 02:00».

Lato settentrionale del quadriportico, arcata V, in alto: monumento in onore di Matteo Gondi (1620); vedi fig. 11 e 12, in alto, sopra la finestra.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 40. Gondi - In rilievo di gesso una mane d'olio, e due di vernice a macigno, lettere nere scudi 04:00».

Lato settentrionale del quadriportico, pilastro fra l'arcata V e l'arcata VI: monumento in memoria di Alessandro Guicciardini (1676 o paulo post); vedi fig. 11 e 12 (pilastro di destra), e 13 e 14 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 39. Guicciardini - In rilievo gesso di Medola Lettere nere a spirito scudi 00:80 [annotazione aggiunta: 1847. 27 sett.]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Nel monumento Guicciardini. Mancava sei dita alla figura grande, e un dito al piccolo genietto, come pure attaccare tutt'i pezzi scudi 01:50».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [agosto 1847], allegato 3 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento Guicciardini n. 39. In rilievo di gesso di medola lettere nere ritocate il suddetto monumento pulito e dato due mani di vernice lucida scudi 02:50».

Lato settentrionale del quadriportico, arcata VI: monumento in onore di Giovanni Battista Irrigo (1602); vedi fig. 13 e 14.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 38. Montani [sic, dal nome del priore] - In rilievo di macigno colorito a marmo giallo di Sciena, lapida nera, lettere d'orate, con n. 4 stemi, nei scudetti varie d'orature scudi 06:00 [annotazione aggiunta: 1847. 19 agosto]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [luglio 1847], allegato 7 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento Montani [sic, dal nome del priore] n. 38. In rilievo di macigno colorito a marmo giallo di Siena, lapida nera lettere d'orate con n. 4 stemi nei scudetti varie d'orature scudi 06:00».

Lato settentrionale del quadriportico, pilastro fra l'arcata VI e l'arcata VII: monumento in onore di Carlo Fracassati (1673);

vedi fig. 13 e 14 (pilastro di destra), e 15 e 16 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 37. Fracasati – In rilievo gesso di Medola, il fondo del busto, a busto d'orate, e lettere del iscrizione d'orate scudi 08:00 [annotazione aggiunta: 1847. 19 agosto]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [luglio 1847], allegato 7 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento Fracasati n. 37. In rilievo di gesso di medola, il fondo del busto e busto d'orate, e lettere della lapida d'orate scudi 08:00».

Lato settentrionale del quadriportico, arcata VII, in alto: monumento in onore di Domenico Nobili (1650); vedi fig. 15 e 16, in alto.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 35. Nobili – In rilievo di marmo lettere nere, e filetti d'orati nel stema di sopra scudi 03:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [gennaio e febbraio 1847], allegato 4 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Nobili monumento n. 35 in rilievo di marmo, filetti d'orati nel stema, e lettere nero a spirito scudi 04:00».

Lato settentrionale del quadriportico, arcata VII, in basso: monumento in onore di Virgilio Bianchi (1619); vedi fig. 15 e 16, in basso.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 36. Bianchi – In rilievo di macigno una mane d'olio, e due di vernice a macigno, lettere nere scudi 02:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [gennaio e febbraio 1847], allegato 4 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Bianchi monumento n. 36 in rilievo di macigno, dato una mane d'olio, e due di vernice, e lettere nere scudi 02:50».

Lato settentrionale del quadriportico, pilastro fra l'arcata VII e l'arcata VIII: monumento in onore di Francesco Saccenti (1686); vedi fig. 15 e 16 (pilastro di destra), e 17 e 18 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 34. Saccenti – In rilievo di terra cotta, una mano d'olio due di vernice a bronzo, e poste il metallo, lapida nera, lettere d'orate [annotazione aggiunta: 1847. 31 maggio] scudi 06:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Nel monumento Saccenti. Compire il cimmiere, e fare un mascherone sotto a l'arma scudi 01:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [aprile 1847], allegato 2 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Sacenti monumento n. 34. In rilievo di terra cotta contorno a bronzo lapida nera lettere d'orate etc. Per avere dato due mani di lucido, al suddetto monumento, lavoro non compreso nel preventivo scudi 07:00».

Lato settentrionale del quadriportico, arcata VIII: monumento in onore di Camillo Baldi (1588); vedi fig. 17 e 18.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 33. Baldi – In rilievo di macigno una mane d'olio, e due di vernice a macigno, lettere della lapida nere scudi 04:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [gennaio e febbraio 1847], allegato 4 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Baldi monumento n. 33 in rilievo di macigno, dato una mane d'olio, e due di vernice a macigno, lettere nere nella lapida scudi 04:00».

Lato settentrionale del quadriportico, pilastro fra l'arcata VIII e l'arcata IX: monumento in onore del cardinale Antonio Colonna Branciforte (1776); vedi fig. 17 e 18 (pilastro di destra), e 19 e 20 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 32 Columna – a chiaro e scuro pel pittore, lettere del iscrizione nere scudi 01:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Nel monumento del cardinale Collonna. Un capello cardinalizio con i suoi rispettivi fiocchi scudi 01:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [gennaio e febbraio 1847], allegato 4 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Columna monumento n. 32 dato una mane d'olio coto, e due di vernice rossa al capello cardinalizio, e scritte le lettere in nero a spirito nella lapida scudi 02:00».

Lato settentrionale del quadriportico, arcata IX: monumento in onore di Giovanni Cottunio (1620); vedi fig. 19 e 20.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 31. Cottunio – In rilievo di gesso una mane d'olio, e due di vernice a macigno nella lapida lettere d'orate, e nei scudetti varie d'orature scudi 06:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Nel monumento Cottunio. Fare di nuovo un cimiero grande sopra l'arma, accomodare le suddette arme, non che ornati, e ricci che adornano la lapida scudi 05:50».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [giugno 1847], allegato 1 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento Cottunio n. 31. In rilievo di gesso una mane d'olio e due vernice a macigno

nella lapida lettere dorate, e nei scudetti varie dorature come nel contorno del med. Scudi 06:00-.

Lato settentrionale del quadriportico, pilastro fra l'arcata IX e l'arcata X: monumento in onore del cardinale Girolamo Gastaldi e del professore Paolo Mini (1682); vedi fig. 19 e 20 (pilastro di destra), e 21 e 22 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 30. Castaldi - In rilievo di terra cotta una mane d'olio, e due di vernice a macigno, lapida nera lettere bianche scudi 04:00 [annotazione aggiunta: 17 luglio 1847].»

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Nel monumento del cardinale Castaldo. Fare di nuovo una quarta parte del panno, come pure n. 9 armette scudi 05:00-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [giugno 1847], allegato 1 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento Castaldi n. 30. In rilievo di terra cotta una mane d'olio alla lapida lettere bianche vernice col bronzo metallo etc. Per aver dato due mani di vernice lucida, allo stesso monumento [Gastaldi] ed aumentato il color bronzo, e metallo scudi 06:00-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [luglio 1847], allegato 6 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Nel monumento di Sua Emma il cardinale Castaldo un capello cardinalizio con i suoi rispettivi fiocchi scudi 01:20-.

Lato settentrionale del quadriportico, arcata X: monumento in onore di Fabrizio Bartoletti (1624); vedi fig. 21 e 22.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 28. Bertoletti - In rilievo di gesso con figure, e putini, una mane d'olio, e due di vernice a macigno, e lettere della lapida d'orate scudi 06:00-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 29. Bernardi [sic, dal nome del priore] - Lettere della lapida d'orate scudi 02:00-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Nel monumento Bartoletti. Compire il cimiero, accomodare i due genietti, fare di nuovo le mani, e i piedi alle due figure e accomodare le pieghe scudi 07:50-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [novembre e dicembre 1846], allegato 6 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Monumento n. 28 Bertoletti in rilievo con figure, e putini, dato una mane d'olio, e due di vernice, lapida dato due mani di nero, lettere d'orate, e sua vernice copale, roba e fattura scudi 07:00-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [novembre e dicembre 1846], allegato 6 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani):

«Monumento n. 29. Bernardi [sic, dal nome del priore] fatto come sopra [dato una mane d'olio, e due di vernice, lapida dato due mani di nero, lettere d'orate, e sua vernice copale, roba e fattura] scudi 03:00-.

Lato orientale del quadriportico, arcata X: monumento in memoria di Vincenzo Montecalvi (1637); vedi fig. 23 e 24.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 27. Montecalvi - In rilievo di marmo, lettere del iscrizioni d'orate, n. 25 stemi il flietto a torno al sudetto, e corona che contorna il sud. scudi 08:00-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [settembre 1846], allegato 3 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «N. 27. Monumento Montecalvi, al piano terreno di marmo, pulito, e preparati li fondi, e dorato a mordente li filetti di n. 25 stemi, e diversi fondi, con rabeschi, e corona che contorna li stemi, lettere dell'iscrizione d'orate etc. Oro, vernice, mordente etc, e fattura scudi 10:50-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Nel monumento Montecalvi. Per aver fatto due modone, e due gran mensole che formano goccia scudi 03:00-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [aprile 1847], allegato 2 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Fatto a marmo la panchina del monumento Montecalvi e i due modiglioni e il contorno con vernice lucida, lavoro non compreso nel preventivo scudi 01:50-.

Lato orientale del quadriportico, pilastro fra l'arcata X e l'arcata XI: monumento in onore di Tommaso Laghi (1765); vedi fig. 23 e 24 (pilastro di destra), e 25 e 26 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 26. Laghi - In rilievo di macigno d'orature ai listelli, filetti, una mane d'olio, e due di vernice a macigno, e lettere nere della lapida scudi 10:00-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [gennaio e febbraio 1847], allegato 4 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Laghi monumento n. 26 in rilievo di macigno dato una mane d'olio, e due di vernice color macigno, e d'orato a mordente tutti li piani, filetti, candeliere etc. scudi 10:00-.

Lato orientale del quadriportico, arcata XI: monumento in onore di Onorio Beati (1644); vedi fig. 25 e 26.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 25. Beato - In rilievo di marmo d'oratura delle lettere del iscrizione etc. scudi 04:00 [annotazione aggiunta: 1847. 11 giugno].»

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [aprile 1847]: pittore Filippo Neri - Ristaura delle due arcate a sinistra della capellina ove sono li monumenti Sementi, e Beato, concordati il 30 aprile p.p. ... scudi 18:00-.



Fig. III. L'Incoronazione della Vergine di Orazio Samacchini occupava lo spicchio orientale della volta corrispondente all'arcata XII (quella con il monumento in onore di Gian Pietro Sementi, nel lato orientale del quadripartito). Questa rara fotografia risale al 1908 o paulo ante; venne infatti pubblicata nella dispensa allegata al fascicolo 1-2 [gennaio-aprile] del bollettino «L'Archiginnasio», III, 1908, per confluire poi in ALBANO SOBRIELLI, *Le iscrizioni e gli stemmi dell'Archiginnasio. Vol. I con 22 tavole*, Bologna, Zanichelli, 1916, fra le p. 52 e 53.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [immagine 1847], allegato 3 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento del Beato n. 25 d'orateure delle lettere dell'iscrizione, vernice lucida ed, altro nel contorno di esso monumento di marmo scudi 04:00».

Lato orientale del quadripartito, arcata XII: monumento in onore di Gian Pietro Sementi (1610): vedi fig. 27 e 28.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 22. Sementi - In rilievo lapida, cartello, aquila, listelli, cordoni, filetti, rabeschi, frangia nel panno, e tinta nei fondi, figure, e diversi fondi

nei stemi etc. scudi 34:00 [annotazione aggiunta: 1847, 30 aprile].

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Nel monumento Sementi. Due braccia ai due geni, e rifare le estremità, e qualche foglia negl'ornati scudi 04:50».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [marzo 1847], allegato 4 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Sementi monumento n. 22. In rilievo fondo della lapida e cartello d'orato con aquila, tutti li cordoni filetti rabeschi frangia del panno, e tinta nei fondi, e figure, fondi nei stemi etc. scudi 34:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 24. ovato - In rilievo una mane d'olio, e due di vernice gialla, d'orati li cordoni, listelli, filetti, rabeschi scudi 06:00 [annotazione aggiunta: 1847, 31 maggio]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [aprile 1847], allegato 2 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Ovato n. 24 [sotto il monumento Sementi] in rilievo una mane d'olio, e due di vernice gialla nei fondi d'orato li cordoni, filetti rabeschi etc. scudi 06:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [aprile 1847]: pittore Filippo Neri -Ristaura delle due arcate a sinistra della capellina ove sono li monumenti Sementi, e Beato, concordati il 30 aprile p.p. ... scudi 18:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [immagine 1847], allegato 3 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Dorateure dei piombi nei due ovati laterali alla porta della capellina scudi 00:40».

Lo spicchio orientale della volta corrispondente all'arcata XII era decorato da un affresco con l'Incoronazione della Vergine attribuito ad Orazio Samacchini (1532-1577), affresco purtroppo andato distrutto con il bombardamento del 29 gennaio 1944 (vedi fig. III e IV).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 23. Lunetta nella volta che contorna l'Incoronazione di M.V. del Samacchini diverse trazzature d'orate con filetti scudi 03:00 [annotazione aggiunta: 1847, 30 aprile]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [novembre e dicembre 1846], allegato senza numero, datato 17 dicembre 1846 (fattura del pittore Antonio Magazzari): «Così pure [pulito] l'affresco rappresentante la Coronazione della B.V. originale del Samacchini ...».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [novembre e dicembre 1846], allegato senza numero, datato 19 dicembre 1846 (fattura del pittore Francesco Setti): «Nella volta annesso alla capellina affresco del Samacchini rappresentante l'Incoronazione della Madonna scudi 15:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [marzo 1847], allegato 4 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Lunetta n. 23 nella volta che contorna l'Incoronazione di M.V. del Samacchini trazzature d'orate scudi 03:00».

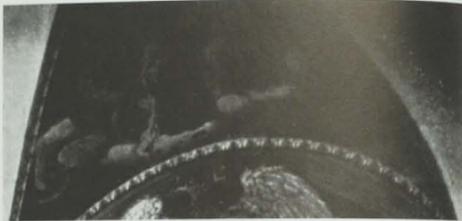


Fig. IV. Particolare della foto precedente, dal quale ci si può - a grandi linee - fare un'idea della disposizione delle figure nell'affresco di Samacchini. In basso a sinistra, un angelo, che protende il braccio sinistro verso sinistra e gira il volto a destra per osservare la scena dell'incoronazione; appare bene in evidenza la curva dell'ala sinistra e l'ala destra quasi verticale. Al centro, inginocchiata, la figura della Vergine appoggiata sulle nubi e con le mani congiunte in preghiera (si può notare la piega del gomito del braccio destro). Fra l'angelo e la Vergine, Cristo assiso (la gamba destra è piegata al ginocchio), evidentemente nell'atto di incoronare Maria. A destra, su una posizione più elevata, si indovina la figura, parimenti assisa, di Dio Padre.

Lato orientale del quadriportico, arcata XIII: portone di accesso alla Cappella dei Bulgari (1563); vedi fig. 29 e 30.

Lato orientale del quadriportico, arcata XIV: monumento in onore di Antonio Monteceneri (1607); vedi fig. 31 e 32.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 20. Monteceneri - In rilievo, fondo della lapida d'orato, listelli, filetti, cordoni, rabeschi, e tinta nel fondo, e lettere nere scudi 24:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Nel monumento Monteceneri. Una mezza Maddona di riglievo con il Bambino, un cimiero sopra l'arma, e qualche piccole cozzature scudi 04:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [novembre e dicembre 1846], allegato 6 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Monumento n. 20. Monteceneri in rilievo, dato una mane d'olio e due di vernice a macigno d'orato tutti li rabeschi, cornice, lapida, B.V. etc. Oro, vernice etc. scudi 24:00. Ovato sotto al suddetto monumento, oro e vernice come sopra scudi 06:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 21. ovato - In rilievo una mane d'olio, e due di vernice gialla, d'orati li cordoni, listelli, filetti rabeschi scudi 06:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [immagine 1847], allegato 3 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Duratore dei piombi nei due ovati laterali alla porta della capellina scudi 00:40».

Lato orientale del quadriportico, arcata XV: monumento in onore del cardinale Benedetto Giustiniani (1609); vedi fig. 33 e 34.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 19. Iustiniani - In rilievo di gesso con due figure, e putini al naturale la lapida nera lettere d'orate, filetti, e fondi di n. 5 stemi scudi 10:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Nel monumento del Cardinale Giustiniani. Un capello cardinalizio con i suoi rispettivi fiocchi, le teste alle due aquile, tutte le estremità delle due figure unitamente a molte cozzature agl'ornati scudi 10:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 5 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Monumento n. 19. Iustiniani, al piano terreno in rilievo con figure, e putini, data una mane d'olio, e due di vernice, alla lapida una mane d'olio e due di nero, lettere d'orate, filetti delli stemmi e d'orature alle figure in diversi parti, e rabeschi. Oro, olio, vernice, etc. e fattura scudi 10:00».

Lato orientale del quadriportico, arcata XVI: monumento in onore dei fratelli Fornasari (1676); vedi fig. 35 e 36.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 18. Fornasari - In rilievo di macigno dare una mane d'olio, e due di vernice gialla, d'orare tutti li rabeschi, listelli, filetti, razerie, soli etc. scudi 24:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [agosto 1846], allegato 5 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «n. 18. Fornasari. Monumento al piano terreno, pulito, dato una mane d'olio, e due di vernice color macigno, d'orato a mordente diversi rabeschi, listelli, filetti, sole con razzaria, cornice attorno ai ritratti, lettere del iscrizione dorate etc. Oro, vernice, mordente etc., e fattura scudi 26:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [settembre 1846], nel ripilogo viene attribuito al pittore Francesco Setti il «Ristaurò delle pitture del Burini, monumento Fornasari nel porticato al piano terreno scudi 50:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Nel monumento di macigno dei Fornasari. Fare di nuovo nasi ai due carriatili, come pure qualche glijo, e ritoccare tutti i vollatili che sono nei sudetti carriatili scudi 03:50».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [novembre

e dicembre 1846], allegato senza numero, datato 17 dicembre 1846 (fattura del pittore Antonio Magazzari): «Pulito il monumento di Borini, non che li due ritratti in rame, stuccati ed inverniciati».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [gennaio e febbraio 1847], allegato 4 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Data una mane d'olio, e due di vernice al ornato del uscio finto sotto al monumento Fornasari, spesa, e fattura scudi 01:80».

Lato meridionale del quadriportico, arcata XVII: monumento in onore di Sebastiano Allè (1638); vedi fig. 37 e 38.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 17. Allè - In rilievo di gesso con due figure il contorno della lapida filetti, cordoni rabeschi etc., dorati, e lettere d'orate, e tinta scudi 12:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [luglio 1846], allegato 2 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Monumento n. 17. Alle, al piano terreno, in rilievo di gesso pulitura, e dato una mane d'olio coto, e due di vernice color macigno, e le due figure tinta chiara il contorno della lapida, filetti cordoni, rabeschi festoni etc. d'orati a mordente, la lapida, dato tre mani di nero, e lettere d'orate. Oro, vernice, olio etc. e fattura scudi 14:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Monumento di Sebastiano Alle. Rifare le estremità alle due figure, accomodare due piccoli festoni, e altre piccolissime cose scudi 01:50».

Lato meridionale del quadriportico, pilastro fra l'arcata XVII e l'arcata XVIII: medaglione con quattro stemmi della consilia-tura dei Legisti per il 1609-1610; vedi fig. 37 e 38 (pilastro di destra), e 39 e 40 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Nelle pilastrate n. 11 stemi grandi di gesso in rilievo che portano quattro stemi ognuno, una mane d'olio, e due di vernice scudi 06:50».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [novembre e dicembre 1846], allegato 6 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Medalioni grandi in rilievo nelle pilastrate dalla parte Medica in n. 11. Dato una mane d'olio, e due di vernice a bronzo, e posto il metallò, e dato di giallo alli cartellini, e due mani di vernice copale dafatto, spesa, e fattura scudi 13:20».

Lato meridionale del quadriportico, arcata XVIII, in alto: monumento in onore di Giovanni Battista Sanuti Pellicani (1640); vedi fig. 39 e 40, in alto.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 16. Pelicano - In rilievo di gesso con due figure e putini al naturale etc., una mane d'olio, e due di vernice d'orate le lettere del iscrizio-

ne scudi 08:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Monumento di Sante [sic] Pellicano. Rifare le estremità dei due putini nella cimasa, fare un braccio con una cetra in una figura, e rifare le estremità nell'altra, come pure rifare i vollailli emblematici scudi 08:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 3, *Riassunto dello speso* ... [novembre 1849 - marzo 1850], allegato 3 (fattura dell'indoratore e verniciatore Gaetano Gavaruzzi): «Pel monumento n. 16 Pelicano. In rilievo di gesso con due figure e putini al naturale etc una mano e due di vernice d'oro le lettere della lapida e dato due mani di lucido. Spesa di tinta nera a dilato scudi 0:25. Biacca [...] 5 e [...] 4 di olio cotto scudi 00:90. Fattura per suddetto monumento scudi 05:00».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 3, *Riassunto dello speso* ... [novembre 1849 - marzo 1850], allegato 5 (fattura del battiloro Giuseppe Soverini): «Per oro somministrato [...] pel lavori fatti nel antico Archiginnasio, alli monumenti n. 14 de Fabri, libri [sic] d'oro n. 44 a bajocchi 55 l'uno scudi 24:20 e Pelicano al n. 16 libri d'oro n. 4 scudi 02:20».

Lato meridionale del quadriportico, arcata XVIII, in basso: monumento in onore del cardinale Carlo Oppizzoni (1815); vedi fig. 39 e 40, in basso.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Oppizzoni card. Lapida di marmo lettere nere a spirito scudi 00:40».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 3, *Riassunto dello speso* ... [novembre 1849 - marzo 1850], allegato 3 (fattura dell'indoratore e verniciatore Gaetano Gavaruzzi): «Per aver scritto le lettere di nero a lucido nella lapida del monumento di sua Eminenza R.ma il sig.r Card. Carlo Oppizzoni arcivescovo di Bologna, spesa e fattura scudi 00:50».

Lato meridionale del quadriportico, pilastro fra l'arcata XVIII e l'arcata XIX: medaglione con quattro stemmi della consilia-tura dei Legisti per il 1609-1610; vedi fig. 39 e 40 (pilastro di destra), e 41 e 42 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Nelle pilastrate n. 11 stemi grandi di gesso in rilievo che portano quattro stemi ognuno, una mane d'olio, e due di vernice scudi 06:50».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [novembre e dicembre 1846], allegato 6 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Medalioni grandi in rilievo nelle pilastrate dalla parte Medica in n. 11. Dato una mane d'olio, e due di vernice a bronzo, e posto il metallò, e dato di giallo alli cartellini, e due mani di vernice copale dafatto, spesa, e fattura scudi 13:20».

Lato meridionale del quadriportico, arcata XIX, in alto: monumento in onore di Gian Pietro Fabri (1636); vedi fig. 41 e 42, in alto.

Cfr. BCABo, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: -Monumento n. 14. De Fabbri - In rilievo Pulitura, contorno della lapida con reminagio, cascate, rabeschi, cordoni, lettere d'orate con n. 51 stemmi con cartellini, e fondi d'orati, e fiocchi, e tinta nel fondo dell'assa scudi 30:00-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 3, *Riassunto dello speso* ... [novembre 1849 - marzo 1850], allegato 3 (fattura dell'indoratore e verniciatore Gaetano Gavaruzzi): -Pel monumento n. 14 De Fabbri. In rilievo di legno pulitura contorno della lapida con reminagio cascate rabeschi cordoni lettere, d'orate con n. 51 stemmi con cartellini e fondi d'orati e fiocchi, e tinta nel fondo dell'assa e con due mani di lucido etc. Spesa di tinta a cola nel fondo e vari colori scudi 01:50. Fattura del suddetto monumento scudi 07:00-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 3, *Riassunto dello speso* ... [novembre 1849 - marzo 1850], allegato 5 (fattura del battiloro Giuseppe Soverini): -Per oro somministrato [...] pei lavori fatti nel antico Archiginnasio, alli monumenti n. 14 de Fabri, libri [sic] d'oro n. 44 a bajocchi 55 l'uno scudi 24:20 e Pelicano al n. 16 libri d'oro n. 4 scudi 02:20-.

Lato meridionale del quadriportico, arcata XIX, in basso: monumento in onore del cardinale Fabrizio Serbelloni (1761); vedi fig. 41 e 42, in basso.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: -Monumento n. 15. Serbelloni - In rilievo di gesso dipinto a marmo a olio, giallo di Scienna, con tre gran corone d'orate, dare la tinta alla lapida, e lettere nere scudi 04:00 [annotazione aggiunta: 13 m.zo 1848]-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [maggio-settembre 1848], allegato 4 (fattura dell'indoratore e verniciatore Gaetano Gavaruzzi): -Pel monumento Serbelloni n. 15. In rilievo di gesso dipinto a marmo a oglio giallo di Siena con tre gran corone d'orate dare di tinta alla lapida e lettere nere e due mani di vernice lucida spesa e fattura scudi 05:00-.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 3, *Riassunto dello speso* ... [novembre 1849 - marzo 1850], allegato 3 (fattura dell'indoratore e verniciatore Gaetano Gavaruzzi): -Per aver dato di lucido del contorno della lapida del monumento Serbelloni n. 15 e fatto le luci nelle tre corone, spesa e fattura scudi 01:50-.

Nota: le tre corone metalliche alle quali si accenna sopra, ora non più esistenti, erano ancora in essere nelle fotografie pubblicate in *Forni-Pighi*, tav. 42, 43, 44 e 45. Vedi fig. V e VI.

Lato meridionale del quadriportico, pilastro fra l'arcata XIX e l'arcata XX: medaglione con quattro stemmi della consiliatura dei Legisti per il 1609-1610; vedi fig. 41 e 42 (pilastro di destra), e 43 e 44 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: -Nelle pilastrate n. 11 stemmi grandi di gesso in rilievo che portano quattro

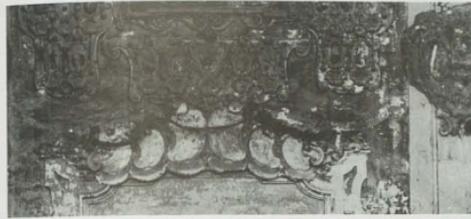


Fig. V. L'arcata XIX del lato meridionale del quadriportico era contraddistinta, in basso, da tre corone metalliche sovrapposte ai sei stemmi che decoravano l'iscrizione in onore del cardinale Fabrizio Serbelloni (1761). Il particolare è tratto da *Forni-Pighi*, tav. 43 e riproduce la situazione esistente subito dopo la ricostruzione (successiva al bombardamento del 29 gennaio 1944), ma prima del restauro alla decorazione parietale dell'arcata XIX.



Fig. VI. Il medesimo particolare, ma dopo l'intervento di restauro alla decorazione parietale dell'arcata XIX: cfr. *Forni-Pighi*, tav. 44. Il restauro venne evidentemente eseguito prima del 1964, anno di pubblicazione del *Forni-Pighi*.

stemi ognuno, una mane d'olio, e due di vernice scudi 06:50».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [novembre e dicembre 1846], allegato 6 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Medalioni grandi in rilievo nelle pilastrate dalla parte Medica in n. 11. Dato una mane d'olio, e due di vernice a bronzo, e posto il metallato, e dato di giallo alli cartellini, e due mani di vernice copale dafatto, spesa, e fattura scudi 13:20».

Lato meridionale del quadriportico, arcata XX: monumento in onore di Dursino Orsi (1601); vedi fig. 43 e 44.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 13. Controni [sic, dal nome del priore] - Lapida di macigno dare di vernice, e lettere nere scudi 01:00 [annotazione aggiunta: 13 m.zo 1848]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [maggio-settembre 1848], allegato 4 (fattura dell'indoratore e verniciatore Gaetano Gavaruzzi): «Pel monumento Controni [sic, dal nome del priore] n. 13. Lapida di macigno dare di vernice lettere nere spesa e fattura scudi 01:00».

Lato meridionale del quadriportico, pilastro fra l'arcata XX e l'arcata XXI: medaglione con quattro stemmi della consiliaiura dei Legisti per il 1609-1610; vedi fig. 43 e 44 (pilastro di destra), e 45 e 46 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Nelle pilastrate n. 11 stemmi grandi di gesso in rilievo che portano quattro stemmi ognuno, una mane d'olio, e due di vernice scudi 06:50».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [novembre e dicembre 1846], allegato 6 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Medalioni grandi in rilievo nelle pilastrate dalla parte Medica in n. 11. Dato una mane d'olio, e due di vernice a bronzo, e posto il metallato, e dato di giallo alli cartellini, e due mani di vernice copale dafatto, spesa, e fattura scudi 13:20».

Lato meridionale del quadriportico, arcata XXI: monumento in onore di Francesco Monari (1664); vedi fig. 45 e 46.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 12. Monari - In rilievo di scaiola con n. 42 stemmi, diversi fondi d'orati, filetti nel contorno con cartellini, lettere dell'iscrizione bianche, accompagnare le stocature, e sua vernice lucida scudi 15:00 [annotazione aggiunta: 13 m.zo 1848]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [maggio-settembre 1848], allegato 4 (fattura dell'indoratore e verniciatore Gaetano Gavaruzzi): «Pel monumento Monari n. 12. In rilievo di scaiola con n. 22 stemmi diversi fondi d'orati filetti con li cartellini d'orati, lettere bianche accompagnare le stocature e sua vernice lucida alla scaiola spesa e fattura scudi 15:00».

Lato meridionale del quadriportico, pilastro fra l'arcata XXI e l'arcata XXII: medaglione con quattro stemmi della consiliaiura dei Legisti per il 1609-1610; vedi fig. 45 e 46 (pilastro di destra), e 47 e 48 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Nelle pilastrate n. 11 stemmi grandi di gesso in rilievo che portano quattro stemmi ognuno, una mane d'olio, e due di vernice scudi 06:50».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [novembre e dicembre 1846], allegato 6 (fattura dell'indoratore Giuseppe Tagliani): «Medalioni grandi in rilievo nelle pilastrate dalla parte Medica in n. 11. Dato una mane d'olio, e due di vernice a bronzo, e posto il metallato, e dato di giallo alli cartellini, e due mani di vernice copale dafatto, spesa, e fattura scudi 13:20».

Lato meridionale del quadriportico, arcata XXII: monumento in onore di Sebastiano Allè (1633); vedi fig. 47 e 48.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 11. Allè - In rilievo di scaiola nel contorno dell'iscrizione con festoni d'orati, e nei fondi degli stemmi che sono n. 39 li filetti al contorno dello scudetto, lettere d'orate accompagnare le stocature, e dare la vernice lucida alla scaiola spesa, e fattura scudi 12:00 [annotazione aggiunta: 13 m.zo 1848]».

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [maggio-settembre 1848], allegato 4 (fattura dell'indoratore e verniciatore Gaetano Gavaruzzi): «Pel monumento Allè n. 11. In rilievo di scaiola nel contorno dell'iscrizione con festoni d'orati, e nei fondi degli stemmi che sono n. 39 li filetti al contorno degli scudetti, lettere, d'orate accompagnare le stocature e sua vernice lucida alla scaiola spesa e fattura detto monumento nel portico a piano tereno scudi 12:00».

Lato meridionale del quadriportico, pilastro fra l'arcata XXII e lo scalone dei Legisti: monumento in onore di Alessandro Guidotti (1688); vedi fig. 47 e 48, pilastro di destra.

Lato occidentale del quadriportico, pilastro fra lo scalone dei Legisti e l'arcata XXIII: monumento in onore di Lorenzo Piacenti (1693); vedi fig. 49 e 50 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1847], allegato 3 (fattura del pittore Francesco Setti): «Nel loggiato inferiore due figure metà del vero dipinte a chiaroscuro nel monumento di Lorenzo Piacenti scudi 08:00».

Lato occidentale del quadriportico, arcata XXIII, in alto: monumento in onore del cardinale Giovanni Girolamo Lomellini (1654); vedi fig. 49 e 50, in alto.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: -Monumento n. 9. Lomellini - In rilievo di marmo, scrivere le lettere nere a spirito scudi 00:80.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [marzo-aprile 1848], allegato 1 (fattura dell'indoratore e verniciatore Gaetano Gavaruzzi): -Monumento Lomellini n. 9, di marmo, scritto le lettere in marmo a spirito, colorito ed accompagnato la cornice con vernice lucida ed altro scudi 01:80.

Lato occidentale del quadriportico, arcata XXIII, in basso: monumento in onore di Girolamo Sampieri (1683); vedi fig. 49 e 50, in basso.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: -Monumento n. 10. Samperio - In rilievo di terra cotta con due figure al naturale, una mane d'olio, e due di vernice lettere d'orate scudi 04:00.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 1, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1846], allegato 4 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): -Monumento di terra cotta, Sampieri abbate. Un capello da monsignore con i suoi rispettivi focchi, rifare le estremità delle due figure e fare la testina del cane nell'arma scudi 05:00.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [marzo-aprile 1848], allegato 1 (fattura dell'indoratore e verniciatore Gaetano Gavaruzzi): -Monumento Sampieri n. 10 di terra cotta con statue, dato d'oglio e due mani di vernice di due tinte con d'oratura alla cornice ovale attorno l'iscrizione, d'orato tutte le lettere della medesima, e filetato con oro li n. 20 stemi e dato di vernice lucido alla lapida. Olio, vernice, lucida oro, e fattura scudi 09:50.

Lato occidentale del quadriportico, pilastro fra l'arcata XXIII e l'arcata XXIV: monumento in onore del cardinale Bonaccorso Bonaccorsi (1674); vedi fig. 49 e 50 (pilastro di destra), e 51 e 52 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: -Monumento n. 8. Bonaccorsi - In rilievo di gesso, con due statue al naturale, dare la tinta, amblema, rabeschi con due stemi, lettere del iscrizione bianche scudi 04:00.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [luglio 1847], allegato 6 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): -Monumento di S. Emm. Il Cardinale Bonaccorsi un capello cardinalizio, con i suoi rispettivi focchi, restaurato tutte le figure, rifare l'estremità superiori, come pure fatto di nuovo la testa del leone scudi 08:50.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [marzo-aprile 1848], allegato 1 (fattura dell'indoratore e verniciatore Gaetano Gavaruzzi): -Monumento Bonaccorsi n. 8, di gesso in rilievo, con due statue, emblemi arabeschi, lettere nell'iscrizione bianche ed altro dato al tutto più mani di vernice a due tinte e lucido alla lapida spesa e fattura scudi 05:50.

Lato occidentale del quadriportico, arcata XXIV: monumento in onore del cardinale Pietro Vidoni (1663); vedi fig. 51 e 52.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: -Monumento n. 7. Vidoni - Come sopra [In rilievo di marmo, scrivere le lettere nere a spirito] scudi 00:80.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [luglio 1847], allegato 6 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): -Monumento di S. Emm. a il Cardinale Vidonio un capello cardinalizio di una estrema grandezza con i suoi rispettivi focchi scudi 02:00.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [ottobre 1847], allegato 3 (fattura del pittore Francesco Setti): -Al monumento di Pietro Cardinali [sic] due putti da grafrisi a nero sopra il macigno, onde si solevano dal panno scudi 01:00 [in calce alla fattura:] compreso li due puttini nel monumento Vidoni.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [novembre 1847], allegato 5 (fattura dell'indoratore Angelo Bonaccorsi): -Pel monumento Vidoni n. 7. In rilievo di marmo come sopra [cioè, riferendosi al monumento Fiorini n. 46: il fondo della lapida gran cornice il tutto d'orato lettere nere con due stemi d'orati] scudi 01:20.

Lato occidentale del quadriportico, pilastro fra l'arcata XXIV e l'arcata XXV: monumento in onore di Carlo Antonio Biagi (1676); vedi fig. 51 e 52 (pilastro di destra), e 53 e 54 (pilastro di sinistra).

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: -Monumento n. 6. Blasium - In rilievo di marmo, scrivere le lettere nere a spirito scudi 00:80 [annotazione aggiunta: 1848, 13 m.zo].

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [dicembre 1847 - febbraio 1848], allegato 5 (fattura dell'indoratore Angelo Bonaccorsi): -Pel monumento Blasium n. 6. In rilievo di marmo scrivere le lettere a spirito e puitura del suddetto monumento scudi 02:50.

Lato occidentale del quadriportico, arcata XXV, in alto: monumento in onore del cardinale Fabrizio Savelli (1650); vedi fig. 53 e 54, in alto.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: -Monumento n. 4. Sabelli - In rilievo di marmo, scrivere le lettere in nero a spirito del iscrizione scudi 01:50 [annotazione aggiunta: 1848, 13 m.zo].

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [dicembre 1847 febbraio 1848], allegato 5 (fattura dell'indoratore Angelo Bonaccorsi): -Pel monumento Sabelli n. 4. In rilievo di marmo scrivere a spirito le lettere del iscrizioni e di più per aver accompagnato a marmo il nichio del busto e puitura del suddetto monumento scudi 03:50.

Lato occidentale del quadriportico, arcata XXV, in basso:

monumento in onore di Domenico Gualandi (1687); vedi fig. 53 e 54, in basso.

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Monumento n. 5. Gualandi - In rilievo di gesso con 28 stemi e leoni e lettere del'iscrizione d'orate scudi 04:00 [annotazione aggiunta: 1848. 13 m.za].»

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [luglio 1847], allegato 6 (fattura dello scultore Vincenzo Testoni): «Monumento di S. Emma il Cardinale Sabello [sic, ma si riferisce al monumento Gualandi] due cimieri sopra le armi, e rifare vari pezzi nei due leoni - scudi 01:50.»

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. V, fasc. 2, *Riassunto dello speso* ... [dicembre 1847 - febbraio 1848], allegato 5 (fattura dell'indoratore Angelo Bonacorsi): «Pel monumento Gualandi n. 5. In rilievo di gesso con 28 stemi, e leoni triciati d'oro, e lettere del'iscrizioni, d'orate etc. - scudi 15:00.»

E inoltre:

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Archivolti n. 4 nella imbocatura del cancello d'orare li listelli rabeschi etc. scudi 16:00.»

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Lampione Dorare tutti li piombi, ferri, e rabeschi - scudi 10:00.»

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Nella volta sopra al lampione pulitura, e ritocature nelle dorature - scudi 02:00.»

Cfr. BCABO, *Archivio*, cart. VII, fasc. 2, *Preventivo dei lavori* ... [1846]: «Nel freggio al esterno del cortile stemi di terra cota grandi, per conservare più che sia possibile dai temperi dare una mane di vernice copale dafatto che sono n. 87 stemi - scudi 10:00.»

MANUELA FAUSTINI FUSTINI

## Il restauro dei monumenti Sbaraglia, Valsalva e Malpighi dell'Archiginnasio

Le tre arcate al piano superiore del quadriloggiate dell'Archiginnasio restaurate fra il 2001 e il 2002 comprendono il monumento in memoria di Giovanni Girolamo Sbaraglia, dipinto da Donato Creti con la tecnica dell'olio su muro, con medaglione di Giuseppe Maria Mazza; il monumento ad Antonio Maria Valsalva, con ritratto in marmo; e infine il monumento a Marcello Malpighi, dipinto da Marcantonio Franceschini. Gli artisti che realizzarono due di questi monumenti (Donato Creti, Giuseppe Maria Mazza e Marcantonio Franceschini) rivestono un'importanza che trascende la semplice dimensione cittadina e sono attualmente oggetto di studi specialistici da parte di studiosi del settore.

Il progetto di restauro, redatto all'interno del Comune di Bologna - U.I. Studi e Interventi Storico Monumentali - è stato approvato dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici e del Paesaggio di Bologna e dalla Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico di Bologna. L'intervento è stato possibile grazie alla donazione di un contributo, finalizzato al restauro delle tre arcate, da parte della società Novartis Farma spa, in occasione del 75° congresso della Società italiana di dermatologia e venerologia. Il progetto è stato approvato dall'Amministrazione comunale in data 6 giugno 2001 e, a seguito di una trattativa privata tra ditte specializzate, in data 14 ottobre 2001 sono iniziati i lavori.



Fig. 1. Monumento a G.G. Sbaraglia, prima del restauro.



Fig. 2. Monumento a G.G. Sbaraglia, dopo il restauro (Foto Studio Pym/Nicoletti e Studio Cesari eseguita il 13 settembre 2002)

L'arcata in memoria di Giovanni Girolamo Sbaraglia dipinta da Donato Creti nel 1713 rappresenta l'Esperienza (a sinistra) e la Ragione (a destra) la quale simbolicamente tiene in mano un morso da cavallo, come per frenare gli impulsi e le bizzarrie dell'animo. Al centro, seminascosti dal grande tendaggio blu, due putti scherzosi, uno dei quali si posa sul capo una corona che pare di alloro (fig. 1).

Il fondo, eseguito con un misto di coccio pesto e calce, così da renderlo liscio come marmo, fu finito con una imprimitura di olio, al fine di saturare la porosità dell'intonaco, evitando l'assorbimento del legante da parte degli strati pittorici. Dalle indagini di laboratorio eseguite dalla Soprintendenza Storico Artistica si deduce che il dipinto fu eseguito partendo da uno strato di imprimitura rosastro con stesure successive, e che già nei primi momenti di finitura dell'opera furono necessari degli interventi, probabilmente ad opera dello stesso Creti.<sup>1</sup> Già nel 1717 l'autore stesso lamentava infatti, in una lettera, che il fondo a fresco era rovinato e che era necessario eseguire delle ridipinture, alterando la qualità originaria del dipinto a olio.<sup>2</sup> Da indagini d'archivio risulta che il dipinto fu restaurato nel «contorno a buon fresco» nel 1844 da Antonio Magazzari, il quale ripulì anche il ritratto in bronzo e la lapide con le scritte in nero. In seguito sicuramente sono stati effettuati altri restauri, anche se non documentati; lo si è visto durante il primo lavoro di pulitura dell'affresco (soprattutto nella parte bassa) che si presentava diviso in tanti rettangoli precisi, dovuti a un antecedente trattamento di pulitura a impacchi.

L'approccio al restauro di questo affresco è stato molto accurato. Il progetto metodologico prevedeva una campionatura preliminare con indagini di laboratorio per approfondire le tecniche pitto-

<sup>1</sup> Le indagini sono state effettuate su cinque campioni del dipinto eseguito da Donato Creti, allo scopo di studiare la tecnica pittorica utilizzata dall'artista. La relazione di analisi è stata redatta dal dott. Diego Cauzzi e dalla dott.ssa Daniela Pinna, preposta dalla Soprintendenza alla supervisione dei lavori. Dalla relazione si evince che le diverse stesure pittoriche dei campioni sono coeve, ma in due campioni sono presenti solo gli strati superficiali di cromia e sono assenti lo strato di imprimitura e strati sottosuperficiali: «Risulta quindi verosimile che l'autore abbia operato alcuni ritocchi, in zone di caduta del colore, direttamente sull'intonaco, in queste parti mancano quindi gli strati preparatori».

<sup>2</sup> RENATO BELLI, *Donato Creti*, Bologna, Mario Spagnol, 1967; cfr. anche DONATELLA BAZZI MAINO, *Lo Gratiudine e la Memoria. I monumenti affrescati d'età barocca*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo, L'Università, la Biblioteca*, a cura di Giancarlo Roveri, 2 voll., Bologna, Credito Romagnolo, 1987, I, p. 113-143, in particolare p. 134-135.



Fig. 3. Monumento a Giovanni Girolamo Sbaraglia (quadrilogo superiore, lato settentrionale, arcata VI), particolare, durante il restauro (fase di pulitura).

riche usate dall'artista e capire il tipo di pigmento utilizzato nelle diverse colorazioni. Il blu, ad esempio, delle vesti della figura di destra, è costituito da blu oltremare e il verde presente nel tendaggio è composto da pigmenti di terra verde di alta qualità. Questi materiali, alquanto raffinati, dimostrano che l'artista ha usato tutte le accortezze per dare all'opera grande luminosità. Lo stesso 'difetto tecnico' riscontrato nell'intonaco a coccio pesto, troppo liscio e compatto per fare assorbire l'olio e i successivi strati pittorici, è probabilmente da imputarsi alla volontà di Creti di ottenere un effetto brillante e compatto del dipinto.<sup>3</sup> Operativamente come prima fase si è proceduto al lavaggio del dipinto e alla rimozione degli strati aggiunti posteriormente (fig. 3). Il lavaggio è stato eseguito con acqua deionizzata e la rimozione di parti postume è stata fatta con una soluzione di acetone e diluente.

Il consolidamento delle parti distaccate tra intonaco e intonachino è stato fatto con iniezione di caseato di calce (soprattutto

<sup>3</sup> Cfr. la relazione di analisi redatta da D. Cauzzi e D. Pinna cit. alla nota 1.

nella parte alta del tendaggio), mentre il fissaggio della pellicola pittorica è stato eseguito come nei dipinti su tavola, con una soluzione diluita. Per il restauro pittorico, viste le cadute originali di colore, che evidenziavano macchie rosastre sottostanti, e vista la 'quadrettatura' che aveva subito nei precedenti restauri, si è operato stendendo una base 'spezzata' a tempera, con reintegro e velature ad acquerello, in modo da ricucire il tutto.

Il medaglione in bronzo è stato spolverato e lavato diverse volte ed è stato trattato con inibitori della corrosione. È stato infine applicato a pennello un consolidante e per ultimo si sono eseguite delle velature ad acquerello per ridare all'insieme un equilibrio complessivo.

La seconda arcata, dedicata ad Antonio Maria Valsalva, medico chirurgo, specializzato in anatomia, con ritratto in marmo di Carrara, contornato da una decorazione con festoni e putti operosi, venne eseguita nella prima metà del Settecento, dopo la morte dell'effigiato, che avvenne nel 1723. La lapide superiore, anch'essa dedicata a un medico, è contornata da diversi stemmi in gesso policromi a cui fa sfondo un tendaggio rosso cupo. Da documenti di archivio risulta che nel 1844 venne ripulito il ritratto in marmo e la lapide, vennero rifatti i filetti d'oro degli stemmi e ripassate le lettere in nero della lapide. Prima del restauro l'intera arcata si presentava molto degradata, con la zona inferiore scontornata e annerita, mentre alcuni stemmi mostravano lacune pittoriche e indebolimenti nell'attacco alla muratura, tanto che uno di essi, precipitato al suolo e frantumatosi a seguito di distacco, era già stato restaurato a cura della ditta «Katia» tra la fine del 2000 e i primi mesi del 2001 (fig. 5).<sup>4</sup>

Il restauro ha cercato di dare una maggiore leggibilità all'insieme, pulendo le parti in marmo, consolidando le parti in gesso, molto fragili, e pulendo le parti decorate della zona inferiore. In particolare per il dipinto murale si è proceduto con una spolveratura a pennello, avendo molta cura nelle parti interstiziali degli stemmi, per poi fissare le scaglie di colore con una soluzione liquida composta da acqua e una percentuale di Primal AC 33, mentre per il consolidamento in profondità si sono utilizzate malte fluide

<sup>4</sup> Cf. Prot. gen. 163619 del 2.11.2000 e PIERANGELO BELLETTINI, *Relazione del Direttore dell'attività svolta nel biennio 1999-2000*, «L'Archiginnasio», XVII-XCV, 1999-2000, p. VII-XLVIII, in particolare p. XIV.



Fig. 4. Monumento ad Antonio Maria Valsalva, (quadrilogo superiore, lato settentrionale, arcata VII), particolare, durante il restauro (fase di consolidamento e pulitura).



Fig. 5. Monumento ad A.M. Valsalva, prima del restauro.



Fig. 6. Monumento ad A.M. Valsalva, dopo il restauro (Foto Studio Pym/Nicoletti e Studio Cesari, eseguita il 13 settembre 2002).



Fig. 7. Monumento a Marcello Malpighi (quadrilogo superiore, lato settentrionale, arcata VIII), particolare, durante il restauro (fase di consolidamento e pulitura).

a base di calce e sabbia (fig. 4). La pulitura successiva è stata effettuata con acqua deionizzata e per le parti più resistenti con acqua e ammoniaca. Per le parti in marmo si è proceduto con impacchi di pasta di cellulosa e carbonato di ammonio in minima soluzione, terminando con un fissaggio finale con cera microcristallina. Gli stemmi pericolanti sono stati fissati con nuovi perni d'acciaio e malta di araldite, mentre il restauro delle immagini è stato eseguito con colori ad acquerello.

La terza arcata, dedicata a Marcello Malpighi, è stata dipinta con tecnica mista tra il 1686 e il 1687 dal pittore bolognese Marcantonio Franceschini;<sup>3</sup> l'affresco rappresenta Mercurio, con il classico petaso calato sul capo, che porta come messaggio alla donna sulla sinistra (l'Eternità) il nome di Malpighi, illustre e

<sup>3</sup> Cfr. D. BIAGI MAENO, *La Gratitude e la Memoria* cit., I, p. 130; DWIGHT C. MILLER, *Marcantonio Franceschini*, Torino, Artema - Compagnia di Belle Arti, 2001, p. 131; LAURA DE FANTI, *Marcantonio Franceschini e l'Archiginnasio: i cartoni preparatori per l'affresco della memoria Malpighi, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. 165-174.*



Fig. 8. Monumento a Marcello Malpighi, particolare, durante il restauro (fase di consolidamento e pulitura).

famoso medico. Il pittore esprime tutto il suo classicismo inserendo le figure in una cappella a costoloni decorati con al centro due putti che lanciano fiori (fig. 9).

Dai documenti di archivio risulta che nel 1844 venne restaurato il dipinto, pulita la lapide di marmo e ripassate le scritte dell'epigrafe. A giudicare dalla velatura bianca che copriva l'intero dipinto, determinata da un fissativo sintetico, si presume che altri restauri furono eseguiti in epoca più recente. Lo stato di degrado in cui si trovava l'intera arcata, la velatura biancastra estesa un po' ovunque, confondeva e appiattiva l'intero dipinto, lasciando solo immaginare la freschezza del colore originale.

Prima operazione di restauro è stata quella di pulire con pennello morbido l'intera arcata e fissare le parti pericolanti con una soluzione di acqua e Primal, mentre le parti luminescenti sono state 'abbassate' con una soluzione di acqua e alcool. I ritocchi postumi sono stati eliminati con una soluzione di sali inorganici. Dopo questa fase di pulitura si è proceduto consolidando in profondità, mediante iniezioni di caseato di calce, procedendo con la stuc-

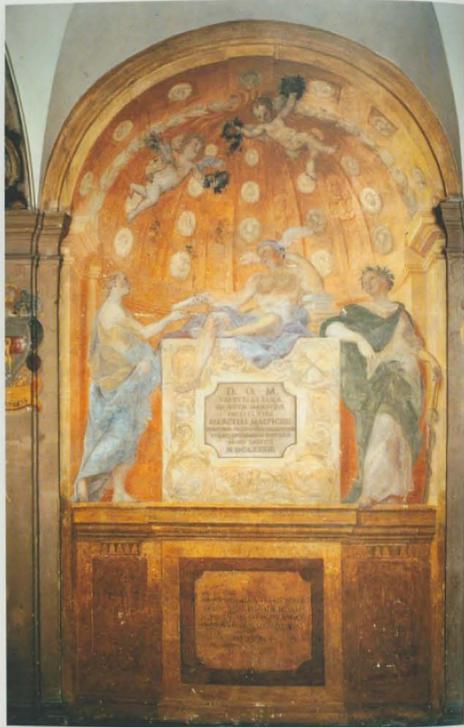


Fig. 9. Monumento a M. Malpighi, prima del restauro.



Fig. 10. Monumento a M. Malpighi, dopo il restauro (Foto Studio Pym/Nicoletti e Studio Cesari, eseguita il 13 settembre 2002).

catura delle lacune e delle crepe con malta di sabbia e calce. A questo punto il dipinto appariva sgranato, soprattutto negli incarnati e nei manti, probabilmente a causa della malta originale fatta con sabbia grossa (fig. 7). Si è quindi cercato di eseguire una integrazione cromatica con tempera e acquerello che garantisse un discreto livello di omogeneità dei tratti cromatici. La parte bassa con motivi architettonici è stata ripulita e velata con colori a tempera e la scritta è stata rifatta, in quanto dopo la pulitura risultava sdoppiata.

Al termine del restauro delle tre arcate è stato richiesto alla restauratrice Silvia Baroni di procedere con il restauro delle lesene in arenaria che suddividono i tre monumenti, alquanto degradate e piuttosto cupe, considerate le varie ridipinture subite. Gli stemmi nella parte superiore presentavano distacchi sia dall'arenaria sia dal supporto di colore ed erano molto anneriti da fumi e polveri. Si è proceduto come prima fase al fissaggio dell'intonachino all'arenaria e della pellicola pittorica all'intonachino, in seguito si è eseguita la pulitura e infine si è eseguito il restauro pittorico a scomparsa delle lacune. L'arenaria è stata pulita con impacchi di pasta di cellulosa e carbonato di ammonio, e dopo una velatura con acque tinte in diverse mani, è stata fissata con acqua di calce.

Ora le tre arcate si presentano al pubblico con i loro colori intensi, ripulite e restaurate secondo i criteri, già consolidati, di una conservazione non aggressiva e compatibile con i prodotti originali.

ANGELO MAZZA

### Febo Denalio (1561-1624) podestà di Bologna in un ritratto di Giacomo Cavedone

Del tutto sconosciuto è il ritratto di Febo Denalio che si conserva, senza riferimenti attributivi, in un'antica collezione reggiana (fig. 1).<sup>1</sup> Di questo colpisce, in primo luogo, l'intensità della presentazione. Lo sguardo grave e imperioso del magistrato incontra quello dell'osservatore che viene quasi coinvolto nella complice organizzazione del campo rettangolare del dipinto, concordata tra il pittore e il modello. Questi, visto lateralmente, vi è incluso per tre quarti della figura e lascia liberi i soli spazi riservati agli emblemi familiari e alla enunciazione delle eminenti cariche di governo ricoperte. La luce proviene da destra ed esalta i dettagli di valore simbolico nel rapporto contrastato con il fondo compatto e scurissimo, come se il supporto fosse costituito, anziché da una comune tela, da una spessa tavola o da una lucente lastra d'ardesia. Ogni elemento risponde ad una esplicita funzione: lo stemma e l'iscrizione, la veste cerimoniale e l'alta gorgiera, la bacchetta nella mano destra e la doppia collana d'oro disposta in ampio giro, il libro dello Statuto di Bologna con legatura in pergamena poggiato sul tavolo e infine lo stocco e il cappello appesi sul fondo.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Eseguito ad olio su tela, il dipinto misura cm. 148 x 107.

<sup>2</sup> Nel libro con lo Statuto di Bologna la priorità del messaggio la vince sul principio naturalistico della verosimiglianza: il titolo *Statutum Bononiae* è infatti riportato a piene lettere, curiosamente, sul piatto posteriore, l'unico interamente visibile, in grado di ospitare sia pure incuriosamente la scritta a grandi caratteri, ben leggibile anche a distanza.

La sostenuta qualità artistica, assicurata da una omogenea tensione formale che non conosce cedimenti, costituisce aspetto essenziale agli effetti suggestivi del ritratto. L'intensità cromatica è ravvivata da una luce ferma come quella di una vetrata e l'impianto strutturale si avvale di un ritmo montante nelle pieghe sinuose delle maniche, bilanciato dalla sobrietà dell'appiombio della veste e del risvolto della lunga manica. La nitidezza della visione descrive virtuosismi smaglianti nel broccato, soffermandosi sui riflessi della doppia catena d'oro; soprattutto definisce con ammirevole lucidità ottica, del tutto straordinaria nella pittura emiliana del tempo, l'impugnatura dello stocco infilato nel fodero rivestito di velluto rosso, come pure il cappello dalla larga tesa bordata da cordoncino dorato che monta sulla calotta suddividendola in sei spicchi, anch'esso rivestito di un medesimo velluto rosso vivo.

#### Le iscrizioni

L'occhio dell'osservatore è subito attratto dall'iscrizione in alto a sinistra che si rivela quanto mai preziosa a motivo della concentrazione delle informazioni sull'effigiato, del quale sinteticamente registra l'identità anagrafica, la famiglia di appartenenza, l'età, le tappe della biografia, le cariche pubbliche, i titoli onorifici, la cultura giuridica: «PHOEBVS DENALIVS / I.V.D. REGIENSIS EQVES . ET CO: / BONONIAE PRAETOR ET CAPIT.<sup>S</sup> / POPVLI . M.D.C.III . MDCV / AETATIS SVAE . ANN. / XLIII». Nel 1619 anche Alessandro Squadroni presentava Febo Denalio, nel *Fasciculus laudum Regii Lepidi*, con i titoli di «Comes et Eques Palatinus» e registrava appunto, tra le numerose cariche ricoperte, quelle di «Bononiae Auditor, eiusdemque Civitatis Praetor, et Capitaneus».<sup>3</sup> Costituisce parte integrante dell'iscrizione lo stem-

<sup>3</sup> Dopo la biografia del padre Francesco Denalio, compare quella di Febo e dei suoi fratelli Papiniano e Germanico. Alessandro Squadroni riferisce: «Phoebus Denalius, Comes et Eques Palatinus, Decanique praedicti filius: praetor alia multa, olim Bononiae Auditor, eiusdemque Civitatis Praetor, et Capitaneus extitit, Ianuensium Rotae Auditorem, ac Praetorem gessit, Ravennae, aliquis Flaminiae Urbibus Praefuit, nunc Ducis nostri Sereniss. est a secretis, Signaturaeque, ut vocant, Consiliarius» (ALESSANDRO SQUADRONI, *Fasciculus laudum Regii Lepidi*, Reggio Emilia, apud Flaminium Bartholom, 1619, p. 33). Più articolato il profilo professionale descritto nella riedizione del 1620: «Phoebus Denalius Comes, et eques Palatinus praefatus Decani filius, cuius multae Decisiones habentur in libro *Decisionum sceleratarum Rotae Bononiensis*, ubi Annihal Fondacia clarissimus Legum Doctor alter ex compilatoribus eum eru-



Fig. 1. GIACOMO CAVEDONE, *Ritratto del giureconsulto reggiano Febo Denalio podestà di Bologna (1604-1605)*, Reggio Emilia, collezione privata. Del tutto sconosciuto e privo di riferimenti attributivi, il ritratto del magistrato reggiano, provvisto delle insegne di governo, è pervenuto all'antica collezione insieme ad altre opere, tra le quali il ritratto in terracotta del poeta e giureconsulto Francesco Denalio, padre di Febo, eseguito da Prospero Clemente nel 1573.

ma familiare che si inserisce con la punta inferiore tra il nome aulico del ritrattato, Febo, e il cognome, Denalio.<sup>4</sup>

Al tempo dell'esecuzione del dipinto la famiglia Denalio godeva di notevole prestigio grazie soprattutto a Francesco (Reggio Emilia 1533-1619), del quale il figlio Febo (Correggio 1561 - Modena 1624) si proponeva di seguire le tracce. La formazione giuridica di Francesco si era svolta attorno alla metà degli anni Cinquanta, soprattutto a Bologna dove la sua presenza è registrata anche nel 1560. Subito dopo veniva impiegato in attività di

ditissimum, celeberrimum, et integerrimum virum appellat, qui olim Ravenae aliquae Flaminiae Urbibus praefuit, Bononiensis Rotae Auditor, eiusdem Civitatis Praetor, et Papali Capitaneus extitit, Rotae Januensis causarum criminalium Auditem, ac eius Urbis Praetorem maxima cum laude peregit, ac de illa Serenissima Republica bene meritus multis aureis, discedens, ab eadem donatus fuit. Electus deinde Sereniss. Ducis nostri Signaturae Consiliarius apud Sanctiss. Dominum nostrum Paulum Quintum Pontificem Maximum per triennium pro sua Celitudine Orator resedit. Nunc penes ipsum Serenissimum Ducem est a Secretis, et ab intimis consiliis, omnibus apprime charus, ob morum probitatem, quae praecipue inter coetera eius eximias virtutes ad sui nominis famam extendendam plurimum potuit. (A. SCADEMONI, *Fuscus laudum* cit., ed. Reggio Emilia, apud Flaminium Bartholum, 1620, p. 43-44).

<sup>4</sup> Lo stemma della famiglia reggiana Denalio (denominata anche Denaglio o Denaglia) compare tra i numerosissimi della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, un tempo sede dello Studio universitario (fig. 2). Si trova al piano superiore, tra i primi sulla parete sinistra nel corridoio che conduce all'attuale sala di lettura (ambulacro degli artisti, arcata II ovest, parete, lato superiore; numero identificativo 3243). Lo accompagna la scritta «PARMENSIVM», in alto, sopra lo stemma, e «D. PHOEBVS / DENALIA / REGIENSIS» nella cartella in basso. La data 1630 induce a identificare il personaggio nel nipote del podestà e capitano del popolo il cui ritratto viene qui presentato. Questi aveva infatti istituito un fideicommissato su una proprietà terriera nel comune di Rubiera, ubicata tra Reggio Emilia e Modena, in favore della figlia Ersilia che nel 1606 aveva sposato Ercole Torricelli, «Consigliere della Ducal Camera di Modena», che sarebbe scomparso nel 1624, poco prima dello stesso Denalio (GIOVAN BATTISTA SPACCINI, Cronaca di Modena, Archivio Storico Comunale di Modena, ms., alle date 26 luglio 1624 e 8 agosto 1624), a condizione tuttavia che il primogenito assumesse il nome Febo e il cognome Denalio, e così pure gli altri discendenti (GIROLAMO TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese o notizie della città e delle opere degli scrittori nati degli Stati del serenissimo signor duca di Modena*, Modena, presso la Società tipografica, 1782, t. II, p. 209). In favore dell'ammissione di un proprio nipote al cavalerato dei Santi Maurizio e Lazzaro a Torino il magistrato reggiano si adoperò tra il 1620 e il 1621 impegnando il modenese Alessandro Tassoni allora presso la corte sabauda, come emerge dall'epistolario del celebre autore de *La Scocchia rapita* (ALESSANDRO TASSONI, *Lettere*, Vol. II, 1620-1634, a cura di Pietro Puliti, Roma-Bari, Laterza, 1978, lettere 551-554, 556, 565, 574, 576, 581 alle pagine 51-55, 63-64, 70-73, 77; devo alla cortesia di Enzo Prucchi la segnalazione del rapporto fra Febo Denalio e Alessandro Tassoni). Dal ritratto del diciottenne Febo Denalio, figlio di Ersilia, risalente al 1629, è stata ricavata la traduzione incisoria a mere linee di contorno pubblicata in FEBO ERCOLE FOGLIANI DENAGLIA CANTARELLA, *Fogliani della Torricella Febo Denaglia di Reggio e Duchi Fogliani Sforza d'Argona di Piacenza, continuazione genealogico-storica*, Reggio Emilia, Torreggiani e Compagno, 1898, p. n.r. L'incisione reca la scritta «PHEBUS DENA. = AETAT. ANN. 18 DECESS. 1631. 3 AV.

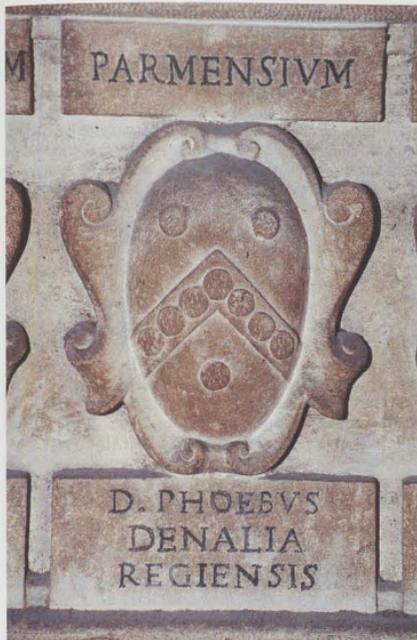


Fig. 2. Stemma del reggiano Febo Denalio, 1630. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, ambulacro degli artisti, arcata II ovest, parete, lato superiore; numero identificativo 3243 (Foto Studio Pym/Nicoletti e Studio Cesari). La presenza, nelle antiche Scuole dell'Archiginnasio, dello stemma di Febo Denalio, nipote dell'omonimo magistrato ritratto da Giacomo Cavedone, sta a testimoniare il ruolo di rappresentante della *Natio Parmensium* nella Consiglieria dell'Università degli Artisti per l'anno 1630.

governo con la nomina a podestà di Correggio; ed è qui che, nel 1561, nasceva Febo, uno dei suoi dieci figli.<sup>5</sup>

Come il fratello maggiore Papiniano (Reggio 1559 - Roma 1626), anche Febo avrebbe conseguito la laurea legale in *utroque jure* a Bologna, nel 1581.<sup>6</sup> Entrato a far parte del Collegio dei giurisperiti di Reggio, avrebbe intrapreso subito la carriera amministrativa. Le tappe di quell'ascesa sono ordinatamente registrate, fino al 1599, in un *Elenco* manoscritto corredato di patenti e attestati di lealtà e di prudenza conservato presso la Biblioteca Estense di Modena, il medesimo di cui si servì Girolamo Tiraboschi per la raccolta di notizie sui membri di spicco della famiglia Denalio, da inserire nel tomo secondo della sua *Biblioteca modenese* dato alle stampe nel 1782.<sup>7</sup> Da questo *Elenco* si apprende che Febo, definito nel diploma della laurea bolognese «Nobilis, ac Magnificus vir scientia praeclarus, ingenio acutissimus, moribus modestus, atque omni doctrina praeditus», esercitò «due anni la Podestaria di Pomponesco ciùè dal S. Pietro 1581, sin al S. Pietro 1583» per incarico di Giulio Cesare Gonzaga e che dal 20 agosto 1583 passò a Casale Monferrato, dove si sarebbe trattenuto fino a settembre del 1585 nella veste di vicario del padre che ricopriva allora la carica di capitano di giustizia per nomina di Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova.<sup>8</sup> L'anno successivo svolgeva le funzioni di giudice dei minori a Reggio e in seguito riceveva l'incarico di «Avvocato fiscale della Ser.ma Repubblica di Genova, et Assistente alla Rota Criminale», al quale si sarebbe dedicato dall'11 febbraio 1587 al 10 marzo 1590. Gli anni Novanta furono

<sup>5</sup> Per la biografia di Francesco Denalio si vedano A. SQUADRONI, *Fasciculus laudum* cit., ed. Reggio Emilia, apud Flaminium Bartholum, 1619, p. 31-32; A. SQUADRONI, *Fasciculus laudum* cit., ed. Reggio Emilia, apud Flaminium Bartholum, 1620, p. 41-42; G. TIRABOSCHI, *Bibliotheca Modenese* cit., II, p. 210-220; in particolare la voce curata da MARTINO CAPUCCI, *Denalio (Denaglio, Denaglio), Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani* (d'ora in poi *DBI*), vol. 38, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, p. 690-691.

<sup>6</sup> Per Febo Denalio si vedano A. SQUADRONI, *Fasciculus laudum* cit., ed. Reggio Emilia, apud Flaminium Bartholum, 1619, p. 33; A. SQUADRONI, *Fasciculus laudum* cit., ed. Reggio Emilia, apud Flaminium Bartholum, 1620, p. 43-44; G. TIRABOSCHI, *Bibliotheca Modenese* cit., II, p. 210-220; in particolare la voce curata da M. CAPUCCI, *Denalio (Denaglio, Denaglio), Febo*, in *DBI*, vol. 38 cit., p. 689-690.

<sup>7</sup> *Elenco degli onorevoli gradi e delle cariche sostenute dal Dottor Febo Denalio figlio del Dottor Francesco di Reggio, e copie dei relativi documenti*, 1599, Modena, Biblioteca Estense, ms. c.Q.6.1 (ll. 1017).

<sup>8</sup> Per questi incarichi cfr. *Elenco degli onorevoli gradi* cit., c. 1r, 3o-4r, 7r-8r.

contrassegnati dal servizio presso il cardinale Francesco Sforza, legato di Romagna, nella veste di governatore di Santarcangelo, di «commissario dell'abbondanza» di Rimini e diocesi, di commissario di Montefiore, di podestà di Cervia e governatore di Ravenna, e da altri incarichi in Lombardia, sempre per conto del medesimo cardinale.<sup>9</sup> Infine, come riportano le citate memorie accompagnate da patenti e attestati, «dall'anno 1599 alli 25 giugno fu eletto Aud.re della Rota di Bologna per anni cinque da comincarsi alle calende di luglio del 1600, et anticipatamente fu surrog.to in luogo dell'ill.re S.r Aless.o Zilocco da Correg.o partito per occ.ne d'altro off.o alli 14 ag.to 1599 et così prese il possesso, et giur.to alli 30 settembre 1599».<sup>10</sup> Si giunge pertanto alle soglie delle cariche dichiarate nell'iscrizione, in riferimento alle quali il pittore costruisce il ritratto.

#### *Emblemi e insegne del potere*

Il 9 luglio 1599 Febo Denalio dava comunicazione al duca di Modena, Cesare d'Este, della nuova carica cui era stato promosso grazie alla protezione del cardinale Sforza. Girolamo Tiraboschi, all'oscuro dell'attività svolta dal magistrato reggiano subito dopo l'ufficio bolognese di durata quinquennale, la cui conclusione cadeva nel settembre 1604, era nel giusto quando affermava che «forse fu allora, ch'ei fu eletto Podestà, e Capitano del Popolo in Bologna». Lo conferma l'iscrizione sul ritratto qui esaminato.<sup>11</sup> Improbabile è invece che in quel periodo fosse tornato a Genova in qualità di «Auditore della Ruota Criminale e Podestà, come si afferma nella Matricola de' Dottori di Reggio». In effetti Febo Denalio aveva ricevuto l'invito, alla fine di febbraio del 1602, a far parte della magistratura dei tre Auditori della Rota Criminale genovese. Il governatore della Repubblica di Genova lo aveva informato della nomina, sicuro che in lui concorressero «le qualità» imposte dalle leggi della Repubblica: «... cioè che habbiate almeno anni 35 d'età, e cinque di Dottorato, et che habbiate esercitato

<sup>9</sup> Cf. *Elenco degli onorevoli gradi* cit., c. 1o-2r.

<sup>10</sup> *Ibid.*, c. 1o-2r.

<sup>11</sup> G. TIRABOSCHI, *Bibliotheca Modenese* cit., II, p. 208.

<sup>12</sup> *Lettere di diversi a Febo Denalio*, in *Lettere*, Modena, Biblioteca Estense, ms. c.S.8.1 (lt.



Fig. 3. Ritratto di Francesco Denalio all'età di vent'anni, 1553, incisione, in *Prima parte delle rime dell'eccellentiss.mo Giureconsulto il Sig. Francesco Denalio nobil regiano cognominato Flammidoro Erothilo*, Bologna, per Alessandro Benacci, 1580 (esemplare consultato: BCABo, 16.B.III.21, op. 8). Realizzato nel 1553, il ritratto fu utilizzato solo dieci anni dopo, in occasione della stampa dei *Poemata* (F. DENALIO, *Poemata*, Bologna, ex Thipographia Joannis Rubei, 1563) e, nuovamente, per la *Prima parte delle rime* edita nel 1580.

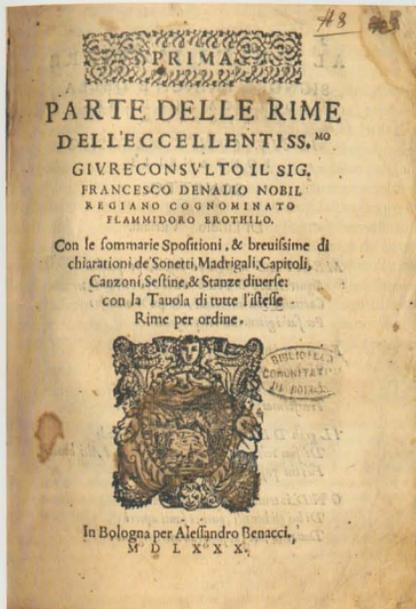


Fig. 4. *Prima parte delle rime dell'eccellentiss.mo Giureconsulto il Sig. Francesco Denalio nobil regiano cognominato Flammidoro Erothilo*, Bologna, per Alessandro Benacci, 1580, frontespizio, (esemplare consultato: BCABo, 16.B.III.21, op. 8).

Una intensa produzione poetica accompagnò l'attività del magistrato Francesco Denalio, con il quale Ciro Spontone, insieme al marchese di Castiglione, intrecciò ragionamenti intorno alle forme di governo, alle qualità, alle prerogative e ai compiti del principe nel suo dialogo *La corona del principe* dato alle stampe a Verona presso Girolamo Discepolo nel 1590.

qualche Pretura, o, vero alcun'altro ufficio criminale in Italia».<sup>12</sup> Ma la designazione a partire dal 10 marzo di quell'anno rendeva l'incarico incompatibile con il contemporaneo ufficio bolognese. E infatti il 14 luglio 1602 Ranuccio Farnese, duca di Parma, inviava al magistrato reggiano una lettera da Caprarola chiamandolo «Auditor della Rota di Bologna» e altrettanto faceva da Modena, nel 1604, il duca Cesare d'Este.<sup>13</sup>

La decisione di Febo Denalio di fermare orgogliosamente la propria immagine nelle cariche di podestà e di capitano del popolo di Bologna, ricoperte tra il 1604 e il 1605, le più elevate raggiunte nell'intero arco della carriera, sta peraltro ad indicare che quelle magistrature avevano recuperato il prestigio sociale e l'importanza politica di un tempo. Lo conferma il pronunciamento del cardinale di San Sisto, Filippo Boncompagni, in favore della precedenza del podestà sull'auditor del Torrione, espressa in una lettera al governatore di Bologna in data 11 novembre 1579.<sup>14</sup> A rilanciarle erano state le provvidenze adottate alcuni decenni prima, quando il governatore Giovanni Maria del Monte, come riporta Pompeo

1021, c. 53r (lettera del Governatore della Repubblica di Genova a Febo Denalio, 20 febbraio 1602).

<sup>12</sup> Lettere di Ranuccio Farnese a Febo Denalio sono conservate in *Lettere di diversi cit.*, c. 39r (12 ottobre 1599, con rallegramenti per la recente nomina a Auditore di Rota), 40r (25 novembre 1599), 41r (27 luglio 1600), 42r (30 dicembre 1600), 43r (14 luglio 1602). Nella lettera del 28 dicembre 1601 Cesare d'Este informa Febo Denalio di aver accettato volentieri suo fratello al proprio servizio «così per rispetto di chi ce n'ha pregato, come per la buona informazione che habbiamo havuta di lui, et per l'amore che a voi portiamo...» (*Lettere di diversi cit.*, c. 49r). Si tratta quasi sicuramente di Fausto Denalio, il quale, a differenza dei fratelli che «edificavano la Giurisprudenza, e seguivano le vie del foro... abbracciò la professione dell'Armi, ed ebbe il grado di Capitano, e servì singolarmente nella guerra della Garfagnana l'anno 1605» (G. TIRABOSCHI, *Bibliotheca Modenese* cit., II, p. 205). Una trascrizione di queste lettere, già di Prospero Fontanesi e quindi di Giovanni Battista Venturi, si conserva presso la Biblioteca civica Pinzini *Lettere inedite scritte a Reggiani o da Reggiani*, Reggio Emilia, Biblioteca Municipale, Ms. Regg. F 58. Sull'origine di numerose informazioni sulla famiglia Denalio utilizzate da Girolamo Tiraboschi cfr. G. TIRABOSCHI, *Lettere a Prospero Fontanesi*, a cura di A.M. Razzoli Roio, Parma, Edizioni Zana, 1977, lettere VII-IX, XI-XIV, XVIII, p. 28-31, 33-36, 41-42.

<sup>13</sup> La lettera del cardinale di San Sisto con l'affermazione delle prerogative della figura del podestà è riportata in FILIPPO CARLO SACCO, *Statuta civilia et criminalia civitatis Bononiae*, vol. II, Bologna, Costantino Pisarri, 1737, p. 379: «oltre l'essere capo di una Ruota, che è tribunale di tanta considerazione, è stato anco uno delli più antichi e delli più onorati di cotesta città, rappresentando tutto il pubblico; che non interviene così dell'Auditor il quale è stato introdotto nuovamente...». Per un commento si veda SANDRA VERRARDI VENTURA, *L'ordinamento bolognese dei secoli XVI-XVII. Introduzione all'edizione del ms. B. 1114 della Biblioteca dell'Archiginnasio. Lo stato, il governo e i magistrati di Bologna del cavalier Ciro Spontone*, «L'Archiginnasio», LXXIV, 1979, p. 181-425, e p. 421 e nota 120.

Vizzani, si era reso conto, attorno al 1535, della impossibilità di far fronte alle numerose cause giudiziarie che gravavano sulle sue spalle per la latitanza della figura giuridica del podestà. Infatti, «più non si trovava chi volesse accettare il carico della Podestaria di Bologna; si perché la provisione anticamente destinata a i Podestà non bastava per le spese necessarie a loro, e alla famiglia loro, si anche perché dopo che Bologna era governata con l'autorità de i Legati, et Governatori mandati dai Pontefici, era cessata molto l'autorità, e la riputazione di quel magistrato».<sup>15</sup> Giovanni Maria del Monte otteneva pertanto dai «Quaranta Riformatori dello stato della libertà, e Senatori di Bologna», con approvazione pontificia, «che si conducessero cinque Dottori forestieri di buona dottrina, i quali avessero da intendere le cause di appellatione commesse a loro dal Legato, o Governatore, e giudicare sopra tutte le differenze occorrenti fra i cittadini; e che di questi, i quali sarebbero chiamati Auditori di Ruota, uno per ciascun anno avesse da tenere la bacchetta della Podestaria, a cui ottocento scudi per suo salario sarebbero dati dalla Camera di Bologna, la quale a gli altri quattrocento per uno ne darebbe ogni anno: e questa provisione fu loro costituita acciò non havessero da pigliare, né accettare presenti, o donativi, né pretendessero pagamenti, o sportole da i litiganti per le sentenze... e parimente fu ordinato, che in capo di ogni cinque anni si facesse nuova Ruota, cioè che fossero condotti nuovi Auditori, i quali entrassero nel Magistrato a Calende di luglio...».<sup>16</sup>

Ciro Spontone (1554-1612) in manoscritto *Lo Stato, il governo et i magistrati di Bologna* composto nei primi anni del Seicento, tra il 1603 e il 1606 circa, quando Febo Denalio ricopriva le cariche di auditore di Rota e quindi di podestà e di capitano del popolo, riporta le condizioni richieste all'aspirante: «essere dottore per lo meno di dieci anni, conviene che sia dottore in Studio celebre et da collegio di dottori, che habbia publicamente letto non meno di cinque anni in luogo segnalato, ovvero per altro tanto tempo habbia esercitato uffitio di giuriditione, ch'ei non sia bolognese, né dello

<sup>15</sup> PUMFIO VIZZANI, *I due ultimi libri delle Historie*, Bologna, presso gli Heredi di Gio. Rossi, 1608, p. 10. Sull'argomento si vedano le importanti osservazioni di S. VERRARDI VENTURA, *L'ordinamento bolognese dei secoli XVI-XVII cit.*, p. 370-373.

<sup>16</sup> P. VIZZANI, *I due ultimi libri cit.*, p. 10-11.



Fig. 5. AGOSTINO CARRACCI, *Ritratto di Francesco Denalio all'età di sessantatré anni*, 1596, incisione, in F. DENALIO, *Allegationes et Vota*, Reggio Emilia, Biblioteca Municipale Parizzi, Mss. Regg. C 429. Si tratta probabilmente del ritratto inciso che Girolamo Tiraboschi aveva ammirato presso i discendenti del magistrato-poeta, insieme al «sol frontespizio con alcuni frammenti» di un'opera che, pronta per la stampa, non fu mai pubblicata.



Fig. 6. PROSPERO CLEMENTE, *Busto in terracotta di Francesco Denalio*, 1573, Reggio Emilia, collezione privata.

L'iscrizione sul basamento riprende verosimilmente il testo originale. Il ritratto rassicura la moda 'all'antica' per la corona; di alloro che cinge il capo e per la clamide con il fermaglio sulla spalla sinistra; presentazione analoga a quella del *Busto di Ludovico Ariosto* che lo stesso Prospero Clemente aveva realizzato l'anno precedente per la tomba del più amato poeta del secolo nella chiesa di San Benedetto a Ferrara.

Stato, che innanzi ch'egli entri nel magistrato, non habbia habitato in Bologna, né solo, né con la famiglia, per lo spatio d'un anno intero».<sup>17</sup> Spontone prosegue affermando che dai «cinque Auditori di Rota, ogn'anno, nel fine di decembre, si estrahe nel Regimento il podestà, il quale viene confermato co' voti davanti al Superiore». A quel magistrato erano attribuite competenze «tanto nell'amministrare la giustitia, quanto nel condurre l'essercito bolognese contro a g'inimici». Nell'esercizio di quest'ultima incombenza le funzioni amministrative in città erano assunte dal capitano del popolo, altra carica di cui Febo Denalio si fregia nel ritratto. Lo riferisce Ciro Spontone: essendo il podestà «spesse volte ... impiegato nelle guerre che si facevano fuori, onde v'era di bisogno d'un altro magistrato in Bologna, il popolo determinò nel Consiglio generale di dare un compagno, chiamandolo Capitano del Popolo, ch'eleto ogni anno, havesse d'amministrare la giustitia, ne' tempi che il Podestà si trovasse con l'esercito in campagna».<sup>18</sup>

Nella solenne cerimonia d'ingresso del podestà, fissata il primo luglio, dispiegavano tutta la loro valenza simbolica gli emblemi di cui Febo Denalio si attornia nel ritratto ufficiale. Preceduto dai servitori in livrea che conducevano cavalli «benissimi guerniti», da un corteo di cavalieri con stendardi e con targhe delle insegne del Comune e del proprio stemma familiare, e infine da «un huomo coperto di tutte arme bianche, pur con stendardo d'ormisino rosso in pugno», il podestà entrante avanzava con il seguito degli audi-

<sup>17</sup> CIRO SPONTONE, *Lo stato, il governo et i magistrati di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (d'ora in poi BCABo), ms. B.1114, pubblicato in S. VERANI VENTURA, *L'ordinamento bolognese dei secoli XVI-XVII*, Edizione del ms. B.1114 della Biblioteca dell'Archiginnasio. *Lo stato, il governo et i magistrati di Bologna, del cavalier Ciro Spontone*, «L'Archiginnasio», LXXVI, 1981, p. 167-376, a p. 327.

<sup>18</sup> Per le figure del podestà, degli auditori di Rota e del capitano del popolo cfr. C. SPONTONE, *Lo stato, il governo cit.*, ed. cit., p. 324-328. È ben documentabile il rapporto di familiarità e di amicizia di Ciro Spontone con Francesco Denalio, suo interlocutore insieme al marchese di Castiglione nel dialogo *La corona del principe* stampato a Verona presso Girolamo Discopolo nel 1590, nel quale si discute delle forme di governo, delle qualità, prerogative e compiti del principe. Prima di passare a Genova con la carica di podestà, Francesco Denalio era stato infatti, tra il 1588 e il 1589, al servizio «di Rodolfo Gonzaga Marchese di Castiglione, che con onorevole patente de' 25 di Marzo del 1588 dichiararlo suo Consigliere Segreto, e Governatore e Luogotenente Generale di quel Marchesato, e lo ebbe sempre in grandissima stima ...» (G. THAUSCH, *Biblioteca Modense cit.*, II, p. 214). La «onorevole patente», seguita da altra lettera del medesimo marchese di Castiglione in data 13 settembre 1589, è ora tra le *Lettere di diversi a Francesco Denalio*, in *Lettere di diversi cit.*, c. 13.

tori di Rota e di un gran numero di gentiluomini e cittadini. Secondo il cerimoniale, si presentava «a cavallo, con ricca collana d'oro al collo, che porta sempre, mentre'gli sta nel magistrato et con una robba di broccato d'oro intorno, attorniato dagli staffieri».

Stemma, doppia collana d'oro e pesante robone di broccato spicano nel ritratto di Febo Denalio, insieme alla bacchetta esibita nella mano destra, al libro dello Statuto di Bologna tenuto con la sinistra e infine al cappello e allo stocco appesi dietro le spalle a bilanciamento dello stemma con iscrizione. Questi ultimi emblemi facevano apparizione nella cerimonia della entrata in carica che si svolgeva nel Palazzo Pubblico, davanti al cardinale Legato o a un suo luogotenente, in una delle stanze dell'appartamento legatizio, oltre che alla presenza del gonfaloniere, degli Anziani e del podestà uscente. Quest'ultimo, «recitata una sua orazione intrecciata di modeste iscuse et di lodi del suo successore», consegnava la bacchetta al cardinale Legato; da parte sua il nuovo podestà, «dopo avere il Segretario maggiore letto quali cose promette d'osservare, inginocchiato davanti al Superiore et con le mani le sacre carte toccando, la devuta fedeltà al Principe giura, ricevendo dopo di ciò la bacchetta da esso Superiore, la quale ei dà a un suo paggio che, insieme con uno stocco coperto di veluto cremisino, li porta sempre innanzi, quando egli in publico camina. Et questi segni, l'uno dell'autorità accompagnata da un capello grande pur di broccato, che il paggio porta dietro alle spalle, l'altro della giustitia ch'ei deve amministrare, li furono dal principio dati dal popolo, quando, come si è detto, la prima volta fu creato questo magistrato, si come incominciò chi vi fu impiegato, a fare la publica entrata nella maniera dianzi narrata».<sup>19</sup>

#### Il magistrato e il pittore

A differenza del padre Francesco, il cui ritratto inciso all'età di vent'anni compare a partire dalla edizione dei suoi componimenti poetici del 1563,<sup>20</sup> Febo Denalio si fa ritrarre nelle vesti del magi-

<sup>19</sup> C. SPONTONE, *Lo stato, il governo cit.*, ed. cit., p. 327.

<sup>20</sup> Ventenne nel 1553, solo dieci anni più tardi Francesco inserirà il proprio ritratto inciso nei *Prezenti* dati alle stampe appunto nel 1563, a Bologna, per i tipi di Giovanni Rossi (un esemplare è presso la Biblioteca Municipale di Reggio Emilia; coll. 10 G 172), opera che contie-



Fig. 7. Ritratto di Giacomo Cavedone, incisione su disegno di Carlo Cesare Malvasia, in CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pitttrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, vol. II, p. 214 (esemplare consultato: BCABo, Sorbelli, B.66).

Avendo frequentato la bottega di Giacomo Cavedone come giovane apprendista, il conte Carlo Cesare Malvasia provvede personalmente a delinearne il ritratto per l'incisione di apertura alla informata biografia dell'artista («del quale perciò ho ben io, più d'ogni altro, potuto disegnar di memoria l'antecedente ritratto»).



Fig. 8. GIACOMO CAVEDONE, *Ritratto di ecclesiastico*, Dozza, Castello Malvezzi-Campaggi.

Attribuito recentemente a Giacomo Cavedone, è forse da identificare con il *Ritratto di un prete* che si trovava nel 1841 nella celebre collezione Sampieri di Strada Maggiore a Bologna.

strato attorniato dai molteplici riferimenti all'esercizio della professione. Dichiarata l'esclusiva cultura giuridica e l'appartenenza orgogliosa alla classe dei funzionari. Invece di richiamarsi agli ideali neo-cortesi e cavallereschi dell'aristocrazia di secondo Cinquecento, esibisce la nobiltà della toga. A questa invece il padre aveva anteposto gli ideali umanistici. Riflesso della miriade di epigrammi e di sonetti in latino e in volgare sgorgati dalla sua penna corsiva, molti dei quali rimasti manoscritti e conservati presso la Biblioteca Estense di Modena e nella Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, il ritratto inciso di Francesco Denalio all'età di vent'anni è infatti concepito secondo la moda all'antica (fig. 3). La testa è di profilo come in una medaglia, ed anche quel poco di busto che vi è incluso si uniforma ai ritratti imperiali romani per la clamide affibbiata sulla spalla destra, che gira lentamente lasciando scoperte le spalle da militare. Inserito entro un ovale con la scritta «Franciscus Denalius annuum agens XX», è accompagnato da due faune; in basso l'iscrizione entro cartella è affiancata da due teste leonine. Emblemi, moti e motivi di ornato infittiscono l'incisione.<sup>21</sup> Non è dato sapere invece in quale veste il magistrato

ne satire, epistole, elegie, odi, epigrammi in latino, con dediche che attestano la familiarità con l'ambiente bolognese: il senatore Emilio Zambecari, i nobili Pirro e Annibale Albergati, il conte Scicno Pepoli e lo stesso Gabriele Paleotti che due anni dopo sarebbe stato investito della dignità cardinalizia. La dedica del primo componimento è per Odoardo Farnese, duca di Parma e Piacenza (FRANCESCO DENALIO, *Poemata*, Bologna, ex *Thiographia Joannis Rubei*, 1562, p. 120). Una raccolta di componimenti poetici è nel manoscritto della Biblioteca Panizzi (FRANCESCO DENALIO, *Poesie diverse*, Reggio Emilia, Biblioteca Municipale, Mss. Regg. E 93; *Boschereccio lamento di Francesco Denalio cognominato Erothilo; Rime di Francesco Denalio cognominato Erothilo in vendetta di un giusto sdegno; Stanze amorose di Francesco Denalio in vendetta d'una mattutina, ma vana, et misera visione*). Tre tomi manoscritti con centinaia di poesie sono custoditi nella Biblioteca Estense (F. DENALIO, *Rime volgari divise in tre parti*, Modena, Biblioteca Estense, ms. G.S.8.10, 3 vol.). Il secondo tomo (ms. G.S.8.9, c. 244) contiene anche una poesia in lode della ravennate Barbara Longhi «pittrice eccellentissima», celebrata anche per l'abilità nei ritratti.

<sup>21</sup> Il ritratto inserito nel *Poemata* del 1563 compare anche in F. DENALIO, *Prima parte delle rime*, Bologna, per Alessandro Benacci, 1580, dopo la p. 212 (con fiorita premessa di Lirio Viriani che ricorda il «gentilissimo, e di maraviglioso ingegno dotato il Signor Febo Denalio secondo genito dell'istesso Autore» dal quale egli dichiara di aver ricevuto «la vera e generale imagine di esso suo Signor Padre in quella istessa effigie, e forma, ch'egli era n'» primi anni di questo suo castissimo amore); ed è da un esemplare di questo volumetto conservato nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (fig. 4) che è stata ricavata l'illustrazione qui pubblicata. Un bel ritratto inciso da Agostino Carracci, noto in due stati, con il solo busto di Francesco Denalio in età avanzata, a 63 anni (fig. 5), realizzato quindi nel 1596, è inserito subito dopo il frontespizio nel primo dei quattro tomi manoscritti con casi giudiziari del magistrato reggiano, conservati nella Biblioteca Panizzi (F. DENALIO, *Allegationes et Vota*, sec. XVI, Reggio Emilia,

Francesco Denalio avesse scelto di presentarsi nel ritratto ad olio su tela segnalato nella seconda metà del Settecento presso gli eredi, a Reggio Emilia, anche se l'inesauribile vena poetica e la dichiarata predilezione per gli studi umanistici coltivati già nella prima giovinezza lasciano intuire i suggerimenti impartiti al pittore. Girolamo Tiraboschi lo aveva esaminato con attenzione: «conservarsi tuttora in Reggio presso i Signori Denaglj un altro ritratto in tela, fatto nel 1561, ed è di ottima mano, benché non possa esser vero, che sia opera del Correggio come in alcune Memorie si legge»; e proseguiva con la descrizione di un busto in terracotta, tuttora esistente (fig. 6), conservato non casualmente, da lungo tempo, nella collezione cui appartiene il ritratto ad olio di Febo Denalio qui presentato, a conferma di un comune *iter* collezionistico: «In una Casa, ch'era già della stessa Famiglia in Reggio, vedesi tuttora l'immagine di Francesco in busto di Scajola fatta dal celebre Scultore Prospero Clemente, intorno al quale si legge: *Franciscus Denalius J.U.D. duplici Laureatus corona dum ageret anno XL*, le quali parole non vogliono già dire, che in età di 40 anni ei ricevesse le due lauree, il che dalle cose già dette dimostrasi falso, ma che allora ne fu fatto quel busto»;<sup>22</sup> con la conseguente datazione, del tutto verosimile, al 1573. È stata pertinentemente osservata l'assimilazione del busto del Denalio, qui coronato di alloro e nuovamente panneggiato all'antica con la clamide fermata sulla spalla sinistra, al busto marmoreo di Ludovico Ariosto eseguito nel 1572 dallo stesso Prospero Clemente per il monumento nella chiesa di San Benedetto a Ferrara, presto scomposto.<sup>23</sup> Il con-

Biblioteca Municipale, Mss. Regg. C 429. Per altre cause cfr. *Diversorum doctorum regensium, et exterorum allegationes in concursu Denalii*, Reggio Emilia, Biblioteca Municipale, Mss. Regg. C 432). Potrebbe essere il medesimo ritratto inciso che fu osservato da Girolamo Tiraboschi presso la famiglia Denalio, destinato ad accompagnare il frontespizio di un'opera in latino (*Consolatorium perillustri etque Excell. J.U.D. ... D. Francisci Denalii Liber primus*) poi non pubblicata, ma prunta per le stampe (G. TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese* cit., II, p. 219-220; per il ritratto inciso da Agostino Carracci cfr. DIANE DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Bologna, Alfa, 1984, p. 187-188, scheda 206, fig. 233).

<sup>22</sup> *Ivi*, II, p. 215-216.

<sup>23</sup> *Ivi*, II, p. 216.

<sup>24</sup> Sul ritratto in terracotta di Francesco Denalio, firmato da Prospero Clemente, cfr. NERIO ATTOLI - ELIO MONDUCCI, *Prospero Sagari Spani Clemente scultore reggiano (1518-1584). Regesti e documenti*, Modena, Aedes Muratoriana, 1990, p. 119 doc. 143; ANDREA BACCHI, *Prospero Clemente. Uno scultore manierista nella Reggio del '500*, Milano, Federico Motta Editore, 2001, p. 114-115, 196.

fronto con l'immagine del più amato poeta del secolo rivela le ambizioni del letterato reggiano che anteponeva agli impegnativi uffici giudiziari le gratificazioni della poesia.<sup>25</sup> Nulla di questo nell'attività del figlio Febo, applicata all'esclusiva stesura di sentenze, decisioni e appelli e interamente assorbita dai casi giudiziari. Infatti, di lui, Girolamo Tiraboschi ricorda molte *Decisioni* date alle stampe per essere state «inserite nelle Decisioni scelte della Ruota Bolognese» e altre opere manoscritte, sempre di carattere giuridico.<sup>26</sup> Esula da quel genere di applicazioni la sola dedica al cardinale Francesco Sforza, suo protettore, dell'opera del padre dal titolo *Apologetica, et umbratilis, atque isagogica palinodia* edita nel 1596, nella quale non mancano peraltro brevi componimenti poetici dei suoi fratelli Papiniano, Fausto e Germanico.<sup>27</sup>

Come Febo Denalio, anche Giacomo Cavedone proveniva dal ducato estense. Se il primo, sulle orme del padre, si era trasferito a Bologna per compiere gli studi di legge conquistando la laurea in *utroque* a vent'anni, nel 1581,<sup>28</sup> l'altro, nativo di Sassuolo, si trova-

<sup>25</sup> Alessandro Squadroni scrive: «Hic in politoribus litteris est clarus, Musisque praesertim Amicus adeo, ut in utraque lingua Imp. Authoritate lauream Poeticam meritus fuerit...» (A. SQUADRONI, *Fasciculus laudum* cit., ed. Reggio Emilia, apud Flaminium Bartholum, 1619, p. 31-32).

<sup>26</sup> G. TIRABOSCHI, *Bibliotheca Modenense* cit., II, p. 210. Sull'argomento, in particolare, cfr. M. CARLUCCI, *Denalio* (Denaglio, Denaglia), Febo cit., p. 690. Nella raccolta Merlani della Biblioteca dell'Archiginnasio si conservano due handi, uno in latino, l'altro in italiano, con la medesima sentenza stampata da Vittorio Benacini in data 15 settembre 1601 ed emessa dal Tribunale di Rota di Bologna, relativa alla dichiarazione di innocenza di Marco Bernabei in una causa fragmentaria, provvista della sottoscrizione del podestà Cosmo Taglia e dei quattro Auditori, tra i quali appunto Febo Denalio; cfr. BCABO, *Raccolta Merlani*, vol. IV, parte II, c. 181 (già n. 398), 182 (già n. 399).

<sup>27</sup> Cfr. F. DENALIO, *Apologetica, et umbratilis, atque isagogica palinodia*, Reggio Emilia, Herclianus Bartholus, 1596. Il volumetto è ornato di capilettera figurati con soggetti mitologici come il *Ratto di Europa*, e temi letterari come *Il suicidio di Piramo e Tisbe* tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (curiosamente capovolto nell'esemplare della Biblioteca Municipale di Reggio Emilia, col. 8.1.136) e *Angelica si sottrae con l'incantesimo dell'anello a Ruggero innamorato* che già comincia a spogliarsi tratto dall'*Orlando furioso* dell'Ariosto.

<sup>28</sup> L'abbinamento tra l'esercizio della professione legale e i numerosi carichi di governo assomiglia la figura di Febo Denalio a quella del padre, più di quanto avvenga ai suoi fratelli ugualmente interessati agli studi giuridici. La sua carriera politico-amministrativa prende avvio nel 1581 con le funzioni di podestà di Pomposone, nel Mantovano, e di vicario di giustizia nel Monferrato, sempre sotto la protezione dei Gonzaga; quest'ultima carica, non casualmente, nel 1583, quando il padre Francesco riceveva dal duca Guglielmo Gonzaga l'incarico di capitano di giustizia a Casale Monferrato. Anche le nomine ad avvocato fiscale e assistente alla Rota criminale della Repubblica di Genova tra il 1587 e il 1590 non saranno state indipendenti dai rapporti del padre con quella città, dove si sarebbe trasferito nel 1590 per la nomina a podestà e

va verosimilmente a Bologna, al servizio di Carlo Fantuzzi, già all'età di dodici anni come riporta Carlo Cesare Malvasia,<sup>29</sup> e vi sarebbe rimasto presumibilmente dal 1589 al 1591, per farvi ritorno subito dopo, entro lo stesso 1591, e frequentare l'accademia dei Carracci e forse quella di Bernardino Baldi, oltre alla bottega di Bartolomeo Passerotti, grazie al sostegno della Comunità di Sassuolo, allora, ancora per pochi anni, feudo dei Pio di Carpi.<sup>30</sup> La commissione del *Santo Stefano in gloria* della Galleria Estense da parte della confraternita di Santo Stefano di Sassuolo nel 1600 rimette il giovane in rapporto con il luogo di origine; ma lo stile dell'opera è già dichiaratamente bolognese per la manifesta sudditanza all'insegnamento di Ludovico Carracci e per l'accostamento alla grazia un poco correggesca di un giovane compagno di scuola quale Francesco Brizio. Qui già si avverte la forza del disegno, per il deciso tracciato del pennello nella costruzione della figura e soprattutto nella disposizione del panneggio con pieghe robuste a linee spezzate.<sup>31</sup> Il rapporto con Bologna si riconferma in occasione delle ese-

per altri incarichi; inoltre l'attività amministrativa svolta nelle diverse città della Romagna al servizio del cardinale Francesco Sforza sembra preceduta dagli analoghi incarichi del padre a Faenza e Bertinoro (si vedano soprattutto le fondamentali voci di M. CAPUCCI, *Denalio* (Denaglio, Denaglia), Febo e Denalio (Denaglio, Denaglia) Francesco cit., p. 689-691).

<sup>29</sup> CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, ed. cons. Bologna, Tipografia Guisti all'Ancona, 1841, II, p. 146. *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spediti alla sua Felsina Pittrice*, ed. a cura di Lea Marzocchi, Bologna, Edizioni Alfa, 1983, p. 95 (BCABO, ms. B. 16, c. 196). Per aver frequentato la sua bottega come giovane apprendista, Malvasia era ben informato della vicenda essenziale di Giacomo Cavedone, tanto da essere indotto, dall'affezione, a disegnarne il ritratto per l'incisione da anteporre alla biografia («del quale perció ho ben io, più d'ogni altro, potuto disegnar di memoria l'antecedente ritratto» (fig. 7); cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., ed. cit., II, p. 143).

<sup>30</sup> Lo riferisce in primo luogo LUDOVICO VEDRIANI, *Raccolta de' Pittori, Scultori, et Architetti modenensi più celebri*, Modena, per lo Soliani Stampatori Ducali, 1662, p. 121. Sull'artista si vedano ora, in particolare, gli studi monografici di LAURA MARJORIE GILES, *The paintings and related drawings of Giacomo Cavedone 1577-1660*, Ph. D., Harvard University, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International, 1966, 2 voll.; EMILIO NEGRO - NICOSSETTA ROLO, *Giacomo Cavedone 1577-1660*, Modena, Artoli Editore, 1996.

<sup>31</sup> Per il dipinto della Galleria Estense cfr. ANNA COLOMBI FERRETTI, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, cat. della mostra, Modena, Edizioni Panini, 1986, p. 157-158; L.M. GILES, *The paintings and related drawings* cit., p. 234-236, con segnalazione dei documenti; E. NEGRO - N. ROLO, *Giacomo Cavedone* cit., p. 96-97; *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra (Modena, 3 ottobre - 13 dicembre 1998) a cura di Jadranka Bentini, Milano, Feltrinelli Motta Editore, 1998, p. 224-225 (scheda a cura di Barbara Cheliffi). Anche più avanti l'artista avrebbe avuto a che fare con il territorio estense, in particolare con la città di Reggio per la decorazione dell'oratorio della

quie di Agostino Carracci, quando Cavedone nel gennaio 1603 partecipa agli allestimenti effimeri con il dipinto a chiaroscuro di *Apollo e la Pittura* e con la statua a grandezza naturale della *Scultura con due fiaccole*. Per quanto Girolamo Tiraboschi ricordi, subito dopo, un viaggio a Venezia e la conseguente ammirazione per le opere di Tiziano, del quale «seppe talvolta imitar si bene il colorito e la maniera»,<sup>32</sup> il pittore è documentato a Bologna tra il 1604 e il 1605 da alcuni pagamenti per la decorazione del chiostro ottagonale di San Michele in Bosco condotta con gli altri allievi-collaboratori di Ludovico Carracci sotto la guida del maestro.<sup>33</sup> È il periodo in cui Febo Denalio, concluso il mandato di auditore di Rota, ricopre le cariche di podestà e di capitano del popolo. La comune provenienza dal ducato estense, l'affermazione del giovane sassolese nell'ambiente bolognese, tanto da essere di lì a poco impiegato nella chiesa di Santa Maria della Pietà, detta dei Mendicanti, e in quella di San Benedetto, il sostegno di un maestro autorevole quale Ludovico Carracci che nel 1608 l'avrebbe chiamato in veste di collaboratore a Piacenza, nella decorazione del duomo, impiegandolo insieme a Lorenzo Garbieri,<sup>34</sup> dovettero

Buona Morte insieme a numerosi altri artisti emiliani. A conti fatti, tuttavia, si dovrà concludere che del suo *Ecce homo* eseguito tra il 1620 e il 1622 non resta che il probabile ricordo della composizione generale attestata dal disegno del Louvre già attribuito ad Annibale Carracci e restituito pertinentemente a Cavedone da Laura Marjorie Giles (*Dessins per Giacomo Cavedone au Louvre*, «La revue du Louvre et des Musées de France», XXXIV, 4, 1984, p. 247-248 e fig. 19).

<sup>32</sup> G. TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti nati negli Stati del serenissimo Signor Duca di Modena*, Modena, presso la Società Tipografica, 1786, p. 149. Malvasia registra nei suoi appunti che Cavedone ritornò a Bologna dal soggiorno veneziano di un mese affermando «esser più belle e più aggustrate e corrette le carte di Agostino che le stesse del Tenterotto». Cfr. *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia* cit., p. 38 (BCABO, ms. B.16, c. 187r).

<sup>33</sup> Circa gli avvenimenti che scandiscono l'esistenza dell'artista cfr. N. ROIO, *Regesto cronologico*, in E. NERBO - N. ROIO, *Giacomo Cavedone* cit., p. 191-196. Interessante per la documentazione dei rapporti dell'artista con Bologna è il memoriale presentato al Senato il 16 gennaio 1615 per chiedere la cittadinanza bolognese: «Ill.mi Sig.ri / Sendo ventidue anni che Giacomo Cavedoni da Sassuolo habbita in Bologna, dove ha continuamente esercitato, et esercita l'arte di pittore, e dove tiene casa aperta sendosi accusato con donna bolognese, et prole al presente di un figliuolo ...»; cfr. GIANCARLO ANGELOZZI - CESARINA CASANOVA, *Diventare cittadini. La cittadinanza ex privilegio a Bologna (secoli XVI-XVIII)*. Appendice a cura di Rita Belegghi, Bologna, Comune di Bologna, 2000 (Biblioteca de «L'Archiginnasio», serie III, n. 1), p. 303.

<sup>34</sup> Per quest'ultimo episodio, recentemente identificato, cfr. CARLA LONGERI, *Nuovi documenti per le decorazioni del duomo di Piacenza in epoca barocca*, «Strenna Storica Piacentina», 2000, p. 70, 88-89, doc. 51, 55, 57, 70, 75.



Fig. 9. GIACOMO CAVEDONE, *San'Antonio abate battuto dai demoni*, 1607, Bologna, chiesa di San Benedetto.



Fig. 10. GIACOMO CAVEDONE, *Madonna con il Bambino e i santi Chiara, Stefano, Francesco e Caterina d'Alessandria*, Erba, chiesa di Santa Maria Nascente. L'artista portò a termine il dipinto per le Clarisse della chiesa di Santo Stefano di Imola grazie alla mediazione di Ludovico Carracci, nel 1608, poco prima di raggiungere il maestro nel duomo di Piacenza per affiancarlo in veste di aiutante, insieme a Lorenzo Garbieri, nella decorazione ad affresco del presbiterio, tra il 1608 e il 1609.



Fig. 11. GIACOMO CAVEDONE, *Profeta Melchisedech*, Bologna, chiesa di San Giacomo.

Come la pala già nella chiesa di Santo Stefano delle Clarisse di Imola, del 1608, anche gli affreschi con i profeti Elia e Melchisedech della cappella Bavosi in San Giacomo, eseguiti entro il 1613, partecipano del clima di solenne gravità e di decoro che ispira il *Ritratto di Febo Denalio*.

costituire ragioni sufficienti ad attirare su di lui l'attenzione del magistrato reggiano che intendeva fermare il momento culminante della propria carriera a Bologna con un raro ritratto di valore emblematico delle prerogative del podestà, in un contesto di gravità e di decoro che accordasse valori civici e ammonimenti morali.<sup>36</sup>

Probabilmente il magistrato non lasciò trascorrere molto tempo da quel 1604-1605 riportato sul dipinto a perenne testimonianza dei propri successi, come conferma l'aspetto corrispondente all'età dichiarata dei 43 anni. Riconduce a quel momento anche la corrispondenza stilistica con la produzione del pittore allo scorcio del primo decennio del secolo. Se certe spezzature del disegno richiamano il *Sant'Antonio abate battuto dai demoni* della chiesa di San Benedetto di Bologna, databile verso il 1607, la compostezza dell'invenzione, l'essenzialità grafica e la squillante gamma cromatica consentono di cogliere sintonie con la pala della *Madonna con il Bambino tra i santi Chiara, Stefano, Francesco e Caterina d'Alessandria* della Pinacoteca di Brera (fig. 9), già nella chiesa di Santo Stefano delle Clarisse di Imola, la cui datazione, ora fissata attorno al 1610, dovrebbe essere ulteriormente anticipata al 1608 e precedere la partenza dell'artista per la breve esperienza romana in qualità di collaboratore di Guido Reni nel cantiere di San

<sup>36</sup> Appare molto rara l'attività ritrattistica di Cavedone, del quale non viene ricordato negli inventari antichi di collezioni che il *Ritratto di un prete* che si trovava nel 1841 nella celebre collezione Sampieri di Strada Maggiore a Bologna, allora alleggerita di molti capolavori. Solo eccezionalmente è la identificazione con il bel *Ritratto di ecclesiastico* (fig. 8) riconosciuto da Daniele Benati nel castello Malvezzi-Campeggi di Dozza, che registra suggestioni, forse non troppo lontane nel tempo, dei ritratti di Francesco Pannofili della Biblioteca Universitaria di Bologna e di Lucrezia Bentivoglio Leoni della collezione di Franco Maria Ricci, che la critica propende a ricondurre al nome di Ludovico Carracci: cfr. *Figure come il naturale. Il ritratto a Bologna dal Carracci al Crespi*, catalogo della mostra (Dozza, 23 settembre - 18 novembre 2000) a cura di Daniele Benati, Milano, Skira, 2001, p. 79-80. Il *Ritratto di ecclesiastico* del castello di Dozza appare come il primo esempio convincente della ritrattistica di Cavedone, benché la sua autografia sia stata recentemente contestata in favore di un generico riferimento «alla cultura ritrattistica lombarda» (E. NEGRO - N. RONO, *Giacomo Cavedone* cit., ed. rividuta e ampliata, Modena, Artiles Editore, 2001, p. 203), e si lascia facilmente confrontare, per altri aspetti, con il dipinto qui presentato, pur appartenendo a un diverso momento stilistico che resta da precisare. Interessante potrebbe risultare, per approfondimenti del tema, l'attribuzione a Giacomo Cavedone di un disegno con la figura quasi intera di *Senatore veneziano*, studio per un ritratto coronale (proposta da MARCELLO ALDEGA - MARJOR GORDON, *Bolognese drawings XVII-XIX centuries*, Roma, Tipografia Veneziana, 2001, p. 46-47).

Gregorio al Celio, registrata allo scadere del 1609.<sup>37</sup> Non sarebbero mancati tuttavia anche negli anni successivi le semplificazioni grafiche, l'appiombio dei panni robusti, le pieghe scheggiate e una rude, arcaica sobrietà, ad esempio negli affreschi con i profeti *Elia* e *Melchisedech* della chiesa di San Giacomo a Bologna, realizzati nella cappella Bavosi in vista della consacrazione nel Natale 1613 (fig. 10). La loro solenne gravità, forse ispirata ai suggestivi «Santi di vetro» che si vedono nelle finestre come di S. Francesco, S.

<sup>37</sup> L'invito ad approfondire per via documentaria la datazione della pala imolese, implicito nell'approdo ai nostri giorni di informazioni circostanziate, anche se imprecise, non è stato intensificato, ma una rapida ricerca nella sezione imolese dell'Archivio di Stato di Bologna ha già potuto raccogliere indizi che conducono decisamente al 1608. In quest'anno si concentrano le spese per «dipingere la cornice dell'Ancona» e quella della sua doratura; ed è sempre in un figlio datato 1608 che si legge: «Memoria come la pittura dell'altare grande della Chiesa di fuori fu fatta in Bologna per cura del Carracciolo (sic), e si pagorno lire 34 di moneta...» (Archivio di Stato di Bologna, Sezione di Imola, Demaniale, *Monastero di S. Stefano d'Imola*, b. 8117, cc. 44, 70-71; cfr. ANGELO MAZZA, *Sul crinale tra Cinque e Seicento: il Martirio di Sant'Orsola di Ludovico Carracci*, in *Ludovico a Imola. Il Martirio di Sant'Orsola di Ludovico Carracci nella chiesa di San Damiano*, Imola, Edilrice Mandragora, 2001, p. 38, nota 15). Come rivelano i pagamenti per gli affreschi di Camillo Procaccini e di Ludovico Carracci nel presbitero del duomo di Piacenza, Giacomo Cavedone figura quale aiutante di Ludovico Carracci dal giugno 1608, quando si aggiunge a Lorenzo Garbieri che invece riscuoteva pagamenti dal settembre dell'anno precedente. È possibile che l'artista abbia raggiunto il maestro subito dopo la consegna della pala al monastero imolese. L'espressione «fu fatta in Bologna per cura del Carracciolo (sic)» sta evidentemente ad indicare che Ludovico Carracci svolse funzioni di garante nell'affidamento della commissione a Giacomo Cavedone, suo allievo e collaboratore ormai trentenne (anche nei documenti piacentini il nome dell'artista bolognese viene a volte registrato come «Ludovico Carracciolo»; ad esempio in un mandato di pagamento del 18 aprile 1614 relativo al *San Martino del duomo*). Come collaboratore di Guido Reni a Roma, il pittore modenese è documentato il 29 ottobre 1609 dal pagamento «a buon conto del mese che finirà per i vinti di Novembre». Ma anche Febo Denalio, secondo l'informazione trasmessa da Girolamo Tiraboschi, giungeva a Roma «a 14 di Ottobre del 1609», partendo da Modena con l'incarico di Residente del duca in Roma, dove sarebbe rimasto fino al novembre del 1612. E qui è documentato anche da una lettera del cardinale Bartolomeo Cesi al duca Cesare d'Este, datata «Roma, li 9 dicembre 1609»: «Il Denalio, consigliere di V.A., è stato da me e colla sua viva voce ha voluto aggiungere testimonio alla lettera presentatami da lui in nome di V.A.» (A. TASSONI, *Lettere*, Vol. I, 1591-1619, a cura di P. Palianti, Roma-Bari, Laterza, 1978, lettera 85 a pagina 63). Come gentilmente segnalò Carlo Giovanni, notizie sugli estremi del soggiorno romano si ricavano dalla *Cronaca di Modena* di Giovan Battista Spaccini che ricorda il Denalio a Roma alle date 11 novembre 1609 e 30 novembre 1610 e informa del suo ritorno a Modena il 14 dicembre 1612. Molto negativo è, nei diversi momenti, il giudizio dello Spaccini sull'atteggiamento del magistrato reggiano divenuto consigliere del duca: «Questo Dinaglia s'è mostrato in tutti i tempi nemico a questa città» (cfr. G.B. SPACCINI, *Cronaca di Modena* cit., alle date 3 dicembre 1615, 1 luglio 1618, 10 settembre 1618, 16 aprile 1619, 29 luglio 1621; parzialmente pubblicato in GIOVAN BATTISTA SPACCINI, *Cronaca di Modena anni 1612-1616*, a cura di Rolando Bussi - Carlo Giovanni, Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2002, p. 506, alla data 3 dicembre 1615). Febo Denalio è Giacomo Cavedone compagno di viaggio?

Domenico, S. Petronio», dal cui luminoso fascino l'artista era soggiogato,<sup>37</sup> sarebbe piaciuta al magistrato Febo Denalio.<sup>38</sup>

L'argomento non sarebbe stato affrontato senza l'aiuto amichevole di Pierangelo Belletini, Zeno Davoli, Carlo Giovannini, Corinna Giudici, Oriana Orsi, Claudia Pedrini, Enzo Prucoli e Giorgio Zamboni. Si ringrazia per la cortese disponibilità il personale della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, della Biblioteca Municipale Panizzi di Reggio Emilia e della Biblioteca Estense di Modena.

MARIA PIA MARCHESE

### Da una notizia di Mommsen a un riesame del manoscritto A.1212 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna

L'occasione di consultare il manoscritto A.1212 conservato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna è venuta per me dalla necessità di approfondire il discorso filologico riguardo a due epigrafi peligne,<sup>1</sup> l'originale delle quali è andato perduto. Il testo di queste due iscrizioni ci è fornito dalla tradizione manoscritta; entrambe sono infatti presenti nel manoscritto A.1212 dell'Archiginnasio di Bologna, mentre il testo di una sola di queste è presente anche in un manoscritto appartenuto al Gude, conservato nella Biblioteca di Wolfenbüttel (Cod. Guelf. 197 Gud. Lat., p. 334). Queste due iscrizioni furono rese note da Theodor Mommsen il quale trovò prima il testo peligno trascritto dal Gude, che pubblicò in *Die unteritalischen Dialekte*<sup>2</sup> e che incluse successivamente nel *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL I, 1, n. 194, p. 37); in un secondo momento, Mommsen venne a conoscenza anche dell'attestazione rappresentata dal codice bolognese e quindi nei *Corrigenda et addenda* del CIL I, 1, p. 555, incluse l'iscrizione peligna precedentemente a lui sconosciuta e insieme segnalò nella medesima pagina, per quanto riguarda il testo della 194, le differenze del manoscritto bolognese rispetto al giudano.

<sup>37</sup> L'attrazione di Cavedone per le pieghe solenni delle figure nelle vetrate delle basiliche bolognesi costituisce una delle ragioni della censura di Malvasia al suo maestro: «Si guastò ancora per un'erronea opinione che g'entrò in capo e sempre fomentò che le pieghe de' panni di que' Santi di vetro che si vedono nelle finestre come di S. Francesco, S. Domenico, S. Petronio fossero bellissime dove sono seche e crude»; aggiungendo subito dopo, con acutezza: «Quanto cavò da quelle fu il bel collore». Cfr. *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia* cit., p. 42 (BCABO, ms. B.16, c. 199b). Suggestivo è il confronto tra il *Ritratto di Febo Denalio* e la figura di Sant'Ambragio nella vetrata della settima cappella di sinistra nella basilica di San Petronio (GIUSEPPE MARCHESI, *Le vetrate, in La basilica di San Petronio in Bologna*, vol. II, Cisnello Balsamo, Amilcare Pizzi Arti grafiche, 1984, fig. 360 a p. 293).

<sup>38</sup> Per la datazione degli affreschi cfr. RENATO ROLA, *I quadri e i dipinti murali degli altari dal Cinquecento all'Ottocento, in Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna. Studi sulla storia e le opere d'arte. Regesto documentario*, Bologna, Padri Agostiniani di San Giacomo Maggiore, 1967, p. 172; L.M. GILES, *The paintings and related drawings* 1986, p. 295-298; E. NEGRO - N. ROLO, *Giacomo Cavedone* cit., p. 113. Come suggerisce Enzo Prucoli, la mancata presenza della corona comitale sullo stemma costituisce indizio significativo in favore della datazione del ritratto anteriormente al conferimento del titolo nobiliare, al momento documentato a partire dal 1619.

<sup>1</sup> Cfr. MARIA PIA MARCHESE, *Le iscrizioni peligne Ve 202 e Ve 203, in Studi storico-linguistici in memoria di Ciro Santoro*, Bari, Adriatica editrice (in corso di stampa).

<sup>2</sup> THEODOR MOMMSEN, *Die unteritalischen Dialekte*, Leipzig, Wigand, 1850, p. 364, tav. XV.

Proprio nel tentativo di approfondire l'eventuale rapporto tra il manoscritto giudiano e il manoscritto bolognese riguardo alla tradizione di questo testo, ho ritenuto utile effettuare una ulteriore revisione delle fonti manoscritte che lo hanno tramandato.

Per quanto riguarda il manoscritto bolognese, del quale ho preso visione direttamente una prima volta nel settembre 2002,<sup>1</sup> ho potuto osservare che le due iscrizioni peligne sono gli unici testi italici qui conservati;<sup>2</sup> il manoscritto contiene infatti una consistente raccolta di testi epigrafici latini (pochissimi greci), la *series Romanorum imperatorum* fino a Rodolfo II d'Asburgo, la *series* dei papi fino a Clemente IX e una cospicua raccolta di immagini: oltre ai disegni, inseriti nella raccolta delle iscrizioni, che raffigurano i monumenti o gli oggetti che fungono da supporto per le epigrafi, vi sono altri disegni, stampe, acquerelli (spesso incollati), che figurano nel manoscritto in maniera del tutto indipendente dalle epigrafi e che per lo più hanno come soggetto immagini appartenenti all'antichità classica.<sup>3</sup>

Presento qui una descrizione del codice che seguirà in un certo senso il percorso da me intrapreso nell'avvicinarmi a questo manoscritto.

— La prima cosa che ho notato è stata la discrepanza tra l'attuale posizione della carta recante la trascrizione delle due

iscrizioni peligne e quanto affermato dal Mommsen. La notizia da lui riportata in *CIL* I, 1, p. 555 è infatti la seguente

Codicis inscriptionum, quem nuper vidi Bononiae depositum in bibliotheca publica iussu domini comitis Francisci Bianchetti, inutili ceterorum utpote descripto saeculo decimo sexto ex Apiano edite, praefixum est folium scriptum manu ignota c. a. 1629 (certe ad inscriptionem quandam Lunensem ibidem relatum diem ea dieciet 11. Nov. 1629). [...]

Nella attuale rilegatura, la pagina in questione si presenta nella posizione di carta 145v (le carte non sono numerate).<sup>4</sup>

— Il dato riportato dal Mommsen, riguardante il fatto che il *folium* recante le due iscrizioni peligne era *praefixum* al manoscritto,<sup>5</sup> trova conferma nel fatto che la pagina su cui sono scritte le due iscrizioni peligne e sulla quale figura, su un foglietto incollato, l'iscrizione lunense del 1629, reca impresse le impronte speculari della scrittura della attuale prima pagina (fig. 1 e 2).<sup>6</sup> Inoltre sul *recto* dell'attuale carta 145 risulta incollata una carta che reca disegnato un elegante festone che funge da cornice (fig. 3); all'interno della cornice si legge la seguente scritta impressa — sembra — con un timbro: HÆREDITIS PIROVANE (abbreviazione per *Haereditatis Pirovanae*).<sup>7</sup> Tutto ciò è perfettamente congruente con l'essere stata questa carta, a un certo punto della storia del manoscritto, la prima carta che, dal contatto con la carta seguente (diventata ora la prima carta del manoscritto), ha ricevuto sul

<sup>1</sup> Ringrazio il Direttore della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, dott. Pierangelo Bellentini, che ha seguito con interesse le mie ricerche sul manoscritto e che ha gentilmente sollecitato questo mio intervento in questa sede; ringrazio altresì il dott. Saverio Ferrari e la dott.ssa Anna Maria Scardovi per la fattiva collaborazione nel reperimento all'interno della Biblioteca dell'Archiginnasio di bibliografia e notizie riguardanti questo manoscritto.

<sup>2</sup> Uso «italico» nel senso tradizionale del termine per indicare tutta quella realtà linguistica dell'Italia centro-meridionale, ad eccezione del latino, rappresentata dall'osco, dall'umbro e dai dialetti cosiddetti sabellici, quali il marucino, il marsco, l'equo, il peligno, il vestino, il volcoso, l'ernico e il sabino.

<sup>3</sup> Proprio la presenza di queste raffigurazioni mi ha indotto a segnalare l'opera all'amica e collega Gabriella Capecchi che in questa stessa rivista pubblica qui di seguito un contributo relativo alle incisioni dall'antico e alle carte a stampa illustrate, presenti nel manoscritto. In occasione di un seminario di studio in ricordo di Ada Rita Gunnella avvenute come tema *L'epigrafia latina tra Umanesimo e Rinascimento*, svoltosi presso il Dipartimento di Studi nel Medioevo e il Rinascimento dell'Università degli Studi di Firenze il 28 ottobre 2003, abbiamo esposto il risultato del nostro comune lavoro su questo codice in una relazione congiunta (attualmente in corso di stampa), dal titolo *Il manoscritto A.1212 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Le epigrafi (Maria Pia Marchese); Le immagini (Gabriella Capecchi)*.

<sup>4</sup> La trasposizione della carta deve essere probabilmente avvenuta nel corso di una rilegatura.

<sup>5</sup> Il dato è ripetuto anche in ROBERT SEYMOUR CONWAY, *The Italic Dialects*, Cambridge, University Press, 1897, p. 237, il quale a proposito delle due iscrizioni peligne dice: «copied ... on to a leaf now prefixed to a XVI century collection of insc. in the library of Bologna».

<sup>6</sup> Nell'attuale carta 1r del manoscritto la copiatura del testo di Apiano inizia circa a metà altezza della pagina; le tracce di scrittura nella parte alta della pagina sopra il titolo *Inscriptiones Hispaniae* sono trasparenti dal verso della medesima prima carta.

<sup>7</sup> L'esistenza a Bologna di una famiglia Pirovani è testimoniata nell'*Indice Biografico Italiano*, a cura di Tommaso Nappo, vol. VIII, München, Saur, 2002, p. 2798 e in GIOVAN BATTISTA DI CIOLLALANZA, *Dizionario storico-biografico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, vol. II, p. 346, Bologna, Forni, 1965 (ripriod. facsimilare dell'ediz. originale del 1886); lo stemma dei Pirovani compare anche in FRANCESCO ALESSIO DAL FIORE, *Blasone bolognese*, Tom. III, P. I, *Arme gentilizie delle famiglie bolognesi cittadinesche*, in Bologna, presso Flariano Canetoli, 1792, p. 68, n. 1087. Non mi è stato possibile individuare il rapporto tra la famiglia Pirovani e il conte Francesco Bianchetti, ultimo possessore privato del manoscritto secondo la testimonianza del Mommsen.

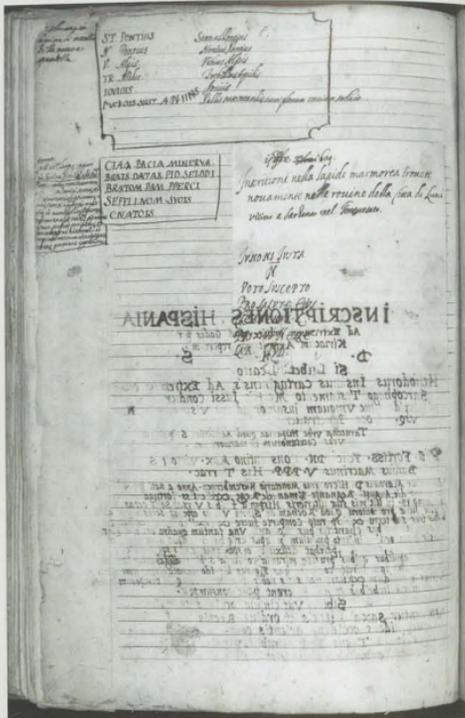


Fig. 1. Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna, ms. A.1212, c. 145v.

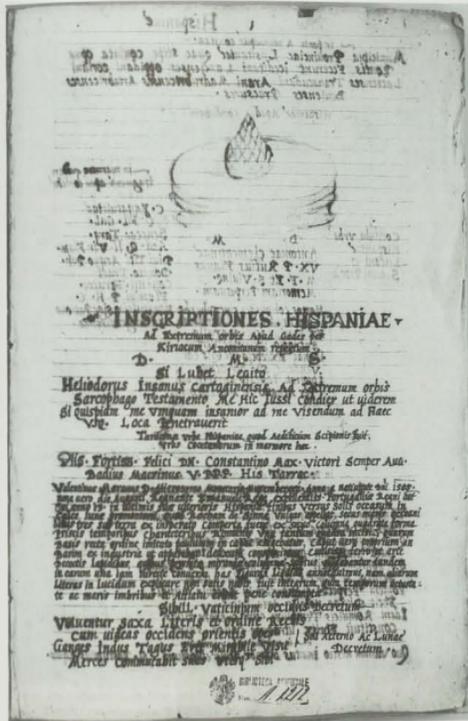


Fig. 2. BCABo, ms. A.1212, c. 1r.

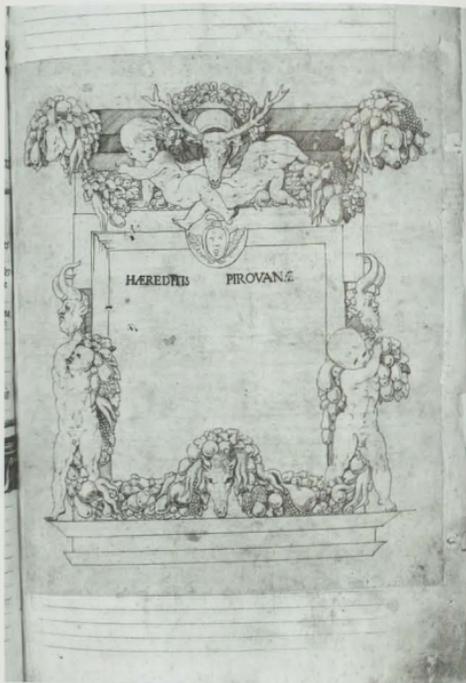


Fig. 3. BCABO, ms. A.1212, c. 145r.

verso le impronte speculari della scrittura. Si noti che l'inchiostro ha continuato nel tempo a rilasciare tracce; infatti il foglio bianco, che nell'attuale rilegatura è stato inserito tra la copertina e il primo foglio scritto, mostra ugualmente impronte speculari della prima pagina, seppure, ovviamente, più deboli.

— Quanto alla notizia, ugualmente riportata dal Mommsen, che il manoscritto è la copia di un'opera cinquecentesca edita da Apiano (notizia trascurata da tutti gli studiosi successivi e non presente nella descrizione di Carlo Lucchesi del 1925),<sup>10</sup> ho potuto constatare che effettivamente la parte iniziale di questo manoscritto contiene la copia dell'opera a stampa *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis non illae quidem romanae sed totius orbis summo studio ac maximis impensis terra marique conquistatae* che Petrus Apianus e Bartholomeus Amantius pubblicarono a Ingolstadt nel 1534 «in aedibus Petri Apiani» dedicandola a Raimondo Fugger.<sup>11</sup> Lucchesi, che non era un epigrafista e che probabilmente non era venuto a conoscenza di quella testimonianza di Mommsen sopra riportata, alla quale sono arrivata partendo dal mio studio delle due iscrizioni peligne, non riconosce nel manoscritto bolognese la trascrizione del volume a stampa di Apiano e si limita ad una descrizione molto generica del contenuto di questo manoscritto:

«Miscellanea erudite antiquitatis», ossia Raccolta di antiche iscrizioni greco-latine dai più remoti tempi al sec. XVI, rinvenute in Spagna, Gallia, Italia, Illiria, Dalmazia, Carvia, Germania, Austria, Ungheria, Grecia, Macedonia, Asia; con la rappresentazione di antiche statue e monumenti, parte a penna, parte incisi, parte anche acquerellati e con la Serie dei Romani Imperatori fino a Rodolfo II d'Absburgo e dei Romani Pontefici fino a Clemente IX Rospiugiosi.

Cartaceo, in folio (mm 415 x 285), del sec. XVII, con aggiunte posteriori che giungono fino al principio del sec. XVIII, di ff. non nn. 204, leg. in tutta pergamena con l'intestazione sul dorso: MISCELL. | ERUDIT. | ANTIQU. | MSS. L'opera appartene già al Conte Francesco Bianchetti.

Prov. Venturoli (?)

<sup>10</sup> Carlo Lucchesi è autore della descrizione dei manoscritti contenuta nel volume XXXII, 1925 (curato da Albano Sorbelli), dell'opera *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Firenze, Olschki, iniziata da Giuseppe Mazzanti.

<sup>11</sup> I Fugger erano una nota famiglia di banchieri che avevano stretti rapporti con Carlo V; all'inizio del volume di Apiano, sul verso del frontespizio, c'è un *privilegium* di Carlo V che proibisce nei suoi territori la stampa dell'opera in qualsiasi edizione ridotta o maggiorata, stabilendo una multa di «decem marcharum auri puri».

Per quanto riguarda i caratteri esterni descritti dal Lucchesi si può subito osservare che l'attuale rilegatura non è in tutta pergamena, ma in mezza pergamena: una rilegatura posteriore alla descrizione del Lucchesi c'è stata dunque ed è quella da me sopra postulata come probabile causa della trasposizione di alcune carte; la parte pergameneacea dell'attuale rilegatura potrebbe essere stata recuperata dalla vecchia rilegatura: sulla costola si legge in effetti la scritta «Miscell. | Erudit. | Antiqu. | Mss.».<sup>12</sup> Quanto alla provenienza del manoscritto, l'affermazione del Mommsen, secondo cui il codice fu depositato «in bibliotheca publica iussu domini comitis Francisci Bianchetti», può essere interpretata come donazione all'Archiginnasio da parte del conte Francesco Bianchetti, oppure come trasferimento del manoscritto all'Archiginnasio per un atto d'imperio del conte Francesco Bianchetti che, in quest'ultimo caso, doveva essere personaggio dotato di pubblica autorità, patrocinatore dell'operazione che ha portato il manoscritto all'Archiginnasio; per l'appunto si ha notizia del fatto che un Francesco Bianchetti fu consigliere comunale dal 1851 al 1859 e il volume del *CIL* con la testimonianza di Mommsen è del 1863. In base a questa attestazione sarebbe in ogni caso da escludere un passaggio da Francesco Bianchetti a Venturoli e quindi l'ingresso del codice nella biblioteca dell'Archiginnasio non sarebbe avvenuto tramite Venturoli, secondo quanto indicato dubitativamente da Lucchesi.

Riguardo al contenuto, la descrizione del Lucchesi coincide con quella da me sopra fornita, eccetto che per la mancanza della notizia concernente Apiano.

<sup>12</sup> Un dato da tenere altresì in considerazione è costituito dal timbro della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio sulla attuale prima pagina del manoscritto; poiché questo timbro risulta che venisse apposto sempre sulla prima pagina dell'opera esaminata e descritta, questo potrebbe far pensare che già al tempo del Lucchesi l'attuale carta 145 non fosse più la prima carta del manoscritto. Si profilano allora due ipotesi: 1) tra la situazione constatata dal Mommsen e quella attuale potrebbero esserci state due rilegature; una, precedente all'esame del Lucchesi, con la quale sarebbe avvenuta la trasposizione di alcune carte, o almeno della carta che al tempo di Mommsen era il *folium proefixum* ed una, successiva, che avrebbe riguardato sicuramente almeno la legatura esterna, divenuta in mezza pergamena; 2) al tempo del Lucchesi il *folium proefixum*, nominato dal Mommsen, era forse già staccato o precariamente attaccato e per questo il timbro sarebbe stato apposto sulla prima carta fissa; la trasposizione della *charta proefixi*, insieme eventualmente allo spostamento di alcune altre carte, sarebbe avvenuta durante quella rilegatura che ha cambiato la legatura esterna.

Inoltre, per una descrizione più dettagliata, si può dire che la copia delle iscrizioni di Apiano occupa la parte iniziale del manoscritto e si estende fino a poco oltre la metà (fino alla carta 111v su un totale di 204 carte).<sup>13</sup> Segue un gruppo di carte (112r-119v) che recano incollati disegni e acquerelli (carte che forse hanno subito una trasposizione e probabilmente all'origine non erano in questa posizione all'interno del codice);<sup>14</sup> dopo queste troviamo una serie di carte che contengono un nutrito gruppo di disegni riproduttori monumenti e iscrizioni di tombe di uomini illustri, soprattutto poeti e scrittori dell'antichità (Antenore, Virgilio, Livio, Cicerone, Persio, etc.), ma anche più recenti, quali Dante, Petrarca, Ariosto, Bembo. Sulla scorta di un dato fornito dal manoscritto stesso, è sembrato plausibile avanzare l'ipotesi dell'esistenza, anche in questo caso, di un'opera che è servita da modello: infatti nella carta 121r, dove è raffigurata la presunta tomba di Cicerone, c'è una nota in margine che cita Rybisch; su questa indicazione è stato possibile identificare il modello di questa sezione nell'opera di Siegfried Rybisch e Tobias Fendt, *Monumenta clarorum doctrina precipue toto orbe terrarum virorum collecta passim & maximo impendio cura & industria in aes incisa sumptu & studio nobiliss viri D. Sigefridi Rybisch, opera vero Tobiae Fendt civis et pictoris Vratslaviensis etc. Editio tertia longe absolutissima*, Francofurti ad Moenum, impensis Sigismundi Feirabendii, 1589. Seguono nelle carte successive altri disegni e acquerelli incollati, una serie di sei iscrizioni bolognesi,<sup>15</sup> tra le quali una trascrizione del famoso enigma bolognese *Aelia Laelia Crispis* (anche questa iscrizione per alcuni dettagli dell'immagine risulta tratta dall'opera di Rybisch e Fendt: vedi fig. 4 e 5), segue poi dopo la carta 145 (che,

<sup>13</sup> Le carte del manoscritto non sono numerate; solo sporadicamente appare su alcune carte, nell'angolo in alto a destra, un numero scritto a lapis che corrisponde effettivamente all'attuale disposizione delle carte.

<sup>14</sup> Un indizio in questo senso è fornito dalla carta 115r che reca tre cerchi vuoti disposti nella pagina in successione verticale, esattamente identici a quelli della carta 171r che è appunto la pagina successiva a quella che finisce col cerchio contenente il nome di Rodolfo II con cui termina la *series imperatorum*; si trattava di pagine nelle quali evidentemente erano stati predisposti dei cerchi per poter in seguito continuare la *series imperatorum* che nessuno ha poi proseguito.

<sup>15</sup> Un'altra iscrizione bolognese, datata 1532, è trascritta su un foglietto quadrangolare incollato sulla carta 114r.



Fig. 4. BCABo, ms. A.1212, c. 143c (particolare).

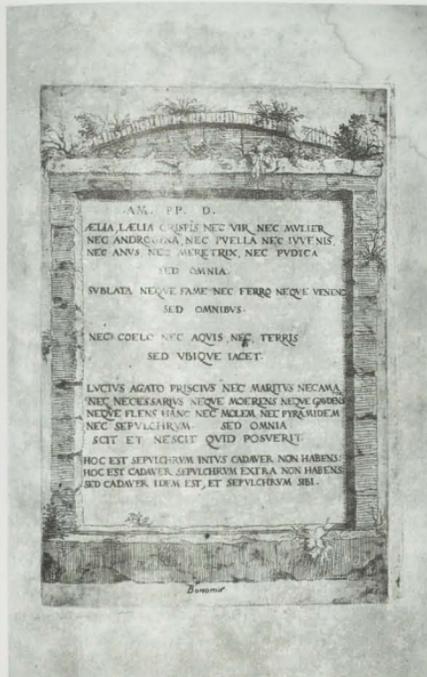


Fig. 5. Monumenta clarorum doctrina praecipue toto orbe terrarum virorum collecta passim &amp; maximo impendio cura &amp; industria in aes inciso sumptu &amp; studio nobilita viri D. Siegfriedi Rybisch, opera vero Tobiae Fendt civis et pictoris Vratislaviensis etc. Editio tertia longe absolutissima, Francofurti ad Moenum, impensis Sigismundi Feirabendii, 1589, n. 125.

come ho detto, originariamente non doveva occupare questa posizione) la *series Romanorum imperatorum* (c. 146r-171v) da Cesare (fig. 6) fino a Rodolfo II d'Asburgo (imperatore dal 1576 al 1612), e subito di seguito (c. 172r - 196v) la serie dei papi da Pietro (fig. 7) fino a Clemente IX Rospigliosi (1667-1669). Le ultime carte, dalla 197 fino alla fine, costituiscono un fascicolo unito ai precedenti tramite una evidente cucitura; vi sono contenute incisioni e un'immagine a stampa.

Per quanto concerne le due *series*, quella degli imperatori e quella dei papi, il nostro copiatore ha seguito anche in questo caso un modello che, per la *series* degli imperatori, possiamo individuare nell'opera di Hubrecht Goltz.<sup>16</sup>

A proposito della mano che ha redatto queste due lunghe liste, sembra potersi con sicurezza affermare che la serie degli imperatori è stata scritta tutta da un'unica mano che è la medesima che ha redatto la copia delle iscrizioni di Apiano, che ha copiato poi le tombe dei letterati illustri dai *Monumenta* di Rybisch e Fendt e che ha trascritto le epigrafi bolognesi; questa mano è individuabile anche nella lista dei papi fino al nome di Gregorio XIV (fig. 8); i successivi nove nomi di papi appaiono scritti da tre mani diverse che si sono succedute nell'aggiornamento della lista.

Questo cambio di mano nella serie dei papi mi è sembrato elemento significativo per cercare di circoscrivere il lasso di tempo in cui porre l'operazione di copiatura di questo Anonimo che purtroppo non è datata in nessuna parte; il papato di Gregorio XIV (1590-91) è per l'appunto vicino alla data 1589 dell'edizione dei *Monumenta* di Rybisch e Fendt e quindi il 1590-91 sembra potersi postulare come *terminus circa quem* per la copiatura dei *Monumenta* e per la stesura delle due *series*, quella degli imperatori e quella dei papi. Si noti che la presunta interruzione della

<sup>16</sup> Si tratta dell'opera *Vivae omnium fere imperatorum imagines a C. Julio Caes. usque ad Carolum V et Ferdinandum eius fratrem ... delineatae. Per Hubertum Goltz Witzburgensem pictorem, Antverpiae, in officina Aegidij Copenij Diesthemij, 1557*. L'opera uscì nel medesimo anno, presso il medesimo editore, anche in una versione tedesca e in una italiana; nel 1559 uscì in una versione francese e nel 1560 in una versione spagnola. La notorietà e diffusione di questa edizione è legata, oltre al suo notevole livello iconografico, all'appartenenza a un genere che ebbe particolare fortuna nel clima politico-culturale del Sacro Romano Impero Germanico; le liste imperiali, con inizio da Giulio Cesare, costituiscono infatti un'affermazione di continuità col passato e quindi di legittimazione dell'Impero stesso.

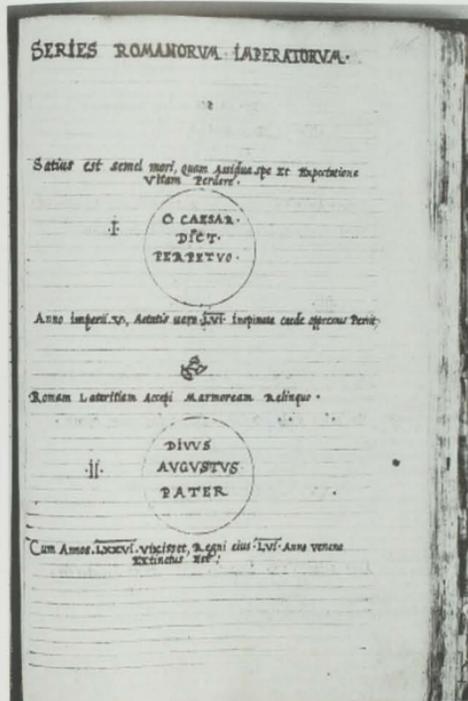


Fig. 6. BCABo, ms. A.1212, c. 146r.

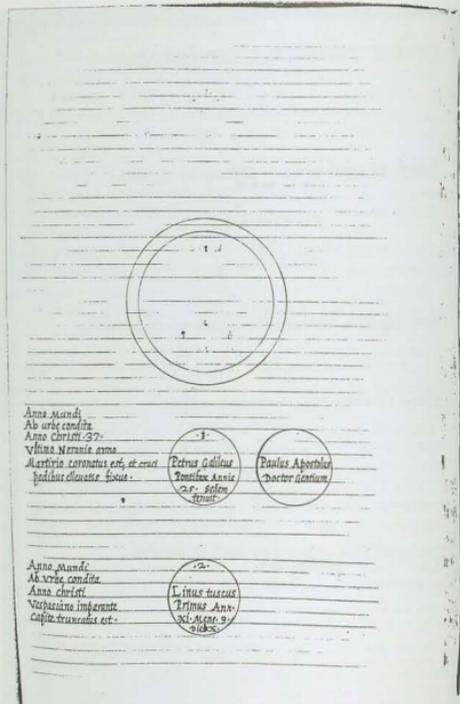


Fig. 7. BCABO, ms. A.1212, c. 172r.

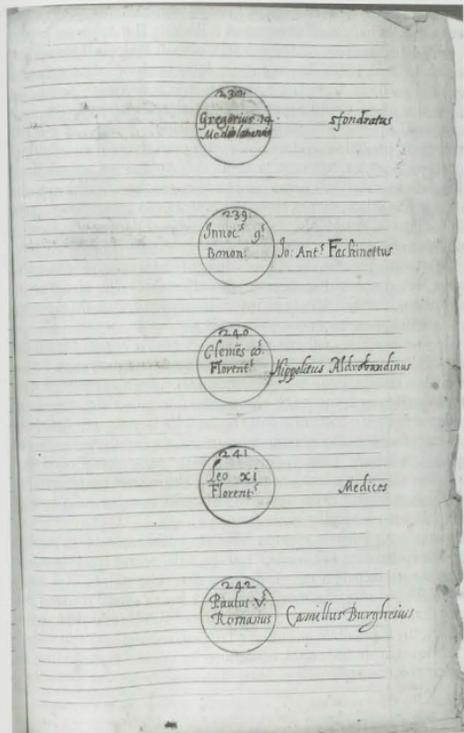


Fig. 8. BCABO, ms. A.1212, c. 196r.

redazione della lista dei papi al 1590-91 non contrasta con l'interruzione della lista degli imperatori a Rodolfo II d'Asburgo, perché il 1590/91 è compreso nell'arco dell'impero di Rodolfo II (imperatore dal 1576 al 1612). La copiatura delle iscrizioni di Apiano nel codice precede le due *series* e sicuramente è avvenuta prima, ma tra il *post quem* sicuro rappresentato dal 1534 (data dell'opera a stampa di Apiano) e l'*ante quem* qui postulato intorno al 1590/91 sembra proponibile una data non molto precedente a quest'ultima e riterrei di poter collocare la copia dell'Apiano comunque negli ultimi decenni del '500, come sembra in questo caso indicare anche l'iconografia e la scrittura che appare piuttosto omogenea rispetto alla copiatura dei *Monumenta* di Rybisch e Fendt e alla stesura delle due *series*.

Relativamente alle stampe e ai disegni che troviamo nella parte finale del manoscritto, è possibile affermare che si tratta di aggiunte posteriori, dovute all'interesse antiquario di chi si è avvicinato nel possesso di quest'opera.

Le due iscrizioni peligne sul verso di quella che al tempo del Mommsen era la prima carta (oggi c. 145v), forse in origine lasciata bianca, costituiscono un'aggiunta che si colloca appunto in quel processo di arricchimento che ha subito il manoscritto, rispetto al nucleo primitivo - costituito dalla copia delle iscrizioni di Apiano -, con materiali a mano a mano raccolti sia, probabilmente, già dal primo possessore (che ragionevolmente può identificarsi con l'estensore) sia dai successivi possessori che si sono sbizzarriti per alcune generazioni nelle aggiunte più varie, sempre sulla base di un indiscusso interesse antiquario. La data 1731, che si deduce per quanto riguarda la stampa incollata sulla carta 141v, sembra per ora l'aggiunta più tarda:<sup>17</sup> questa data segna tra l'altro una interessante coincidenza: sappiamo infatti che nel 1732 il conte Cesare Bianchetti (che morirà nel 1733 senza eredi) designa con una disposizione testamentaria come suo erede Francesco Bianchetti. È possibile quindi che l'ultimo incremento alla raccolta antiquaria di immagini contenute in questo manoscritto sia dovuto al conte Cesare Bianchetti.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Per quest'immagine rimando allo studio di Gabriella Capocchi in questa stessa rivista.

<sup>18</sup> Francesco Bianchetti, erede del conte Cesare Bianchetti (morto nel 1733), non può essere colui che dispose il passaggio del codice alla Biblioteca dell'Archiginnasio, poiché la Biblioteca

A conclusione di questa breve nota ritengo di poter affermare che, se da un punto di vista strettamente filologico, questo codice può essere definito, come dice appunto Mommsen, inutile e descritto sia per quanto riguarda la trasmissione dell'opera di Apiano sia, dopo l'identificazione enunciata sopra, per quanto riguarda le immagini e le iscrizioni copiate dai *Monumenta* del Rybisch-Fendt e per la *series* degli imperatori copiata dal Goltzius, dal punto di vista della storia dell'antiquaria, invece, l'opera di questo copiatore anonimo è comunque nel suo insieme un piccolo, ma non trascurabile tassello; si tratta di una testimonianza di quella fervida attenzione per le epigrafi che, se è giusta la datazione qui proposta per il nucleo maggiore dell'opera, ben si inserisce in quel clima culturale europeo della seconda metà del Cinquecento, testimoniato dall'attività di noti epigrafisti e antiquari quali Martinus Smetius, Stephanus Vinandus Pighius, Johannes Metellus Burgundus, Pirro Ligorio, Jan Grüter, che proseguono, seppure con altri criteri e finalità, l'attività dei celebri umanisti e studiosi della seconda metà del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento. Nella storia dell'antiquaria sei e settecentesca si pongono invece le aggiunte successive, costituite, come abbiamo visto, soprattutto da stampe, disegni e acquerelli incollati sulle pagine del codice.

Infine un'osservazione sulla possibile localizzazione dell'opera dell'anonimo estensore del nucleo principale di questo manoscritto: la presenza di sei epigrafi bolognesi, dopo la copia integrale dell'Apiano e delle iscrizioni delle tombe degli uomini illustri tratte dal Rybisch - Fendt, costituisce un indizio di appartenenza o almeno di frequentazione o contatto con l'ambiente bolognese che, come è noto, ha conosciuto nel Quattrocento e ai primi del Cinquecento una brillante attività di antiquari, collezionisti ed

Dipartimentale, poi Comunale, antesignana dell'Archiginnasio, fu fondata nel 1801; il conte Francesco Bianchetti nominato da Mommsen è sicuramente un omonimo più tardo, figlio a sua volta di quel conte Cesare Bianchetti (1775-1849), amante delle lettere e delle arti, che ricoprì a Bologna importanti cariche pubbliche; su quest'ultimo personaggio si veda l'opuscolo necrologico *Biografia del conte Cesare Bianchetti*, Bologna, Sassi nelle Spaderie, 1849 e UMBERTO BIGNARDI, *Cesare Bianchetti dopo la ricostituzione del 1831*, «Strenna storica bolognese», VII, 1957, p. 337-346.

epigrafisti,<sup>19</sup> ravvivatasi poi nel Seicento,<sup>20</sup> dopo un periodo intermedio non altrettanto florido, ma comunque non del tutto sterile di attenzione per il mondo classico e in particolare per l'epigrafia e l'antiquaria.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Si veda a questo proposito l'ampia e approfondita disamina di SANDRO DE MARA, *Artisti, «antiquari» e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo in Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 marzo - 24 aprile 1988) a cura di Marzia Faietti e Konrad Oberhuber, Bologna, Nuova Alfa, 1988, p. 17-42.

<sup>20</sup> Basti pensare a un personaggio quale Carlo Cesare Malvasia (1616-1693), autore oltre che di *Felsina pittrice* (1678) anche di *Memorie felsinee* (1690), opera dedicata appunto alle epigrafi e alle lapidi ritrovate nel territorio bolognese; sappiamo che Malvasia aveva intenzione di pubblicare un'opera dal titolo *Otia lapidaria* alla quale stava ancora lavorando negli ultimi mesi di vita. Quest'opera, per la quale Malvasia aveva dato incarico editoriale a Gaudenzio Roberti, non fu mai pubblicata, ma ci consta che era una cospicua raccolta di iscrizioni, nata come revisione della famosa opera epigrafica del Gruter e ampliata dall'assiduo lavoro di ricerca capillare e accurata al quale Malvasia si dedicò recandosi spesso a Roma per studiare e trascrivere nella Biblioteca Vaticana i materiali delle ricche sillogi epigrafiche ivi custodite. Per un approfondimento su quest'aspetto dell'attività di Malvasia si fa rimando a GIOVANNA PERINI, *Contributo a Malvasia epigrafista: precisazioni documentarie sull'Aelia Laetia Crispis e altre lapidi bolognesi*, «Arte» a Bologna. Bollettino dei Musei civici d'arte antica - 4, 1997, p. 108-129.

<sup>21</sup> Proprio la questione dell'enigma della Pietra di Bologna, ovvero dell'*Aelia Laetia Crispis* ampiamente dibattuta dal Seicento in poi, affonda le sue radici nella seconda metà del Cinquecento. Sappiamo infatti che verso il 1550 Achille Volta, ristrutturando poco fuori Bologna gli edifici annessi a Santa Maria di Casaralta, sede dei Frati Gaudenti, costruì per sé una villa, nei giardini della quale sistemò l'epigrafe enigmatica, la cui esistenza è testimoniata da una lettera del 13 gennaio 1567 dell'erudito belga Giovanni van Torre (nome latinizzato Johannes Turrius) all'erudito inglese Richard White. Si vedano, tra la vasta bibliografia relativa a quest'epigrafe, il recente catalogo della mostra tenuta a Bologna, 19 luglio - 17 settembre 2000, *Un enigma bolognese: le molte vite di Aelia Laetia Crispis*, a cura di Franco Bacchelli, Bologna, Costa, 2000 e *Aelia Laetia. Il mistero della pietra di Bologna*, a cura di Nicola Muschietti, Bologna, Il Mulino, 2000.

GABRIELLA CAPECCHI

### Dal corpus d'immagini del ms. A.1212 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna: incisioni dall'antico e fogli a stampa illustrati

Non ultimo fra i motivi d'interesse del ms. A.1212, conservato nella Biblioteca dell'Archiginnasio, è la presenza di una sorta di *corpus* grafico, che illustra, accompagna, ma anche sostanzia le sezioni di cui il volume si compone. Ho già delineato in altra sede – pur senza entrare nell'analisi minuta – i caratteri e la natura di queste immagini,<sup>1</sup> distinte fra loro per tecnica e pertinenza; di conseguenza, ed a introduzione di questo studio, qui sarà solo necessario richiamarne brevemente le peculiarità per categoria. In primo luogo, fino alla c. 111v, vi sono le riproduzioni a penna – ma con significative variazioni – delle xilografie che illustrano il testo delle *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, edite a stampa da Petrus Apianus e Bartholomeus Amantius nel 1534,<sup>2</sup> la cui copia è il nucleo primo del volume. Si aggiunge a queste (a partire dalla

<sup>1</sup> Il manoscritto A.1212 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Le immagini, in *L'epigrafia latina tra Umanesimo e Rinascimento. Seminario in ricordo di Ada Rito Gunnella*, Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, 28 ottobre 2003 (in corso di stampa). A tale testo rimando senz'altro; mentre per altri dati sul volume, in particolare sulle sue sezioni epigrafiche, rinvio al contributo presentato in quella stessa sede da Maria Pia Marchese; e ancora più in generale al saggio preliminare della stessa studiosa, offerto più sopra in questa rivista. Per il mio lavoro, devo a Pierangelo Bellettini viva gratitudine per la disponibilità e la competenza con le quali ne ha accompagnato lo svolgimento, fino all'edizione.

<sup>2</sup> *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis non illae quidem romanae sed totius orbis summo studio ac maximis impensis terra marique conquistatae*, Ingolstadt, in aedibus P. Apiani, 1534.

c. 120r) la copia a penna ed inchiostro delle incisioni dai *Monumenta clarorum ... virorum* nell'edizione, credo, del 1589: copia incompleta o selettiva o interrotta, ma arricchita da aggiunte, anche tecnicamente singolari, a quanto compare nel volume-modello. In terzo luogo – ed è il gruppo più problematico – tra le c. 109v e 145r il manoscritto offre una cinquantina di disegni, di epoche e mani diverse, tracciati in genere a penna e inchiostro su fogli e foglietti, incollati in successione sulle pagine, ma anche intercalati senza regola evidente negli spazi di risulta delle sezioni precedenti. A questo lotto, per lo più dedicato all'antico, e che merita e richiederà da parte mia un'analisi dettagliata indipendente, si somma infine una quarta categoria, rappresentata da una più modesta quantità di incisioni e fogli a stampa illustrati,<sup>1</sup> di epoca,

<sup>1</sup> *Monumenta clarorum doctrina precipue toto orbe terrarum virorum collecta passim & maximo impendio cura & industria in aet incisa sumpta & studio nobilit viri D. Sigefridi Rybsch, opera vero Tobiae Fendt cicis et pictoris Vratislaviensis etc. Editio tertia longe absolutissima, Francofurti ad Moenum, impensis Sigismundi Feibrabendii, 1589.*

È da rilevare altresì la presenza di due fogli a stampa privi di illustrazioni, che si riferiscono a iscrizioni latine rinvenute sul suolo italiano e circolate fra gli studiosi seicenteschi tanto a stampa che in forma manoscritta, con o senza proposte d'integrazione. Il primo, alla c. 28r, riporta l'iscrizione *CIL XI 4206* (con integrazioni non distinte, e nota in calce «Hae inscriptione in lapide Marmoreo olim affixa Interannae in fronte Theatri cuius vestigia visuntur intra Domos Rosiorum & aliorum nuper effossa fuit in Basilica S. Valentini», quindi intorno al 1618, accompagnata da una trascrizione manoscritta con parziale scioglimento interpretativo delle abbreviazioni, che pare redatta dalla mano 'seicentesca' del volume; cfr. *CIL XI*, p. 609, X e XIV per la diffusione dotta – anche a stampa – del testo nella prima metà del XVII secolo. Il secondo foglio, alla c. 42r, riporta il testo diffuso da Gauges de Gozze delle proprie integrazioni commentate all'iscrizione rinvenuta nel 1641 a Roma in Piazza di Sciarra, *CIL VI 920* (ove non sembra nota l'esistenza di questo foglio e 31203). È notevole la dedica del lavoro come «auctarium munus [...] Museo F. Guadri Equitis S. Stephani»: tale destinatario, un personaggio di grande interesse, tornerà – come vedremo – nel nostro discorso in rapporto ad altre carte del ms. bolognese. A questi due fogli a stampa se ne aggiunge un terzo, alla c. 134v – quindi tra iscrizioni latine moderne – pubblicato «Pataujs Deinde Interannae. Typis Thomae Guerrerij Superiorum permissu, MDCXIX», che riporta l'iscrizione dedicatoria composta da Lorenzo Pignoria e destinata all'immagine in bronzo che i ternani avevano decretato a C. Cornelio Tacito «fratrum Caesarum affini» (corretto a mano: «parenti»). L'iscrizione (perduta) *CIL VI 20826* compare invece nel volume, alla carta 112r, nel campo epigrafico della fronte di un'ara funeraria. Una e l'altra riprodotta a incisione. Confesso che essa resta per me un problema aperto dalle fonti a *CIL* cit., con indicazione delle loro varietà testuali, non si ricava l'origine dell'immagine, dal momento che l'iscrizione non sembra corrispondere in modo univoco a nessuna di esse: rimetto il non facile problema agli studiosi della tradizione epigrafica.

origine e qualità differenti, che i successivi possessori del volume sembrano avere inteso e utilizzato in tre modi: o come integrazione appropriata ed autorevole a quanto già proponevano i testi e le immagini copiate dai modelli; o come innovativo aggiornamento dei *corpora* d'iscrizioni antiche e non antiche e d'immagini in essi contenuti; o infine, nelle carte finali del manoscritto (oggi legate col resto, ma in precedenza a sé stanti e cucite grossolanamente tra loro),<sup>2</sup> come piccola raccolta d'*amateur* di figure che possiamo, in partenza, supporre congeniali agli interessi di chi le raccolse, ma che evidentemente per qualche motivo non trovarono un posto, anche fisicamente definito, all'interno delle sezioni del volume.

Per quanto composita, questa quarta categoria è globalmente accomunata da due elementi: testi e immagini si collegano all'antico in modo compatto, se non esclusivo;<sup>3</sup> mentre il fatto che, per loro natura, quasi tutti rechino un riferimento cronologico, o ne permettano almeno una ricostruzione di massima, è un aiuto inestimabile per la determinazione dei termini cronologici di vita ed uso del manoscritto. È ovvio che soltanto combinando tutti gli indizi e i dati ricavabili dalle sue varie sezioni si riuscirà a inquadrare il volume bolognese sia in sé e per sé, sia all'interno della storia della cultura e della tradizione dell'antico. Ma è anche vero che, esaminati uno per uno, incisioni e fogli illustrati compongono un quadro di particolare suggestione sui tempi e sui modi di diffusione e raccolta delle immagini, e delle notizie antiquarie correlate, e – oltre a fornire qualche piccola novità – danno più di uno spunto per definire la gamma e la qualità degli interessi del primo e dei successivi possessori.

<sup>2</sup> C. 197r-204r.

<sup>3</sup> Fanno eccezione le due incisioni alle c. 132r e 133r, non dall'antico e utilizzate per uno scopo particolare, che ho già estesamente trattato nello studio qui menzionato alla nota 1, cui rimando.

<sup>4</sup> Dimensioni mm 367 x 245. La doppia legenda recita: «TITVS LIVIVS PATAVINVS CVIVS INVICTO CALAMO / INVICTA ROMANORVM FACTA SCRIPVA SVNT», e «ANTONIVS SALAMANCA / EXCVDEBAT».

<sup>5</sup> Detto anche il Beatrice: LUCIA CAVAZZA – ANITA MARGIOTTA – SIMONETTA TOZZI, *L'incisione a Roma nel Cinquecento nella Raccolta del Gabinetto Comunale delle Stampe*, Roma,

Un'immagine appare solidamente ancorata al nucleo più antico del volume, che anch'io ritengo rappresentato in *primis* dalle copie di Apiano e dei *Monumenta clarorum ... virorum*. Si tratta dell'incisione del «Titus Livius» (c. 126v: fig. 1)<sup>9</sup> disegnato da Nicolas Béatrizet<sup>10</sup> e stampato per la prima volta forse già nel 1552 nella bottega di Antonio Salamanca.<sup>9</sup> All'epoca, era ancora freschissima l'eco della sistemazione monumentale data in Padova nel 1547, nel Salone del Palazzo della Ragione, alla stele funeraria che si era voluta riconoscere come quella dello storico, riunita in una sorta di 'heroon' municipale con le ossa, che fino dai primi decenni del Quattrocento erano state identificate con le sue; in aggiunta, nel monumento del Salone – che rinnovava con altra collocazione una 'memoria' precedente – si era accettato per buono, come ritratto antico del Patavino più nobile, un busto (uno pseudo-antico, in realtà) fornito per copia da Alessandro Bassano.<sup>10</sup> Tutte le tappe di questa vicenda, che doveva sembrare esemplare – come in effetti è –, sono per così dire riflesse nelle pagine del ms. bolognese: l'iscrizione della stele funeraria e quella che accompagna il primo monumento quattrocentesco compaiono alle c. 74v e 76r, vale a dire nella copia da Apiano; ancora in questa, alla c. 22r, è presente la copia dell'iscrizione elaborata per il 'sacro' deposito del braccio,

Fratelli Palombi Editori, 1989, p. 24-26; *Tra mito e allegoria. Immagini a stampa tra '500 e '900*, a cura di Stefania Massari, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 1989, p. 219. Per l'attribuzione a lui del «Livius», *The illustrated Bartsch*, XXIX, New York, W. L. Strauss - Abaris Books, 1982, p. 249 (= ADAM VON BARTSCH, *Le peintre graveur*, XV, 2, terza ed., Hildesheim, G. Holms, 1970, p. 243, n. 7).

<sup>9</sup> Per Salamanca, L. CAVAZZA - A. MARGIOTTA - S. TOZZI, *L'incisione a Roma* cit., p. 24; PAOLO BELLINI, *Dizionario della Stampa d'Arte*, Milano, Garzanti 1995, sub voce. Sul «Livius», CHRISTIAN HULSEN, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri*, in *Collectanea curiae doctrinae Leonis S. Olschki, bibliopae florentino sexagenario*, Monachii, J. Rosenthal, 1921, p. 121-170, 165, n. 141b. Ringrazio infinitamente il dottor Alessandro Olschki per avermi fatto consultare la preziosa copia di famiglia di quest'opera.

<sup>10</sup> Indicazioni complessive e bibliografia su questo caso straordinario di pietas locale e di autentica venerazione umanistica sono in CLAUDIO FRANZONI, *Rimembranza d'infinito cose!*. *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, I, *L'uso dei classici*, Torino, Einaudi, 1984, p. 299-360; 334 e nota 26; MICHAEL GREENHALGH, *Ipsa ruina docet: L'uso dell'antico nel Medioevo*, ivi, p. 113-167; 157, nota 8; S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 373-486; 394, 452-453, note 14 e 15.



Fig. 1. «Titus Livius Patavinus...», incisione di Nicolas Béatrizet per Antonio Salamanca (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. A.1212, c. 126v).

presunto di Livio, che il Panormita e Ferdinando d'Aragona avevano ottenuto e fatto giungere a Napoli da Padova; mentre, nella sezione del volume ove si affollano le riproduzioni delle tombe illustri, e quasi in successione tra loro, compaiono un'ulteriore trascrizione del testo apposto al monumento più antico (c. 125v), la grande incisione del 'Livi' ed - a fronte (c. 127r: fig. 2) - una copia notevolmente fedele della seconda tavola dei *Monumenta* di Rybisch - Fendt, con l'apparato del 1547.

Rispetto a questa concatenazione serrata, sembra meno evidente la ragione della presenza nel volume di altre immagini famose, databili - ma ciascuna fornisce soltanto il termine *post quem* per la sua aggregazione - tra primo Cinquecento e primo Seicento. Tale è il caso delle tre incisioni di grande formato che aprono il fascicolo finale. Alla c. 198r è incollato un esemplare (non buono) dell'incisione dedicata nel 1519 da Marco Dente ad uno dei 'Troni' della sua patria, Ravenna (fig. 3):<sup>11</sup> vale a dire, ad uno di quei rilievi di Amorini con attributi di divinità che, riferiti ancora nel Cinquecento a Prassitele o a Policlete, influenzarono in modo così specifico gli artisti già del primo Rinascimento, contribuendo all'iconografia stessa del 'Putto'.<sup>12</sup> La c. 197r è, di fatto, costituita da un esemplare dell'incisione del sarcofago in porfido detto di

<sup>11</sup> Dimensioni del foglio: mm 166 x 356. Il testo recita -OPUS · HOC · ANTIQV̄ · SCVLP · REPERITVR · RAVENAE · IN · AED · DIVI · VITALIS · M · D · (X · VIII); sulla base del pilastro di sinistra è presente il monogramma -SR-. Per l'attribuzione del disegno a Dente, *The Illustrated Bartsch*, XXVI, New York, W. L. Strauss - Abaris Books, 1978, p. 139 (= A. VOX BARTSCH cit., XIV, 1, p. 194, n. 242); PHYLIS PRAY BOBER - RUTH RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources, with contribution by Susan Woodfield*, London - New York, Harvey Miller Publishers - Oxford University Press, 1986, fig. 52 A-B e p. 90. Per la sua rilevanza all'interno dell'opera di Dente, si vedano *Tra mito e allegoria* cit., p. 61; EVELINA BOREA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1990, sub voce p. 790. Per la fortuna grafica dell'incisione, e per questa specifica edizione, C. HULSEN, *Das Speculum* cit., p. 157, n. 73A. Si può precisare che essa riproduce, in controparte, il rilievo in LUIGI BESCHI, *I rilievi ravennati dei 'Troni'*, 'Fels Ravenna', CXXVII-CXXX, 1984-1985, p. 37-39, fig. 7 A. Cfr. L. BESCHI, *Quattor pueri de Ravenna*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di Mario Fiava e Wolfgang Woltes, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2003, p. 206, nota 32.

<sup>12</sup> L. BESCHI, *I rilievi* cit.; P. P. BOBER - R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists* cit., p. 89-91.

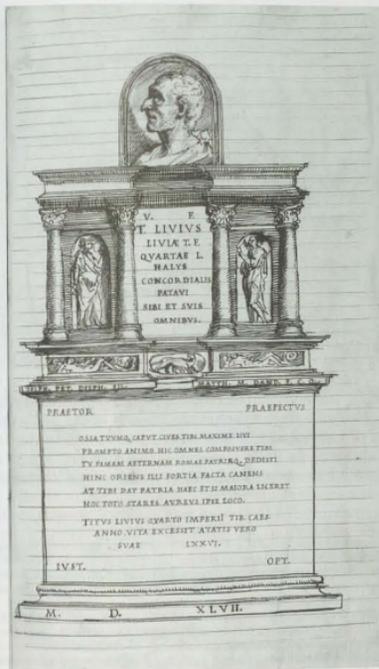


Fig. 2. La copia del monumento padovano a Livio dai *Monumenta clarorum doctrinae precipue toto orbe terrarum virorum collectae pessimae & maximo impendio cura & industria in aere incisae sumptu & studio nobilissimi D. Sigefridi Rybisch, opera vero Tobiae Fendt eiusdem pictoris Vratislaviensis etc. Editio tertia longe absolutissima*, Francofurti ad Moenum, impensis Sigismundi Feibrandii, 1589 (BCABo, ms. A.1212, c.127r).



Fig. 3. "Trono" di Ravenna con attributi di Nettuno, incisione di Marco Dente (BCABO, ms. A.1212, c. 198r).

Costantina (fig. 4), oggi ai Musei Vaticani,<sup>13</sup> ma ancora collocato nel suo mausoleo della via Nomentana quando l'immagine fu realizzata «Antonij Laferrij Sequani formis Romae MDLIII».<sup>14</sup> Come avverte la legenda sull'estrema destra («Petri de Nobilibus Formis. / a Paulo Gratiano quesita»), non si tratta dell'originaria tiratura di Lafréry, ma di una successiva,<sup>15</sup> forse tratta dal suo rame – ottenuto da Paolo Graziani –<sup>16</sup> a cura dell'editore d'arte Pietro Nobili,<sup>17</sup> in un'epoca non necessariamente molto distante da

<sup>13</sup> Dimensioni del foglio: mm 388 x 470. Per il sarcofago, mi limito qui a indicare GEORG LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, III, 1, Berlin - Leipzig, Walter De Gruyter & Co., 1936, n. 566, p. 165-169; FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, I. *Rom und Ostia*, a cura di Giuseppe Bovini e Hugo Brandenburg, Wiesbaden, Franz Steiner, 1967, n. 174, p. 108-110.

<sup>14</sup> Precede la firma di Lafréry la didascalia: «ANTIQUI EX PORPHYREIS SARCOPIAGI IN BACCHI AD SECUNDUM AB URBE VIA NOMETANA LAPIDEM - ut rudius propter marmoris duritiem vel artificis negligentiam vel saeculi sane barbariem - tum in fronte et a tergo tum dextro ac sinistro latere totidem et iisdem figuris insculpti - ita sepulchri Constantiae Constantini Magni filiae famae quomquam incerta vulgo noti - DEFORMATIO».

<sup>15</sup> Per la fortuna grafica dell'incisione, e questa particolare edizione, C. HULSEN, *Das Speculum* cit., p. 150, n. 43Ab.

<sup>16</sup> Per il personaggio, si veda *Indice Biografico Italiano*, a cura di Tommaso Nappo, terza ed., V. München, Saur, 2002, *sub voce*, e riferimenti.

<sup>17</sup> Si veda GIORGIO MILESI, *Dizionario degli incisori*, Bergamo, Minerva Italica, 1989, p. 239; P. BELLINI, *Dizionario cit.*, *sub voce* Per i rapporti tra i tre personaggi, GEORG KASPAR NAGLER,



Fig. 4. Sarcofago detto di Costantina, nell'edizione di Pietro de Nobili da Antonio Lafréry (BCABO, ms. A.1212, c. 197r).

quella indicata dalla data. Infine, la c. 199r riporta l'immagine notissima del *Pasquino*, stampata e ristampata da Lafréry<sup>18</sup> (qui con la data 1570: fig. 5) ma nell'ancora più tarda riedizione del fiammingo-romano Nicolaus van Aelst († 1613), giunto in possesso dopo il 1577 di alcune lastre del più antico editore.<sup>19</sup> Probabilmente è altrettanto sbagliato sia classificare tutte queste presenze come casuali, sia assumere che ciascuna sia frutto di una

*Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Lechner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, X. München, Schwarzenberg & Schumann, 1841, p. 198.

<sup>18</sup> Dimensioni del foglio, mm 396 x 280. Per la fortuna grafica del *Pasquino* di Lafréry, e per questa particolare edizione, si veda C. HULSEN, *Das Speculum* cit., p. 156 n. 71g; cfr. P. P. BORER - R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists* cit., p. 187, n. 155a.

<sup>19</sup> Si veda THOMAS ASHBY, *Antiquae Statae Urbis Romae*, «Papers of the British School at Rome», IX, 1920, p. 107-158; 137-138; L. CAVAZZA - A. MARGIOTTA - S. TOZZI, *L'incisione a Roma* cit., p. 25. In generale per van Aelst, cfr. anche P. BELLINI, *Dizionario cit.*, *sub voce*.



Fig. 5. 'Pasquino', nell'edizione di Nicolaus van Aelst da Antonio Lafréry (BCABo, ms. A.1212, c. 199r).



Fig. 6. Fiancata del sarcofago con mito di Trittoleme, oggi a Wilton House, nell'incisione di F. Herting (BCABO, ms. A.1212, c. 201r).

scelta significativa e mirata. Pure, se è vero che tutte e tre raffigurano pezzi notissimi, e che tutte e tre sono esemplari di larga fortuna (non solo tra 'pellegrini' dell'antico), potremmo sospettare che la presenza di *Pasquino* sia un omaggio a quello straordinario costume 'epigrafico' che è illustrato dall'immagine stessa; o che il sepolcro di Costantina compaia qui per la sua doppia, o tripla, qualità eccezionale: quella di essere in porfido, quella di essere il sepolcro di un membro della casa di Costantino, o anche quella di essere stato considerato – come adombra ancora la didascalia – addirittura la tomba di Baeco; dunque, tre elementi che – agli occhi di un appassionato collezionista delle immagini (e delle iscrizioni) di tombe illustri – potevano dotare di un fascino irresistibile tanto il sarcofago quanto la sua riproduzione. Questo interesse, che percorre tutto il volume, sembra per così dire essere stato trasmesso dall'uno all'altro dei suoi proprietari, fino all'ultimo che vi aggiunse materiale. Ciò è dimostrato da quattro documenti grafici (due all'interno del fascicolo finale cucito, gli altri incollati sulle pagine del volume), che appartengono ai primi decenni del Settecento. I primi due (c. 201r-202r: fig. 6-7), correlati fra loro, sono la rara illustrazione della fiancata e della fronte di un sarcofago di produzione urbana, con scene del mito eleusino, grifi che affiancano il tripode delphico sui lati brevi, e le Stagioni tra teste di Attis sul coperchio;<sup>20</sup> ma anche con una iscrizione in greco su due linee (una sul coperchio, l'altra sulla cassa):<sup>21</sup> tutti elementi, che forse autorizzarono a dichiararlo e crederlo proveniente da Atene. La storia del monumento è in realtà chiarita solo in parte. Una fonte antiquaria, nel 1723, asserì che nel secolo precedente era stato portato dall'Attica come omaggio per il cardinal Richelieu, ma giunto in Francia troppo tardi per essergli donato; rimasto nelle mani di

<sup>20</sup> Dimensioni dei fregi, mm 160 x 145 e 183 x 409. Per il sarcofago, si veda CARL ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, Einzelmythen, 3, *Niobiden - Triptolemos, Ungeleitet*, Berlin, Grote, 1919, n. 432, p. 509-514; FRANÇOIS BABATTE, *Le sarcophage de Triptolème au Musée du Louvre*, «Revue Archéologique», 1974, p. 271-290, fig. 2; GUNTAM KOCH - HELLMUT SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München, Beck, 1982, p. 48, 72 e nota 71, 187 e 264 (150-170/80 d.C.), fig. 210; cfr. LIMC, IV, 1, 1988, s.v. *Demeter-Ceres*, n. 143; VIII, 1, 1997, sub voce *Tellus*, n. 88 e sub voce *Triptolemos*, n. 35.

<sup>21</sup> LARA MORETTI, *Inscriptiones Graecae Urbis Romae*, II, 1, Roma, Istituto Italiano per la Storia Antica, 1972, p. 75-76, n. 401: Θεοῦς Καταχθονίου. Ἀθηναίῳ Ἐπαφοροδότης σφραγῖς Βαλαρία Ἰβρισε

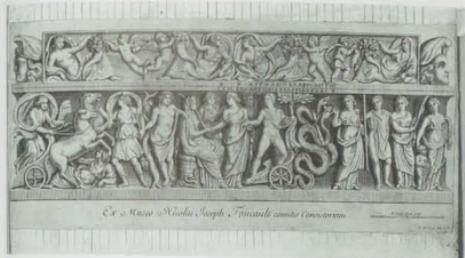


Fig. 7. Fronte del sarcofago con mito di Trittolemo, oggi a Wilton House, nell'incisione di F. Herting (BCABo, ms. A.1212, c. 202r).

«une personne de la maison de Rostaing», passò quindi nel 1716 in quelle del Consigliere di Stato Foucault, che lo possedeva quando fu riprodotto, con le immagini che il ms. bolognese conserva («F. Herting del. et sc.»), finora segnalate solo da un esemplare di Eton.<sup>22</sup> Forse subito dopo la morte di Foucault (1722) fu acquistato da Thomas Herbert, ottavo Earl of Pembroke, e trasferito in Inghilterra, a Wilton House, dove è tuttora.<sup>23</sup> Presumibilmente, quando l'incisione fu aggiunta al ms. bolognese, la provenienza da Atene non era stata ancora messa in dubbio: questo elemento, la raffigurazione rara, le allusioni a miti, religioni e rituali (un altro punto forte d'interesse che si può cogliere dall'analisi di tutte le immagini del volume), con l'aggiunta dell'iscrizione in greco, sono

<sup>22</sup> C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, 3 cit., p. 509, seconda colonna. Sul disegno e incidere – non citato nei repertori e dizionari biografici più correnti – non ho per ora reperito notizie.

<sup>23</sup> Fonti per la storia del pezzo, e loro discussione, in ADOLF MICHAELS, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, University Press, 1982, p. 669, 797-702. C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, 3, cit., p. 509-510. L. MORETTI, *Inscriptiones* cit., p. 75-76, riporta pareri relativi alla sicura produzione urbana (e non attica) del pezzo – cosa che del resto nessuno più pone in dubbio –, considerando anche poco probabile un suo trasporto successivo ad Atene. Trittolenone dell'iscrizione tra quelle «Urbis Romae» sembrerebbe, in aggiunta, indicare che lo ritiene anche di rinvenimento urbano, o quanto meno fornito già a Roma dall'iscrizione.

forse le qualità che raccomandarono l'inclusione dell'altrettanto rara immagine.<sup>24</sup>

Altri due fogli illustrati si collegano specificamente all'interesse per tombe illustri, ma come piccolo aggiornamento della raccolta dei *Monumenta* e delle successive aggiunte personali. Si tratta, in primo luogo, del foglietto incollato alla c. 115v (fig. 8), vale a dire su una pagina che con tutta evidenza era in origine tra quelle finali della *Series ... imperatorum*, marcata da almeno due circonferenze vuote, predisposte per i nomi imperiali successivi a quelli di Rodolfo II, ma che non furono più riportati: esattamente come la precedente 115r, ma anche come la 171v, che segue a quella con «Rodulphus · / D · G · Rom · imp». <sup>25</sup> Ricapitolando, in questa pagina trasposta, affiancato da due foglietti con non buone trascrizioni di iscrizioni latine trovate a Mevania ed a Spello (una, nel 1635)<sup>26</sup> compare dunque un ritaglio da un foglio a stampa pubblicato nel 1722 dall'abate Ferdinando Passerini, che ivi accettava, ed anzi avallava, la genuinità di un celebre falso epigrafico:<sup>27</sup> la modestissima stele funeraria di un liberto, cui una mano providenziale aveva aggiunto la formula onomastica del poeta Properzio, trasformandola nella prova che Spello – dove la pietra si disse rinvenuta in quell'anno – era davvero la patria del poeta, ed aveva ospitato la sua tomba.<sup>28</sup> Il *coup de théâtre* non fu preso per buono dalla più scaltrita dottrina epigrafica,<sup>29</sup> nonostante che in sede locale si fossero messe avanti le mani per respingere ogni accusa di falso ancor prima che venisse pronunciata: come dimostrerebbe l'ulteriore foglio a stampa con l'immagine di 'Properzio'

<sup>24</sup> Per il valore controverso dell'immagine del Giove alla c. 136v, da collegare a un disegno su altro foglio del ms. bolognese, preferisco rimandare al mio studio qui menzionato alla nota 1.

<sup>25</sup> Si veda sopra il contributo di M.P. Marchese, nota 14.

<sup>26</sup> Rispettivamente, dall'altic *CIL* XI 5044 (anno 1635); *CIL* XI 5047; *CIL* XI 5357, tutte ivi indicate nel commento come aggiunte all'Apiano Bolognese. Per l'ultima, si veda anche apografo e trascrizione identica in *Notus thesaurus veterum inscriptionum in praecipuis orandem collectionibus hactenus praetermissarum collectore Ludovico Antonio Muratorio*, I-IV, Mediolani, ex aedibus palatinis, 1739, vol. I, p. CDXCII, 1.

<sup>27</sup> Dimensioni del foglio, mm 220 x 127.

<sup>28</sup> *CIL* XI 5308; e 678<sup>v</sup>.

<sup>29</sup> Si veda, in conseguenza, la recisa condanna dei Muratori, in *Notus thesaurus veterum inscriptionum* cit., vol. III, p. MCDLIV, 1, con riproduzione, a dire il vero migliorata, dell'immagine data dal Passerini.

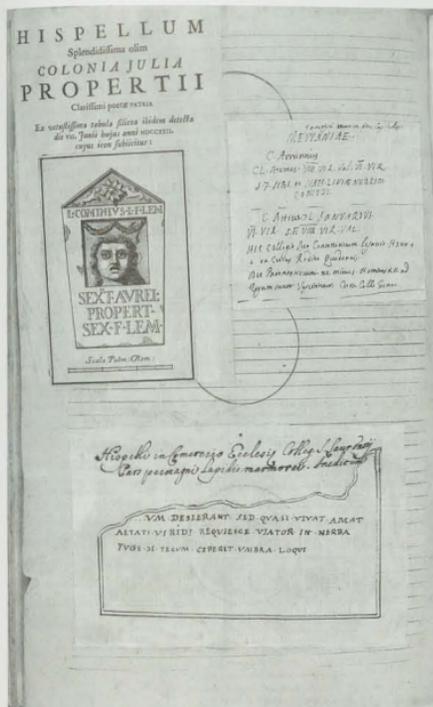


Fig. 8. Stele funeraria cosiddetta di Properzio, da FERDINANDO PASSERINI, *Hispellum splendidissima olim Colonia Julia ... MDCCXXII* (BCABo, ms. A.1212, c. 115v).

nobilitata, e una data 1722 (fig. 9), contenuto nel ms. bolognese alla c. 116r<sup>20</sup> e a quanto sembra non altrimenti noto – che difende l'onorabilità di Taddeo Donnola (il dotto locale seicentesco che fu più tardi imputato del falso) facendo indirettamente rilevare che l'iscrizione era stata rinvenuta dopo la sua morte.<sup>21</sup>

La particolare composizione delle due pagine ora esaminate (115v e 116r) permette qualche interessante induzione sui modi di raccolta e di utilizzo del materiale: foglietti con trascrizioni manoscritte, ritagli di opuscoli, fogli stampati e illustrati sono qui riuniti secondo una *ratio* che è anche strettamente topografica (*Mevania, Hispellum*), corrispondente all'ordine distributivo geografico già introdotto da Apiano, antesignano del rigore che poi sarà eretto a metodo nel *Corpus Inscriptionum Latinarum*. Resta da chiedersi se chi li raccolse, prima ancora di preoccuparsi di riunirli, avesse qualche motivo personale per interessarsi specialmente a quest'area: molte aggiunte su fogli manoscritti si riferiscono all'area umbra, emiliana e marchigiana; ciò che sembra congruente con l'ipotesi di Bologna come sede (o sede principale) dei successivi proprietari del ms., che potevano avere particolari rapporti o interessi entro l'area dei territori pontifici. Un altro elemento notevole è la presenza di quegli speciali fogli ora visti, stampati e illustrati per una circolazione tra dotti e cultori. Il ms. bolognese ne offre due rilevanti esempi anche per il secolo precedente. Alla c. 203r (quindi entro il fascicolo finale) è incollato, su una pagina rigata del tutto analoga alle restanti del volume, un foglio inciso che riproduce un celebre sistro (fig. 10), conservato nella prima metà del Seicento nella polimorfa collezione di Francesco Gualdi, riminese d'origine, ma vissuto e morto a Roma nel 1657.<sup>22</sup> Un personaggio di notevole rilievo per l'antiquaria romana dell'epoca, in rapporto con i maggiori studiosi, che talvolta utilizzarono i pezzi contenuti nel suo scelto "Museo" per sostanziare o illustrare i propri studi; ma anche impegnato in prima persona per la salvaguar-

<sup>20</sup> Dimensioni del foglio, mm 413 x 239.

<sup>21</sup> Cfr. le fonti sulla discussione settecentesca tra epigrafisti circa il falso ispellate in *CIL* XI, p. 764, III.3 e 765, VIII, oltre che nelle schede in *CIL*, citate alla nota 28.

<sup>22</sup> Dimensioni del foglio, mm 264 x 262. Per altri fogli a stampa non illustrati contenuti nel ms. bolognese, si veda sopra nota 4.



Fig. 9. Dissertazione sulla sette cosiddetta di Propertio, edita a Spello, Ex typographia Antonij de Mariotto Impres. Publici, MDCCXXII (BCABo, ms. A.1212, c. 116r).

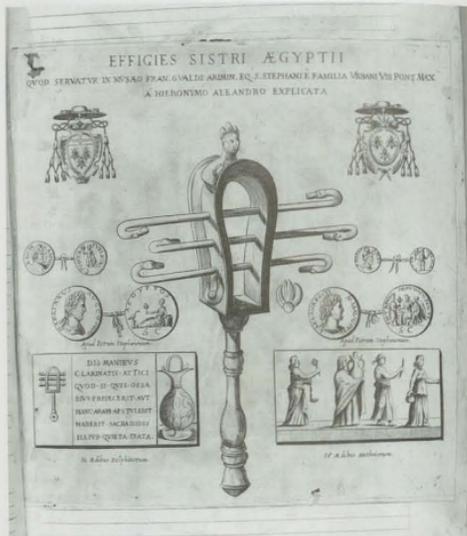


Fig. 10. «Effigies sistræ Ægyptiæ...», incisione illustrativa di uno strumento bronzeo nella collezione romana di Francesco Gualdi (BCABO, ms. A.1212, c. 203r).

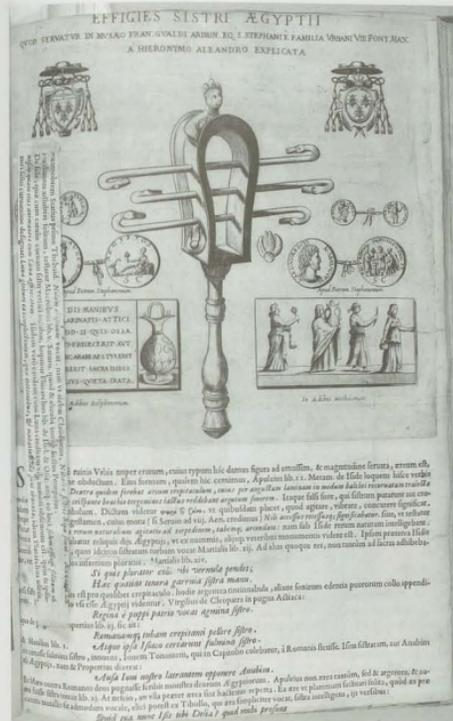


Fig. 11. «Effigies sistræ Ægyptiæ...», dissertazione di Gerolamo Aleandro (BCABO, ms. A.1212, c. 137r).

dia e l'esibizione dell'antico in forme pubbliche, come provano iniziative di dedica (anche in luoghi-chiave di Roma) di importanti antichità che gli appartenevano, collocate e allestite come *monumenta* di valore politico-religioso.<sup>35</sup> Questo foglio del ms. bolognese è del tutto analogo a quello che si conserva in un ms. Casanatense appartenuto a Gerolamo Aleandro, lo studioso cui il breve testo d'apertura avverte che sarebbe dovuta una dissertazione esplicita sullo strumento, però non contenuta tra le sue carte e non nota.<sup>36</sup> Sempre nel ms. dell'Archiginnasio – incollato alla c. 137r – si conserva tuttavia un secondo esemplare dell'immagine con il sistro ora vista, ma stavolta come parte superiore di un foglio a stampa (fig. 11), che ci restituisce la piccola dissertazione.<sup>37</sup> A parte questo minuscolo recupero, il foglio comprova l'interesse di un possessore seicentesco del volume per religioni e riti del mondo antico: un interesse che, come si è accennato in precedenza, riemerge più volte dai materiali lì raccolti, ma in questo caso è particolarmente in chiave con la cultura antiquaria del secolo. D'altro canto, se il foglio a stampa è uno di quelli che il Gualdi stesso provvedeva a diffondere per illustrare le proprie cose (e se stesso), ovvero anche una piccola edizione curata da Girolamo Aleandro e divulgata anche per sua cura, in entrambe le evenienze potremmo avere la prova che il cultore (bolognese?), che possedeva il ms. in quest'epoca, era in contatto – forse anche diretto – con gli esponenti dell'antiquaria romana. Un rapporto con l'attività del Gualdi parrebbe comunque provato dall'incisione che chiude il volume, alla c. 204r:<sup>38</sup> l'impegnativa riproduzione, dovuta al forlivese Gerolamo Petrigiani, del sarcofago paleocristiano con scene del Vecchio e del Nuovo Testamento che Gualdi fece disporre, nel

<sup>35</sup> Si veda il raffinato studio complessivo di C. FRANZONI – ALESSANDRA TEMPESTA, *Il Museo di Francesco Gualdi nella Roma del Seicento tra raccolta privata ed esibizione pubblica*, «Bollettino d'Arte», LXXVII, fasc. 73, 1992, p. 142.

<sup>36</sup> C. FRANZONI – A. TEMPESTA, *Il Museo* cit., n. 27 p. 6-7, fig. 7, p. 31 e nota 183. Da rilevare che l'immagine del sistro è stata poi utilizzata da BENEDETTO BACCHINI, *Dissertatio de Sistris*, in *Thesaurus antiquitatum romanarum congesta a Johanne Georgio Graevio*, VI, Venetiis, typis Bartholomaei Javarinii, 1732, tav. ad p. 418, sub XIX.

<sup>37</sup> Dimensioni del foglio, mm 413 x 280; ma una parte finale (mm 30 x 287), con le ultime – forse – cinque righe, è ritagliata e incollata nel senso dell'altezza sul margine sinistro del foglio, e rifilata nella sua parte inferiore: possono dunque essere andate perdute le indicazioni tipografiche e cronologiche.

<sup>38</sup> Si veda anche sopra, nota 4.

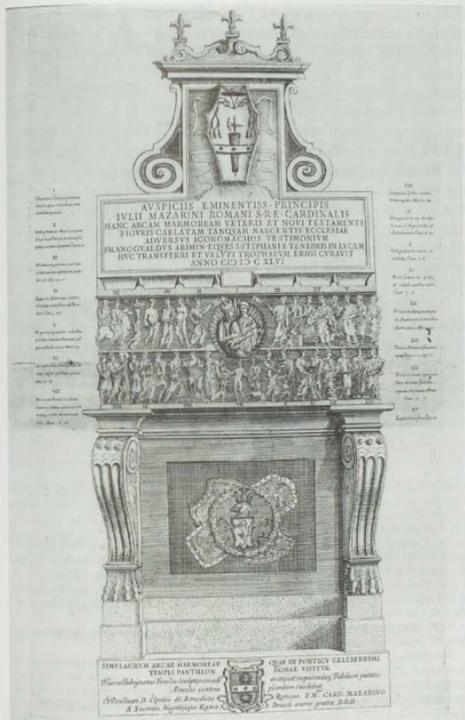


Fig. 12. Sarcofago paleocristiano, collocato nel 1646 nel portico del Pantheon, nell'incisione coeva di Gerolamo Petrigiani (BCABo, ms. A.1212, c. 204r).

1646, a una parete del portico del Pantheon (fig. 12).<sup>37</sup> In piena offensiva controriformista, questa prova materiale del fatto che i primi cristiani non avevano disegnato l'immagine come testimonianza della fede valeva come splendida propaganda «adversus» gli «iconomachos» protestanti, come recita il testo della dedica al cardinal Mazarino.<sup>38</sup> L'iniziativa del Gualdi era centrata sotto molti rispetti, compresa la collocazione nella chiesa «ad Martyres»; mentre la qualità di Cavaliere di Santo Stefano – sempre esibita dal Gualdi – comportava, fino dall'origine dell'Ordine, un'assunzione diretta di responsabilità anche contro gli «infedeli» protestanti, idealmente nuovi turchi e nuovi barbari.<sup>39</sup> Al grande impegno complessivo dell'allestimento corrispose l'esecuzione di questa immagine, molto elaborata e di grande formato; e, forse, anche una certa cura nel divulgarla: benché per ora manchino dati sicuri sulla sua effettiva diffusione.

Più difficilmente identificabile è la natura dei due foglietti affiancati e incollati sulla c. 141v (fig. 13). Si tratta dell'incisione di un'anfora rinvenuta sul colle Palatino nel 1728, e di quella dell'apografo del *titulus pictus* sul suo collo,<sup>40</sup> pubblicate per la prima volta e in questa forma da Anton Francesco Gori nel 1731.<sup>41</sup> Non penso che si tratti di ritagli dalle pagine di quel volume: le dimensioni delle immagini concordano, e stando a *CIL* non sarebbero

<sup>37</sup> Dimensioni del foglio, mm 521x 376.

<sup>38</sup> C. FRANZONI – A. TEMPESTA, *Il Museo cit.*, p. 14-17, fig. 17-18, *Ded.* n. 3. Per il sarcofago, oggi al Museo Pio Cristiano Vaticano, F.W. DEICHMANN, *Repertorium cit.*, p. 35-36, n. 40, tav. 13: è evidente la rilavorazione dei volti e di parti delle vesti delle figure entro il clipeo.

<sup>39</sup> G. CAPECCHI, *Le Urbis Romae...reliquiae di Dosio e Cavalieri (1569). La dedica a Costino, un arco all'antica e l'immaginario trionfale mediceo*, «Studi di storia dell'arte», XI, 2000, p. 97-136; 110, note 144-149.

<sup>40</sup> *CIL* VI 4719: dimensioni dell'incisione dell'anfora entro riquadro nel ms. bolognese: mm 202 x 81. Dimensioni del foglio con l'apografo, mm 220 x 142.

<sup>41</sup> *Io. Baptistae Donii patricii florentini inscriptiones antiquae nunc primum editae notisque illustratae et XXVI. indicibus auctae ab Antonio Francisco Goro, Florentinae, per Caietanum Tartinium & Sanctem Franchium, 1731, p. LXXXII e LXXXIII.* Come avverte il testo a *CIL* cit. alla nota precedente, solo l'incisione dell'anfora, dichiaratamente ripresa da quella di Gori (e di uguali dimensioni: h. del campo riquadrato mm 202), compare due volte a illustrazione del commento (su una pagina in italiano, sull'altra in latino) nel volume *Del palazzo de' Cesari. Opera postuma di monsignor Francesco Bianchini coronese*, Verona, Pierantonio Bernio, 1738, p. 260-261.



Fig. 13. Anfora romana e suo *titulus pictus*, tratti forse dalle *Io. Baptistae Donii patricii florentini inscriptiones antiquae nunc primum editae notisque illustratae et XXVI. indicibus auctae ab Antonio Francisco Goro, Florentinae, per Caietanum Tartinium & Sanctem Franchium, 1731* (BCABO, ms. A.1212, c. 141v).

noti fogli volanti a stampa ben comparabili con le nostre figure;<sup>43</sup> ma è poco credibile (salvo condizioni eccezionali: un volume incompleto o sfasciolato?) che si sia proceduto alla mutilazione di un testo piuttosto nobile e certo costoso. D'altronde, sul retro dei due fogli illustrati (almeno a giudicare da quanto visibile in trasparenza) la carta sembra bianca, senza presenza di righe di testo, come al contrario accade nel volume di Gori. Forse si tratta di prove di stampa, che ebbero una piccola circolazione? E comunque, rimane importante la testimonianza di questo interesse epigrafico anche su oggetti d'*instrumentum*, a dire il vero, in questo caso nobilitati dalla provenienza dai palazzi imperiali; mentre, piuttosto che la data di ritrovamento, è quella dell'edizione di Gori – cui sembra rimontino tutte le successive immagini a stampa (compreso *CIL*) – che ci fornisce per ora il termine estremo per la lunga vita del volume.<sup>43</sup>

C'è però la possibilità che tale termine sia ancora da abbassare. Essa si lega alla datazione di un'immagine (rarissima, a quanto sembra), dovuta a un incisore la cui attività pare ancora imperfettamente definita, e che raffigura un monumento o perduto, o comunque non considerato dagli studiosi. Alla c. 200r, dunque all'interno del fascicolo cucito finale, è incollata sul consueto foglio rigato un'incisione di non grande qualità, ma in compenso piuttosto elaborata (fig. 14).<sup>44</sup> Entro una cornice rettangolare a ghirlanda – forse di quercia, ma con fiori quadripetali, ghiande e tralci obliqui di bacche – sono contenute due scene, tra loro non separate, identificabili senza problemi in quelle del ferimento di Adone durante la caccia, e delle cure inutili prestategli da Afrodite tra il dolore e il compianto dei compagni. Sul margine inferiore destro della raffigurazione si legge la firma dell'incisore: «S. Pom. Sc.»;

<sup>43</sup> *CIL* VI 4719 (cit. alla nota 40) ricorda l'esistenza di simili immagini, ma meno precise, in una lettera dei Bianchini ai Gori, da me verificata sull'originale Marucelliano.

<sup>44</sup> Una data 1731 si ricava anche dall'iscrizione *CIL* VI 1532, trascritta e incollata nelle ultime pagine della copia da Apiano (c. 108r), che fu rinvenuta in quell'anno.

<sup>45</sup> Dimensioni del foglio: mm 213 x 287; del riquadro figurato: mm 137 x 206.



Fig. 14. Frammento di sarcofago con mito di Adone, oggi disperso, nell'incisione di Silvestro Pomarede (BCABO, ms. A.1212, c. 200r).

mentre al di sotto, al centro e in una tabella, una scritta in corsivo ci informa sul proprietario dell'oggetto raffigurato: «Apud Gul. Draper / Armig. Anglum.». Infine, a sinistra della tabella sono riportati tre celebri versi ovidiani sull'istituzione delle cerimonie *Adonie* annuali; a destra, l'altrettanto celebre *refrain* dell'Ἐπιτάφιος Ἀδώνιδος di Bion.<sup>45</sup> Nell'immagine si sommano dunque cultura figurativa e cultura letteraria; l'interesse per il mito e per il rito – in questo caso, legato a celebrazioni che implicavano una «vita inestinguibile» –<sup>46</sup> mi sembra una buona spiegazione della presenza di questa incisione nel volume. Quanto all'opera in essa riprodotta, escluderei che si tratti di una pittura: i volumi netti, lo

<sup>45</sup> OVID., *Metam.*, X, 358-360; per i versi ripetitivi di Bion, cfr. VICTOR A. ESTEVEZ, Ἀμιῶτετο κελος, *Adonis: a description of Bion's refrain*, «Maia», XXXIII, 1981, p. 35-42.

<sup>46</sup> UGO BIANCHI, «Repetita mortis imago e rituale di vita inestinguibile. Il caso di Adonis», in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, V, Urbino, Università degli Studi, 1987, p. 121-136.

sfondo neutro, l'indicazione delle ombre che i corpi vi proiettano orientano senz'altro verso un attorilievo.<sup>47</sup> D'altronde, non solo le due scene in *'scriptio continua'*, ma anche la loro successione, la posizione ed i gesti dei personaggi, le loro vesti ed i loro attributi hanno esatti paralleli nelle rappresentazioni del mito di Adone di un gruppo ben distinto di sarcofagi romani, attribuiti a fabbrica urbana e datati tra 150 e 180/190 d.C.<sup>48</sup> Anzi, uno degli esemplari censiti (un frammento oggi nel Museo di Villa Borghese) si avvicina all'immagine dell'incisione – che è in controparte, come è normale – in maniera davvero impressionante.<sup>49</sup> Non si tratta però dello stesso pezzo: al di là di differenze che potrebbero essere dovute al bulino dell'incisore, o a situazioni diverse di restauro, la composizione delle prime quattro figure umane (Adone caduto, e tre compagni di caccia) appare decisamente più contratta nell'incisione rispetto al marmo del museo romano. Tuttavia, anche le corrispondenze specifiche nelle stesse proporzioni dei corpi e in molti particolari minuti inducono a credere che il rilievo dell'immagine fosse anch'esso porzione di un sarcofago: antico, certamente con restauri, con qualche varietà di composizione rispetto a quello di Villa Borghese, ma forse uscito dalla stessa officina. Se è così, resta da dire che il pezzo non è censito nel recentissimo *corpus* dei sarcofagi con il mito di Adone.<sup>50</sup> Dov'era, e dove cercarlo? La legenda in tabella (da sciogliere in «Apud Gulielmum Draper Armigerum Anglum») fornisce un'indicazione non risolutiva. Nessun William Draper, uomo d'armi, è ricordato da Michaelis fra i più noti e meno noti collezionisti dell'antico in Gran Bretagna,<sup>51</sup> mentre una scorsa ai dizionari biografici sembra offrire un solo personaggio fornito di qualche possibile connotazione adeguata: Sir William Draper, *lieutenant-general* (1721-1787), nato a Bristol.

<sup>47</sup> Si vedano l'ombra del personaggio in piedi sulla sinistra, e, a destra, quella del volto di Afrodite e della gamba sinistra di Adone.

<sup>48</sup> C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, Einzelmythen, I, Berlin, Grote, 1897, tav. II, 3-7, 9, 10-11; DAGMAR GRASSINGER, *Die antiken Sarkophagreliefs*, XII, *Die mythologischen Sarkophage*, I, *Achill - Adonis - Aeneas - Aktäon - Alkestis - Amazonen*, Berlin, Mann, 1999, Gruppo I, n. 43-51, p. 70-73, 211-213.

<sup>49</sup> C. ROBERT, *Sarkophag-Reliefs*, III, I cit., tav. II, n. 9; D. GRASSINGER, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, XII, n. 45, p. 211, tav. 39.1 (160-170 d.C.).

<sup>50</sup> D. GRASSINGER, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, XII, cit., p. 70-90, 211-221.

morto e sepolto a Bath – se ne menziona l'epitafio in latino –, regolarmente 'etoniano', ma che trascorse fuori d'Inghilterra e anche d'Europa (a Minorca, ma anche in Oriente e in America) buona parte della sua vita di servizio attivo;<sup>52</sup> una parabola quasi esemplare, data l'epoca e la nazionalità, però all'interno della quale, per il momento, mi pare problematico collocare l'acquisizione del rilievo di Adone, e l'esecuzione dell'immagine. Nel caso che questa fosse comunque la persona giusta, i termini estremi della sua vita parrebbero spostare tali eventi almeno verso la metà del Settecento: il che, forse, potrebbe accordarsi con i pochi dati disponibili per l'incisore. Ritengo infatti ragionevole che questo sia da riconoscere in Silvestro (Silvio) Pomarede (o Pomarde), nativo di Braunschweig ma attivo in Italia tra quarto e settimo decennio del Settecento, e che non prima del 1736 sembrerebbe avervi sviluppato una buona pratica incisoria dall'epoca.<sup>53</sup> A tali incertezze, nel nostro caso si aggiunge quella sull'antico nella quale l'immagine fu allegata al volume dell'Archiginnasio; ma questo – se conferma l'interesse del ms. bolognese nel suo insieme, e la difficoltà di sciogliere i problemi che propone – mi sembra che renda soltanto più stimolante la prosecuzione della ricerca.

<sup>51</sup> A. MICHAELIS, *Ancient Marbles* cit., a. indice.

<sup>52</sup> *Dictionary of National Biography*, a cura di Leslie Stephen e Sydney Lee, VI, London, Smith, Elder & Co., 1908, p. 4-7; *British Biographical Index*, a cura di David Bank e Theresa McDonald, III, München, Saur, 1998, p. 946 e riferimenti.

<sup>53</sup> EDMANUEL BENEZET, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, seconda ed., VI, Paris, Gründ, 1968, sub voce; G. K. NAGLER, *Künstler-Lexicon* cit., XI, 1841, p. 198; G. K. NAGLER, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen*, V, München-Leipzig, G. Hirt, 1919, p. 46 n. 253 (monogramma «S.P.F.»); *Indice Biografico Italiano* cit., terza ed., VIII, 2002, sub voce, 6 riferimenti.

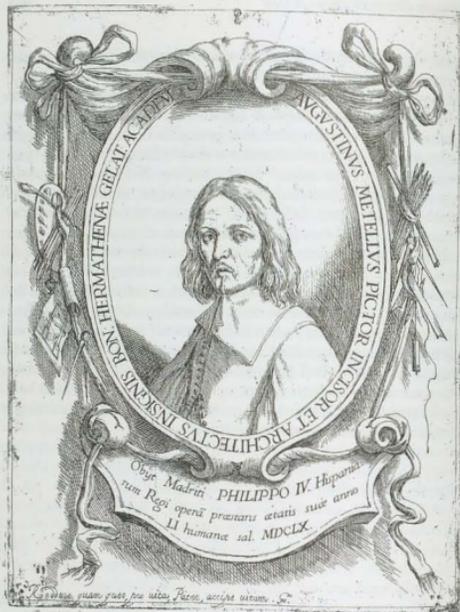


Fig. 1. GIUSEPPE MARIA MITELLI, *Retrato de Agostino Mitelli*. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Colección de retratos, legajo M, n. 170.

DAVID GARCÍA CUETO

### Algunas consideraciones sobre la estancia española de Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna (1658-1662)

Pocas presencias artísticas foráneas resultaron tan trascendentes en la España del Siglo de Oro como la de los fresquistas bologneses Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna (1600-1687).<sup>1</sup> Pese a la brevedad de su estancia en la Corte de

<sup>1</sup> La estancia española de Mitelli y Colonna resultó marginada por la historiografía contemporánea hasta los pioneros trabajos de Enriqueta Harris, Ebría Feinblatt y Antonio Bonet Correa; desde entonces, los estudios sobre este episodio han aumentado considerablemente. Se recuerdan a continuación las más valiosas aportaciones sobre este asunto: ENRIQUETA HARRIS, *Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid*, «Archivo Español de Arte», XXXIV, 1961, p. 101-105; ANTONIO BONET CORREA, *Nuevas obras y noticias sobre Colonna*, «Archivo Español de Arte», XXXVII, 1964, p. 307-312; EBRÍA FEINBLATT, *A "bozzetto" by Colonna: Mitelli in the Prado*, «The Burlington Magazine», CVII, 1965, p. 349-357; STEVEN N. ORSO, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986; JOSÉ LUIS SANCHEZ GASPÁR, *El "bozzetto" de Colonna-Mitelli para el techo de la Ermita de San Pablo*, «Boletín del Museo del Prado», XXII, 1987, p. 32-38; E. FEINBLATT, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara, Fithien Press, 1992; CHRISTOPH LADEMANN, *Agostino Mitelli 1609-1660: die bolognesische Quadraturmalerei in der Sicht zeitgenössischer Autoren*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1997; FELIPE PEREDA Y ÁNGEL ATERIDO FERNÁNDEZ, *Velázquez y el programa decorativo del Salón de los Espejos*, en *Actas del Congreso Internacional Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1989 (en prensa); D. GARCÍA CUETO, *Aportación al conocimiento de la estancia española de A. Mitelli y A. M. Colonna, 1658-1662*, en *Actas del XIV Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002 (en prensa); D. GARCÍA CUETO, *El manuscrito Vita del Mitelli y la estancia española de Mitelli y Colonna, 1658-1662*, Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2002 (inédito); GIUSEPPINA RAGGI, *Note sul viaggio in Spagna di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli*, «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M.», XIV, 2002, p. 151-166; SALVADOR SALORT PONS, *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Felipe IV, el éxito y el impacto de su obra fueron de una absoluta contundencia; su estilo y su concepto espacial, su repertorio de ornamentos y su técnica, revitalizaron e hicieron resurgir con fuerza la casi inexistente tradición española de decoradores murales, al inspirar, estimular y enseñar a más de una generación de pintores cortesanos. Insignes figuras del panorama artístico madrileño de la segunda mitad del siglo XVII, como Juan Carreño de Miranda, Francisco Rizzi, Claudio Coello, José Ximénez Donoso o Antonio Palomino partieron de la lección de los boloñeses en sus experiencias pictóricas decorativas, a la par que difundieron la *quadratura* boloñesa y sus ornatos por varias de las principales ciudades españolas, donde en ocasiones artistas de menor talla, pero fascinados por esta novedad artística y técnica, emularon las creaciones del dúo italiano y sus seguidores cortesanos en ámbitos incluso de la más extrema periferia cultural.

El impacto de la presencia de Mitelli y Colonna en España puede sin duda ser considerado por la evaluación de los consecuentes antes aludidos, pero sólo puede comprenderse en su verdadera dimensión si a la par se conoce la situación previa a su llegada en el ámbito artístico que los acogió. Cuestiones tan discutibles como el temperamento español sirvieron en algún momento a los historiadores del arte para explicar el rechazo de Velázquez a practicar la técnica del fresco,<sup>2</sup> y como el maestro sevillano, muchos artistas debieron tener, fuera cual fuese el motivo, poca inclinación a aprender y practicar esta modalidad pictórica.

El flujo de artistas italianos hacia la Península Ibérica fue una fructífera realidad ya consolidada en el reinado de los Reyes Católicos,<sup>3</sup> y desde las primeras décadas del siglo XVI, cuando las nuevas corrientes del Renacimiento habían sido recibidas en España, se sintió la necesidad por parte de los sectores más culti-

<sup>2</sup> Sobre este particular se manifestó JUSEPÉ MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Akal, 1988, p. 197-198. Ambos dos [Velázquez y su yerno Juan Bautista del Mazo] fueron muy enemigos de la pintura al fresco por causa de no hallarse con ánimo de resistir semejante trabajo por ser en extremo de obrar muy dificultoso y ser ojeado de con mucha prontitud y práctica habituada, y el no poder valerse del natural, sino por el dibujo y gran consideración en las distancias.

<sup>3</sup> De los artistas italianos que trabajaron en España desde el siglo XIV hasta fines del reinado de los Reyes Católicos, trata la aún no superada obra de ANDRÉE DE BOSQUE, *Artistes italiens en Espagne du XIV<sup>e</sup> siècle aux Rois Catholiques*, Paris, Le Temps, 1965. Sobre el papel de la diplomacia en los intercambios artísticos producidos durante el reinado de aquellos sobe-

vados de la aristocracia y por la propia monarquía, de emular las creaciones italianas de aquel periodo. Así, se inició un desigual pero constante demanda de fresquistas itálicos en España, iniciado al parecer hacia 1533 con la contratación por parte de Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V, de Julio de Aquiles, pintor adscrito al entorno romano de Rafael,<sup>4</sup> a quien se le unió años después, ya en España, el también decorador Alejandro Mayner, personalidad más enigmática, de posible procedencia genovesa. Ambos formaron durante años un fecundo dúo, de cuyas obras pervive en la actualidad, tal vez como la más relevante de cuantas realizaron, las pinturas del Peinador de la Reina y de las Salas de las Frutas en la Alhambra de Granada. Tras ellos hubo, durante todo el siglo XVI, una amplia nómina de artistas más o menos relevantes, como los genoveses Peroli, que sirvieron a don Alvaro de Bazán decorando su palacio del Viso del Marqués a partir de 1569,<sup>5</sup> Cristoforo Passini de Sabbioneta, responsable de los frescos del castillo-palacio del duque de Alba en Alba de Tormes,<sup>6</sup> o el numeroso grupo de artistas que Felipe II requirió para la decoración de su empresa más ambiciosa, el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, entre los cuáles destacaron Federico Zuccari, Luca Cambiaso y Pellegrino Tibaldi.<sup>7</sup>

El panorama artístico español de mediados del XVII, momento en el que Felipe IV decide finalizar la decoración de las salas principales del Alcázar de Madrid, carecía de figuras capaces de cubrir la demanda de decoraciones murales como las realizadas en Italia desde comienzos de aquel siglo. Muertos los pintores manieristas que satisficieron las iniciativas artísticas de Felipe III,<sup>8</sup> herederos en buen número de los italianos venidos a España para trabajar en el monasterio de El Escorial, ningún pintor se mostró lo bastan-

tos, versa la tesis doctoral de JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA, *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

<sup>4</sup> ROSA LÓPEZ TORRELOS, *Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la logia de Carlos V*, «Storia dell'Arte», 1987, p. 171-183.

<sup>5</sup> DIEGO ANGLUO ISIGUEZ, *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae*, vol. XII, Madrid, Plus Ultra, 1964, p. 285.

<sup>6</sup> LUIS MARTÍNEZ DE IRIBIO, Duque de Alba, *La Batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes. Discurso leído en el acto de su recepción pública*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962.

<sup>7</sup> MARIO DI GIAMPAOLO (editor), *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, Electa, 1993.

<sup>8</sup> Sobre éstos, véase MAGDALENA LAPUERTA MONTYA, *Los Pintores de la Corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2002.

te capacitado en la ejecución de grandes decoraciones como para complacer al entendido Felipe IV. Es sintomática en este sentido la anécdota recordada por Palomino respecto a unas pinturas que en 1641 realizó Francisco Camilo en la Galería de Poniente del Alcázar de Madrid, las cuales representaban diversos episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio. Felipe IV, al contemplar esta obra de Camilo, decepcionado, exclamó que «Júpiter parecía Jesucristo y Juno la Virgen Santísima», al percibir en las pinturas la falta de espíritu heroico consustancial a estas iconografías mitológicas.<sup>9</sup>

Así, mientras la alta aristocracia italiana convertía en ámbitos llenos de sugerencias espaciales e iconográficas los interiores de sus palacios a golpe de pincel, en España la Corte recurría a excesivamente simples soluciones decorativas, derivadas de patrones manieristas carentes de cualquier innovación, como evidencian las pinturas del techo del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro,<sup>10</sup> cuyo manifiesto anacronismo queda subrayado al considerar que por aquellos años Pietro de Cortona pintó una de las obras cumbre de la decoración barroca, *El Triunfo de la Divina Providencia* en el salón del palacio Barberini de Roma, realizada entre 1633 y 1639.

Las reformas interiores del Alcázar de Madrid, una vez concluidas las obras fundamentales del nuevo real sitio del Buen Retiro, pusieron de manifiesto una vez más la inexistencia de artistas españoles capacitados para ejecutar una gran decoración, por lo que se planteó una vez más la necesidad de recurrir a artistas italianos dotados en esta práctica. El rey Felipe encomendó — persuadido por el marqués de Liche, don Gaspar de Haro, hijo del entonces valido Luis de Haro — la contratación de un gran decorador a su pintor de cámara y aposentador, Diego de Silva Velázquez, como uno de los fines de su segundo viaje a Italia, realizado entre 1649 y 1651. Pietro de Cortona fue el artista objetivo del monarca

<sup>9</sup> Sobre Francisco Camilo y su obra en el Alcázar, véase D. ANGLUO ISQUIEZ, *Francisco Camilo*, «Archivo Español de Arte», XXXII, 1959, p. 89-107; y ALFONSO EMILIO PÉREZ SÁNCHEZ, *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV. Discurso leído en su recepción pública en la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998, p. 28-29.

<sup>10</sup> A. BONET CORREA, *Velázquez, arquitecto y decorador*, «Archivo Español de Arte», XXXIII, 1960, p. 245-247.

en un principio, pero ante la negativa de éste, se inició la búsqueda de otra opción. Fue el noble boloñés Virgilio Malvezzi, vinculado tanto por tradición familiar como por su propia biografía con la monarquía española, quien hizo ver al pintor español la idoneidad de dos artistas ya entonces consagrados en el panorama artístico italiano,<sup>11</sup> si bien desconocidos para los españoles. Fueron como es sabido estos artistas el dúo boloñés compuesto por Agostino Mitelli y Angel Michele Colonna, quienes ya habían servido al marqués y estaban avalados por una amplia y exitosa trayectoria artística en diversos territorios italianos.

Este artículo presenta algunos de los resultados de la investigación que he llevado a cabo en los últimos tres años sobre la estancia de Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna en España, parte de la cual fue defendida como trabajo de segundo año de doctorado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, donde obtuvo la máxima calificación. Pretendo aquí presentar diversas reflexiones sobre la estancia de los artistas en la Corte de Felipe IV, dirigidas en especial al público boloñés, que tienen como fin no sólo presentar un resumen de la actividad artística de los pintores durante su *soggiorno*, sino completar éste con otras informaciones que permitan a los interesados en este singular episodio continuar en investigaciones futuras el análisis de la trascendencia y el significado de la obra española de Mitelli y Colonna. Considero por tanto las fuentes disponibles en España, tanto impresas como documentales, sobre este concreto episodio, a la vez que me refiero con brevedad a los testimonios, tanto gráficos como pictóricos, que de él nos han llegado.

La estancia de Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna en Madrid al servicio de Felipe IV fue un episodio destacado por la historiografía artística desde momentos muy cercanos a la conclusión de la misma. Sin duda, los dos boloñeses se convirtieron al menos para algunos de sus contemporáneos en verificadores del tópico del artista que asciende en la sociedad por la protección y el reconocimiento de un príncipe, y que en el caso concreto de la relación de pintores italianos con monarcas españoles, tenía su para-

<sup>11</sup> JOSÉ LUIS COLOMER, *Dar a Su Magestad algo bueno. Four letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi*, «The Burlington Magazine», CXXXV, 1993, p. 67-72.

digma en el vínculo que entre Carlos V y su hijo Felipe II establecieron con el gran Tiziano Vecellio.<sup>12</sup> La más insigne obra de la historiografía artística boloñesa del Seiscientos, la *Felsina Pittrice* del canónigo y aristócrata Carlo Cesare Malvasia, ya recogió en su primera edición de 1678 un importante pasaje relativo a la estancia de los artistas en España, dentro de la biografía conjunta dedicada a Mitelli y Colonna por el autor. Si bien Malvasia trazó un guiño bastante aproximado y ciertamente documentado de los años que los artistas pasaron en Madrid, existe cierta confusión en su relato, derivada de su desconocimiento de los reales sitios españoles, y del origen oral de bastantes de sus informaciones.<sup>13</sup> En los siglos siguientes, las obras de Crespi<sup>14</sup> y Antonio Bolognini Amorini,<sup>15</sup> contribuyeron a ilustrar algo más este episodio de la vida de los artistas, pero sin resolver algunas de las confusiones emanadas de la lectura de Malvasia, a la vez que crearon otros nuevos.

El pintor y escritor de arte Jusepe Martínez, contemporáneo de Mitelli y Colonna, informó en sus *Discursos* de la motivación de su venida a España, acertada en esencia pero no en los detalles, y de su decisiva intervención en el resurgir de la técnica al fresco en España, pero su memoria le traicionó al recordarlos como «los Colonas», olvidando y confundiendo la verdadera identidad de uno de ellos, al asimilarlos a algo parecido a una estirpe de pintores.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> LODOVICO VEERIANI, *Raccolta de' Pittori, Scultori, et Architetti Modonesi più celebri*, Modena, Soliani, 1602, p. 30-31, recuerda el vínculo de Mitelli y Colonna con Felipe IV en la misma relación que a Tiziano y Carlos V, considerando tanto a unos como al otro paradigmas de la protección de los artistas por los príncipes.

<sup>13</sup> CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Tipografía Guidi all'Ancoara, 1841, II, p. 356, comenta sobre nuestros pintores: «Giunti in Madrid, furono subito posti a fare nel palazzo del Re Ritiro due prospettive». Sabemos por otros autores que no fue en el palacio del Buen Retiro, sino en el Alcázar, donde Mitelli y Colonna comenzaron a pintar tras su llegada, en efecto una fachada con dos perspectivas. Así, en el elenco autógráfico de Colonna de sus obras, inserto en el manuscrito del padre GIOVANNI MITELLI, *Vita et Opere di Agostino Mitelli*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B.3375, (sobre este manuscrito, véase la nota 21) fol. 96r, recuerda esta intervención del modo que sigue: «al arivo una fazata dipinta con 2 Prospettive in quarto di basso di S.M.<sup>a</sup>, nel suo giardino». La referencia al Cuarto Bajo remite sin dadas no al palacio del Buen Retiro, sino al Alcázar. Sirva este ejemplo como muestra de las inexactitudes del texto de Malvasia.

<sup>14</sup> LUIGI CRESPI, *Vite de' Pittori Bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, In Roma, nella stamperia di Marco Pagliarini, 1769, p. 31-49 y 51-57.

<sup>15</sup> ANTONIO BOLOGNINI AMORINI, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, Bologna, Tipi Governativi alla Volpe, 1841, p. 291-344.

<sup>16</sup> J. MARTINEZ, *Discursos* cit., p. 198, «Reparó S.M. en que para adornar los techos, galeri-

La obra impresa en la que con más fidelidad se describe la obra madrileña de Mitelli y Colonna es sin duda el *Parnaso español pintoresco y laureado* de Antonio Palomino, aparecido en 1724. En la vida que de Velázquez escribe Palomino se inserta la noticia de la venida a España de los boloñeses y una amplia referencia a las obras que allí realizaron.<sup>17</sup> Después de Palomino, tan sólo el ilustrado Antonio Ponz, en su monumental *Viage de España*, aporta noticias de relieve sobre la obra de los boloñeses en Madrid.<sup>18</sup> Poco sin embargo aparece de nuevo sobre este particular en otro de los clásicos de la historiografía artística española, como es el *Diccionario* de Ceán Bermúdez.<sup>19</sup>

Si bien el uso de escribir biografías de artistas ilustres estuvo extendido tanto en Italia como en España durante el siglo XVII, no fue tan frecuente la dedicación de una obra a un solo artista. En España sólo se tiene noticia de una biografía de artista concebida como obra en sí misma, la que de Velázquez se propuso escribir Juan de Alfaro,<sup>20</sup> mientras en Italia este caso se repitió con mayor asiduidad; prueba de ello son las biografías de Bernini, Pietro de Cortona, o los manuscritos que el padre Giovanni Mitelli dedicó a la memoria de su padre Agostino, conservados en la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonia. Estos manuscritos consisten por su singularidad un valioso testimonio no sólo de la vida

as, bóvedas, había grande dificultad y falta de pintores, que pintasen al fresco; para esto, y para que se introdujese tal modo de pintura en España, por haber cesado por espacio de cuarenta años, murió a Velázquez que enviase a Italia por dos famosos pintores. Escribió a Italia, vinieron los pintores [...] y después acá se han introducido de tal manera este modo de obrar que hace emulación de Italia. Estos dos pintores se llamaron los Colonas y el uno murió en España y el otro se volvió a Italia con muchos medros, ambos a dos con reputación muy cumplida.

<sup>17</sup> ANTONIO PALOMINO, *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, Madrid, 1724. Citamos por la moderna edición anotada por NINA AYALA MAYOR, *Vidas*, Madrid, Aguilar, 1986, p. 183-187. El epígrafe en el que Palomino trata de la estancia en Madrid de Mitelli y Colonna se titula *De las pinturas que llevó Velázquez a El Escorial de orden de Su Magestad*.

<sup>18</sup> ANTONIO PONZ, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1776-1793, 18 vols. Edición moderna en Madrid, Aguilar, 1988. Las descripciones de Antonio Ponz son especialmente valiosas para conocer dos de las obras madrileñas de Mitelli y Colonna, las decoraciones de la cúpula de la iglesia de la Merced y de la ermita de San Pablo del Buen Retiro. Véase por tanto A. PONZ, *Viage de España*, ed. 1988, vol. II, p. 72 y 281.

<sup>19</sup> JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, en seis volúmenes. Véanse las voces COLONA, Miguel, y MITELLI, Agustín.

<sup>20</sup> KARIN HELLMER, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, p. 57.

<sup>21</sup> La autora que ha puesto de manifiesto en la historiografía actual la importancia de estos

de un artista elogiado por sus coetáneos, sino también un documento de la concepción de la Historia del Arte durante la Edad Moderna. Si bien los manuscritos del padre Giovanni Mitelli fueron conocidos por sus contemporáneos, y manifestamente empleados por Crespi o Bolognini Amorini, continúan siendo una fuente imprescindible para evocar la existencia y la creación de Agostino Mitelli, su círculo social y la cultura de la que fue partícipe. La transcripción íntegra de los mismos — el conservado bajo la signatura B.3375, original del mencionado autor, y el B.148, redactado con posterioridad y copia dieciochesca debida al historiógrafo boloñés Marcello Oretti —<sup>21</sup> han sido una de las bases de mi investigación. Con estas fuentes, y algunos documentos de archivo custodiados en el General de Simancas, Notarial de Madrid e Histórico Nacional,<sup>22</sup> he podido realizar una amplia aproximación a este período de la vida de los artistas, completada con la bibliografía actual que sobre esta cuestión versa.

Retomando el proceso de la venida a España de los boloñeses, es ya sabido el fracaso de la primera negociación llevada a cabo por Velázquez en 1650 para llevar a Mitelli y Colonna a Madrid, la cual fue posibilitada por la mediación de Virgilio Malvezzi. El fallo de este intento debió ser provocado, como se ha apuntado, por varias situaciones personales y familiares de los artistas, quienes prefirieron por ellas permanecer en Italia.<sup>23</sup>

MANUSCRITOS ha sido ADRIANA AREPELLI, *Per la bibliografia di Agostino e Giuseppe Maria Mitelli, «Arte Antica e Moderna»*, III, 1958, p. 295-301. Más recientemente, ha considerado amplias cuestiones de su redacción C. LAUREMANN, *Agostino Mitelli* cit., p. 23-41. Los manuscritos se citarán como G. MITELLI, *Vita cit.*, y MARCELLO ORETTI, *Cronica con molte notizie Pittoresche ricavata dalla Originale Scritta dal Padre Giovanni Mitelli*, Bologna, siglo XVII.

<sup>21</sup> Los documentos de Simancas tratan de las obras de Mitelli y Colonna en el Alcázar de Madrid y en el palacio del Buen Retiro; los primeros fueron citados por S. N. OISO, *Philip IV* cit., p. 70 y los segundos por JOSÉ MARÍA DE AZARATE, *Anales de la construcción del Buen Retiro*, «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», I, 1966, p. 99-136. Los del Archivo Notarial de Madrid, relativos a la vida privada de los artistas en la Corte, fueron dados a conocer por MERCEDES ADELLO Y CUBO en sus compendios *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVII y XVII*, Granada, Universidad, 1978 y *Documentos para la Historia de la Pintura Española*, I, Madrid, Museo del Prado, 1984. En el Archivo Histórico Nacional se conserva la carta de pago a Colonna de parte de sus trabajos en la capilla de la Merced. Esta carta fue publicada por J. A. CEA BERMUDEZ, *Diccionario* cit., VI, p. 377, y publicada de nuevo por A. BONET CORREA, *Nuevas obras y noticias* cit., p. 312.

<sup>22</sup> Esta hipótesis fue planteada por AIDA ANGUIANO DE MIGUEL, *Angelo Michele Colonna: sus aportaciones a la pintura barroca decorativa en Italia*, «Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid», VIII, 1998, p. 210, y argumentada con mayor solidez por

No fue hasta años más tarde cuando los españoles comenzaron de nuevo las negociaciones para que los artistas fuesen a trabajar a la Villa de Madrid; en aquella ocasión fue el cardenal Giovan Carlo de' Medici el personaje que hizo viable tal empresa. Giovan Carlo había sido promotor de importantes empresas artísticas en Florencia, en algunas de las cuales participaron Mitelli y Colonna como decoradores,<sup>24</sup> y a causa de sus gestiones se convirtió en un personaje clave en los intercambios artísticos entre la Toscana y Madrid.<sup>25</sup> El vínculo del cardenal y los artistas se remontaba a 1634, y su papel de patrón de éstos influyó sin duda en la venida de los mismos. Los particulares del proceso de contratación han sido puestos de manifiesto en fecha reciente gracias al descubrimiento y publicación de la correspondencia del cardenal con sus agentes en Madrid y Bolonia, conservada en el Archivo di Stato de Florencia,<sup>26</sup> la cual evidencia la complejidad de las gestiones que fueron necesarias para permitir el viaje de los pintores.

Superados estos trámites, a finales de julio de 1658, Mitelli y Colonna partieron de Bolonia, acompañados por sus hijos Giuseppe Maria Mitelli y Giuseppe Colonna, por Carlo Maria Macheli, hijastro de Angelo Michele, y el criado Francisco Romano.<sup>27</sup> El equipo embarcó en el puerto de Livorno, el cual estaba entonces bajo el control de los duques de Toscana; tras un viaje

S. SALORT PONS, *Velázquez en Italia* cit., p. 160-165.

<sup>24</sup> Sobre el mecenazgo de Giovan Carlo de' Medici y su relación con Mitelli y Colonna, véase SILVIA MASALCICH, *Anticipazioni sul mecenatismo del cardinal Giovan Carlo de' Medici e suo contributo alle collezioni degli Uffizi*, en Actas del congreso *Gli Uffizi. Quattro secoli d'una galleria. Fonti e documenti*, Florencia, Olshki, 1982, volumen anexo, p. 41-82; G. RAGGI, *Il ruolo di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, pittori bolognesi, nello sviluppo della scuola quadraturistica toscana*, «Strenna Storica Bolognese», XLVI, 1996, p. 441-457; ANNA MARIA MATTREUCCI - G. RAGGI, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli al casino di via della Scala, in Settanta Studiosi Italiani. Scritti di Storia dell'arte per l'Istituto Germanico di Firenze*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 395-400.

<sup>25</sup> S. SALORT, *Velázquez en Italia* cit., p. 151, recuerda cómo en 1662 el duque de Medina de las Torres, entonces alcaide del palacio del Buen Retiro, pidió al cardenal, a través del embajador toscano en Madrid, Giovanni Battista Amoni, un sustituto para el escenógrafo Antonio Romano o Antozzi, que acababa de fallecer.

<sup>26</sup> Dan cumplida cuenta de esta documentación S. SALORT, *Velázquez en Italia* cit., p. 157-167 y 484-486, donde publica la transcripción de las cartas.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 167. Salort manifiesta sus dudas sobre si el criado Francisco Romano estaba capacitado para pintar, reserva que comparto.

de mes y medio en barco, durante el cual sufrieron varios percances,<sup>20</sup> llegaron a las costas españolas, dirigiéndose de seguido a Madrid. Al llegar, como aclaran con unanimidad todas las fuentes, fueron alojados en la Casa del Tesoro, amplio edificio anexo al Alcázar Real, donde además de diversos servicios del mismo, se alojaban diversos personajes del entorno del monarca, como el propio Diego Velázquez y su familia. No existe la misma unanimidad respecto al salario que percibían los artistas, algo en parte debido a la diversidad de monedas en circulación tanto en España como en Italia, si bien hay coincidencia en destacar lo elevado de los estipendios de ambos,<sup>21</sup> así como las comodidades de su instalación en la Casa del Tesoro y la servidumbre con la que contaron.<sup>22</sup>

Una vez instalados, los artistas comenzaron a trabajar en la decoración de distintos espacios de la que entonces era la principal residencia de los Reyes de España, el Alcázar Real de Madrid. El edificio presentaba un austero y desigual aspecto exterior, fruto de las reformas llevadas a cabo desde la Edad Media en la primitiva estructura de un castillo árabe, pero en contraposición el interior

<sup>20</sup> Durante la travesía, la nave en la que viajaban fue asaltada por piratas turcos, quienes raptaron a uno de los acompañantes de los pintores, Carlo María Macheli, quien además era hijastro de Colonna; sobre este particular, véase S. SALORI PONS, *Velázquez en Italia* cit., p. 167. M. ORETTI, *Cronica* cit., p. 11, recoge un recuerdo del padre Giovanni Mitelli que puede referirse a aquella situación: «Giuseppe Mitelli per il Golfo di Lióne andando in Spagna si incontrò con nimici si armò ancora sopra del suo Vascello Livornese [...]».

<sup>21</sup> C.C. MALVASIA, *Felsina Pittoria* cit., II, p. 356, informa del salario que los artistas percibían en Madrid: «l'accordo fu in centoventicinque pezze da otto il mese; un aiuto di esta prima d'ogni cosa di dieci mila lire, subito pagate, e promessa a ciascheduno una mercede in fine dal Re, oltre la casa pagata, e ammogliata, e ventinove doppie mensuali pel vitto». El padre Giovanni Mitelli se refiere en repetidas ocasiones al salario que los pintores recibían en Madrid; véase M. ORETTI, *Cronica* cit., p. 6, recuerda que «Mio Padre haveva al Mese di Salario dal Re di Spagna 30 doble al Mese poi Casa, Colori, Servo, et Servo et fornimenti di Casa li furono dati di donativo prima di partire di Bologna per Spagna 2 milla, e cinquecento lire di Moneta Bolognese» y en la p. 8, afirma: «Mio Padre haveva di salario ogni Mese dal Re di Spagna 100 pezze da otto per persona, di più ogni di mezza dobla per il suo mangiare il suo servitore, Casafranca con Mobili biancherie, colori». A. PALOMINO, *Vidas*, p. 184, confirma que el salario era pagado a los artistas mensualmente, y hace saber que el encargado de los pagos fue Diego Velázquez, y que el importe del mismo fue acordado con el duque de Terranova, entonces superintendente de las obras reales.

<sup>22</sup> Las noticias más prolijas sobre este particular las recoge en su obra G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 14c: «furono subito alloggiati nel Palazzo Regio sopra le stanze del Tesoro» y M. ORETTI, *Cronica* cit., p. 8, recuerda que contaron con «[...] Servitore, Casafranca con Mobili biancherie, colori».

contaba con una inusitada riqueza artística, debida en su mayor parte a la excepcional colección de pinturas reunidas allí desde tiempos de Felipe II. Las empresas decorativas emprendidas por Felipe IV tenían por finalidad actualizar según los criterios de la moda barroca algunos de los espacios más representativos del regio edificio, y como se vio, se consideraba imprescindible para ello dotar estos ámbitos interiores de decoración al fresco. Pero lo cierto es que Mitelli y Colonna concentraron sus esfuerzos iniciales no en las salas de representación del Alcázar, sino en espacios más íntimos, algunos de ellos de estricto uso privado de los monarcas. El mismo Colonna, en la lista de sus obras incluida en el manuscrito *Vita et Opere di Agostino Mitelli*, recuerda cuáles fueron estas intervenciones, al igual que lo hace Palomino, si bien éste último olvida alguno de los trabajos de los boloñeses en el vetusto palacio.

Los trabajos iniciales de los boloñeses en el Alcázar se centraron en la decoración de varios espacios del Cuarto Bajo de Verano, aposento privado de los reyes, para la cual se siguió un programa muy cercano al desarrollado años antes por los mismos artistas en las estancias terrenas del Palacio Pitti de Florencia.<sup>23</sup> Lo primero que realizaron fue la decoración de una de las fachadas del Cuarto Bajo del Rey hacia el jardín,<sup>24</sup> y superada esta prueba inicial, comenzaron a pintar desde octubre de 1658, los techos de tres estancias consecutivas del mismo aposento.<sup>25</sup> La primera sala en ser pintada fue la del Despacho, con el asunto de la Caída de Faetón; los pagos del andamio para la pieza «delante de la del Despacho» se hicieron en diciembre de 1658.<sup>26</sup> Sólo queda un testimonio gráfico de estas estancias; Rosa López Torrijos relacionó con

<sup>23</sup> D. GARCÍA CUETO, *El manuscrito* cit., p. 58; G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 152.

<sup>24</sup> A esta fachada se refiere C.C. MALVASIA, *Felsina Pittoria* cit., II, p. 356, si bien la sitúa erróneamente, como se vio en la nota 13, en el palacio del Buen Retiro. La recuerda también Colonna en la lista autógrafa de sus trabajos incluida en G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 99b, mientras Palomino no hace mención de ella.

<sup>25</sup> G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 162, publica los pagos a los artesanos que construyeron de octubre a diciembre de 1658 los andamios necesarios para que Mitelli y Colonna pintaran los techos de las tres estancias del Cuarto Bajo. Estos pagos se encuentran en el Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, 3.ª Época, legajo 2985, Pagador Francisco de Aro, y ya fueron referidos por anterioridad por S.N. OESSE, *Philip IV and the decoration* cit., p. 70.

<sup>26</sup> G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 152.

acierto uno de los dibujos de Mitelli conservados en la *Kunstbibliothek* de Berlín con el techo de Faetón, basándose en la identificación de una de las escenas laterales visibles en el diseño como *Faetón ante Apolo*.<sup>35</sup> Los techos de las otras dos salas se decoraron con los asuntos de la *Aurora* y la *Noche*. Colonna también pintó en los mismos aposentos un pequeño oratorio con dos historias y ángeles.<sup>36</sup> Tras finalizar las tareas en estas salas, se emplearon en la decoración de la Galería de la Reina, cuyos andamios se estaban haciendo el 25 de noviembre de 1658.<sup>37</sup> De esta galería hizo Palomino una acertada y sugerente descripción, que como en el caso de muchas de las otras obras españolas de los boloñeses, es único testimonio.<sup>38</sup>

En abril de 1659 comenzó la principal intervención de los boloñeses en el vetusto palacio: la decoración del Salón de los Espejos,<sup>39</sup> pieza más representativa del mismo y estancia privilegiada en la disposición de las colecciones reales de pintura. La motivación de esta empresa fue doble; por un lado, dar fin a las reformas interiores del Alcázar emprendidas por Felipe IV, y por otro, crear un escenario digno para los esposales de la infanta María Teresa con el rey francés Luis XIV, los cuales supusieron uno de los tratos cerrados con motivo de la Paz de los Pirineos. El análisis pormenorizado de este salón y del techo con la historia de Pandora, pintada por los boloñeses bajo la supervisión de Diego Velázquez y con la ayuda de Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizzi, requeriría un desarrollo que supera los límites impuestos para este trabajo. Tan sólo apuntaré la existencia de una carta enviada por Agostino a su amigo Giovanni Pedretti en Bolonia durante la realización de las pinturas del Salón (doc. 1), en la que recuerda que aquella obra era *«Maggiore di quelle che sino ad hora si sono fatte»*, así como menciona el acusado interés de Felipe IV por el avance de la misma, los deseos de Colonna por volver a Italia, la esperanza de

obtener alguna recompensa del monarca, la pusilanimidad de éste, y el tratado de paz entre España y Francia acordado con las bodas de la infanta María Teresa. Destruído el Alcázar tras el incendio de la Navidad de 1734, sólo restan de este salón diversos testimonios gráficos, uno de los cuales, copia del episodio central pintado por Colonna, apareció hace pocos años en el marcado anticuario español.<sup>40</sup>

Del Alcázar pasaron los boloñeses a trabajar al palacio del Buen Retiro, donde sus esfuerzos se centraron en una interesante construcción de los jardines del real sitio, recordada como la ermita de San Pablo, si bien en realidad este edificio era un complejo formado por una ermita más antigua y un salón de nueva planta adosado a ella a modo de los casinos de jardín italianos. Este salón fue el que, tanto en su interior como en su fachada, decoraron Mitelli y Colonna; del techo del mismo se conserva un conocido boceto al óleo (fig. 2), el más destacado testimonio de la actividad de los pintores en España. Los pagos relativos a esta obra, custodiados en el Archivo de Simancas, suministran ciertas noticias sobre la misma no carentes de interés (docs. 5 y 5 bis); los artistas trabajaron juntos en esta obra desde agosto de 1659, tras concluir el techo del Salón de los Espejos, hasta marzo de 1660, y desde junio de aquel año hasta febrero de 1661, meses después de la muerte de Agostino, fue Colonna en solitario quien acabó la decoración tanto de la fachada como del interior del salón. Además, en las cartas se libra un pago por una importante cantidad de papel pardo y blanco, lo que pone de manifiesto la importancia del diseño previo y del empleo de bocetos en el proceso creativo de los boloñeses.

Además de las cuentas de Simancas y el boceto al óleo antes aludido, perviven diversos dibujos relacionados con la decoración del salón de San Pablo; José Luis Sancho dio a conocer, como original de Colonna, un boceto para el frontón de la fachada de la

<sup>35</sup> ROSA LÓPEZ TORRILLOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 296. El dibujo tiene el número de inventario 1358 en la biblioteca berlinesa; véase E. FENRILATT, *Agostino Mitelli Drawings: Loan Exhibition from the Kunstbibliothek, Berlin*, Los Angeles, County Museum of Art, 1965, p. 61, n. 80.

<sup>36</sup> G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 99r.

<sup>37</sup> G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 154.

<sup>38</sup> A. PALOMINO, *Vidas* cit., p. 253.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Sobre el techo de Pandora y el dibujo copia de Colonna, véase el estudio de F. Pereda y A. ATERIDO FERNÁNDEZ, *Velázquez y el programa decorativo* cit., donde desarrollan una propuesta de reconstrucción basada en los dibujos subsistentes, con la cual no estoy de acuerdo por el empleo inadecuado de uno de los dibujos de Berlín. Otra propuesta de reconstrucción, del todo desacertada, fue publicada por JOSÉ MANUEL BARBEITO, *Dos dibujos para la decoración de un techo, «Villa de Madrid»*, 105-106, 1991, p. 78-89. Los dibujos usados por Barbeito en su reconstrucción no son originales de Mitelli o Colonna, y el resultado de su recomposición tampoco coincide con el esquema del techo del Salón. G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 154, critica con acierto la propuesta de Barbeito.



Fig. 2. AGOSTINO MITELLI y ANGELO MICHELE COLONNA, *Boceto para el techo del Salón de San Pablo del palacio del Buen Retiro*. Madrid, Museo del Prado, inv. n.º. 2.907. Depositado en el Museo Municipal de Madrid.



Fig. 3. ANGELO MICHELE COLONNA, *Grupo mitológico*. Madrid, Biblioteca Nacional, Dibujo B8104.

construcción,<sup>41</sup> de cual recientemente Giuseppina Raggi ha rectificado la autoría. Comparto con esta autora la convicción de que este dibujo es una copia dieciochesca de las pinturas de la fachada,<sup>42</sup> o tal vez de un boceto de Colonna. La misma investigadora ha propuesto la relación entre un diseño original de Colonna conservado en la Biblioteca Nacional y el grupo de *Céfalo y la Aurora* (fig. 3)

<sup>41</sup> JOSÉ LUIS SANCHO GASPÁR, *La escultura de los Leoni en los jardines de los Austrias*, en *Los Leoni (1508-1609). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la Corte de España*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 63-76. Este dibujo es el B8500 de la Biblioteca Nacional.

<sup>42</sup> G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 156.



Fig. 4. PEDRO TEXEIRA, *El convento de la Merced de Madrid*. Detalle del Plano de Madrid (1656).

que debía ocupar el espacio central del techo del Salón,<sup>43</sup> hipótesis que se insertaría en el tradicional reparto entre los dos pintores del diseño arquitectónico y la composición figurativa, como demuestra sin dudas el proceso creativo y ejecutivo de la decoración del oratorio de San Girolamo de Rímini.<sup>44</sup>

La última gran empresa iniciada por los boloñeses en Madrid fue la decoración de la cúpula de la iglesia madrileña de la Merced (fig. 4), destruida al igual que las demás obras madrileñas de los dos artistas, la cual no había sido prevista en los acuerdos entre los artistas y la corona española. Malvasia cuenta que, tras rechazar Mitelli y Colonna la oferta económica hecha por los frailes para que decorasen su iglesia, éstos pidieron que el rey intercediese ante los artistas, argumentando que el palacio real no podía ser más que la Casa de Dios.<sup>45</sup> La decoración interior de la iglesia de la Merced había sido iniciada antes de la contratación de los bolo-

<sup>43</sup> *Ivi.*, p. 155. Este dibujo es el BS104 de la Biblioteca Nacional.

<sup>44</sup> Colonna compuso y pintó al óleo un boceto que se conserva en la actualidad para el asunto central del techo de este oratorio, *La Apoteosis de San Girolamo*, el cual fue presentado en la exposición *Un apparato decorativo recuperato: l'oratorio di San Girolamo*, inaugurada el 29 de noviembre de 2002 en Rímini. De esta muestra no se ha impreso catálogo.

<sup>45</sup> C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 358, dice así: «Vedendo che non si era reso all'offerta di dodici mila pezze da otto fatta loro da' RR.PP. della Mercede, perché pingessero la Chiesa, consigliò quei RR. a supplicare il Re, che non permettesse mai, che di minor condizione a restar venisse la Casa di Dio del Palajo di S. Maestà, e perciò comandasse a' pittori Italiani a non partir prima d'aver quella anche dipinta».

ñeses por dos pintores españoles, Antonio de Pereda y Juan Fernández de Gandía, quienes en agosto de 1659, cuando los boloñeses estaban finalizando las pinturas del Salón de los Espejos, acordaron decorar amplias zonas del interior del templo,<sup>46</sup> y si bien realizaron buena parte de lo contratado, no llegaron a completarla, ya que esta tarea fue finalizada por Colonna, responsable de la cúpula o «media naranja» en la que se figuró la *Asunción*, la cual a los ojos del padre Felipe Colombo, mercedario del siglo XVIII, resultaba «un equo de la hermosura de la Gloria de María» (doc. 8). Colonna además pintó en una segunda fase, concluida el 26 de mayo de 1662, el anillo de la cúpula, los arcos torales, pechinas y algunos frisos,<sup>47</sup> si bien no se sabe con certeza si también trabajó en esta ocasión sobre bocetos y cartones de Agostino, quien antes de morir tuvo tiempo de idear la decoración y realizar este tipo de preparatorios para la ejecución de la misma.<sup>48</sup> En total, el tiempo empleado por Colonna, desde principios del verano de 1660 hasta finales de mayo de 1662, era aproximadamente el previsto para concluir la decoración de la iglesia, como recuerda el padre Giovanni Mitelli.<sup>49</sup>

Mitelli murió al comienzo de estas obras, el 2 de agosto de 1660, a causa de unas fuertes fiebres causadas por las altas temperaturas del verano de Madrid, que le afectaron cuando iba hacia el palacete de la Moncloa para pintar en esa residencia de don Gaspar de Haro, marqués de Liche,<sup>50</sup> antes de fallecer, testó a favor de su hijo Giuseppe Maria, a quien nombró heredero de todos

<sup>46</sup> LUIS CERVERA VERA, *Arquitectos y escultores del retablo y enterramientos de la capilla mayor de la iglesia del desaparecido convento de la Merced de Madrid*, «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», LVII, 1948, p. 355-361.

<sup>47</sup> A. BONET CORREA, *Nuevas obras* cit., p. 312.

<sup>48</sup> En varias ocasiones el padre Mitelli acusa en sus manuscritos a Colonna de haberse servido de los cartones preparados por Agostino antes de morir en la ejecución de los frescos de la Merced; véase G. MITELLI, *Vita* cit., fols. 15<sup>v</sup> y 46<sup>v</sup>. Este testimonio abunda en el proceso ejecutivo de los pintores, que se valía de cartones para la ejecución de los murales.

<sup>49</sup> G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 15<sup>v</sup>: «Iopera [...] si saria fornita in due anni».

<sup>50</sup> Se vio antes cómo don Gaspar de Haro, marqués de Liche y del Carpio, persuadió a Felipe IV para que contratase a pintores italianos para la decoración del Alcázar de Madrid. Este aristócrata, hijo del segundo valido de Felipe IV, don Luis de Haro, detentó durante buena parte de la estancia de Mitelli y Colonna en Madrid la alcaldía del real sitio del Buen Retiro, y fue uno de los principales valedores de los boloñeses en la Corte. El papel de Liche en el panorama artístico español comenzó a ser reivindicado hace unas décadas; véase JOSE MANUEL PITTA ANDRIAE, *Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio*, «Archivo Español de Arte», XXV, 1952, p. 223-236; GREGORIO DE ANDRÉS, *El marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista*.

sus bienes, a la vez que dio las oportunas indicaciones para su sepelio y para saldar sus cuentas pendientes con Colonna y con otro boloñés residente en Madrid, Gerónimo Xislet. Nombro su testamentario al mercedario fray Juan de Fonseca (doc. 2),<sup>31</sup> lo que evidencia el grado de complicidad y amistad que debió alcanzar con el fraile. Ciertos particulares de sus últimos momentos fueron recogidos en una carta enviada en agosto de 1666 por los mercedarios desde Madrid a Bolonia a alguno de sus hijos; Mitelli fue considerado por los religiosos un personaje ilustre, y su entierro estuvo en consonancia con tal estimación, dándosele sepultura en la capilla de los Remedios de la iglesia de la Merced, «la mag.<sup>r</sup> devotione, che sia in questa Corte», como afirmaban los mercedarios (doc. 7). La muerte de Mitelli debió causar una considerable conmoción en el medio artístico madrileño, a pesar de los detractores de la presencia de los boloñeses en la Corte; prueba de ello es el epitafio que compuso en su honor Juan de Alfaro, pintor y biógrafo de Velázquez (doc. 4).

En noviembre de 1661, el rey encomendó a Colonna una nueva empresa tampoco pactada en las negociaciones de la vida; Felipe IV quiso que el pintor decorase la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de Atocha, obra con la que el soberano pretendía dar gracias por el nacimiento del príncipe Carlos, futuro Carlos II, pero Colonna en principio no aceptó, argumentando su necesidad de volver a Bolonia y los compromisos que aún tenía pendientes con los padres de la Merced. Si bien más tarde el agente médico Vieri de Castiglione consiguió persuadirlo, no llegó nunca a llevarse a cabo tal obra por su parte, probablemente por las pésimas relaciones de Colonna con el pintor Francisco de Herrera «El Mozo», quien al final decoró la Capilla en 1663.<sup>32</sup> Aunque es una teoría no exenta de interrogantes, parece ser que sí tuvo ocasión el

cionista de arte, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975; R. LÓPEZ TORRES, *Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche, en Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, C.S.I.C., 1991, p. 27-36; D. GARCÍA CUETO, *El manuscrito cit.*, p. 97-106; S. SALORT, *Velázquez en Italia cit.*, p. 147-182.

<sup>31</sup> M. AGULLO Y COBO, *Noticias sobre pintores cit.*, p. 100, lo publicó extractado.

<sup>32</sup> S. SALORT, *Velázquez en Italia cit.*, p. 178-181, analiza con pormenores el desarrollo de la negociación con Colonna para que aceptase pintar la Capilla de Atocha. Este autor se basa principalmente en una carta dirigida por Vieri di Castiglione el Cardenal Giovan Carlo de' Medici desde Madrid el 16 de noviembre de 1661, conservada en el Archivo di Stato de Florencia, Mediceo del Principato, legajo 5384, fols. 423-424.

pintor antes de retornar a su patria de realizar varios proyectos para la decoración del techo de la iglesia de San Antonio de los Portugueses, el cual fue pintado desde 1662 hasta 1666 por Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi.<sup>33</sup>

La vuelta de Colonna a Bolonia se produjo en septiembre de 1662, poniendo fin a una estancia que se inició con el enfrentamiento a su hipocondría y que estuvo llena de vicisitudes, como la inesperada muerte de Mitelli, las tensiones con el monarca y los enfrentamientos a algunos pintores de la Corte. El fin de la misma coincidió con un convulso momento en Madrid, provocado por un fallido atentado contra Felipe IV que tuvo lugar el 13 de febrero de aquel año, del cual fue inculpadó el marqués de Liche, que si bien por entonces mantenía una relación más fría con el boloñés, había sido uno de sus principales valedores en Madrid. Fue también acusado y encarcelado por este acontecimiento el pintor Dionisio Mantuano,<sup>34</sup> de cuya honestidad se dudaba por «no ser natural [destos reynos]». <sup>35</sup> El atentado causó una prevención contra los extranjeros de la Corte, y debió crear un clima de presión del que Colonna con seguridad tampoco fue ajeno, aunque en cualquier caso, volvió a Bolonia con una considerable fortuna.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Esta teoría la formuló E. HARRIS, *Angelo Michele Colonna cit.*, si bien S. SALORT, *Velázquez en Italia cit.*, p. 181-182, propone de forma no definitiva asociar los tres dibujos de Colonna, conservados en la Real Biblioteca, con la decoración de la ermita de San Antonio del Buen Retiro. Un reciente trabajo sobre las pinturas de San Antonio de los Portugueses, nada aclara sobre la participación de Colonna en los proyectos de la bóveda; véase ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR Y JOSÉ LUIS ABRANZ OTERO, *La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid*, «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M.», XL, 1999, p. 211-249.

<sup>34</sup> No me es posible por los propios límites de este trabajo extenderme en el análisis de la biografía y la obra del boloñés Dionisio Mantuano, artista polifacético muy implicado en las empresas artísticas de la monarquía española en las cuatro últimas décadas del siglo XVII, y responsable de algunos de los más destacados ciclos de frescos de aquel momento conservados en España. Véase sobre Mantuano nuestro trabajo de colaboración, JUAN RAMÓN SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ Y D. GARCÍA CUETO, *Dionisio Mantuano, ventura y desventuras de un pintor boloñés en las Cortes de Felipe IV y Carlos II*, en *Actas del Primer Coloquio Internacional «Los extranjeros en la España Moderna»*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002 (en prensa), con bibliografía precedente. En colaboración con don Juan Ramón Sánchez del Peral y López, preparamos un trabajo más extenso sobre Mantuano, en el que damos a conocer los resultados de nuestras investigaciones en diversos centros en España e Italia. Véase también S. SALORT, *Velázquez en Italia cit.*, p. 150-157.

<sup>35</sup> D. GARCÍA CUETO, *El manuscrito cit.*, p. 150-151. La cita literal procede del proceso abierto tras el atentado contra el rey, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 2280, *Papeles del Buen Retiro*, fols. 61r-61v.

<sup>36</sup> El padre Mitelli cifra la cantidad con la que Colonna volvió de España en 60.000 liras; véase G. MITELLI, *Vita cit.*, fol. 7r.

La venida de los artistas a Madrid para servir al Rey en la decoración de sus palacios, sin duda despertó el interés de la alta aristocracia de la Corte, aquella más próxima al monarca, por contar en sus residencias con espacios pintados según el estilo que Mitelli y Colonna importaron. Pese a la temprana muerte de Mitelli en agosto de 1660 y la vuelta de Colonna a España en el verano de 1662, los dos boloneses tuvieron tiempo de atender las demandas de algunas de las familias nobles que por entonces detentaban diversos cargos en la cúspide del estado. Contamos con noticias sobre los trabajos de Mitelli y Colonna para don Gaspar de Haro y Guzmán. Se sabe con certeza que también trabajaron para el Almirante de Castilla, y el padre Mitelli recuerda a otros nobles con los que mantuvieron relaciones, si bien de éstas poco se puede aclarar.

A estos nobles los menciona el padre Mitelli al hablar de las personas para las que Agustino trabajó a lo largo de su vida; dice así el biógrafo: «Madrid Rè Filippo. D.<sup>o</sup> B.D. Luis d'Aro. March. Di Lichie, Marchese di Aitona. D. Vincenzo Gonzaga, Duca di Terra nuova. B. Monterej Diego Velasco, Cav. Dionisio Mantovani Pittore, Comendatore Fonseca de Padri della Mercede».<sup>67</sup> Si la relación laboral de Mitelli con los Haro, con el rey y con los padres de la Merced es conocida, no hay por el momento noticia alguna de los trabajos que el artista pudiera realizar para el marqués de Aitona, Vincenzo Gonzaga, el duque de Terranova y para Monterrey,<sup>68</sup> si bien puede ser posible que esta lista no recoja un elenco de patronos, sino más bien de conocidos de Mitelli en Madrid, ya que la inclusión en ella de otro artista, Dionisio Mantuano, hace poco probable que se trate de la primera posibilidad.

<sup>67</sup> M. ORETTI, *Cronica* cit., p. 9. S. SALOTTI PONS opina que esta lista se refiere a los personajes que en Madrid poseían obras sobre lienzo de mano de Agustino Mitelli, extremo para el que no encuentro confirmación, ya que Giovanni Mitelli encabezaba esta nómina como «*Personae docti ha operato suo Patris*», sin especificar el tipo de obra realizada.

<sup>68</sup> El profesor Ricardo Spinelli anticipó verbalmente durante su ponencia *Precitazioni e novità sul soggiorno toscano di Agustino Mitelli e Angelo Michele Colonna*, dentro del congreso *L'Architettura dell'Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Rimini, 28-30 noviembre de 2002, el descubrimiento de un epistolario de Colonna, remitido desde Madrid a su amigo y patrono florentino, Filippo Niccolini, en el que se mencionan obras desconocidas hasta el momento del artista en la Corte española. En el momento de redactar este artículo, el anunciado trabajo del profesor Spinelli sobre estas cartas no ha aparecido aún.

Si nos consta que Mitelli y Colonna trabajaron en las decoraciones del Palacete de la Moncloa, propiedad del marqués de Liche y del Carpio, y que Colonna trabajó en el verano de 1661 en la Huerta de San Joaquín, otra de las propiedades madrileñas del mismo aristócrata, al igual que hizo en la propiedad de los Almirantes de Castilla en el Prado de Recoletos.<sup>69</sup>

El interés que algunos de los principales aristócratas de la Corte de Felipe IV manifestaron por contar en sus residencias con obras de *quadratura* y otras decoraciones al fresco, confirmó la tendencia de los nobles madrileños más pudientes a emular, en la medida de sus siempre amplias posibilidades, las empresas artísticas del monarca. En el caso de los Haro y de los Almirantes de Castilla, el eventual empleo de Mitelli y Colonna en la actualización de sus residencias, no fue un hecho aislado; ambas familias se contaban en aquel momento entre los principales coleccionistas de arte de España, y también de Europa, y en sus galerías la pintura de los grandes maestros italianos ocupaba un lugar de privilegio.<sup>60</sup>

Otro aspecto de la estancia en el que quiero incidir es en el papel que Mitelli y Colonna pudieron tener en el desarrollo de la escenografía teatral en la Corte de Madrid. El principal espacio escénico de los palacios de Felipe IV fue el teatro o Coliseo del Buen Retiro contó desde sus inicios con ingenieros escenógrafos italianos, ante el desconocimiento que los españoles tenían de estas cuestiones. Giulio Cesare Fontana, Cosme Lotti, Baccio del Bianco, Antonio María Antonozzi, se hicieron cargo sucesivamente de la dirección de escenografías del real teatro. Lotti y Bianco eran florentinos, y Antonozzi, quien desempeñó el cargo desde 1657 a 1662, durante la estancia de los boloneses, romano.<sup>61</sup> Mitelli y

<sup>69</sup> D. GARCÍA CUETO, *El manuscrito* cit., p. 97-104 y 117-119.

<sup>60</sup> Sobre el coleccionismo español, véase la obra de MIGUEL MORAN TURBINA y FERNANDO CIBEDA CIBEMADES, *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985. Sobre la presencia de pintura italiana en las colecciones de estas nobles madrileñas, véase la tesis doctoral de MARCUS BURKE, *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain*, Ann Arbor, Michigan, 1984, 2 vols.

<sup>61</sup> Sobre Antonozzi, véase el reciente trabajo de J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL y LÓPEZ, *Antonio María Antonozzi, Ingeniero de las Comedias del Buen Retiro (1657-1662). Nuevos datos para la biografía de un inventor de "maravillosas apariciones"*, «Archivo español de arte», de próxima aparición. Agradezco a mi querido amigo Juan Ramón Sánchez del Peral que me permitiese acceder a este trabajo antes de su publicación.

Colonna tenían ya un amplio bagaje en la pintura escenográfica, y debían conocer las soluciones de la ingeniería teatral de la tradición boloñesa, compiladas años después por autores como Giulio Troili «Paradosso».<sup>62</sup> Está documentado que en Madrid participaron en la pintura de teatros, si bien nada indica que se convirtieran en directores de escenografía durante su *soggiorno*. Se conservan los pagos que se les hicieron por pintar «dos teatros pequeños de prespetivas p<sup>a</sup> Representar Comedias a Sus Mags»,<sup>63</sup> los cuales confirman, si bien de forma muy escueta, la participación ocasional de los boloñeses en la ejecución de bambalinas. De esta particular parcela de su creación artística abundan los datos relativos a su actividad en Italia, si bien de lo que pudieron hacer en España, es el antes recordado el único testimonio certero. Se ha relacionado un dibujo de Mitelli conservado en la Biblioteca Nacional con los diseños que el artista realizó para escenografías, pero la escasa coincidencia del mismo con este tipo de construcciones efímeras, me hace rechazar tal suposición,<sup>64</sup> por lo que por el momento no se conoce ninguna evidencia gráfica de su labor en esta disciplina durante la estancia en España. Puede sin embargo deducirse el impacto de su aportación de la herencia que dejaron en Madrid, apreciable en algunos proyectos conservados de mano de otros artistas,<sup>65</sup> en los que queda manifiesta la renovación del lenguaje ornamental y la práctica de la ficción arquitectónica aprendida de las obras, efímeras o permanentes, de los dos boloñeses.

Aunque en las páginas precedentes se han hecho diversas menciones a los dibujos de Mitelli y Colonna relacionados con su estan-

<sup>62</sup> GIULIO TROILI «PARADOSSO», *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*, in Bologna, per gli HH. del Peri all'Angelo Custode, 1672. En el epílogo sin paginar de esta obra, Troili confiesa cuales han sido algunas de sus fuentes de conocimiento para la redacción de la misma; entre ellas, recuerda haberse puesto «al seruitio d'alcuni Pittori ad oglio; e poco dopo con altri da fresco (cioè, Dentoni, e Colóna) mi aggiustai per viuere, con intèntione d'approffittarmi anche nella Pittura [...]».

<sup>63</sup> J.M. DE ALEXARTE, *Anales para la construcción* cit., p. 133.

<sup>64</sup> Me refero al dibujo BS128, el cual en realidad debe relacionarse con las decoraciones de fondos y jardines realizadas por Agostino. Fue publicado en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, p. 136-137.

<sup>65</sup> Véase por ejemplo el diseño escenográfico de Francisco Rizi reproducido en el artículo de ELENA SANTIAGO PÁEZ, *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional de los siglos XVI y XVII*, «Villa de Madrid», 105-106, 1991, p. 43-61.

cia en España, querría referirme con brevedad a otros dibujos de estos autores que, custodiados en diversas instituciones españolas, resultan menos conocidos para el público boloñés.

El considerable número de dibujos conservados de estos autores se explica por el incuestionable valor que este procedimiento tuvo en su proceso creativo. Pero el dibujo fue para Agostino Mitelli más que un necesario instrumento de trabajo; fue también un medio de análisis de la realidad y un divertimento. El pintor solía llevar consigo un cuaderno en el que dibujaba aquello que despertaba su interés; este hábito lo recuerda así Crespi:

«portava sempre in sacoccia un libretto, su cui, quanto venivagi veduto di bello, e di grazioso, sia di vedute, sia di fogliami, o capitelli, o volute, o cose simili, tratto tratto disegnava, e riceveva con una penna così gentile, franca, e giusta, che si direbbero quelli schizzi, o del Parmigianino, o di Stefanino della Bella».<sup>66</sup>

Los dibujos de Agostino tuvieron ya durante su vida un considerable valor, y se convirtieron tras su muerte en codiciados objetos. Giovanni Mitelli se refiere en sus manuscritos en varias ocasiones a los propietarios de los dibujos de su padre; dice sobre ellos:

«De disegni originali à penna et altro fatti da' Ag.<sup>o</sup> Mitelli ne tiene in gran numero e quantità, P<sup>o</sup> il suo figlio buona parte de' suoi libri e pensieri. 2<sup>o</sup> Il Colonna, 3<sup>o</sup> Bald<sup>o</sup> Bianchi, et Gio. Giacomo Monti, l'Alboresi, Dionigi Pittore in Spag<sup>a</sup> [...]».<sup>67</sup>

La dispersión de los dibujos que Agostino conservaba en su poder fue un hecho cierto después de su fallecimiento en Madrid; debieron quedar en poder de Colonna un número considerable, ya que se sirvió de ellos en sus obras posteriores, como el padre Mitelli denunciaba:

«Il Colonna in Spagna pigliò tutti i pensieri et idee dell'Architettura et ornati del Mitelli che sono con suoi abozzi di quale hora si serve, e si è sempre servito».<sup>68</sup>

Para a pesar del desmesurado interés que Colonna al parecer demostró por quedarse con dibujos de su *compagno*, parece ser que

<sup>66</sup> L. CRESPI, *Vite cit.*, p. 56.

<sup>67</sup> G. MITELLI, *Vita cit.*, fol. 53r.

<sup>68</sup> E. FRENBLATT, *Observations on some Drawings by "Colonna-Mitelli"*, «Master Drawings», XXI, 1983, p. 171.

otra parte de los diseños que quedaron en Madrid tras la muerte de Agostino, la hizo llegar a manos del legítimo heredero, Giuseppe Maria:

«[Disegn] mandò di Spagna il Colonna a mio Fratello Sigillati con il suo Sigillo ne hebbe ancora nella Sua Morte Dionisio Mantuani Pittore in Madrid che gli rubbò.»<sup>70</sup>

No quiso el hijo del pintor vender al marqués de Liche los dibujos que mantuvo en su poder tras la muerte de Agostino, a pesar de la insistencia y la generosa oferta del aristócrata, pero sí pasaron algunos de éstos a manos de Dionisio Mantuano, al parecer de forma poco honrosa, como se desprende de la cita anterior.

Colonna regresó a Bolonia con su colección de dibujos de Mitelli, por lo que en principio sólo debieron quedar en España los que tuvo en su poder Dionisio Mantuano, los cuales debieron dispersarse tras su muerte. Algunos de nuestros historiógrafos se refieren a los dibujos de Agostino con familiaridad. Palomino y Ceán Bermúdez elogian en sus respectivas obras los dibujos de Mitelli; dice el segundo autor sobre ellos que «sus dibujos son muy apreciables y están lavados con tinta de china y tocados con ligeros golpes de pluma».<sup>71</sup> Se conservan en la actualidad dibujos autógrafos de Mitelli y Colonna en tres colecciones públicas españolas: la Real Biblioteca,<sup>72</sup> la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional del Prado, si bien son pocos los que pueden relacionarse con las obras que hicieron en Madrid, ya que tanto buena parte de los fondos de la Biblioteca Nacional como del Museo del Prado, se formaron con las respectivas colecciones de Carderera y Fernández Durrán, quienes habían adquirido muchos de sus dibujos fuera de España.

Entre los dibujos atribuidos a Mitelli que se conservan en la actualidad en colecciones españolas, y que no han sido aún recordados, quería mencionar dos. Uno de ellos, conservado en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera y catalogado como B8002, presenta una composición arquitectónica de dos pisos, con un cuerpo central cortado por lo que debe ser un eje

<sup>70</sup> M. OBRETTI, *Cronica* cit., p. 19.

<sup>71</sup> J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario* cit., tomo III, p. 145.

<sup>72</sup> Los dibujos que conserva la Real Biblioteca son los tres proyectos de Colonna para el techo de San Antonio de los Portugueses; los publicó E. HARRIS, *Angelo Michele Colonna* cit.

de simetría y a su derecha otro cuerpo diferente y completo. Manuela Mena, responsable de la atribución, piensa que no se relaciona de forma directa con ninguna de las realizaciones del artista, y que por similitud con otras, como las tres estancias del Palacio Pitti, debe fecharse hacia 1638-1641.<sup>73</sup> Dada la falta de correspondencia con las obras conocidas de Agostino, y si fuese posterior a lo estimado por Mena, podría vincularse a alguna de las realizadas en Madrid y hoy desaparecidas. De admitirse esta posibilidad, la única con la que se podría relacionar, es la fachada en perspectiva que pintaron en el jardín del Rey en el Alcázar, referida en las páginas anteriores, si bien es una suposición que carece de más fundamento que el parecido formal con la obra descrita y la no correspondencia, como decía, con las demás obras conservadas del artista.

En el Museo del Prado se conserva, con número de inventario F.D.112, un dibujo catalogado como «decoración para una enjuta», el cual responde a los parámetros decorativos derivados de Mitelli y Colonna, según reza en la ficha catalográfica,<sup>74</sup> y que podría tal vez relacionarse con alguna de las obras madrileñas. Guarda en sus fondos la misma institución más dibujos atribuidos a Agostino, a Giuseppe M<sup>o</sup> Mitelli y a Angelo Michele Colonna. Estos diseños resultan, en opinión de Manuela Mena, ajenos a las obras españolas de Mitelli y Colonna.<sup>75</sup> Yo tampoco tengo indicio alguno que me

<sup>73</sup> MANUELA MENA MARQUES, *Dibujos italianos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 109. El dibujo mide 327 x 222 mm, y está realizado con pluma, aguada sepia y albayalde sobre papel agbarbazado.

<sup>74</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos I. Dibujos españoles de los siglos XV-XVI-XVII*, Madrid, Museo del Prado, 1972, p. 175. El dibujo mide 223 x 174 mm, y está realizado con tinta aplicada a pluma y aguada sepia sobre papel blanco verjurado. Procede de las Colecciones Reales, y según este autor, parece copia de uno conservado en los Uffizi con número 11602 S.

<sup>75</sup> M. MENA MARQUES, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos VI. Dibujos italianos del siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 65-68 y 122-124. Son los dibujos F.D. 212. A.M. COLONNA: *Visión de San Coyetano*; F.D.1057. A.M. COLONNA: *Das amorcillos llevando un arco*; F.D. 338. A.M. COLONNA: *Minerva ante un fondo de arquitecturas*; F.D. 299. A.M. COLONNA: *Cinco estudios de ángelos volando*; F.D.1124. A.M. COLONNA: *Estudios de cuatro amorcillos volando, uno de ellos con un arco*; F.D. 898. A.M. COLONNA: *Cupido sentado entre nubes*; F.D. 1072. A.M. COLONNA: *Angelito sentado sobre una nube*; F.D. 789. A.M. COLONNA (¿): *Dos estudios de amorcillos de espalda*; F.D. 1218. A.M. COLONNA (¿): *Estudio de dos ángeles sentados sobre el derrame de un arco*; F.D. 269. A. MITELLI: *Angel con un incensario*; F.D. 1325. G.M. MITELLI: *Alegoría con Minerva y Neptuno*; F.D. 1601. G.M. MITELLI: *Alegoría del Cardenal Benedetto Pamphili*; F.D. 651. G.M. MITELLI (¿): *Cartela decorativa con amorcillos*. En fechas

haga disentir de la opinión de esta autora, por lo que no creo oportuno analizarlos en este trabajo.

La principal y más conocida colección de dibujos de Agostino Mitelli conservada en la actualidad es la que pertenece a la *Kunstbibliothek* de Berlín. Esta colección fue estudiada por Ebría Feinblatt, y en ella hay diversos diseños relacionados con la estancia del artista en España. Este conjunto ingresó en la biblioteca berlinesa en 1889, procedentes del *Kupferstichkabinett* de la misma ciudad, como parte de un grupo de dibujos de Ferdinando Galli Bibiena, con los cuales parecían estar confundidos. Es posible que los dibujos fuesen adquiridos al arquitecto francés Hippolyte Destailleur, activo entre 1853-1891, desconociéndose el propietario anterior.<sup>25</sup> Se ha visto cómo Giuseppe Maria Mitelli se negó a vender al marqués de Liche los dibujos de su padre que quedaron en su poder tras la muerte del artista en Madrid; no sólo Giuseppe Maria conservó un conjunto de diseños de Agostino, sino que otros quedaron en manos de Colonna y de Dionisio Mantuano. De la dispersión de alguno de estos tres grupos debe proceder la colección berlinesa, aunque nada puede afirmarse respecto a la exacta vinculación de la misma con estas antiguas conjuntos.

Varios de los dibujos berlineses están relacionados con decoraciones fúnebres; el inv. n. 1294 representa la mitad de una estructura adornada con símbolos usuales en los monumentos de este tipo, como la calavera, el ángel apesumbrado con una antorcha o los pebeteros encendidos, y en él, junto con una inscripción ilegible, figura el año 1658. Feinblatt piensa que debió ser realizado en Madrid, y afirma lo mismo de los inv. n. 1285, 1317 (en el cual está escrito de mano de Mitelli «In Espagna 1659. Agostino Mitelli»), 1318 y 1319.<sup>26</sup> Estos cinco dibujos comparten una temática funeraria, y aunque pueda pensarse que el fechado en 1658 Mitelli lo pudo dibujar en Italia, antes de emprender el viaje, el hecho de que el n.

muy recientes, del 3 de marzo al 25 de mayo de 2002, se ha celebrado una exposición en el Museo del Prado, bajo el título *Dibujos boloneses del siglo XVII en el Museo del Prado*, en la que se ha exhibido una selección de la colección de dibujos boloneses del museo, entre ellos varios de Mitelli y Colonna antes referidos. No se ha editado catálogo de esta exposición, ya que ha sido concebida dentro del programa de exposición rotatoria de los fondos de la institución.

<sup>25</sup> E. FEINBLATT, *Agostino Mitelli: Drawings Loan Exhibition* cit., «foreword».

<sup>26</sup> *Ivi.*, p. 28, 30, y 37. La autora cataloga el dibujo inv. n. 1294 con el n. 16, el 1285 con el 7, el 1317 con el 39, el 1318 con el 40 y el 1319 con el 41.

1317 esté fechado de su mano «en España en 1659» hace pensar que esta serie de diseños para monumentos fúnebres debió realizarse en nuestro país. Otro de estos dibujos, aunque no tiene ninguna inscripción que lo date durante la estancia española, representa un montaje fúnebre muy similar a los anteriores, con la particularidad de estar rematado por una calavera coronada de laurel y pender de él cintas en las que hay libros atados, elementos que permiten pensar en la dedicatoria de este monumento a un poeta o literato.<sup>27</sup> Como afirma Feinblatt, nada mencionan las fuentes sobre esta particular serie de dibujos de Agostino.<sup>28</sup>

Otro diseño de la *Kunstbibliothek* tiene en el reverso una interesante inscripción de mano de Mitelli que permite relacionarlo con la obra del artista en España; esta inscripción dice así: «Forli ... Bolog.<sup>a</sup> 1651/ Genova 1651/ Firenze 1654/In Madrid. 1658. 1659».<sup>29</sup> Esta curiosísima anotación, en la que el artista parece recordar algunas de las ciudades que visitó o en las que vivió y en qué años, se cierra con la referencia a Madrid, y los años 1658 y 1659. Tal vez el dibujo no fue hecho en la capital española; pudo venir en el equipaje del pintor, pero es seguro que lo tuvo consigo mientras trabajó al servicio de Felipe IV. Lo que en él se representa son dos composiciones arquitectónicas, una semejante a una puerta monumental y otra a un friso, junto con dos mascarones grotescos, unos jarrones y una figurilla recostada de espaldas. Son éstos elementos más o menos frecuentes en el repertorio de Agostino, y nada hay en ellos que permita identificarlos con alguna de las obras realizadas en Madrid.

Me referiré por último a otro diseño en el que junto con varias soluciones de arquitecturas fingidas, aparece, inserta en una de ellas, una escena identificable con el mito de Faetón.<sup>30</sup> Al tratar de las obras en el Alcázar, se recordó un dibujo (inv. n. 1358) que López Torrijos relacionó, acertadamente a mi entender, con el techo pintado por Mitelli y Colonna en el Cuarto Bajo de Verano, en el que se representaba como escena central la caída de Faetón. Este otro dibujo tiene, albergado en un medio punto, una escena

<sup>27</sup> *Ivi.*, p. 29, catálogo n. 9. Este diseño está inventariado con el número 1287.

<sup>28</sup> *Ivi.*, p. 30.

<sup>29</sup> *Ivi.*, p. 34, catálogo n. 31. El número de inventario del dibujo es 1309.

<sup>30</sup> *Ivi.*, p. 42, catálogo n. 49. Su número de inventario es 1327.

casi idéntica, la cual debe corresponderse con uno de los estudios realizados por Mitelli para la pintura de esa habitación. En el mismo conjunto berlinés hay diversos diseños relacionados con más o menos claridad con el boceto del techo del salón de San Pablo (fig. 1) y con el del Salón de los Espejos. Remito sobre ellos a otros trabajos en los que han sido ya considerados.<sup>81</sup>

Los enfoques sociológicos han demostrado su validez en el estudio de determinados episodios de la Historia del Arte; la estancia española de Mitelli y Colonna permite, como singular experiencia de trasvase de personas entre culturas similares pero con características diversas, conocer las impresiones que los españoles causaron en los maestros boloñeses, ya que algunas de éstas quedaron recogidas en los manuscritos de Giovanni Mitelli. Además de referirme a ellas, me ocuparé también con brevedad de las relaciones sociales establecidas por el dúo de artistas en Madrid, las cuales van siendo conocidas gracias no sólo a la obra del mencionado biógrafo, sino también por aportaciones de otras fuentes documentales e impresas.

El padre Mitelli recogió en sus cuadernos algunos comentarios sobre los españoles y la villa de Madrid que le debían haber llegado por los testimonios de Colonna o de su hermano Giuseppe, así como varios de los juicios de Agostino, si bien las más valiosas impresiones quedaron plasmadas en cinco poesías escritas por este último y copiadas por el biógrafo en su *Vita*. La personalidad polifacética de Agostino, heredera en algunos de sus aspectos de los grandes hombres del Renacimiento, se manifiesta con singularidad en estas composiciones. Las que aparecen en el manuscrito, fueron copiadas por su hijo Giovanni, quien debió querer con ello dejar constancia de la especial dotación del biografiado para crear también con el lenguaje. Estos poemas reflejan no sólo el choque cultural que a Mitelli le supuso el encuentro con la realidad hispana, sino también algunas de sus sensaciones personales y sus estados de ánimo.<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Me refiero a E. FEINBLATT, A "boceto" cit., y de la misma autora, *Seventeenth-Century Bolognese* cit., p. 107-116.

<sup>82</sup> Sobre las impresiones que tanto los españoles como sus costumbres y su medio físico provocaron en distintos viajeros foráneos durante el siglo XVII, véase JOSÉ MARÍA DIEZ BORQUE, *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1990.

La primera de las tres poesías copiadas se dedica «À Donna che piange sopra la sepoltura del Marito il giorno de Morti Conforme l'uso di Spag.<sup>83</sup>»; el mismo título evidencia el impacto que Agostino debió recibir ante algunas costumbres españolas, como la celebración del día de Difuntos, aunque en este caso se refiere a una escena concreta que debió presenciar, la cual debió impresionarle tanto, que quedó enamorado de la «donna» protagonista, a la que llama Lidia.<sup>84</sup>

Las españolas debieron ejercer cierta fascinación en Agostino; una breve observación le bastó para enamorarse de Lidia, e igualmente prendado quedó con otra mujer, de la cual no da el nombre, a la que vio cubierta con mantilla, prenda que le hacía parecer «piu bella» y que al ocultar uno de los ojos, mostraba el otro «qual fosse Stella». De esta mujer ataviada con mantilla habla en su poema «Per Donna Vestita alla Spagnola coperta dà un Manto».<sup>84</sup>

Los usos y los tipos españoles le sugirieron a Mitelli dos cuartetos; la serie de referencias a las féminas hispanas se completa con el primero de ellos, titulado «Si allude al habito e portamento di una Scaltrita Castigliana», que refleja un tipo femenino opuesto a la virtuosa Lidia antes referida. El otro cuarteto se titula «Sopra la gravità Spagnola»<sup>85</sup> y trata, como anuncia su título, de la gravedad del carácter de los españoles, la cual le debió parecer un tanto peculiar. El especial temperamento de los españoles tal como lo percibió Mitelli, quedó reflejado en una anotación de la *Cronica*; dice así: «Mio Padre scrisse di Spagna ciò vi haveva trovato li huomini donne, e le donne huomini per il gran Spirito che hanno».<sup>86</sup>

El último poema de Mitelli se refiere la vida en Madrid, y aunque en principio no manifiesta ser una experiencia personal, seguramente lo es. Se titula «Homo che Vive nella Villa di Madrid avisa un suo amico del suo essere così da lui richiestò», y en él, la crítica negativa hacia los españoles se hace extrema; Agostino afirma que en Madrid «Señor cada uno se llama», que tiene que cerrar el paso ante los caballeros, andar entre mulas y carruajes, e incluso

<sup>83</sup> G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 24c. Este poema lo publicó C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 360, con ligeros cambios. Afirma este autor que este soneto se lo mandó Agostino desde España a un amigo.

<sup>84</sup> *Ivi*, fol. 54r.

<sup>85</sup> La publica C. LADEMANN, *Agostino Mitelli* cit., p. 104.

<sup>86</sup> M. ORETTI, *Cronica* cit., p. 28.

pronuncia sentencias tan duras, como «ad imerdar sen viene /fra la Merda in Madrid ogni Christiano» o «uscirei pur dà un gran porcile Hispano».<sup>87</sup> El Madrid de los Austrias fue sin duda una ciudad de grandes desigualdades, donde la magnificencia que rodeó el existir de la aristocracia y de la corona, contrastaba con la miseria de buena parte de la población, y donde edificios suntuosos y espléndidos se levantaban en calles llenas de inmundicias. Parece por las poesías que Agostino encontró el principal valor de Madrid no en la ciudad en sí, sino en el encanto de sus mujeres.

Querría a continuación referirme con brevedad al entorno social y a las amistades de los boloñeses en Madrid. La posición y los contactos que Mitelli y Colonna tuvieron en Madrid evidencian por un lado el especial aprecio que por su arte tuvieron sus patronos españoles, y por otro la situación que debió ser común a los italianos residentes en la Corte. El rey Felipe demostró en diversas ocasiones su cercanía a los pintores, en particular a Agostino,<sup>88</sup> al igual que la infanta María Teresa en alguna ocasión evidenció su faceta menos oficial al bromear con el dúo de artistas.<sup>89</sup> Los nobles que en aquel momento ocupaban los más altos puestos del gobierno también se contaron entre los españoles que entablaron trato directo con los boloñeses. Los Haro se contaron entre sus principales mentores entre la nobleza, y salvo las diferencias con el joven Giuseppe Maria,<sup>90</sup> parece que la relación entre ellos y los artistas fue muy cordial. Otros nobles de gran relevancia en el panorama político de la época aprovecharon la estancia de los artistas en Madrid para convertirse en sus ocasionales patronos, como lo fue el Almirante de Castilla. No parece sin embargo que tuviesen especiales relaciones con españoles de más discreta extracción social; tan sólo la bella Lidia es recordada en las fuentes, si bien parece que los sentimientos de Agostino hacia ella quedaron en la esfera de lo platónico.

<sup>87</sup> G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 54r. K. HELLWIG, *La letteratura* cit., p. 86, nota 64, afirma que Mitelli y Colonna no se sintieron muy atraídos por Madrid, y recuerda la caracterización de la ciudad por parte de Mitelli como «gran porcile Hispano». Esta poesía la publica íntegra C. LAEMMANN, *Agostino Mitelli* cit., p. 103.

<sup>88</sup> D. GARCÍA CUETO, *El manuscrito* cit., p. 119-123.

<sup>89</sup> La anécdota la recogió M. ORETTI, *Cronica* cit., p. 11.

<sup>90</sup> G. RAGGI, *Note sul viaggio* cit., p. 156, recuerda una epístola en la que se afirma que «Mitelli era odioso al Marchese di Lichie», al parecer por la reticencia del noble a satisfacer los salarios que quedaron pendientes tras la muerte de Agostino, y la insistencia del joven artista en su reclamación, si bien puede que además existiese entre ambos cierta antipatía.

También establecieron estrechas relaciones nuestros boloñeses con algunos miembros del clero madrileño, en particular con los mercedarios, obvias en el caso de Mitelli — recuérdense las disposiciones de su testamento — y afianzadas por Colonna tras sus trabajos en el convento de la Merced, tiempo en el cual incluso se alojó en las dependencias de la fundación religiosa (doc. 8).

Las relaciones con los demás pintores de la Corte estuvieron enturbiadas por envidias y rencillas; el trato con Velázquez fue cordial y correcto,<sup>91</sup> aunque no tanto con sus más directos colaboradores Carreño y Rizi, como evidencian los comentarios del padre Mitelli,<sup>92</sup> quien incluso en un pasaje llega a acusarlos de haber envenenado por envidia a Agostino.<sup>93</sup> Malvasia habla en la *Felsina Pittrice* de la gratitud hacia los boloñeses por parte de los españoles, ya que ejercieron sobre éstos un importante magisterio en el arte de la pintura.<sup>94</sup> Sin embargo, se ha demostrado el abierto enfrentamiento de Colonna con el pintor Herrera el Mozo, muy considerado en el Madrid de su tiempo.<sup>95</sup>

Al aproximarse a las biografías de los artistas italianos que durante la segunda mitad del XVII vivieron en Madrid, parece descubrirse entre ellos una serie de organizaciones sociales no evidenciadas por estructuras preestablecidas, pero que se nos muestran como activas y eficaces. Una de estas estructuras fue la agrupación ante el nuncio apostólico, como lo evidencian las relaciones que mantuvo con este cargo Dionisio Mantuano,<sup>96</sup> o las del escenógrafo Antonio María Antonozzi, quien ante su extrema enfermedad, delegó en el que en 1662 era auditor de la nunciatura para que testase en su nombre, el boloñés Jacome Fantucci.<sup>97</sup> También hubo entre esta comunidad de foráneos en la Corte solidaridad interna, como lo demuestra cuando el mencionado Mantuano se hizo cargo

<sup>91</sup> G. MITELLI, *Vita* cit., fol. 66r: «Diego Velasco era Pittore intelligente et astuto».

<sup>92</sup> *Ibidem*: «Il Ricci et Cornedi erano Pittori del Re Philippo di Spag.<sup>a</sup> quali invidiavano al Mitelli, e Colonna et Massime quando il Colonna e Mitelli fecero la Historia del Merzo del Sabeto Beale».

<sup>93</sup> *Ibi*, fol. 17r.

<sup>94</sup> C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., II, p. 357, afirma que los pintores españoles llamaban a Colonna «il loro refugio, la loro fortuna, il loro padre».

<sup>95</sup> S. SALORT, *Velázquez en Italia*, p. 179-180.

<sup>96</sup> J.R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ Y D. GARCÍA CUETO, *Dionisio Mantuano* cit.

<sup>97</sup> J.R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, *Antonio María Antonozzi* cit., doc. 2. El personaje así recordado tras la castellanización de su nombre debió ser Giacomo Fantuzzi.

de la niña Virginia Escolástica Scappi, que quedó huérfana en Madrid tras la muerte de su padre.<sup>98</sup> En los documentos conocidos de la estancia de los artistas, sabemos que tuvieron trato más o menos estrecho con diversos italianos residentes en Madrid, como el también bolonés Jerónimo Xislet, quien debía a Mitelli docientos doblones, como recuerda el pintor en su testamento (doc. 2), o Pedro Race, que colaboró con Colonna en los trámites para el rescate de Carlo Maria Macheli, quien se encontraba tras su rapto, prisionero en los presidios de Argel (doc. 6). En el manuscrito del padre Mitelli, se mencionan otros dos personajes que le hicieron llegar noticias de Agostino desde Madrid; no parece claro que la relación del pintor con estos personajes fuese estrecha, pero al menos debían conocerse. Eran el padre Pietro Boselli y el mercader de origen francés Monsù Pietro.<sup>99</sup> Fueron por tanto, al margen de sus patronos, los italianos residentes en Madrid los elegidos por Mitelli y Colonna como su círculo social durante su estancia en la corte de Felipe IV.

Tras la imprescindible tarea de documentación, ordenación y análisis de la actividad artística desarrollada por Mitelli y Colonna en Madrid, cabe formular una pregunta, aunque por el momento sea más un juego retórico que el anuncio de una respuesta definitiva: ¿cuál fue la verdadera significación de los frescos de Mitelli y Colonna para sus contemporáneos?

La respuesta a esta cuestión debe necesariamente basarse en un profundo análisis del contexto en el que surgieron tales creaciones, la España del XVII y la Corte de Felipe IV. La consideración del Siglo de Oro hispano como un período exclusivamente contrarreformista es en realidad una excesiva simplificación que niega otras realidades culturales activas en aquel momento; es el caso de la tradición clásica, que aunque sometida a la censura, seguía viva en el imaginario colectivo y estaba ampliamente representada,

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> G. MITELLI, *Vita cit.*, fols. 75r, 75v y 76r. S. SALORT, *Velázquez en Italia*, p. 423, nota 19, transcribe erróneamente el nombre de Pietro Boselli como «Basetti», y lo identifica con un «padre Basetti» que por aquellos años estuvo en Madrid, como consta en la correspondencia del embajador toscano Giovan Battista Amoni. Puede que Giovanni Mitelli cambiase por error el nombre del sacerdote al anotar, y que en efecto se trate de la misma persona, como propone Salort.

entre otros lugares, en las colecciones artísticas de las capas más altas de la sociedad.

Las arquitecturas verosímiles de Mitelli y Colonna sirvieron para enmarcar algunos momentos álgidos de los mitos de la antigüedad, los cuales, bajo la indicación de los comitentes y la mirada de los espectadores, tomaban nueva vigencia. No debió ser casualidad que las historias míticas elegidas por los iconógrafos de palacio o por el mismo Felipe IV fuesen las mismas que Calderón de la Barca había llevado o llevaba a escena por aquellos años ante los ojos de la Corte.

En *La estatua de Prometeo*, obra en la que el literato mezcla los mitos de Prometeo y Pigmalión, Pandora es una de los personajes que intervienen; el mito de Faetón centra *El hijo del Sol*, mientras que la historia de Céfalo y Pocris es el argumento de *Celos aun del aire matan*, representada hacia 1660. La exaltación propagandística de la monarquía, en la cual debió contribuir con decisión el propio rey, tuvo en los mitos clásicos uno de sus principales argumentos.<sup>100</sup> Mitelli y Colonna, como Calderón, fueron constructores de la imagen del poder, figurando las vidas de los dioses, como aquel los hizo revivir sobre las tablas.

Por otro lado, las pinturas de Colonna en la iglesia de la Merced supusieron en la capital de los Reinos, una primera plasmación pictórica convincente de los espacios celestiales, un *equo* de la Gloria de María en la tierra, origen de una nueva relación entre fiel y templo, basada en la capacidad del espacio sacro para envolver la visión del creyente y escenificar de forma veraz ante sus ojos los milagros y los episodios ejemplificantes de la doctrina. Sobre este particular, Fernando Checa afirma que en los templos madrileños posteriores a 1662 «las estrategias representativas que provocaban el estímulo de la oración, la exaltación de las prácticas devotas y de las obras de misericordia, en suma, las exigencias contrarreformistas de un mundo en que no sólo era necesaria la fe, sino también la acción y el ejercicio de las obras, tendían a configurar un fiel participativo e integrado en unos espacios sagrados

<sup>100</sup> Sobre el significado político de la obra de Calderón *Celos aun del aire matan*, véase el trabajo de LOUISE K. STEIN, *Three Paintings, a Double Lyre, Opera, and Eliche's Venus*, en SUZANNE L. STRATTON-PRUTTY (editora), *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 170-235.

que fueran lo más estimulante posibles».<sup>101</sup>

Mitelli y Colonna, con mayor o menos grado de consciencia, obedeciendo a sus comitentes y a su propia sabiduría e instinto pictóricos, transformaron y encaminaron por nuevos rumbos el uso que en España se hacía de las artes para defender dos de los valores fundamentales del momento, la presencia de la majestad y la visión celestial. Gracias a sus pinceles, estas ideas cobraron nueva vigencia.

Para concluir, estimo oportuno considerar el impacto de la obra de Mitelli y Colonna en España; como refería al principio de este trabajo, pocas presencias resultaron tan sugestivas e inspiradoras en el panorama artístico español del siglo XVII como la de los dos boloñeses en la Corte de Felipe IV. Sus innovaciones técnicas y formales tuvieron una aceptación extrema en el pobre ambiente de la pintura decorativa española, sus propuestas espaciales fueron admiradas y evocadas en numerosas ocasiones y circunstancias, y sus obras se convirtieron en referentes inexcusables para artistas de muy diversa valía. Hasta al menos 1692, fecha de la llegada de Luca Giordano a Madrid para hacerse cargo de la terminación del programa decorativo de la obra dinástica de El Escorial, la influencia de Mitelli y Colonna será la que domine el panorama de la pintura decorativa en España. A partir de aquella fecha, las arquitecturas fingidas de los boloñeses comenzarán a abrirse a espacios celestes impuestos por el maestro napolitano, si bien los repertorios ornamentales del arte del dúo de artistas permanecerán en uso hasta bien entrado el siglo XVIII.

No sólo la técnica y el rico repertorio ornamental empleados por los boloñeses fueron las bases de la renovación que causaron; su conocimiento de las leyes de la perspectiva y su empleo de la llamada «multifocal», consistente en la sustitución en los cuerpos de arquitecturas fingidas de un único punto de vista por varios, permitiendo así al espectador experimentar una visión más cercana a la realidad, no pasó desapercibida a los artistas españoles; así,

<sup>101</sup> FERNANDO CHECA CREMADES, *Imágenes de lo trascendente en la pintura española del Barroco, en Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, p. 173-174.

Antonio Palomino, en su *Museo*, incluyó un diagrama explicativo del novedoso método practicado por los boloñeses (fig. 4).<sup>102</sup>

Los artistas que aprendieron con la presencia directa de los boloñeses no fueron muchos; Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi aventajaron a todos los demás en esta experiencia, como atestiguan las obras de ellos conservadas, muy especialmente la bóveda de San Antonio de los Portugueses en Madrid.<sup>103</sup> Pero ante el estímulo indirecto de sus obras, a la par que el magisterio de los españoles antes referidos, toda una generación de artistas asimilaron y practicaron un estilo decorativo emanado de la *quadratura* de Mitelli y Colonna, el cual traspasó el ámbito artesano para llegar a muchos de los territorios peninsulares.

La difusión de la *quadratura* en los territorios españoles de la Península Ibérica durante las cuatro últimas décadas del siglo XVII se debió sin duda al estímulo que la obra de Mitelli y Colonna supuso en el panorama artístico del momento, si bien ha de considerarse junto a los pintores formados por el magisterio directo e indirecto del dúo boloñés, la presencia de dos artistas de la misma procedencia, Dionisio Mantuano y José Romani, así recordados tras la castellanización de sus nombres. Lo que del segundo de ellos sabemos se limita casi en exclusiva a las informaciones que Palomino suministra en su *Parnaso*,<sup>104</sup> si bien sobre Mantuano ha aumentado el conocimiento de forma considerable en los últimos años.<sup>105</sup> Ambos artistas practicaron la *quadratura*, y dominaban por tanto la técnica del fresco, si bien aún no puede dilucidarse el papel que tuvieron en la formación de artistas hispanos, y la influencia que ejercieron sobre los mismos.

Fueron muchas las empresas decorativas de la Corte de Madrid inspiradas de cerca por la *quadratura* boloñesa, y aunque muchas han desaparecido por circunstancias diversas, aún hoy subsisten algunas que hablan de los logros alcanzados en aquellas últimas

<sup>102</sup> ANTONIO PALOMINO, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, edición Buenos Aires, Poscición, 1944, vol. II, p. 200.

<sup>103</sup> Sobre estos artistas, continúan siendo la referencias más completas las contenidas en el catálogo a cargo de A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, Museo del Prado, 1986. La producción mural de Francisco Rizi fue analizada de forma monográfica por DIEGO ÁNGULO INIGUEZ, *Francisco Rizi. Pinturas murales*, «Archivo Español de Arte», XLVII, 1974, p. 361-382.

<sup>104</sup> A. PALOMINO, *Vidas*, p. 273.

<sup>105</sup> J.R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ Y D. GARCÍA CUETO, *Dionisio Mantuano* cit.

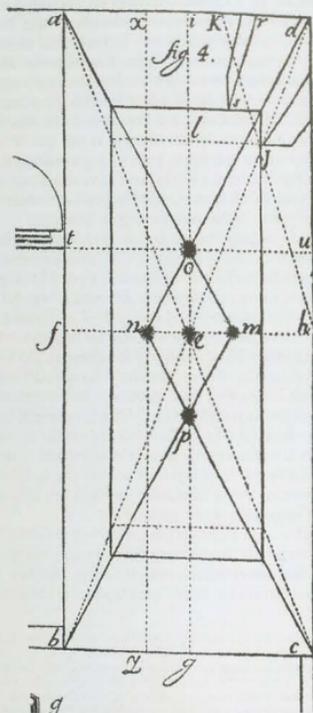


Fig. 4. ANTONIO PALOMINO, *Diagrama explicativo de la perspectiva multifocal*. Ilustración del Museo Pictórico y Escala Óptica.

décadas del XVII: además de la mencionada San Antonio de los Portugueses, de Rizzi y Carreño, subsisten en parte los frescos de la Casa de la Panadería de Claudio Coello y Donoso (1672-73),<sup>106</sup> los de la Capilla del Milagro de las Descalzas Reales,<sup>107</sup> de Mantuano y Rizzi, o las decoraciones de la planta noble de la Casa de la Villa, debidas a Antonio Palomino, y realizadas en 1692 y 1696.<sup>108</sup>

Si es un hecho constatable la progresiva difusión de grandes decoraciones de *quadratura* por el territorio peninsular, las cuales se ligan en la mayor parte de las ocasiones a empresas artísticas de alto nivel. Por los propios límites de este trabajo, no es posible más que apuntar algunas de estas realizaciones y el nombre de sus artífices; en 1665 Rizzi y Carreño trabajaron en varias decoraciones en la Catedral de Toledo, y en aquella misma ciudad también lo hicieron en 1671-74 Claudio Coello y Ximénez Donoso,<sup>109</sup> intervenciones de las que resultaron obras lo bastante sugestivas como para inspirar a artistas más discretos del panorama local.<sup>110</sup> Coello y Sebastián Muñoz decoraron la iglesia de la Mantería en Zaragoza en 1683, en la que ofrecieron un ejemplo maduro de la asimilación de la técnica, recursos compositivos y repertorio ornamental importados por los boloñeses (fig. 5).<sup>111</sup> Igual grado de madurez, pero ya influenciado en la figuración por la desbordante presencia de Luca Giordano en la Corte, demostró Antonio

<sup>106</sup> La principal monografía sobre Coello es la de E.J. SULLIVAN, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1989, p. 189-190, donde trata de la decoración de la Casa de la Panadería. Menos atención monográfica ha recibido Donoso; véase MARIANO SANCHEZ DE PALACIOS, *Un pintor y arquitecto en la Corte de Carlos II*, José Ximénez Donoso, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1977.

<sup>107</sup> ELVIRA GONZALEZ ASEÑO, *Dionisio Mantuano, pintor de la Capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid*, «Reales Sitios», XXXV, 1998, p. 74-75 y E. GONZALEZ ASEÑO, *Artífices y tasadores de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, más conocida como capilla del Milagro de las Descalzas Reales (1678)*, «Archivo Español de Arte», 288, 1999, p. 583-589.

<sup>108</sup> No existe por el momento una monografía moderna de Antonio Palomino, por lo que remito a los clásicos trabajos que sobre él versan: JUAN ANTONIO GAYA NUNO, *Vida de Jecielio Antonio Palomino*, Córdoba, Diputación Provincial, 1956; EMILIO MARIA APARICIO OLMO, *Palomino: su arte y su tiempo*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1966. Sobre las pinturas de la Casa de la Villa, véase J.A. GAYA NUNO, *Vida cit.*, p. 23 y 25, y E.M. APARICIO OLMO, *Palomino cit.*, p. 119-121.

<sup>109</sup> E.J. SULLIVAN, *Claudio Coello cit.*, p. 188.

<sup>110</sup> Sobre los decoradores toledanos de la segunda mitad del XVII, véase PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ, *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

<sup>111</sup> MANUEL CHAMOSO LAMAS, *Las pinturas de las bóvedas de la Mantería de Zaragoza, obra*



Fig. 5. CLAUDIO COELLO y SEBASTIÁN MUÑOZ, *Vista de las bóvedas de la iglesia de la Mantería de Zaragoza*.

Palomino en la decoración en los años 1699-1701 de la iglesia valenciana de San Juan del Mercado y de la Basílica de los Desamparados de la misma ciudad,<sup>112</sup> evocados aquí como cierre de la influencia dominante de Mitelli y Colonna en el panorama decorativo del Barroco español.

*Quiero dedicar este trabajo a quienes en Bolonia han alentado su elaboración y contribuido a su publicación, en especial al Ilustre Doctor Pierangelo Belletini, director de la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio y de esta revista, al Doctor Saverio Ferrari, la Doctora Annamaria Scardovi, de la sección de manuscritos de la misma Biblioteca, y al Doctor Paolo Tamburini. Expreso a la par mi gratitud a todo el personal de la Biblioteca y a mis otros amigos y colaboradores boloníes, quienes hicieron de mi estancia en la ciudad durante el otoño de 2002 una experiencia inolvidable.*

de Claudio Coello y de Sebastián Muñoz, «Archivo Español de Arte», XVII, 1944, p. 370-383; y E.J. SULLIVAN, *Claudio Coello* cit., p. 203-205.

<sup>112</sup> Además de las obras sobre Palomino ya citadas, considero de especial importancia para el conocimiento profundo de la obra de Palomino, no sólo en Valencia, sino en su conjunto, un poco conocido artículo de JOHN F. MOFFIT, *Antonio Palomino describe el mecanismo de la alegoría barroca: una rara explicación "iconológica" de un ciclo pictórico del año 1701 en Valencia*, «Boletín de Arte de la Universidad de Málaga», VII, 1986, p. 21-47.

### Apéndice documental

Se citan al final de cada documento los trabajos que han considerado los mismos con anterioridad.

#### *Documento 1 – Madrid, 28 de junio de 1659*

*Copia de una carta de Agostino Mitelli en Madrid a Giovanni Pedretti en Bolonia. Bolonia, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B.3375, fols. 26v-27.*

Car.<sup>mo</sup> Amico

Io che sempre desidero che V.S. habbia dà me buone novelle le invio tale con quello piu sicure occasioni che mi si porgano; e tale sono perche per Dio gratia sèguita la mia salute che tanto è maggiore quanto che dentro ad Agosto restará compita una opera maggiore di quelle che sino ad hora si sono fatte; per lo che Sua Maestà tiene molto gusto e viene su il ponte duode il giorno che per quanto staremo à vedere quello che succede; come che anche il Sig.<sup>ro</sup> Colonna che per l'aria sotile gl[od]de n[on] molta salute voria tornare in Italia, che però spera che S. Maestà dia licenza, mà n[on] s[ò] che sarà tutto si sentirà doppo la sudetta opera, e del tutto ne darò parte a V.S. a fine che ne dia parte alli amici.

Sua Maestà come già dissi è di buonissimo gusto e si potria sperare alcuna cosa, mà fa solo quello che vole i Ministri, che però n[on] havendo Noi servito alcuno di loro poco si può sperare; che nodrisco poca speranza di far poca dimmora in Madrid. Mà poi del venire in Italia n[on] so; Dio sij quello che mi doni la presente salute, che lo come dissi, D. Giovanni mio, vorrei venire con alcun poco commodo come spero f. Hor sù V.S. preghi Dio per me che lo al incontro sono e sarò suo buon amico come pure per altre mie lettere mandate à V.S. haverà veduto, che però di quello effetto che sia per succedere in suo bene ne starò attendendo l'avisio, come dà Dio gli lo prego.

Qui poi si tiene la Pace fatta per l'accasamento della Infante; e con tal fine le bacio le mani e per me salutí gli amici à tutti di Sua Casa.

Di Madrid li 28 Giug.<sup>o</sup> 1659

Di V.S.

Aff.mo Amico  
Agostino Mitelli.

C. LADEMANN, *Agostino Mitelli ...*, p. 110, nota 378.

Documento 2 – Madrid, 28 de julio de 1660.  
Testamento de Agostino Mitelli. Madrid, Archivo Histórico de  
Protocolos, legajo 10.336, fols. 96r-97v.

Da Agustín Meteli testam.to

28 Julio 1660

En el nombre de Dios Todo Poderoso Sepan q.to esta carta de testamento y ultima voluntad bienen como yo don Agustín Meteli maestro del arte de pintor Insigne vezino y natural de la ciudad de Bolonia y residente al presente en esta villa de Madrid Corte de su Mag.d estando enfermo en la cama dentro del comvento de Nuestra Señora de la Mrd. Calçada desta dicha villa de Madrid redencion de cautibos de la enfermedad Dios Nuestro Sr. a sido serbido de medrar y en mi buen juicio y entendimiento natural creyendo como creo el mis.º de la Sa.ªda Trinidad que es padre hijo y espíritu santo tres personas distintas y un solo dios berdadero y en todo lo demas que tiene fe y confesa la santa Madre Ig.la de rroma en cuya fe y creencia pronfito bibrir y morir como catolico Xtiano inbocando como inboco por mi interosera y abogada la serenissima reyna de los angeles madre de dios nra s.ra concebida sin mancha de pecado original y a los santos apoteles San Pedro y San Pablo y demas santos y santas de la corte celestial a quien pido y suplico sean mis abogados yntercesores la dibina Mag.ª de dios nuestro Sr. quando mi alma pecadora mas lo aya menester y deseando ponerla en la carrera de salbacion themiendome de la muerte que es cosa natural a toda criatura y la ora incierta a honrra y gloria de dios nro. Sr. y de su bendita m.d.e hago y hordeno este mi testamento man.º si.e

Primeram.te Encomiendo mi alma a dios nuestro señor que la crio y redimio con su preciosissima sangre del Cuerpo a la tierra de que fue formado

Mando que cuando la voluntad de dios nuestro señor cumplida de llebarme desta pre.te vida mi cuerpo sea sepultado dentro de la Capilla de nuestra sra. de los remedios del dho. Comvento de nuestra sra. de la mrd. desta villa en la sepultura que pareziere al Reberendissimo padre maestro Fray Juan de Fonseca Calificador de la suprema ynquisicion y comendador del dho comvento de la orden de nra s.ra de la mrd. mi testamentario y todo lo demas de mi entierro y dispus.on del lo dexo a su elecion y voluntad para que obre y haga en ello como le pareziere y bien bisto le fuese

Mando que el dia de mi entierro si fuere ora y sino el siguiente se me diga misa de cuerpo presente con diacono y subdiacono homilia y responso y los demas sufragios a los nombrados y se pague todo de mis bienes

Mando se digan por mi alma a disposicion del dho Padre maestro Fray Juan de Fonseca duzientas misas de alma en altares prebilegiados y se pague la limosna dellas de mis bienes

Mando a las mandas forrosas y a acostumbradas a medio real cada una por una bec que las apardo de mis bienes

Declaro me debe el s.or Micael Colona pintor mi compañero que bino conmigo de la dha ciudad de Bolonia a esta Corte todos los mrs que parati en su poder procedidos de las obras hemos echo los dos mando que El dho Padre comendador mi testamentario se tome cuenta y la ajuste con el y cobre del susodho. Lo que ansi me debiere y parare en su poder Porque fuo del dho Micael Colona de su buena cristianidad no negara la verdad Por aver tenido siempre buena correspondencia conmigo.

Ansi mismo declaro me debe el s.or Geronimo Xislet bolones residente en esta corte duzientos doblones de a dos escudos cada uno de que me tiene entra una zedula que sta en poder del dho S.or Micael Colona mando que El dho padre comendador Fray Juan de Fonseca mi testamentario los aya rrecria y cobre del susodho y de sus bienes y de quien con d[e]r[e]ch[o] Pueda y deba para cumplir este dho mi testamento = Y ansi mismo le doi poder y facultad en bastante forma de d[e]r[e]ch[o] al dho padre

comendador mi testamentario para que reciva y cobre de otras qualesquier persona se qualquier estado calidad y condicion que sean qualesquier cantidades de mrs que me son y fuern debidas y otras qualesquier cosas ansi en birtud de qualesquier recados o sin ellos y en otra qualquier forma y manera que sea y dello pueda dar El dho padre comendador qualesquier cartas de pago finiquito y costo y los demas despachos nezes[ar]ios y parezeron juicio siendo nezesº frater[el] todos los autos y dilixencias que combengan a esta que con efecto aya cobrado lo que ansi se me debiere para cumplir este mi testamento y lo que sobrare lo rremita a la dha ciudad de Bolonia a Gusepe Maria mi hijo lexítimo y de Lucrecia Pena mi primera muger que esta en la dha ciudad pº que los aya como mi heredero porque ansi es mi voluntad.

Para cumplir y executar este mi testamento mandas y legados en el contenidas dexo y nombro por mi testamentario y albacea al dho padre maestro Fray Juan de Fonseca comendador del dho comvento de la mrd desta villa al qual doi todo mi poder cumplido quan bastante dedi.º se requiere y es necesario para que entre en lo de mis bienes y los benda en pu.ca almoneda o fuera ella por su autoridad y de justicia como le pareziere y de su balor cumpla y pague este dho mi testamento y las mandas y legados en el cont.das y le dure todo el tiempo que fuese necesario que sen pasado el ano del alhazeazgo = Y en el remanente que de todos mis bienes quedare despues de cumplido y pagado este dho mi testamento dexo y nombro por mi unibersal heredero en todos ellos al dho Gusepe Maria mi hijo leximo y della dha Lucrecia Pena mi primª muger para que los aya y herede con la bendicion de dios y la mia

Reboco y anulo y doi por nigno[el] Ydem y balor ni efecto otro qualquier testamento o testamentos cobdicio o cobdicios o poderes que aya dado para testar que en dr[el] de teazgaho[el] y otorgado ansi por escrito como de palabra que quiero que no balgan ni hagan fee en juicio ni fuera del. Salbo este que al Pres.e ago y otorgo ante el presente scrivº y t[est]igos que quiero que balga por mi dho testamento y cobdicio y ultima voluntad en juizº y fuera del en aquel [l]abra y forma que en dº mejor lugar aya y lo otorgo y lo otorgo ansi en en la villa de Madrid a diez y ocho dias del mes de julio de mil y seis.tos y sesenta años siendo presentes por testigos Pedro Ruiz Gonzalez Bar.me Garcia Felipe ruiz diego Rodriguez tirado y Antº Sanchez residentes en esta corte y Porque el otorgante a quien yo Es.no doi fee conozco dho no poder firmar por la gravedad de su enfermedad lo firm.on de su nombre a su ruego.

Firmas Pº Ruiz Gonzalez/ Como 2º Bartolome Garcia/ Ante mi Andres Hernandez.

M. AGULLÓ Y COBO, *Noticias ...*, p. 100, lo publica extractado.

*Dos copias de este testamento, realizadas en el siglo XVIII, se encuentran en la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonia, Ms. B.112, documentos 6 y 7, escrito y compilado por Marcello Oretti. Una de las copias, identificada como documento número 6, está traducida al italiano; dice así su frontispicio: «1660. 28. Luglio. Testamento del Sig.re Agostino Mitelli celebre Pittore Bolognese fatto in Madrid in lingua Spagnuola... y se acompaña al final de la noticia de su poseedor boloñés: «La Sud.ta Copia è in Casa Zannoni di Bologna»; la otra, el documento número 7, reproduce fielmente el original español, aunque en su frontispicio se erra en la fecha del documento: «1660 28 Aprile Testamento del Sig.re*

Agostino Mitelli Pittore Bolognese Fatto in Madrid In Spagnuolo e Fede Battesimale di Agostino Mitelli [junior] Rogito di Andrea Fernandez Not.ro».

*Documento 3 – Madrid, 1 de junio de 1661.*

*Copia de los poderes relativos a la testamentaria de Agostino Mitelli. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B.112, fol. 63.*

[Esta copia fue hecha por alguien que no conocía la lengua española, y que no reflejó el texto real. He respetado en la transcripción los errores lingüísticos del copista].

Yo Andreas Fernandez Senot\* del Rey nro s.r Residente en su Corte y pro honaa [sic] en el oficio de fran.o para a de Roapres.te fra y los une y p[er] mio y baquies le traslado en prim de junio de mill y seis cientos y sesenta y un anos para le R.mo padre mastro fray guan de Fonseca Y el rresibo que da en papel selladi del ano de suo lungamiento de que doy fee

En testimonio de verdad  
Andres Hernandez [rubrica]

Los Sen n.os del Rey nues\* Sr<sup>o</sup> Residentes En su corte y probincia que aquí signamos y firmamos Certificamos y damos fee que Andreas Fernandes de quion [sic] basignados firmando En d<sup>o</sup> [Tes]tamento de suso Scrivano del Rey nuestro s.or havido y tenido por fiel Legal y de confiança y todas las scripturas y autos que ante el an pasado y pasan siempre se les a dado y da entera fee y credito en juicio y fuera del y para que dello conste damos la presente en la villa de Madrid a siete de junio mill y seiscientos y sesenta y un años =

[varias rubricas legibles en parte]  
[...] de Verdade[.]

[...] de San Juan [...] del Val, Eugenio Culderzanz  
Augustin Ruiz de Aznar[.] Pedro Maz[.]

*Documento 4 – Madrid, 1660*

*Epitafio compuesto por Juan de Alfaro por la muerte de Agostino Mitelli.*

D.M.S.

Augustinus Mitelli, Bononiensis pictor  
Praeclarus naturae oemulus admirandus  
Ac perspectiva incomparabilis, cuius manu  
Prope vivebant imagines, ipsa invida  
Occubuit Mantuae Carpetanae, postridie  
Kalendas augusti, anno M.DC.LX  
H. S. E. S. T. T. L.

[«Agustín Mitelli, ilustre pintor de Bolonia, admirable rival de la naturaleza, incomparable en la perspectiva, cuya mano hizo vivir las imágenes para su envidia, murió en Madrid el mes de agosto, año 1660»]

A. PALOMINO, *Vidas ...*, p. 256.

*Documento 5 – Madrid, 7 de abril de 1661*

*Pagos por la intervención de Mitelli y Colonna en la pintura de la ermita de San Pablo del Buen Retiro en 1659, librados el 7 de abril de 1661. Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, Legajo 3766, Pedro Vicente de Borja, Tesorero del Buen Retiro. Sin foliar.*

Montan los gastos Hechos en diferentes cosas que se an Comprado y Pagado Por quenta de las Cosig.<sup>nas</sup> ordinarias de Buen Retiro Para el servicio de las Embarcaciones, Sustento y bestuario de los esclavos que tiene su Mag.<sup>d</sup> en dho Sitio En el año de mill ss.<sup>os</sup> y Cinquenta y nuebe las cantidades siguientes en sta m<sup>a</sup> [...] Aug.<sup>d</sup> Miteli Pintor Italiano y a sus Compañeros Por refrescos que les m.<sup>do</sup> dar su ex.<sup>a</sup> en diferentes dias estando pintando en la Hermita de S. Pablo seis.<sup>os</sup> y Veinte Reales

A los dhos pintores De quinze m.<sup>os</sup> de pap.<sup>1</sup> pardo y dos de blanco p<sup>o</sup> hazer Dñajes Nobenta y Cincó R<sup>o</sup>. Firmas: [ilegible], Melchor de Alvear y Gamboa, Alejo de Escalada.

J.M. DE AZCÁRATE, *Anales ...*, se refiere a él.

*Documento 5 bis – Madrid, 1671*

*Memoria de D. Pedro Vicente de Borja sobre su gestión como tesorero del Real Sitio del Buen Retiro. Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, legajo 3766, Memoria, fols. 46v-49r.*

[...] Mas nueve mill y quatroz.os R.s de bellon q Valen trez.os y diez y nueve mill y seiss.os mrs que p librapza del dho Alcalde de tr.<sup>a</sup> de marzo de mill y seiss.os y sesenta y dho Pago a mig.<sup>o</sup> angel Colona mro pintor ytaliano en q.<sup>ta</sup> de lo que se le devia y havra de haver p cinco meses y m<sup>o</sup> que se ocupo el solo em pintar al fresco con la fachada y salon de la Hermita de San Pablo de buen Retiro desde Primero de Junio de mill y seiss.<sup>os</sup> y sess.<sup>as</sup> asta fin de febrero de mill y seiss.<sup>os</sup> y sess.<sup>as</sup> y uno a Razon de Ciento y cinq.<sup>ta</sup> R.<sup>s</sup> Cada mes p<sup>o</sup> su comida y la de su Criado de que otor.<sup>o</sup> Carta de pago en esta billa en quinze de Julio delante P<sup>o</sup> de alvear matienzo sc.<sup>no</sup>

[...] Mas tr<sup>a</sup> y siete mill y seiss.<sup>08</sup> R<sup>8</sup> bellon que Valen L...quento Doe<sup>08</sup> y setenta y ocho mill y quatro.<sup>05</sup> mrs p jibr.<sup>08</sup> del dho alcaide de doze de hen.<sup>0</sup> de mill y seiss.<sup>08</sup> y sess.<sup>10</sup> y uno pago a mig.<sup>0</sup> anjel Colona pintor Ytaliano p el salario de ocho mese que se ocupo el y ag.<sup>10</sup> Miteli su Companero asta fin de mazo de mill y seiss.<sup>08</sup> y sess.<sup>10</sup> En pintar al fresco en la fachada y salon de la hermita de señor San Pablo de buen Retiro y dos teatros pequeños de prespavistas y p<sup>l</sup> Representar Comedias a Sus Mags a Razon de trez.<sup>08</sup> R<sup>8</sup> cada mes p<sup>l</sup> entrambos y mill quatro.<sup>08</sup> R<sup>8</sup> para el Gasto de su comida y criados de Otorgo Carta de pa<sup>l</sup> en m<sup>o</sup> a beinte y dos de here-ro De mill y seiss.<sup>08</sup> y sess.<sup>10</sup> y uno ante Pedro de alvear matienzo sc.<sup>10</sup>

*Documento 6 - Madrid, 28 de Junio de 1661.*

*Declaración de A.M. Colonna sobre el proceso del rescate de su hijastro Carlo Maria Macheli. AHPM: Protocolo 10378, fol. 140.*

En la Villa de Madrid A Veinte y ocho de Junio de mill y seis<sup>0</sup> y sesenta y Un años ante mi el Scrivano y testigos parecieron Anjel Miguel Colona pintor de Su Magestad y Pedro de Racle, mercader frente del Combeno de San Felipe Residentes en esta Clorite y dijeron que por plarte Por decreto de los señores Presidente y del Consejo de la S[an]ta Cruzada de Veinte deste presen[te] mes y año firmado del Ilencenciado Don Luis Bernarjido de Cartajena Relator del dho. Consejo estan mandados librar cient ducado[s] de plata para el rescate de Carlos Maria Macheli Cautivo en Arjel y para conseguir dicha libranza desde luego los otorgantes de mancomun a Voz de Uno y Cada Uno de por si y por el todo y [...]lidim Remdo como Ren.on las leyes de la mancomunidad en forma se obligan p. los dichos cien ducados de plata p<sup>a</sup> asi estan librados p<sup>a</sup> el Rescate del dicho Carlos Maria Macheli se comberitran en su libertad y rescate y dentro de año y medio contado desde oy dia de la dha los otorgantes traeran testimonio de Aberlo Cumplido y Rescatado al dicho Carlos Maria y no lo faciendo se obligan de bolber dichos cient ducados de plata y pagarlos a p<sup>l</sup> por los S.res Comisario general y del Consejo de la S.ta Cruzada se les mandare y para [...] lo Cumpliran obligaron sus personas y bienes ahidos y por aber y dieron poder a todos iguales y Juezes y Justicias p<sup>a</sup> de sus negocios puedan y dehan con[] y en especial al dicho Comis[ar]io gen[er]al[] y s.res del dicho Consejo de la S.ta Cruzada a cuyo fuero se sometieron y Ren.on. El [...] propio y [...] Dom[] cale y si comberit de [...] omnium judicum Revicieron por Sent.<sup>a</sup> pasada en cosa juzgada de las leyes de su favor y la general y la p<sup>a</sup> la probee en forma y asi lo otorg[ar]on y firmaron a p<sup>l</sup> y El S<sup>no</sup> de provincia doy fe conozo siendo testigos Antonio del Coto Arguelles, familiar del Auditor del Nuncio, y Andrés de Rozas y Antonio de Pineda, residentes en esta Clorite e ma d lo f.

*Firmas:* -Angel Michele Colonna-, -Pedro Racle-, -Ante mi Paulino Bemto-

M. AGULLÓ Y COBO, *Documentos* ..., p. 22, lo publica extractado.

*Documento 7 - Madrid, 21 de Agosto de 1666.*

*Copia de la carta de los padres de la Merced en la que informan sobre la muerte de Agostino Mitelli. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B.3375, Vita del Mitelli, fols 81v-82r.*

Copia

Certifichiamo, il R.<sup>mo</sup> P. Maestro Frà Gio: de Rocca Com<sup>m</sup>endatore del Convento di Nostra Sig.<sup>a</sup> della Mercede della Redentione della Captivi, Fr. Ant.<sup>o</sup> Maiers Caramuel, e fra Michele dell'Olmo depositarij del d.<sup>o</sup> Convento, come il Sig. Agostino Metelli illustre Pittore Bolognese s'infirmo in questo Convento e fu assistito dalli Religiosi del d.<sup>o</sup> Convento, con quell'assistenza, e Charità, [tachado] che meritava una tal Persona: Agravossi l'infirmità del d.<sup>o</sup> Sig.<sup>a</sup> Agostino di febbre maligna, e ricevé con molta devot.<sup>o</sup> li Santi Sacram.<sup>ti</sup> dell'Eucharistia, e oglio Santo: et all'ulti due de Agosto giorno di Lunedì a hore 10 dell'anno de 1666 se ne passò all'altra vita; Fu sepolto nel soprad.<sup>o</sup> Convento con que'lla. Pompa funebre, che si dovea à un huomo così celebre, e famoso particolarmente nell'arte della Pittura, nella Capella della Madonna delli Remedij la mag.<sup>a</sup> devotione, che sia in questa Corte, et accio che questo sito nota a' suoi tutti habbiamo dato la presente firmata di n<sup>ost</sup>ro nome, e sigillata con il sigillo della Religione li 21 d'Agosto dell'anno 1666

P. Juan de Rojas / Com.<sup>a</sup> [rubricado]  
P. Antonio Mayers / Caramuel depp.<sup>a</sup> [rubricado] / P. Miguel del Olmo / depp.<sup>a</sup> [rubricado]

Loco + del Sigillo

C. LADEMANN, *Agostino Mitelli* ..., p. 111-112, nota 385.

*Documento 8 - Madrid, siglo XVII*

*Descripción de la pintura de la Media naranja de la iglesia de la Merced, por el padre Felipe Colombo en sus «Fundaciones mercaderías». Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2684, folio 49.*

La capilla Major es de las mas capaces de Madrid, el retablo insigne, sobre bruidos jaspes, que por mas de estado y medio le sirva de pedestal y entre ellos dos escudos grandes de marmol blanco de Genova donde estan las armas de los marqueses del balle, y condes de chinchon correspondiendoles otros dos muy hermosos en la coronacion del retablo = La [tachado] La Capilla Major remata en unas rica Media naranja, su linterna estriba sobre cuatro pilastrones de hermosa y fuerte arquitectura, que con su luz hacen lustrosa la admirable Pintura, Singular Marabilla del arte, y una delectacion de los sentidos, de que esta adornada la media naranja, los arcos, nichos, y frisos de la Capilla Major, Pintura al fresco obra de Michel Angelo Colona Bolones el Apelles deste siglo, que a mucha costa trajo de Italia el S.or Rey Philippe quarto, para pintar el salon de su palacio; diosele zelda en el Convento, y llevando del gran precio que se le ofreció, y de la nueva debocion que con el trato cobró a la Religión; puso tal cuidado, que todos confessan no le iguala lo que pinto en el Palacio y retiro de su Magestad; no viene extranjero curioso a la corte, que havendolo visto, no vuelva nuevas veces a repararlo, diciendo, que solo esto puede ser en la tierra, un

equo de la hermosura de la Gloria de Maria, cuya Assumpcion retrata; en los quatro angulos de la media naranja estan quatro escudos organizados de las armas de los señores patrones, y sobre ellos quatro evangelistas, con tal valentia, que juzgan los ojos estan fuera de la pared en el aire los cuerpos. Todo ello costo al Convento dos mil reales de a ocho. Para ponderacion de lo que es, vaste decir que aviendo llamado a los Mejores Pintores de la Corte para que prosiguiesen la Capilla Mayor, aviendo bisto con emutacion, algunas fajas, tarjetas, y laminas, lo desarmo diciendo no se atrebian a proseguir sin allarse sin quien se alijente a intentarlo. *Al margen, con letra distinta dice* «Pinturas de la Media Naranja del Celebre Pintor Miguel Angel Colona».

ELIAS GÓMEZ, *El primer convento mercedario de Madrid*, «Estudio», 152, 1986 (número monográfico), p. 101, lo transcribe parcialmente.

#### RIASSUNTO

I pochi anni nei quali Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli operarono alla corte di Filippo IV di Spagna segnano un capitolo fondamentale non solo per la biografia dei due pittori bolognesi, ma anche per lo sviluppo dell'arte spagnola dell'ultimo Seicento. Questo singolare episodio viene riconsiderato con l'aiuto della bibliografia e delle fonti spagnole e italiane, tra le quali spiccano il manoscritto *Vita del Mitelli*, conservato all'Archiginnasio, e alcuni importanti documenti d'archivio come il testamento originale d'Agostino Mitelli (morto a Madrid nel 1660) conservato nell'Archivio Storico Notarile di Madrid, e alcuni pagamenti per i lavori nel palazzo del *Buen Retiro*, rinvenuti nell'Archivio Generale di Simancas. Si presta particolare attenzione sia alle scarse testimonianze, soprattutto disegni, che rimangono delle loro opere a Madrid, purtroppo oggi tutte scomparse – si pensi alla decorazione di vari ambienti dell'*Alcazar* e alla cupola della chiesa de *la Merced*, nella quale lo stesso Mitelli ebbe sepoltura – sia ai rapporti che i due artisti intrattengono con i vari personaggi della corte spagnola, in una riconsiderazione complessiva dell'indubbio influsso che la loro pittura esercitò in ambito iberico nelle ultime decadi del secolo XVII, come è comprovato ad esempio dal ciclo decorativo della chiesa de *la Mantería* a Saragozza, compiuto da Claudio Coello e Sebastián Muñoz nel 1688.

ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA

### Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena na correspondência do Arquivo Malvasia (1745-1757)

Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, o único filho de Francesco Bibiena que seguiu a carreira artística, nasceu a 11 de Agosto de 1717 em Bolonha, vindo a falecer em Lisboa a 20 de Novembro de 1760. Aluno e professor da Academia Clementina em Bolonha, membro da Academia de Desenho de Florença, Giovanni Carlo exerceu a sua actividade em Itália essencialmente como arquitecto, cenógrafo e quadraturista, as mesmas áreas em que os membros da família Bibiena tinham adquirido merecida fama.<sup>1</sup>

Entre os mecenas para quem trabalhou em Bolonha, destaca-se a figura de Cesare Alberto Malvasia (1713-1767), nomeado senador em 1756 e *gonfaloniere* em 1758,<sup>2</sup> para cujo palácio na Strada Maggiore lhe encomendou a bela escadaria helicoidal que ainda

<sup>1</sup> O presente artigo insere-se na investigação que temos vindo a desenvolver em Itália, com uma bolsa de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal, sobre o tema *Artisti bolognesi em Portugal e a sua influência na arte portuguesa do segunda metade do século XVIII*.

<sup>2</sup> Sobre a figura de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena veja-se a entrada de Deanna Lenzi no catálogo *I Bibiena una famiglia europea*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 31-32, que sintetiza as informações conhecidas sobre a vida e a obra deste artista.

<sup>3</sup> A família tinha sido afastada desse cargo honorífico em 1697, após o assassinato Cesare Malvasia pelo filho Antonio Galeazzo. A este ramo da família Malvasia pertencia o conde Carlo Cesare Malvasia, o conhecido autor da *Felsina Pittrice* (1686), obra que está na origem da divulgação e do reconhecimento da escola de pintura bolonesa.

hoje existe, iniciada pouco depois do seu casamento com Ginevra Gozzadini, em Janeiro de 1745.<sup>3</sup>

Homem ilustrado, «nobile dilettante appartenente all' internazionale del buon gusto», o conde Malvasia possuía uma vastíssima biblioteca, onde figuravam algumas das mais importantes obras impressas da época.<sup>4</sup> Foi autor (sob o pseudónimo de Simplicio Pepi) de um opúsculo sobre hidráulica, intitulado *Del modo di regolare le acque del Bolognese, Ferrarese e Ravennano*, onde propôs a criação de um canal do Reno ao Adriático, passando por Minerbio, Castelguelfo, Faenza, Forlì e Cesena. De sua autoria é também um tratado de arquitectura que permanece manuscrito, *Degli Ordini dell'Architettura*, onde reuniu reflexões sobre as propostas dos mestres tratadistas do passado. O seu interesse pela arte levou Francesco Algarotti, o erudito veneziano regressado em 1757 a Bolonha (onde estudara, no Istituto delle Scienze, de 1726 a 1732), a dedicar-lhe o seu *Saggio sopra l'Architettura*, comparando-o a Lord Burlington e a Frederico II e colocando sob a sua protecção a renovação da nobre arte da Arquitectura.<sup>5</sup>

A investigação que temos vindo a realizar em Itália sobre a actividade de Giovanni Carlo Scinio Galli Bibiena conduziu-nos ao arquivo da família Malvasia,<sup>6</sup> onde encontramos sugestivas informações sobre o interesse do conde Cesare Alberto pela actividade do então jovem Bibiena e algumas notícias inéditas sobre a participação do artista bolonhês em obras então em curso.

<sup>3</sup> Sobre a construção desta escada e a participação de Bibiena veja-se o nosso artigo *Precinzioni sullo scalone di Palazzo Malvasia in Strada Maggiore a Bologna*, em *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna, Editrice Compositori, 2004, p. 289-294.

<sup>4</sup> Na sua biblioteca figuravam os 17 volumes da Enciclopédia, na edição original de 1751. Sobre a figura mecénica do conde Cesare Alberto Malvasia veja-se ANNA MARIA MATTEUCCI, *Uno sguardo ai committenti, in I decatori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli* (dir. de A.M. Matteucci), Milano, Electa, 2002, p. 81-83, e ainda a tese de licenciatura de OLGA VICINANZA (orientada pela professora Matteucci), *Palazzo Malvasia in Bologna*, Bologna, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Magistero, 1984/1985.

<sup>5</sup> FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'architettura*, in Venezia, nella stamperia Graziosi a S. Apollinare, 1794, p. 5. A carta dedicatória é datada de 24 de Dezembro de 1756.

<sup>6</sup> Arquivo Malvasia (AM). Este arquivo privado, preservado em Passo Segni, Baricella, foi inventariado a pedido da família Malvasia pelas arquivistas Francesca Boris, Anna Maria del Lauro e Carla Frongia. Agradeço à condessa Maria Grazia Malvasia e a suas filhas, Isabella e Riccarda, as facilidades concedidas para a sua consulta. O interesse deste arquivo foi-nos apor-

Da documentação consultada transcrevemos em anexo cinco cartas autógrafas de Giovanni Carlo ao conde Malvasia<sup>7</sup>. Três foram escritas de Bolonha para Roma, onde então se encontrava o conde, a 25 de Abril, a 9 de Maio e a 20 de Junho de 1750, e as duas restantes de Bolonha, a 22 de Novembro de 1752 e a 13 de Junho de 1757, a primeira revelando aspectos da sua actividade na capital portuguesa, ao serviço da corte do rei D. José I, e a segunda fornecendo um parecer técnico sobre o projecto do palácio que o conde então construía em Bolonha, na piazza San Donato. Transcrevemos ainda uma outra carta, também conservada no Arquivo Malvasia, enviada em 24 de Março de 1745 a Giovanni Carlo pelo primo Giuseppe Bibiena, que então residia em Viena, onde trabalhava para o Imperador.

#### Giovanni Carlo Scinio Galli Bibiena e a construção do Teatro Comunale

A documentação do arquivo Malvasia revelou-nos informações inéditas sobre a participação de Giovanni Carlo Bibiena nos projectos que antecederam a construção do Teatro Comunale de Bolonha, bem como o apoio do conde Malvasia às suas pretensões. Como é sabido, este edifício foi construído entre 1755 e 1763 a partir de um projecto de Antonio Bibiena, filho de Ferdinando e, portanto, primo de Giovanni Carlo Scinio Bibiena.<sup>7</sup>

O incêndio do teatro Malvezzi di San Sigismondo, a 19 de Fevereiro de 1745, reduzindo a cinzas a principal sala de espectá-

culo pela Professora Anna Maria Matteucci, a quem igualmente expressamos os nossos agradecimentos. A investigação foi realizada entre Novembro de 2002 e Março de 2003.

<sup>7</sup> Sobre o Teatro Comunale vejam-se os seguintes artigos de Wanda Bergamini, a sua principal estudiosa, onde se encontra a principal bibliografia respeitante ao tema: *Antonio Galli Bibiena e la costruzione del Teatro Comunale di Bologna, em Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna* (dir. de Lamberto Trezzini), I, Bologna, Alfa, 1966, p. 79-99; *Nuovo Teatro Pubblico di Bologna, 1755-1763, em L'Arte del Settecento. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio* (catálogo da exposição, Bolonha, 1979), Bologna, Alfa, 1980, p. 122-127; *La Fabbrica del Nuovo Teatro Pubblico di Bologna. Querelle Civica, Dibattito Architettonico, em I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi. Atti del Convegno, Bibiena, 29-27 de Maio de 1995*, Bibiena, Accademia Galli Bibiena, 1997, p. 99-116; *Nuovo Teatro Pubblico di Bologna, em I Bibiena una famiglia europea cit.*, p. 331-333. Veja-se ainda o recente contributo de GIUSEPPINA RAGGI, *G. Carlo Scinio Bibiena e il conte Cesare A. Malvasia: un progetto per il Nuovo Teatro Pubblico di Bologna*, em *Arti a confronto cit.*, p. 295-303.

culos de Bolonha, originou várias propostas para a construção de um teatro público. Uma das primeiras iniciativas partiu de um grupo de senhoras nobres de Bolonha — Eleonora Albergati, Isabella e Anna Pepoli, Vittoria Caprara, Catarina Orsi e Isabella Zambeccari — que pretendiam empenhar no projecto para o novo teatro «cavalieri e [...] semplici cittadini di buon censo».<sup>8</sup> Em Março de 1748, um grupo de senadores, nobres e cidadãos influentes, onde se incluía o conde Cesare Alberto Malvasia, pediu ao arquitecto do Senado, Carlo Francesco Dotti, que fizesse um orçamento para um teatro de grandes dimensões a construir no local do palácio do conde Gamba di Ravenna, na Strada Santo Stefano, e em terrenos de casas vizinhas.<sup>9</sup> O memorial então realizado pelos promotores do projecto encontrava-se no arquivo do conde Malvasia e foi enviado a Roma em 1748.<sup>10</sup>

Apesar de nenhuma das duas propostas ter tido seguimento, continuou entre as preocupações dos bolonheses a ideia da construção de um teatro público em edifício autónomo. A 10 de Janeiro de 1750,<sup>11</sup> o «mastro di casa» da família Malvasia, Francesco Fabri, informava o conde Cesare Alberto, então em Roma, das notícias que lhe tinham sido transmitidas por Giovanni Carlo Bibiena sobre uma nova proposta para a construção do teatro, que repetia o mesmo esquema financeiro já adiantado pelo conde Malvasia:

Il Signor Giovan Carlo Bibiena m'impone avanzare à Vostra Eccellenza li suoi umili Rispetti, e significarle come qui viene novamente intavolato di fare il Nuovo Teatro, con forma di Lotteria di Mille Persone, che sborsino lire cento per cada una in più volte, come pare a noi fosse uno dei progetti formati da Vostra Eccellenza [...].

<sup>8</sup> Archivio di Stato di Bologna (ASBo), *Impianto del Gran Teatro della Comune, 1756*. Cf. WANDA BERGAMINI, *La Fabbrica del Nuovo Teatro Pubblico* cit., p. 99, 113, 114.

<sup>9</sup> ASBo, *Progetto per facilitare la Construzione di un Teatro in Bologna benchè senza denaro e senza luogo dove costruirlo*. Cf. W. BERGAMINI, *La Fabbrica del Nuovo Teatro Pubblico* cit., p. 100, 114.

<sup>10</sup> Em 1748, entre as despesas correntes da casa Malvasia, encontra-se um pagamento a Francesco Antonio Canuti per copie tre degli Capitoli che si propongono alla Nobiltà, e Cittadinanza di Bologna per la Edificazione di detto Teatro mandata huna a Roma — AM, *Filze di Casa 1748*, fl. 132. Canuti recebeu no total 9 liras e 5 soldos.

<sup>11</sup> AM, *Carteggio Malvasia*, Cx. 1467, n. 32. Carta de Francesco Fabri ao conde Malvasia, de 10 de Janeiro de 1750. A carta é escrita no dia a seguir à primeira reunião do grupo de senadores e aristocratas promotores do novo projecto para o teatro público. Segundo informa W. BERGAMINI, *La Fabbrica del Nuovo Teatro Pubblico* cit., p. 114, nota 3, reuniram-se na casa Orsi, de 9 de Janeiro a 6 de Abril de 1750, e na casa Fantuzzi, de 17 de Abril a 18 de Maio de 1750.

Fabri refere-se a Giovanni Carlo Bibiena como «protegido» do conde Malvasia: «il Signor Bibiena non hà voluto mancare di avvisarla per di lei regola, come anche per essere sempre assistito dalla di lei particular Protezione, come unico suo Protettore».

Como proponentes do novo projecto apontava os nomes dos senadores Grassi e Ratta, dos condes Orsi, Carandini e Marco Antonio Ercolani e do abade Davia. Também a primeira localização proposta para o novo teatro era a mesma que sugeria anteriormente o conde Malvasia: «sono state prese delle Misure della Casa del Signor Luccio Malvezzi ond'è la Stamperia della Volpe, già da Lei anch'amirata» — alvitrando-se igualmente outro local na Strada Santo Stefano, mas sem se precisar o ponto exacto. É ainda nesta altura que surge a ideia da aquisição do «Guasto Bentivoglio» para a construção do teatro, posta de parte pela recusa do marquês.<sup>12</sup>

A 15 de Abril,<sup>13</sup> Fabri avisava o conde Malvasia — repetindo uma vez mais a informação fornecida por Bibiena — da intervenção do legado papal na

Compagnia dei Cavalieri che trattano di costruire il Teatro, in parte volendo come Principe entrarvi per cagione della Lotteria, et in parte come Protettore, spandosi che per questo motivo nell'ordinario presente scrive à Sua Santità per conseguire la permissione di tal Lotteria.

A entrada do cardeal legado terá levado alguns dos membros do grupo dos nobres bolonheses a retirarem-se da organização.

O nome de Giovanni Paolo Dotti é então sugerido por alguns dos promotores como arquitecto do novo teatro. Giovanni Paolo era um dos filhos de Carlo Francesco Dotti, o arquitecto do Senado, a quem fora pedida, em 1748, a estimativa de custos para o teatro a construir na strada Santo Stefano.

Mas a par de Dotti, como candidato ao projecto, perfila-se a figura de Giovanni Carlo Bibiena, apoiado desde o início pelo seu mecenas. De Roma, onde permanecerá durante o ano de 1750 e

<sup>12</sup> Como era referido a Cesare Alberto Malvasia, a 25 de Fevereiro de 1750, pelo seu pai, em carta que lhe dirigiu para Roma: «Il marchese Bentivogli à ricusato di vendere il Guasto per la Construzione del nuovo Teatro» — AM, *Carteggio Malvasia*, Cx. 1467, n. 32. Neste local surgiria mais tarde o edifício projectado por António Bibiena.

<sup>13</sup> *Ibidem*, carta de Francesco Fabri ao conde Malvasia, de 15 de Abril de 1750.

parte de 1751, o conde Malvasia manobra de forma a conseguir a atribuição do projecto ao seu protegido. A 22 de Abril,<sup>14</sup> uma nova carta de Fabri refere pela primeira vez a rivalidade latente entre os dois competidores. Pelo teor da carta concluímos que, em resposta a uma sugestão de Malvasia, Bibiena pedira a Fabri que avisasse o conde de que não sabia como «fare un passo in suo Favore, perche pareria, che volesse levare di mezzo il Dotti, che probabilmente avrà inoltrato il suo Dissegno».

A 25 de Abril,<sup>15</sup> Fabri remete ao conde Malvasia uma curiosa carta de Bibiena, «trascritta di tutto punto da una minuta fattali dal Signor Conte Carandini» (um dos promotores do teatro), transmitindo ainda o pedido do arquitecto para que Malvasia interviesse junto do secretário pontifício (e futuro legado) Scarselli:

Detto Signor Bibiena soggiunge ancora se stimasse bene Vostra Eccellenza per gratiarlo di categhizare il Signor Segretario Scarselli per vedere se si potesse guadagnare, credendosi sia in favore di uno delli Fratelli Dotti; rimettendosi però alla savia di Lei prudenza.

Na carta remetida por Fabri (Doc. 2),<sup>16</sup> Bibiena mostra-se mais seguro, referindo que as circunstâncias parecem propícias à construção do teatro e que, com a ajuda do conde, espera conseguir os seus objectivos. Informa que o conde Carandini está do seu lado, tendo já afirmado que «il Teatro debba farsi sull'idea e direzione di Gioan Carlo Galli Bibiena ne altrimenti, ne in altro modo». Carandini teria levantado várias objecções ao projecto de Dotti, pretendendo expô-las ao legado papal, o cardeal Valenti e, através deste, ao próprio papa Bento XIV.

O conde Carandini tencionaria alegar que o projecto de Dotti não fora feito por ele, mas sim por Cívoli, e não agradara em Veneza. E como se tal não bastasse, teria afirmado

che il Dotti [...] non sa pure tirare una linea; che non sarebbe ne anche buono per la direzione di una idea che non è sua; che la sua persona è in totale discredito presso il Paese tutto per mille titoli neppure decente ad esprimersi tal che ne anche i meriti del Vecchio Padre sono stati sufficienti a fargli conseguire la ricercata coadiutoria di Architetto del Publico stimandolo più Architetto di Ciarle e di raggi che di operazione e di pratica.

<sup>14</sup> *Ibidem*, carta de Francesco Fabri ao conde Malvasia, de 22 de Abril de 1750.

<sup>15</sup> *Ibidem*, carta de Francesco Fabri ao conde Malvasia, de 25 de Abril de 1750.

<sup>16</sup> *Ibidem*, carta de Giovanni Carlo Bibiena ao conde Malvasia, de 25 de Abril de 1750.

Finalmente – conclui Bibiena, sempre salientando que cita as opiniões de Carandini – só ele próprio, Giovanni Carlo, reuniria todas as condições necessárias à realização do projecto para o teatro público:

Dall'altro canto (soggiunge il Signor Conte Carandini) che potrebbe mettersi in vista il dispiacere universale del paese che il Teatro si faccia dal Dotti, e il desiderio eguale che lo facesse il detto Bibiena; essere tutti di questo cognome nati a tal professione le memorie lasciate per tutta europa dagl'Antennati de viventi i loro insegnamenti e precetti trascesi, e passati anche in quello che in oggi è in Bologna, e i saggi non pochi dati da questo in altre Città della sua abilità, e di essere un degno discendente de suoi piu degni maggiori e il ritrovarsi presso di lui tutti i scritti e le memorie, e le piante di tutte le operazioni di quelli.

O apoio declarado do conde Carandini foi fundamental para a mudança de opinião de outros membros do grupo em relação à atribuição do projecto a Bibiena. A 29 de Abril,<sup>17</sup> Fabri transmite ao conde Malvasia novas informações que lhe tinham sido fornecidas por Bibiena: os senadores recém-eleitos, o conde Muzzarelli, Antonio Lorenzo Sampieri, o conde Tedeschi e o marquês Angelelli tinham já apoiado a sua candidatura.

Mas apesar de as circunstâncias parecerem favoráveis ao desempenho de Bibiena, nada foi decidido quanto aos projectos para o teatro, mantendo-se a expectativa em relação a outras eventuais propostas. Como afirmava Bibiena numa outra carta que escreveu, a 9 de Maio, ao conde Malvasia (Doc. 3),<sup>18</sup> depois de lhe agradecer todo o apoio que lhe vinha concedendo,

Stimarei che non fosse mal fatto, quando Vostra Eccellenza ciò apprai, l'indagare a tempo opportuno quali sieno gli Autori degli accennati disegni per poter in tal maniera sapere da chi si abbia da guardare, mentre qui da Noi si è affatto all' oscuro circa questo particolare, essendo assicurato che dai Signori Cavaglieri Aggregati non ne è stato inviato alcuno.

A 20 de Maio, uma outra carta de Fabri<sup>19</sup> refere que o grupo pro-

<sup>17</sup> *Ibidem*, carta de Francesco Fabri ao conde Malvasia, de 29 de Abril de 1750.

<sup>18</sup> *Ibidem*, carta de Giovanni Carlo Bibiena ao conde Malvasia, de 9 de Maio de 1750.

<sup>19</sup> *Ibidem*, carta de Francesco Fabri ao conde Malvasia, de 20 de Maio de 1750.

motor convidou oficialmente Bibiena a apresentar um projecto para o teatro: «Si è fatta l'Ambasciata al Signor Giovan Carlo Bibiena, quale rende umilissime Grazie à Vostra Eccellenza per la bontà con cui lo favorisce». Na mesma carta, Fabri transmitia mais notícias veiculadas por Bibiena: chegara já a resposta de Bento XIV ao pedido formulado pelos nobres bolonheses; o Papa concordava com a lotaria e autorizava a construção do teatro desde que fossem reunidos os fundos necessários. E acrescentava uma nota humorística: «[...] e poi le suggerisce di riservare un Palco agl'Anticristo, mentre crede sarà fatto in tempo di venire alla prima Recita».

A aprovação dada pelo papa ao plano financeiro do grupo promotor seguiu-se uma notificação pública em 6 de Junho de 1750,<sup>20</sup> convidando os cidadãos de Bolonha a investir no projecto, através da compra de 1000 quotas destinadas a perfazer a quantia de 10.000 zecchini romanos, viabilizando assim a construção do novo teatro público.

Depois de homologado pelo papa e aberto à participação dos cidadãos de Bolonha, dir-se-ia próxima a realização do tão desejado projecto por parte de Bibiena, que referia numa carta escrita a 20 de Junho ao conde Malvasia (Doc. 4)<sup>21</sup> ter recebido todo o apoio, não só dos promotores do projecto, mas também do cardeal legado. Ao mesmo tempo, refere ao conde Malvasia ter finalmente conseguido contactar o seu primo cónego (cujo nome não refere), que em Roma obtivera da parte de Monsenhor Molinari a garantia de todo o apoio por parte da corte papal. O primo aconselhara-o, porém, a não entregar por ora os projectos para o teatro: «Quanto ai consa-puti disegni ei m'impose di non avanzare altro per ora, che succedendo l'effettuazione del Teatro egli saprebbe avvertirmi di quanto dovessi fare». Eliminava assim as suspeitas que pairavam nas suas cartas anteriores ao conde Malvasia em relação a um inimi-

<sup>20</sup> Notificação del 6 giugno 1750. Francesco Maria Triboldi Notaro, in Bologna, per Clemente Maria Sassi, Successore del Benacci, per la Stamporia Camerale, 1750 (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna - BCABO - 17 Storia Artistica Caps. G, n.º 9). Assinavam a notificação Teodoro de Buoi, Luigi Muzzarelli, Antonio Lorenzo Sampieri, Petronio Francesco Rampionesi, Lodovico Ratta Garganelli, Giovanni Fantuzzi, Francesco Angelelli, Petronio Landi, Carlo Grassi, Camillo Orsi, Giovanni Paolo Tedeschi e Carlo Rubini.

<sup>21</sup> AM, *Carteggio Malvasia*, Cx. 1467, n.º 32, carta de Giovanni Carlo Bibiena ao conde Malvasia, de 20 de Junho de 1750.

go que manobrava por trás, e que o conde Malvasia associara ao referido primo cónego.

Na mesma carta, Bibiena informava ainda o conde Malvasia de que acabara de receber a notícia de que estavam para chegar a Bolonha dois primos, filhos de Giuseppe, mas que o pai estava de tal forma empenhado ao serviço do rei da Polónia que não se esperava que por ora pudesse transferir-se para Itália. E termina com um desabafo – «Ecco tolto di mezzo un'altro ostacolo» –, que nos faz pensar se não seria ele um dos temidos e desconhecidos candidatos ao projecto para o teatro público.

Alguns anos antes, em 1745, os nomes de Giuseppe e Giovanni Carlo tinham aparecido associados num projecto para um teatro não identificado. Numa carta guardada no arquivo Malvasia (Doc. 1),<sup>22</sup> embora endereçada a Giovanni Carlo, Giuseppe envia-lhe um parecer sobre aspectos técnicos do teatro em que este último estava empenhado e para o qual esperava o apoio do primo. A carta foi escrita a 24 de Março, em Viena, e respondia a uma outra de Giovanni Carlo enviada de Bolonha a 24 de Fevereiro, uma semana após o incêndio do teatro Malvezzi, que tinha despoletado os acontecimentos que temos vindo a descrever. Tratar-se-ia já de um teatro para substituir o que acabara de arder? Pode ser uma simples coincidência, mas não deixa de ser curioso que os aspectos técnicos referidos tenham a ver com os materiais a utilizar nos balcões e na plateia, cujos pavimentos – insiste Giuseppe – deveriam ser de pedra e não de madeira, a fim de se evitarem os incêndios:

Ecco quanto le posso dire circa ciò, che lei mi propone nella di lei inviata, mà si ricordi bene che la mia intenzione si è che tutti li palchi siano di legno, mà li pavimenti di essi, e della Platea ancora sia di pietra, perchè se le dame, o altre signore vogliono portare li loro scaldini, li possino tenere senza pericolo di fuoco. Se a lei occorreranno altri dubbii, mà scriva, che non mancherò di darle il mio parere.

O tempo encarregou-se de dar razão às suspeitas de Giovanni Carlo. Um outro primo seu, Antonio Bibiena, irmã de Giuseppe, manobrava na sombra, tendo-se candidatado a partir de Viena à realização do projecto que viria a ser escolhido. Tal como o conde

<sup>22</sup> *Ibidem*, Cx. 1464, n.º 29.

Carandini na carta em que iniciara o descrédito da candidatura de Giovan Paolo Dotti ao projecto para o teatro, também António apresentava como créditos preferenciais os seus ilustres antepassados na área da arquitectura teatral, mas mostrava um currículo muito mais aliciente para os promotores do novo Teatro Comunale:

Incoraggio da quell' innata Benignità con la quale l' E. V. si è sempre gratiosamente compiaciuta di aver a petto li vantaggi de' miei predecessori, ardisco incomodarla con la presente notificandole che si come da questa Augustissima Imperial Corte presso la quale già per 30 anni godò la gloria d'essere in actual servizio [...].<sup>24</sup>

Esta carta foi escrita a 18 de Novembro de 1750 ou 1751.<sup>24</sup> António regressaria a Bolonha na segunda metade de 1751, depois de lhe ter sido proposta a construção do novo Teatro Público de Bolonha.<sup>25</sup> Desenganado, Giovanni Carlo Bibiena partiria logo em Fevereiro do ano seguinte para Lisboa – onde, como veremos, era ansiosamente aguardado para dar início à construção dos novos teatros régios portugueses.

#### *Giovanni Carlo Bibiena e as obras em Cesena*

A 20 de Junho de 1750 Giovanni Carlo Bibiena informava o conde Malvasia (Doc. 4)<sup>26</sup> de que o seu colega na Academia Clementina, Giuseppe Antonio Landi, ia partir no mês seguinte para Portugal, contratado como membro de uma expedição de «Matematici ed altri Professori in altro genere» destinada ao Brasil,<sup>27</sup> e tencionava deixar-lhe as obras que então dirigia em

<sup>24</sup> A carta é transcrita por ALBANO SOBIBELLI, *Antonio Bibiena e il Progetto del Teatro Comunale*, - La Strenna delle Colonie Scolastiche Estive Bolognesi, XLIII, 1940, p. 137-147, p. 143.

<sup>25</sup> Na carta apenas aparece o dia e o mês; o ano desapareceu durante um restauro, como é referido por Sorbelli.

<sup>26</sup> Cf. D. LENZI, na entrada referente a Antonio Galli Bibiena, *I Bibiena una famiglia europea* cit., p. 31.

<sup>27</sup> AM, *Carteggio Malvasia*, Cx. 1467, n.º 32, carta de Giovanni Carlo Bibiena ao conde Malvasia, de 20 de Junho de 1750.

<sup>28</sup> Depois de quase três anos em Lisboa, Landi partiria para o norte do Brasil a 2 de Junho de 1753, integrando, como desenhador, a comissão de demarcação de fronteiras, incumbida de traçar os limites entre os territórios portugueses e espanhóis na Amazônia. Permaneceria no Brasil até morrer, em 1791, desenvolvendo uma actividade constante como arquitecto, quadraturista, decorador e urbanista. Sobre a sua actividade vejam-se os textos do catálogo da exposi-

Cesena, nomeadamente a remodelação das igrejas dos conventos dos Agostinhos e dos Franciscanos.<sup>28</sup> Era, contudo, necessário obter a autorização das superiores das duas ordens em Roma e por isso pedia ao conde Malvasia que intervesse a seu favor:

e però pensa il medesimo di licenziarmi le sue operazioni, e in spezie quelle delle due Chiese di Cesena a Vostra Eccellenza ben note, una appartenente agli Agostiniani, e l'altra ai Franciscani; staremo a vedere come l'intendono i Padroni, e forse di cio se ne discorerà costi in Roma, e sperare nel volevole patrocinio di Vostra Eccellenza quando si presentasse l'occasione.

Curiosamente, três anos antes, quando Landi recebera o encargo de projectar as novas igrejas dos dois conventos de Cesena, Bibiena estivera igualmente envolvido, tentando competir com o seu colega da Academia Clementina. Nessa altura o conde Malvasia apoiara a intervenção do seu protegido por intermédio do seu primo Sigismondo Malvasia, que de Cesena lhe escreveu duas cartas, datadas de 22 de Junho e 2 de Julho de 1747, dando conta da situação. Estas cartas, que também fazem parte do Arquivo Malvasia, contêm interessantes informações inéditas sobre o envolvimento dos dois artistas nestas duas obras.

Na primeira carta,<sup>29</sup> Sigismondo refere ter visto o projecto que Landi mandara para a ordem dos Agostinhos. O mesmo fora já aprovado pelo padre Gioia, o superior da congregação em Roma, apesar do excesso de ornatos que comportava: «In detto disegno però rilevò il Padre Generale esserci molti ornamenti, non però costui ma di grave spesa che si possono risparmiare».

Ao inquirir sobre a existência de outras propostas, foi surpreendido com a informação de que Giovanni Carlo Bibiena se oferecera para mandar um projecto sem qualquer encargo inicial para a

ção (Porto, Lisboa, Bolonha e Belém do Pará) *Amazônia Felizina / António José Landi – Itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazônia do Séc. século XVIII* (dir. de I. Mayer Godinho Mendonça e Mauro Bondi), Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1999; e ainda I. MAYER GODINHO MENDONÇA, *António José Landi (1713-1791) – Um artista entre dois continentes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.

<sup>28</sup> Sobre a intervenção de Landi nas duas igrejas de Cesena veja-se I. MAYER GODINHO MENDONÇA, *António José Landi (1713-1791) – Um artista entre dois continentes* cit.

<sup>29</sup> AM, *Carteggio Malvasia*, Cx. 1465, n.º 30, carta de Sigismondo Malvasia ao conde Malvasia, de 22 de Junho de 1747.

ordem, que lhe pagaria apenas quando a obra fosse realizada: «Il Sig. Bibiena si era esibito mandarne uno senza spesa loro. Solo però quando se ne fossero serviti li pagassero quello conveniva».

Sigismondo Malvasia pediu-lhes então que aguardassem o projecto de Bibiena, ao que os seus interlocutores responderam que o mostrariam de bom grado ao superior da ordem quando este passasse por Cesena a caminho do convento de Rimini.

O projecto de Bibiena nunca chegou e a ordem acabou por assinar, a 27 de Setembro desse mesmo ano, um contrato para a construção da nova igreja com Landi e com o mestre de obras bolonhês Gaetano Cavagna.<sup>20</sup>

A 2 de Julho de 1747<sup>21</sup> Sigismondo escrevia de novo a Cesara Alberto Malvasia, que queria saber qual o andamento do anúncio do projecto para a nova igreja dos franciscanos. O novo padre guardião do convento informara-o de que estava prevista uma reconstrução «al più moderno [...] possibile», tendo o padre inquisidor encomendado a obra da nova igreja a um mestre-de-obras de Faenza, Rafael de seu nome. As obras previstas no projecto consistiam em «restringer la chiesa con Piloni, voltarla ed Riatare il Coro, tirando abasso il Presbitero del Coro medesimo», refazendo a torre sineira em lugar diferente e dando-lhe maior dignidade: «si entende che detto Campanile in ultimo sara trasportato da un'altra parte per il piacere di fare un signorile e nobile campanile». O orçamento do mestre-de-obras era de 2000 escudos, embora os padres achassem que o custo seria muito superior. As obras ainda não tinham começado, por dificuldades financeiras, tendo-se «cominciato solo a dar fuoco alle fornace per la prima cotta di pietra che deve poi anche fornire per li bisogni del Convento».

Quanto ao projecto de Landi, o padre guardião assegurava que ainda não tinha sido apresentado, embora já estivesse concluído e fosse idêntico ao projecto do mestre de obras: «Si sà bene che detto disegno coincide ad un dipresso col disegno del Rafaele». A encomenda a Landi tinha sido feita pelo antigo padre guardião Bartochi, a pedido do ex-provincial Bertolazzi, que era primo do arquitecto.

<sup>20</sup> Archivio Storico di Cesena (ASC), *Corporazioni Religiose, Sant'Agostino di Cesena*, Livro 764, Protocollo degli Istrumenti dell'anno 1718 all'anno 1757, fs. 271v-274.

<sup>21</sup> AM, *Coraggio Malvasia*, Cx. 1465, n.º 30, carta de Sigismondo Malvasia ao conde Malvasia, de 2 de Julho de 1747.

Sigismondo Malvasia transmitia ainda uma informação que o conde Malvasia certamente conhecia: o padre guardião estivera em Bolonha para discutir um projecto feito por Bibiena para a igreja dos franciscanos. Bibiena, porém, não comparecera nem enviara o seu projecto, alegando o seu representante que só o mostraria depois de ter a certeza da concretização da obra:

Il sudetto Padre dice che uno a nome del Signor Bibiena [...] venne un giorno in Bologna para discorrere sopra il disegno di detta chiesa da lui fatto ma non l'esibi. [...] dal Padre sudetto Guardiano moderno le fu spiegata la mente del padre Inquisitore; al che replicò il detto Signore, che era venuto a nome del Bibiena che quando non avessero voluto costruire nuova chiesa, non averrebbe pensato ad esibirlo.

O interlocutor de Sigismondo Malvasia não tinha aparentemente em grande conta nem o projecto, nem a pessoa de Landi, e insistiu na apresentação do projecto de Bibiena: «Il Padre Guardiano mi ha assicurato che quando venisse detto disegno e fosse approvato dal padre Inquisitore esso volentieri darà tutta la mano per servire alle mie premure».

Finalmente, o padre guardião informava Sigismondo de que o padre inquisidor esperava poder dar início à obra no ano seguinte, quando voltasse a Cesena. Nessa altura terá sido escolhido o projecto de Landi, que no dia 30 de Janeiro de 1750 assinava um recibo de 15 escudos e 40 soldos «per le sue fatiche»; a 1 de Dezembro de 1749, o mestre de obras bolonhês Giovanni Francesco Tamozzi<sup>22</sup> já recebera, em nome de Landi, o montante de 18 escudos e 45 baiocchi, das mãos do padre guardião Michini.<sup>23</sup>

Após a partida de Landi para Portugal, em Julho de 1750, as duas igrejas, de raiz medieval, foram demolidas, seguindo-se as obras de reconstrução sob a direcção do mesmo mestre: Giuliano Cuppioli, de Rimini. Em Janeiro de 1752 foi iniciada a obra da

<sup>22</sup> A presença de Giovanni Francesco Tamozzi em S. Francisco de Cesena, provavelmente como colaborador de Landi, constitui o primeiro testemunho da sua actividade em Itália. Em Portugal ficou conhecido pela direcção das obras do Seminário Maior de Coimbra, onde viria a morrer ao cair de um andaime em 1755. Substituiu-o no ano seguinte o seu conterrâneo Giacomo Azzolini, chegado a Portugal em 1752 com Giovanni Carlo Scinio Bibiena, como membro do grupo contratado para a construção dos teatros da Ópera do Tejo e de Salvaterra.

<sup>23</sup> ASC, *Conventi Soppressi, Corporazioni Religiose, San Francesco di Cesena*, b. 687, Escrute, 1707/1800.

igreja dos franciscanos, em Agosto a igreja dos agostinhos.<sup>24</sup> Entretanto, em Fevereiro, Bibiena partira para Lisboa.

#### Bibiena e os teatros régios da corte portuguesa

A contratação de Giovanni Carlo Bibiena como arquitecto teatral da corte portuguesa ficou a dever-se à mudança de monarca em Lisboa. Até 1750 reinara por mais de quatro décadas D. João V, o «Magnânimo» – que no entanto nos últimos anos parecia empenhado em desmentir o seu cognome, desde que, acometido de um ataque que o deixou hemiplégico em 1742, passou a consagrar-se com terror supersticioso às obras pias, chegando a proibir totalmente a música profana.

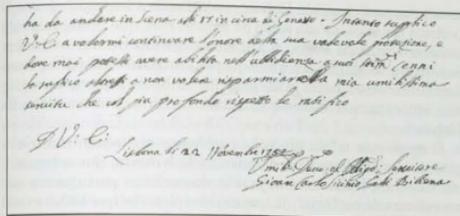
Como referia o músico Gaetano Schiassi em carta enviada de Lisboa em Maio de 1747<sup>25</sup> ao seu mestre, o padre Martini, em Bolonha,

costi sta proibito tutti i divertimenti a causa della malattia del Rè che dal primo giorno che gli diede un accidente proibì le feste teatrali e danze e vuole che la gente sia santa per forza. Le feste delle chiese è Oratorii non sono proibiti.

Com a morte do rei no Verão de 1750 e a subida ao trono do filho, D. José I, casado com uma filha de Isabel Farnese (a impetuosa rainha Mariana Vitória, manifestamente ansiosa por se libertar do ambiente opressivo da corte do sogro), tudo mudou em Portugal no que dizia respeito às artes e aos espectáculos.

<sup>24</sup> *Ibidem*, *Istromenti; Corporazioni Religiose, Sant'Agostino di Cesena*, Giornale di Uscita dal 1750 al 1760, il. 33v. O contrato foi assinado com a ordem dos agostinhos a 27 de Junho de 1752 – *Ibidem*, *Protocollo degli Istromenti dall'anno 1718 all'anno 1757*, fs. 380v-385. A igreja dos Agostinhos seria acabada apenas em 1777, seguindo-se na direcção da obra Pietro Carlo Borboni e Nicola Faggioli. A igreja dos franciscanos foi demolida entre 1842 e 1844, dela restando apenas a parede arruinada da ábside, a nascente da Praça Bufalini. Sobre a história destas duas igrejas veja-se MARIA CRISTINA GORI, *L'architettura religiosa in età moderna – Secc. XVII XIX*, em *Storia della Chiesa di Cesena* (dir. de M. Mengozzi), vol. II, Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena – Stilgraf Ed., 1998.

<sup>25</sup> Cívico Museo Bibliografico Musicale, Bologna, Epistolario Martiniano (L.4.23). A curta permanência de 15 meses em Portugal, por volta de 1744, de Domenico Francia, pintor de cenografias e quadraturista de renome, natural de Bolonha e aluno de Ferdinando Bibiena (BCABO, Ms. B.132, fs. 169, 170), bem como a total ausência de referências à sua passagem por Lisboa nas fontes portuguesas, poderá explicar-se pelo ambiente que então se vivia na corte.



Autógrafo de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena na primeira carta, de 22 de Novembro de 1752, enviada de Lisboa ao conde Cesare Alberto Malvasia (Arquivo Malvasia, *Carteggio Malvasia* – Cx. 1468, n.º 33).

Um dos primeiros reflexos da mudança foi a decisão de criar uma ópera régia, a exemplo do que há muito se fazia nas principais cortes europeias. Para o efeito, dificilmente se encontraria um arquitecto teatral e cenógrafo com melhores credenciais do que um filho e sobrinho de Francesco e Ferdinando Bibiena, que tinham trabalhado assiduamente para as casas reinantes com as quais a família real portuguesa tinha laços familiares próximos: os Bourbons, os Habsburgos e os Farnese.

A actividade inicial de Giovanni Carlo Bibiena como arquitecto teatral e cenógrafo dos teatros de corte em Portugal está documentada por uma outra carta por ele enviada ao conde Malvasia a 22 de Novembro de 1752 (Doc. 5).<sup>26</sup> Nela Bibiena informava o seu patrono de que a sua chegada fora ansiosamente aguardada em Lisboa. Mal desembarcou foi-lhe ordenado que fizesse a planta para o grande teatro da cidade (conhecido como Ópera do Tejo, pela sua localização junto ao rio, ligado ao palácio real da Ribeira), que realizou tendo em vista o régio mecenaz a que se destinava: «il primo ordine datomi in fretta in fretta e appena sbarcato fu di fare il disegno del Teatro grande e stabile; lo feci con un' Idea che si addattasse per un Principe e non comune e venale».

Menciona a seguir duas outras obras que também lhe foram

<sup>26</sup> AM, *Carteggio Malvasia*, Cx. 1468, n.º 33.

cometidas mal chegou a Lisboa: a adaptação a teatro, com os respectivos cenários, de um salão do palácio real, que ficou conhecido como o Teatro do Forte, e a criação *ex novo* de um teatro em Salvaterra de Magos, integrado no palácio que os reis portugueses fizeram construir nesta localidade ribeirinha do Tejo, numa região rica em caça que Bibiena situa, na carta, a trinta milhas de Lisboa.<sup>37</sup>

O arquiteto refere ainda os problemas que encontrou com a pintura dos cenários para o teatro de Salvaterra, que estavam a ser feitos em Lisboa, e a imperícia dos artistas portugueses que necessitara de contratar, já que os doze pintores que tinha ao seu serviço produziam em conjunto aquilo que um italiano experiente conseguia realizar num só dia de trabalho:

*Il Scenario si dipinge in Città e mi è stato necessario metere al lavoro una dozzena di Pittori del Paese li quali a suo tempo spero che faranno, ma per hora conviene contentarsi se arivano a fare in un giorno il lavoro che farebbe uno solo de' nostri.*

E, no entanto, Bibiena podia contar com alguns «de' suoi». Vindos com ele ou chegados a Lisboa pouco depois, reuniu-se na capital portuguesa um grupo de jovens artistas italianos, na maioria bolonheses e alguns deles alunos da Academia Clementina, igualmente contratados pela corte portuguesa como pintores de cenários nos novos teatros régios: Gian Giacomo Azzolini, Paolo Dardani, Marco Riverditi, Filippo Maccari e Francesco Cignani.<sup>38</sup> Instalaram-se todos perto da igreja da comunidade italiana em Lisboa, paredes meias com outros compatriotas que também viviam do teatro e da música, entre os quais avulta um maquinista de cena com o nome indistintamente bolonhês de Petronio Mazzoni. Do grupo de Bibiena, só este e Azzolini permaneceriam em Portugal para lá do megassismo que em 1 de Novembro de 1755 destruiu Lisboa — e, com ela, o magnífico e efémero teatro da

<sup>37</sup> Giovanni Carlo devia conhecer bem a distância, pois na carta a Malvasia confessa-se estenuado pelas constantes idas e vindas entre a capital portuguesa e o palácio de campo, dirigindo simultaneamente as obras dos dois teatros e os respectivos cenários: «io vi attendendo un pezzo in Lisbona alle scene, e un pezzo fuori alla fabbrica».

<sup>38</sup> Sobre a actividade de Bibiena e deste grupo de artistas em Portugal, nos anos que antecederam o terramoto de 1 de Novembro de 1755, veja-se o nosso artigo *Os teatros régios portugueses em vésperas do terramoto de 1755*, publicado no n.º 157, de Julho de 2003, da revista cultural portuguesa «Brotéria».

Ópera do Tejo que todos tinham contribuído para inaugurar sete meses antes.

Esta carta de Bibiena revela, em primeiro lugar, o renascimento entusiasmo da corte portuguesa pelas representações operáticas, que levou à encomenda de um teatrinho improvisado numa das salas do torreão do palácio da Ribeira, para servir enquanto não se terminasse o grande edifício da Ópera do Tejo. Em segundo lugar, confirma o papel desempenhado logo desde a sua chegada a Portugal por Giovanni Carlo Bibiena, que desenhara os dois teatros que estavam a ser construídos ao mesmo tempo em locais distantes (Lisboa e Salvaterra de Magos), dirigindo ambas as obras e acompanhando simultaneamente a pintura dos cenários para o teatro de Salvaterra. Em terceiro lugar, ajuda a compreender o ambiente em que se desenrolava este surto de construção teatral, revelando as deficiências dos pintores portugueses, certamente pela falta de formação na área específica da pintura de cenários — o que aparentemente não acontecia nos domínios da construção nem da decoração dos teatros, que estiveram sempre a cargo de portugueses, sem reparos do responsável da obra.

Finalmente, na carta a Malvasia, Bibiena mostra saber que o conde Cesare Alberto fora já informado em Bolonha, por outra via (que infelizmente não específica), do andamento dos seus projectos em Portugal — o que confirma, uma vez mais, o interesse do senador pela carreira do arquitecto.

Giovanni Carlo morreria subitamente em Lisboa, oito anos mais tarde, sem nunca ter reencontrado o seu mecenas dos tempos de Bolonha. Mas os dois homens nunca perderam o contacto: em 1757, quando Bibiena já vivia na Ajuda, perto do novo palácio real em madeira que desenhara após o terramoto,<sup>39</sup> recebeu de um emissário do conde Malvasia, juntamente com a planta e os desenhos das fachadas, um pedido de parecer sobre o novo palácio cuja construção então se iniciava entre a via San Donato (actual via

<sup>39</sup> O sismo de 1755 e o gigantesco incêndio que se seguiu destruíram totalmente o antigo palácio real à beira Tejo. Atenuados com a possibilidade de uma repetição da catástrofe, os soberanos portugueses optaram por se instalar na colina da Ajuda, sobranceira à praia fluvial de Belém, a cerca de uma légua do centro de Lisboa, onde fizeram construir, com desenho de Bibiena, um palácio em madeira comumente designado por «real barraca». A atracção da corte contribuiu para o desenvolvimento da Ajuda, que é hoje um bairro da capital portuguesa — onde se situa, por sinal, o único edifício lisboeta desenhado por Bibiena que resistiu à passagem do tempo: a igreja da Memória.

Zamboni) e a piazza San Donato, com risco atribuído por Oretti a Francesco Tadolini. Isto diz muito sobre o que pensava o «nobile dilettante» do filho de Francesco Bibiena.

*O parecer de Bibiena sobre o projecto para o palácio Malvasia di San Donato*

A concretização do projecto do novo palácio Malvasia, que reunia dois edifícios comprados em 1745<sup>40</sup> pelo conde Cesare Alberto – o palácio Manzoli e o Collegio Pannolini –, esteve directamente associada ao regresso da família à função senatorial, ocorrido em 1756.<sup>41</sup> No ano seguinte iniciavam-se as obras que, em 1767, à data da morte do senador, prosseguiam ainda. O edifício permaneceu até hoje por concluir.

O palácio, invariavelmente apontado como um exemplo precoce da recuperação de temas paladianos e quincentistas na cidade de Bolonha, era já referido em termos encomiásticos por Francesco Algarotti, na mencionada dedicatória ao conde Malvasia do seu *Saggio sopra l'Architettura*, publicada a 24 de Dezembro de 1756. Segundo o nobre veneziano, no interior do palácio «non mancherà nulla di quei ricercati agiamenti che ha saputo immaginare la morbidezza oltremontana, e dell'italiana correzione ne mostrerà lo esterno un spicchiatissimo esempio».<sup>42</sup>

O nobre veneziano tinha provavelmente já conhecimento do projecto do palácio, tal como acontecia com o conde Girolamo del Pozzo<sup>43</sup> (referido como «dilettante da architettura» por Algarotti), que a 5 de Agosto de 1756 escrevia de Verona ao conde Malvasia:

Ella dimostra credermi troppo nel volermi far vedere il disegno del suo Palazzo di cui sento ultimato il contratto. Volontieri lo vedrò, e per la stima, ed

<sup>40</sup> EUGENIO RICCONI, *Vaghezza e furore. La scultura del Settecento in Emilia*, Bologna, Zanichelli, 1977, p. 71.

<sup>41</sup> Vide nota 2, *supra*.

<sup>42</sup> F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'Architettura* cit., p. 8.

<sup>43</sup> Girolamo del Pozzo (1718-1800), arquitecto de Verona, foi autor da villa Trissino em Vicenza, da igreja de Castellar e da reconstrução da fachada do palazzo Pareschi-Gavassini em Ferrara; entre os seus escritos destaca-se a obra inédita *Ornamenti dell'Architettura civile secondo gli antichi*. Cf. *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica* (dir. de Paulo Portoghesi), vol. 4, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1969, p. 10.

amicizia che gli professo non avrei riguardo venir anco costi quando ella credesse potessè servirla.<sup>44</sup>

Bibiena é assim confrontado com o projecto para o novo palácio Malvasia depois de Francesco Algarotti e de Girolamo del Pozzo, quando as obras já tinham sido iniciadas. A demora no envio do projecto poderá explicar-se pela distância de Bolonha a Lisboa e pelo facto de o conde ter aproveitado uma viagem do doutor Pistorini a Madrid para enviar os desenhos e a carta em que solicitava o parecer do arquitecto então ao serviço da corte portuguesa.

Na análise que faz do projecto, em carta datada de 13 de Junho de 1757 (Doc. 6),<sup>45</sup> Bibiena comenta em pormenor aspectos técnicos dos desenhos das duas fachadas e da planta do novo palácio. Em primeiro lugar analisa a planta do conjunto e elogia as opções tomadas pelo arquitecto (cujo nome nunca é referido), nomeadamente na sábia utilização e conjugação dos edifícios pré-existentes com a anexa capela de S. Donato e com «le due piccole case intraposte fra il detto Palazzo, ed il consaputo Collegio». Refere de seguida, a partir do que lhe é dado observar, que «i comodi che in esso si ritrovano siano molti, i quali suppongo riuscirano perfetti con poco spesa». Aprecia ainda a colocação da escadaria principal, «vicina all'entrata, facile a presentarsi, ed alla destra dell'ingresso, cose tutte proprie, e necessarie, secondo i più rinomati Autori».

Na análise dos desenhos das fachadas comenta uma vez mais a perfeita articulação e adaptação às vãos envolventes. Refere com apreço a utilização do paramento rusticado no piso térreo – «il quale non obbliga a grande sporti, e fortifica con tutta sicurezza, ingrossando solamente il necessario per metterla in piombo, con un bassamento a un tempo stesso nobile, maestoso, non meno che forte». Aprecia o elegante rasgamento dos arcos do pórtico – «perchè oltre l'essere assretti da una simile distribuzione di pilastri, e dall'altezza del piano, introduce maggior lume» –, uma solução já adoptada por Serlio e por Tibaldi, referindo ainda a inspiração

<sup>44</sup> AM, *Carteggio Malvasia*, Cx. 1470, n.º 35, carta de Girolamo del Pozzo ao conde Malvasia, de 5 de Agosto de 1756.

<sup>45</sup> *Ibidem*, carta de Giovanni Carlo Bibiena ao conde Malvasia, de 13 de Junho de 1757. A esta carta se refere, transcrevendo algumas linhas, Olga Vicinanza (*Palazzo Malvasia in Bologna* cit.).

exercida pela fachada do vizinho palácio Magnani, de Tibaldi, sobre a fachada do palácio Malvasia:

«cosa che alcuni de' nostri moderni si vergognerebbero di fare, dubitando se gli'imputasse avere copiato, male avveduti che il vero fondamento di un Architetto non è solamente lo inventare, ma ben si il sapere adattarsi a que' precetti che tanti gravi Autori ci danno per esempii.

Giovanni Carlo subscreve as alterações feitas na fachada antiga, pois além de os ornatos se encontrarem em muito mau estado, «non corrispondevano con i vani inferiori tanto nel antico che nel moderno, cosa molto necessaria per non indebolire le fabbriche». Concorda inteiramente com as dimensões das janelas do terceiro piso, com a mesma largura das janelas do piso nobre, mas menos um sexto na altura, «cosa autorizada dal Palladio, e ciò basta per essere buona», e com a integração das cornijas dessas janelas na arquitrave de remate, solução adoptada por Rafael no seu palácio de Roma.

Finalmente, refere a colocação das quatro colunas a meio da fachada principal, debaixo da varanda corrida do piso nobre, ressaltando em dois terços em relação às pilastras a que se adossam:

Aprovo molto che si ponghino le quattro colonne nel ingresso sotto la ringhiera, e che non meno di due terzi rissaltino, mentre condecora meglio il mezzo della fasciata, e fa comparire nel medesimo tempo forte, e legiero lo sbalzo della già detta ringhiera.

Depois de responder às questões que lhe foram colocadas pelo conde Malvasia, comenta outros aspectos da composição da fachada:

Questo è quanto intendo di poter dire in rapporto di quello che V. E. mi onora di manifestarmi nella di lei stimatissima; mi darò l'onore di esplicitarle alcuni miei riflessi, quali non asserisco che siano per essere necessari, ma potrebbero essere, suppongo io, di qualche incontro per le ragioni che sono per dimostrare.

Aponta então duas questões que lhe foram suscitadas pela análise dos desenhos da fachada. Em primeiro lugar, questiona a relação entre o rusticado das colunas e das pilastras às quais se adossam, trazendo à baila exemplos concretos fornecidos por tratadistas e soluções presentes em algumas obras de arquitectura conhe-

cidas, dando como exemplo Serlio, as «raccolte dell'Architetto anonimo di Vicenza, impresse in Venezia per Angelo Pasinelli dell'Anno 1741»<sup>46</sup> (especificando a «tavola 5, lettera C, figura 3, e a tavola 6, lettera C, figura 3»), Tibaldi, «nell'Arco maggiore del portico afronte della porta maggiore della nostra Dogana», e outros exemplos fora de Bolonha, como o «cortile» do palazzo Pitti, em Florença e a «Porta del Palazzo di Sisto V in Laterano, del Cavalier Fontana». Depois de propor a solução que encontra mais adequada, examina a proporção das janelas do andar nobre das duas fachadas e a sua relação com a projecção da balaustrada.

A carta termina com um breve comentário ao novo teatro público de Bolonha e às questões que certamente lhe tinham sido suscitadas na carta de Malvasia, relacionadas com as críticas ao projecto do teatro comunal de Antonio Bibiena, surgidas após o convite feito em Junho de 1756 à população de Bolonha, pela própria entidade comunal, para que manifestasse a sua opinião sobre uma proposta que desde o início levantara a mais acesa oposição.<sup>47</sup>

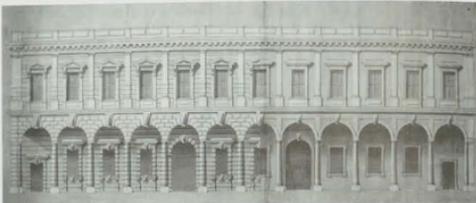
Da distante Lisboa, recordando certamente os acontecimentos em que estivera envolvido sete anos antes, em Bolonha, Giovanni Carlo junta a sua voz à dos críticos do projecto (entre os quais se contava o conde Malvasia):

Però questo che posso dire in questo particolare, si è (e Vostra Eccellenza forse non sarà lontana del parer mio) che il dovere di un'opera publica incontrare l'aggradimento di pochi, fu sempre laborioso, non che difficile, quanto più poi quello non solo di una numerosa, e per ogni riflesso rispettabile Assemblea, ma di una Città tutta, che nel buon gusto non la cede, si può dire senza ironia, alle maggiori dell'Europa?

E mais não diria, remetendo-se a um «rispettoso silenzio»...

<sup>46</sup> Tratava-se do arquitecto Francesco Antonio Muttoni (1669/1747), figura de grande relevo em Vicenza, divulgador e comentarista da obra de Palladio. De 1740 a 1748 foram publicadas anonimamente, sob a sigla «N. N.», os primeiros oito volumes da sua obra *Architettura di Andrea Palladio Vicentino di nuovo ristampata, e di figure in rame diligentemente intagliate, arricchita, corretta e accresciuta di moltissime fabbriche inedite; con le osservazioni dell'architetto N. N. e con la traduzione francese*, em edição do impressor veneziano Angelo Pasinelli (o último volume é póstumo). O 9.º volume foi publicado em 1760 por Giorgio Fossati, existindo ainda os desenhos preparatórios para o 10.º volume. Muttoni publicou em 1741 uma versão reduzida do volume dedicado às cinco ordens da Arquitectura, destinado a profissionais, possivelmente a obra de que Bibiena se serviu para comentar o projecto do palácio Malvasia. Cf. VALEBIA FARENATI, *Francesco Muttoni, in The Dictionary of Art* (dir. de Jane Turner), vol. 22, London, Macmillan Publishers, 1986, p. 387-389.

<sup>47</sup> Cf. W. BERGAMINI, *La Fabbrica del Nuovo Teatro Pubblico* cit., p. 102.



ANTONIO BIBIENA, *Projecto duplo para a fachada do Teatro Público de Bolonha* (BCABO, GDS, *Raccolta Disegni Autori vari*, cart. 9, n. 1376). Apesar do apoio do conde Malvasia às pretensões de Giovanni Carlo Scinio Bibiena, o Teatro Público de Bolonha foi realizado pelo seu primo Antonio. O desenho mostra duas versões alternativas para a fachada principal, uma das quais – a mais simples, sem rusticado – acabou por ser adoptada.

#### RIASSUNTO

Nel presente testo vengono trascritte e commentate sei lettere ricevute o inviate da Giovanni Carlo Scinio Galli Bibiena, e conservate nell'archivio della famiglia Malvasia a Passo Segni presso Baricella (BO), le quali contengono informazioni inedite riguardanti il percorso artistico di quell'architetto ed ingegnere teatrale, nonché accademico elementino, figlio di Francesco e nipote di Ferdinando Bibiena. In tre di queste lettere, indirizzate nel 1750 da Bologna al conte Cesare Alberto Malvasia, suo protettore in città, si racconta la sorda guerra che si era verificata dietro le quinte al momento dell'assegnazione del progetto per il nuovo Teatro Comunale, nel quale Giovanni Carlo si era confrontato con un altro giovane candidato, Paolo Dotti, egli pure figlio di un noto architetto di quel tempo, Carlo Francesco. Emerge anche un'altra notizia interessante, fino ad ora sconosciuta ai più: la partecipazione dell'architetto bolognese Giuseppe Antonio Landi nella costruzione della chiesa dei Francescani a Cesena, lavoro nel quale, a dire il vero, Giovanni Carlo Scinio Galli Bibiena voleva succedere al suo collega accademico, il quale era in partenza per il Brasile al servizio del re di Portogallo. Due anni dopo, scaduta l'ipotesi del Teatro Comunale, fu proprio Bibiena a seguire lo stesso percorso verso il Portogallo, dove nel 1760 divenne architetto reale, pochi giorni prima di morire all'improvviso, all'età di soli 43 anni. A Lisbona egli non si era dimenticato del suo mecenate, come dimostrano altre due lettere: nella prima, del 1752, Giovanni Carlo descrive al Malvasia la frenesia con la quale era stato accolto in Portogallo per dare inizio alla costruzione dei teatri regi, e nella seconda, del 1757, gli invia un parere sul palazzo di via San Donato, a Bologna, attuale via Zamboni, che il nobiluomo allora adottò come sua principale residenza.

#### ANEXOS DOCUMENTAIS<sup>68</sup>

##### Documento 1

1745, 24 de Março – Carta de Giuseppe Bibiena, escrita em Viena, dirigida a Giovanni Carlo Scinio Bibiena, em Bolonha, em resposta a uma carta deste último datada de 24 de Fevereiro. Arquivo Malvasia (AM), *Carteggio Malvasia* – Cx. 1464, n. 29 (1740)

[Fl. 1r] Carissimo, ed Amatissimo Signor Cugino

Resterà ella sorpresa al ricevere così tardi la mia lettera in risposta della sua scritta li 24. Febraio, mà si assicuri, che non l'hò ricevuta se non questo ordinario, onde credo non sarà ella per attribuire cio a mia trascuraggine, ma bensì alla gran negligenza della Posta.

Le dico pertanto il mio sentimento intorno li palchi, sarebbe bene fosser di legno col pavimento di pietra e per li Fianchi del Teatro, vorrei fare trè, o quattro nicchi nel muro d' ambi i laterali, per porvi delle scene, e così vi sarebbe più spazio. Ecco quanto le posso dire circa ciò, che lei mi propone nella di lei inviata, mà si ricordi bene che la mia intenzione si è che tutti li palchi siano di legno, mà li pavimenti di essi, e della Platea ancora sia di pietra, perchè se le dame, o altre signore vogliono portare li loro scaldini, li possono tenere senza pericolo di fuoco. Se a lei occorreranno altri dubbii, mi scriva, che non mancherò di darle il mio parere. La supplico per tanto di porgere li miei ossequios rispetti à quelle Eccellenze, pregando li a comandarmi, ove possa ubbidirli, similmente la prego de' miei ossequii all'Eccellentissimo Signor dottor Beccari alla sua Signora, ed à tutti li suoi Signori Fratelli, e col protestarmi di tutto cuore mi dico

Di vostra signoria carissimo signor cugino

Vienna li 24. marzo del 1745.

Umilissimo devotissimo ed obligatissimo Cugino

Giuseppe Galli Bibiena

Che volti il foglio

[Fl. 1c] avanti la mia partenza nel Imperio ove sono ricercato per costruire un novo Teatro è scenarii l'avisarò accio quando vostra signoria averrà qualche difficoltà à palesarmella, così sarò pronto in tutto ad ubidirli e servire questi degni cavaglieri, non hò potuto questa mia scriverla di proprie mani à causa la grand debolezza delle fatiche passate di queste Illuminazioni qualle lode à Dio ne

<sup>68</sup> Na transcrição dos documentos seguimos os seguintes critérios: as abreviaturas foram desenvolvidas; nas grafias ij e u/v transcrevemos i e u quando vogais, j e v quando consoantes; assinalámos as palavras não transcritas, por difícil leitura, com chavetas [...].

hò riportato onore è utile, mi riverisca tutti i suoi di casa e Parenti e amici, resto con il core sempre disposto

Devotissimo Servitore et Cugino

Giuseppe Bibiena

la sua lettera non hò ricevuto che cinque giorni sono

## Documento 2

1750, 25 de Abril – Carta de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, escrita em Bolonha, dirigida ao conde Cesare Malvasia, em Roma. AM, *Carteggio Malvasia* – Cx. 1467, n. 32 (1750)

[Fl. 1r] Eccellenza

Nel rendere prima d'ogni altra cosa a Vostra Eccellenza le mie più ossequiose grazie per la continuazione della bontà generosa che anche da Roma si è degnata mostrarmi per mezzo del Signor Francesco dandomene replicate riprove, mi prendo in oggi l'ardire d'incomodarla a dirittura co miei caratteri giacché alcune novità accadute rispetto al nuovo Teatro che si pensa qui costruire, e alcune notizie a me giunte sembra mi diano loco a recedere dalla massima da me già fissata, e a poter supplicarla d'impiegare a mio favore il di lei autorevolissimo padrocinio. La mia massima per tanto è stata sin' ora, come è ben noto a Vostra Eccellenza di non escire in campo in competenza altrui, e di chi sapevo avere l'appoggio di que' Cavaglieri che avevano formato l' unione. Tanto mi persuadeva la mia onestà, e il mio decoro che avrei troppo inconsideratamente in tale positura di cose azzardato. Altro motivo a questi aggiungevasi, ed era che potesse nascere qualche congiuntura per me favorevole senza che io avessi fatta l'odiosità di far parte contra ad alcuno. Il Signor Conte Carandini molto a mio vantaggio portato, e fra gli aggregati già ascritto procurava destramente farla nascere, ed aveva fatti insorgere nell'esame del disegno, e pianta del Teatro esibita dal Signor Paolo Dotti tali e tante difficoltà, che avevano procrastinate fin'ora l'ultimo stabilimento: sperava ancora quando questo seguisse di avere un colpo di riserva nell' atto stesso dell' esecuzione; sapeva l'idea di destinare lo stesso Dotti alla direzione della fabrica, e destinarlo nel tempo stesso Custode del Teatro in premio del disegno, e progetto esibito: onde quando di tutto ciò si fosse venuto a discorrere aveva in pronto tali e tante eccezioni da produrre sopra la sua persona, abilità, e fede, che poteva sperare che pagatogli il disegno si destinassero ad altri la direzione, e la custodia; e in tale caso non mirando il Dotti a quella, ma al maggior guadagno che poteva ritrarre dalla direzione, e allo stabile che glie ne veniva

[Fl. 1r] della custodia del Teatro, vedendosi defraudato del conseguimento di ciò che gli era stato fatto sperare, non avrebbe certamente voluto dare il disegno perché poi fosse da altri eseguito. Nel tempo adunque che io stava spetta-

toze ozioso di quello potesse accadere porta il caso che o essendo il Signor Cardinale Legato voluto essere a parte di quanto que' Signori facevano e meditavano, o avendolo essi fatto partecipe delle loro intenzioni, perché forse stimassero di aver bisogno del suo favore; inteso di tutto ciò il Signor Conte Carandini per que' motivi che possono senza che io gli esprima essere a Vostra Eccellenza noti, hà creduto opportuno fino che era in casa travagliato dalla podagra col pretesto di alcuni suoi rilevanti interessi sopraggiungli togliersi dall'unione e dall'ingerenza in cotesto affare. Mancato a me in tal guisa il soggetto da cui poteva molto sperare mi trovo in grado di ricorrere a [...] validi uffizi e padrocinio di Vostra Eccellenza, e di procurare per mezzo di mio Cugino quella dell'Eminentissimo Segretario di Stato inducendomi a recedere dalla prima mia determinazione perché rilevo che il Signor Dotti con tutta l'apparenza di conseguire il suo intento mediante que' pochi fautori che hà in Bologna si aiuta senza saputa di essi segretamente anche in Roma. Ciò può dedursi dall'essere stata presentata a Nostro Signor la Pianta del Teatro, e da lui rimessa al Signor Cardinale Valenti, come per mezzo del Signor Francesco si è compiaciuta farmi sapere. Ciò non può essere seguito che per di lui raggiogo poi che mi assicura il Signor Conte Carandini non essere ciò accaduto ne per ordine ne con intelligenza della Congregazione. Quando per tanto Vostra Eccellenza voglia degnarsi di prestarmi la valida sua assistenza questo sarebbe il tempo giacché forse il Signor Cardinale Legato avrà spedito a Nostro Signor il memoriale per parte degl' interessati in cui lo supplicano di non dare orecchio a qualunque ricorso che potesse essergli fatto dagl' Impresari

[Fl. 2r] perché il progetto porta con se una specie a figura di lotto. Il Signor Conte Carandini per tanto propone di tentare per mezzo del Signor Cardinale Valenti che nostro Signor facendo il prescritto favorevole vi apponesse la condizione che il Teatro debba farsi sull' idea e direzione di Giovan Carlo Galli Bibiena ne altrimenti, ne in altro modo. I motivi poi (dice il Cavaliere) da persuadere il Signor Cardinale a conseguire un tale prescritto potrebbero essere, che il disegno esibito dal Dotti non è suo, ma del Signor Civoi; che lo portò a Venezia, e neppure colla fu piaciuto; che il Dotti altro non ne hà, ne è capace di farlo perché non sa neppure tirare una linea; che non sarebbe ne anche buono per la direzione di una idea che non è sua; che la sua persona è in totale discreditato presso il Paese tutto per mille titoli neppure decente ad esprimersi tal che ne anche i meriti del Vechio Padre sono stati sufficienti a fargli conseguire la ricercata coadiutoria di Architetto del Pubblico stimandolo più Architetto di Ciarle e di raggiogi che di operazione e di pratica. Dall'altro canto (soggiunge il Signor Conte Carandini) che potrebbe mettersi in vista il dispiacere universale del paese che il Teatro si faccia dal Dotti, e il desiderio eguale che lo facesse il detto Bibiena; essere tutti di questo cognome nati a tal professione le memorie lasciate per tutta europa dagl' Antennati de viventi i loro insegnamenti e precetti trascesi, e passati anche in quello che in oggi è in Bologna, e i saggi non pochi dati da questo in altre Città della sua abilità, e di essere un degno discendente de suoi più degni maggiori e il ritrovarsi presso di lui tutti i scritti e le memorie, e le piante di tutte le operazioni di quelli: onde parrebbe che vi

[Fl. 2<sup>a</sup>] andasse della Gloria di Nostro Signor che dovendosi nella sua Patria eriggere una nuova fabrica alla quale nelle occasioni può dalla primaria Nobiltà ed intelligenti d' Italia ritrarre biasimo, o lode sia essa ideata, e diretta da chi più facilmente può farle sfuggire il primo, ed incontrar la seconda. Io non avrei certamente ardito ne di così scrivere rispetto al Signor Dotti ne in ordine alla mia persona, perchè l'uno e l'altro troppo a me disdicevole: ma il Signor Conte Carandini così hà in tutti i modi voluto; ondè ella si degni riconoscere non per miei ma come suoi i suddetti termini, ed espressioni. Lo stesso che m'impone di riverirla distintamente mi replica che cotesti crede i più efficaci motivi da conseguire l'intento, ma che li sottomette però a suoi saggi riflessi e alla sua miglior correzione. O siano da lei approvati o migliori sia per trovarne sarebbe un perdere quel poco prezioso tempo che può esservi a mio vantaggio attendendo la di lei prudente determinazione: per abbreviare quanto è possibile la strada. Mi prendo la libertà di scrivere in questo stesso ordinario a mio Cugino, acciò con Vostra Eccellenza sollecitamente si abocchi, e da di lei ordini e direzioni non si discosti. Si degni Vostra Eccellenza ascoltarlo e mi faccia in questa occasione meritare la continuazione delle pregevolissime generose sue grazie, mentre ora colla solita venerazione ossequiosissimamente mi confermo

Di Vostra Eccellenza

Bologna li 25 Aprile 1750

Umilissimo Devotissimo ed Obbligatissimo Servitore

Gioan Carlo Sicinio Galli Bibiena

#### Documento 3

1750, 9 de Maio – Carta de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, scritta em Bolonha, dirigida ao conde Cesare Malvasia, em Roma. AM, *Carteggio Malvasia* – Cx. 1467, n. 32 (1750)

[Fl. 1<sup>a</sup>] Eccellenza

Mille ringraziamenti io rendo a Vostra Eccellenza per la degnazione che dimostra in ascoltare quanto si era proposto in mio vantaggio, e per gli ottimi consigli che mi dà. Io credo che si verifichi il sospetto suggeritomi da Vostra Eccellenza di mio Cugino anche per questo che io non hò ricevuto fino ad ora risposta alcuna del medesimo alla lettera che gli scrissi. E però io credo ancora che in questo stato di cose non mi convenga per ora fare altro passo per non mettere il piede in falso. Mi contenterò in questo mentre di essere spettatore di quanto sia per accadere intorno a questo affare, e rimetterò il tutto al volere di Dio. Io so che se per accidente capitasse a Vostra Eccellenza l'occasione di parlare a mio vantaggio ella si degnerrebbe di farlo, e per ciò non m'avvanzo neppure a supplicarla intorno a questo, avendo quotidianamente sperimentate riprove della sincerissima parzialità che degnasi avere per me. Stimarei che non fosse mal fatto, quando Vostra Eccellenza ciò approvi, l'indagare a tempo opportuno quali sieno gli Autori degli acen=

[Fl. 1<sup>a</sup>] nati disegni per poter in tal maniera sapere da chi si abbia da guardare, mentre qui da Noi si è affatto all' oscuro circa questo particolare, essendo assicurato che dai Signori Cavaglieri Aggregati non ne è stato inviato alcuno. Se avrò qualche risposta da mio Cugino mi prenderò l'ardimento di comunicargliela. Il Signor Dottore Beccari m' impone di renderle vivissime grazie per la memoria che di lui conserva, e di umiliarle la sua ossequiosa servitù; ed io intanto pieno di stima, e di venerazione umilissimamente mi do l'onore di sottoscrivere.

De Vostra Eccellenza

Bologna li 9 Maggio 1750

Umilissimo Devotissimo ed Obbligatissimo Servitore

Gioan Carlo Sicinio Galli Bibiena

#### Documento 4

1750, 20 de Junho – Carta de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, escrita em Bolonha, dirigida ao conde Cesare Malvasia, em Roma. AM, *Carteggio Malvasia* – Cx. 1467, n. 32 (1750)

[Fl. 1<sup>a</sup>] Eccellenza

Rendo infinitissime grazie a Vostra Eccellenza per la notizia recatami circa l'intenzione del nostro Cardinale Legato riguardo a me; e però ci guarderemo da questo prima incognito avversario. Vero è che il partito dei Signori Promotori, a me favorevoli per quello si può sapere, e udire, va di giorno in giorno crescendo. Quanto all'effettuarsi l'Idèa del Teatro sembra che i medesimi sieno in buona speranza. Iddio voglia pure che a queste speranze ottimo corrisponda l'affetto, come io bramo. In tanto io darò parte a Vostra Eccellenza che il Canonico mio Cugino nel suo passaggio per di qui mi diede contezza del suo operato a mio favore, e tra l'altre cose della singolare bontà di Vostra Eccellenza nel procurarmi vantaggi. Mi riferi il medesimo le espressioni a me favorevoli di Monsignor Mollinari, cosa che tutta la riconosco da Vostra Eccellenza che certamente ne sarà stata l'autore. Io vorrei sapere rendere i dovuti ringraziamenti. Le offro tra tanto i miei sinceri desideri. Quanto ai consaputi disegni ei m'impose di non avanzare altro per ora, che succedendo l'effettuazione del Teatro egli saprebbe avvertirmi di quanto dovessi fare. La notificherò in oltre

[Fl. 1<sup>a</sup>] che sono arrivati a Bologna altri due miei Cugini figli di Giuseppe che si trova al servizio attuale del Re di Polonia i quali mi riferiscono essere il medesimo suo Padre talmente per ora impiegato nella Germania ed a codesto servizio, che non v'è luogo di credere, che egli possa per adesso trasferirsi in Italia. Ecco tolto di mezzo un'altro ostacolo. Il Signor Antonio Landi partirà entro il venturo mese per il Portogallo, per andarsene poi forse nel Brasile essendo stato impegnato in occasione di questa spedizione che si fa per questo Paese di

Matematici ed altri Professori in altro genere, e però pensa il medesimo di lincenziarmi le sue operazioni, e in spezie quelle delle due Chiese di Cesena a Vostra Eccellenza ben note, una appartenente agli Agostiniani, e l'altra ai Franciscani; staremo a vedere come l'intendono i Padroni, e forse di ciò se ne discorderà costi in Roma, e sperare nel valedole padrocinio di Vostra Eccellenza quando si presentasse l'occasione. Non occorre che io le dia

[Fl. 2r] parte dei vivi ringraziamenti, e dei riverenti Saluti del Signor Dottor Beccari perche so che Vostra Eccellenza se li imaginerà. Mi resta soltanto di supplicarla a perdonarmi, se io troppo mi avanzo con queste mie copiose ciance, e darmi il sommo onore di un qualche suo pregiatissimo comandamento protestandomi con tutta sincerità di essere quale umilissimo mi rafermo immutabile

Di Vostra Eccellenza  
Bologna li 20 Giugno 1750  
Devoto ed Obligato Servitore Vero  
Gioan Carlo Sicinio Galli Bibiena

#### Documento 5

1752, 22 de Novembre – Carta de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, escrita em Lisboa, dirigida ao conde Cesare Malvasia. AM, *Carteggio Malvasia* – Cx. 1468, n. 33 (1752)

[Fl. 1r] Eccellenza

Malamente corrisponderei alle tante grazie che Vostra Eccellenza si e sempre degnata compartirmi, se dopo tanto tempo della mia dimora qui tralasciassi di esibirle una testimonianza del mio continuato umilissimo ossequio; Non l'ho fatto sin qui, per non tediarla inutilmente, con la sola notizia di poco riguardo e meno importanza del mio felice arivo, ma piu tosto ho voluto differire sino al potergliene accennare qualche d'una dell'esito delle mie prime operazioni, nelle quali Vostra Eccellenza per eccesso della sua benignità si e sempre degnata interessarsi con tanto mio honore e vantaggio. Il primo ordine datomi in fretta in fretta e appena sbarcato fu di fare il disegno del Teatro grande e stabile; lo feci con un'Idea che si adattasse per un Principe e non comune e venale; Tutto ha incontrato il genio delle Loro Maestà e di chiunque lo ha esaminato, e si eseguirà senza la minima alterazione. Hora si fabrica nell'ossatura ma essendo la fabrica grande, e gl'imbarazzi non pochi dubbitò che non sia per essere in ordine così presto e dentro il termine della mia convenzione; Il Teatro col scenario intero che feci subito in un salone del Palazzo Reale ebbe grazie a Dio

[Fl. 1v] l'universale approvazione, come sò avere Vostra Eccellenza inteso anche da altra parte, e non è stato poco essendo la situazione svantaggiosa, e scarsa massime di profondità; Hora si stà lavorando per il Teatro di Campagna, che è distante di qui in circa miglia trenta. Il Scenario si dipinge in Città e mi è stato

necessario metere al lavoro una dozzena di Pittori del Paese li quali a suo tempo spero che faranno, ma per hora conviene contentarsi se arrivano a fare in un giorno il lavoro che farebbe uno solo de nostri. Questo dovrebbe riuscire meglio del primo per ragione del sito che è assai piu vantaggioso nella profondità, io vo attendendo un pezzo in Lisbona alle scene, e un pezzo fuori alla fabrica. Dopo le feste tutto il lavoro, e la mia permanenza si ridurà fuori sino alla fine di Carnevale, non ostante che l'opera ha da andare in scena adì 17 in circa di Genaro. Intanto supplico Vostra Eccellenza a volermi continuare l'honore della sua valedole protezione, e dove mai potessi avere abilità nell'ubbidienza a suoi stimatissimi cenni la supplico altresì a non volere risparmiare la mia umilissima servitù che col piu profondo rispetto le ratifico

Di Vostra Eccellenza  
Lisbona li 22 Novembre 1752  
Umilissimo Devotissimo ed Obligatissimo Servitore  
Gioan Carlo Sicinio Galli Bibiena

#### Documento 6

1757, 13 de Junho – Carta de Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, escrita em Lisboa, dirigida ao conde Cesare Malvasia. AM, *Carteggio Malvasia* – Cx. 1470, n. 35 (1757)

[Fl. 1r] Eccellenza

Se la sorte a me favorevole, mi fece, da non pochi anni, ascendere all'onore de' pregiatissimi comandi di Vostra Eccellenza allorché mi gloriavo di obbedirla non solo, ma di rinvenire tutti quei mezzi per i quali mi potessi far degno del di lei aggradimento; maggiormente adesso mi rende contentissimo in vedendo quanta sia la buona fede, e la propensione che l'Eccellenza Vostra mi mantiene tutt'ora nel comandarmi del mio parere circa la esecuzione del di Lei nuovo Palazzo, i disegni del quale hò ricevuti per spedizione fattami dal ornatissimo Signor Dottore Pistorini, che me li indirizzò da Madrid; onde, sicome i cenni di Vostra Eccellenza sono le mie maggiori premure, così a costo di molte ben impiegate viglie e di que pochi momenti che di giorno, però scarsamente mi ritrovo avere, fuori delle continue occupazioni mie in servizio di questo Monarca; ho con mio sommo piacere minutissimamente esaminato e la Pianta di tutta la fabrica, e le due ben intese faciate. Vostra Eccellenza che ebbe la bontà di ricercarmi del mio parere, avrà ancora la soferenza di sentirlo categoricamente esposto, il quale se da Lei verrà considerato accettabile, maggiormente avrò motivo di gloriarmi della mia propizia sorte, che in questa parte ancora dipende dalla soddisfazione dell'Eccellenza Vostra.

Quanto alla Pianta, ritrovo essersi conservato molto del vecchio, ed avere molto bene unita la Casa del Coleggio Panolini al Palazzo Manzoli, che merita di essere conservata, e con le nuove aggiunte avere coretto molto bene i difetti antichi. Il passaggio indicatomi del Palazzo alle case unite a S. Donato, appun-

to riuscirà non solamente di comodo, ma di ornamento ancora allora che seguirà l'ordine del Palazzo, e legghi con proporzonanza simetria, quantunque non ascenda a tutta l'altezza del medesimo. Di gran comodo, e perfezione per tutta la fabbrica saranno le due piccole Case interposte fra il detto Palazzo, ed il consaputo Coleggio. Mi persuado che i comodi che in esso si ritrovano siano molti, i quali suppongo riusciranno perfetti con poca spesa. Molto bene collocata ritrovo la Scala principale, giacché vicina alla entrata, facile a presentarsi, ed alla destra dell'ingresso; cose tutte proprie, e necessarie, secondo i più rinomati Autori, allorché la necessità non obblighi diferentemente. I Disegni delle due nuove facciate, eleganti li ritrovo, particolarmente esaminando le circostanze che anno obbligata la distribuzione delle sue parti; e certamente per rimediare con giustatezza ad un strapiombo, come mi significa, di cui io pure mi ricordo, ed non restringere una strada per sè molto angusta, e fortificare con tutta sicurezza, una fabbrica in molte parti già lesa, e risentita, meglio non poteva contribuire che un ordine rustico, il quale non obbliga a grandi sporti, e fortifica con tutta sicurezza, ingrossando solamente il necessario per metterla in piombo, con un bassamento a un tempo stesso nobile, maestoso, non meno che forte; non ci ha da dispiacere la sua sveltezza negl' Archi, perchè oltre l'essere assretti da una simile distribuzione di pilastri, e dall' altezza del piano, introduce maggior lume; e poi ciò non è dispiaciuto ad un Vignola, ad un Serlio, e ad un Tibaldi; che ce ne lasciò esempio nel vicino Palazzo Magnani, che ha dato luogo alla saggia risoluzione di valerssi di tal esempio per conservare non solamente l'entrata del Coleggio Panolini [sic], ma ancora per formare un decoroso finimento, che potesse avere all'altro canto una giusta, e vaga corrispondenza, senza confondere la unione delle due facciate; cosa che alcuni de' nostri moderni si vergognerebbero di fare, dubitando se gl'imputasse avere

[Fl. 1v] copiato, male avveduti che il vero fondamento di un Architetto non è solamente lo inventare, ma ben sì il sapere adattarsi a que' precetti che tanti gravi Autori ci danno per esempi. Ben m'avveggo che gli ornati della facciata antica, oltre il ritrovarsi in pessimo stato, non era possibile il conservarli, stante la necessità della nuova distribuzione, e sarebbero riusciti troppo grandi; poi non corrispondevo con i vani inferiori tanto nel antico che nel moderno, cosa molto necessaria per non indebolire le fabbriche. Impercettibile si è poi nel nuovo disegno il difetto, che per ragione della differenza di livello, nella strada si ritrova; però è necessaria molta attenzione, e cautela nel eseguirlo. L'essersi stabilito di farsi le finestre del terzo ordine della medesima larghezza di quelle del ordine nobile, e darle a que' un sesto di meno in altezza, è cosa autorizzata dal Paladio, e ciò basta per essere buona. Molto mi agradi all' occhio l'ottimo ripiego di unire la cornice, o sia cimaglia delle sopradette finestre dell' terzo ordine, con le membrature dell' Architrave della cornice superiore della fabbrica, nella qual cosa, oltre l'essere molto plausibile il far comparire eleganza, quello che è necessità, basta il dire che il divino Raffaello usò di questo medesimo ripiego per il proprio Palazzo in Roma di sua invenzione, e disegno; e forse questi non era astretto a delle altezze obbligate come noi siamo. Approvo molto che si ponghino le quattro colonne nel ingresso sotto alla ringhiera, e che non meno di due

terzi rissaltino, mentre condecora meglio il mezzo della facciata, e fa comparire nel medesimo tempo forte, e leggero lo sbalzo della già detta ringhiera. Questo è quanto intendo di poter dire in rapporto di quello che Vostra Eccellenza mi onora di manifestarmi nella di lei stimatissima; mi darò l'onore di esplicarle alcuni miei riflessi, quali non assericco che siano per essere necessarii, ma potrebbero essere, suppongo io, di qualche incontro per le ragioni che sono per dimostrare.

Principieremo addunque dalle sopradette colonne, le quali, essendo unite ad un ordine rustico, pare che dovessero partecipare de medesimi ornamenti, che sono matonature le quali mostrano di legare que pilastri, anzi formarli, e perche tutte le pietre non ponno essere della medesima grandezza, alternativamente sono intiere, ed altre spezzate, e queste medesime, tendendo ad un centro, chiudono sopra di que' pilastri un arco; ma tutto corrispondente, e ben unito, onde se unite son' le colonne, perche non anno da corrispondere suoi ornamenti? Molti sono gli esempi che mi si potrebbero addurre in questo particolare; però per il mio riflesso (fra que' molti che si potrebbero nominare) stà il nostro Serlio, molto indifferente, come chiaramente si vede dalle raccolte dell'Architetto anonimo di Vicenza, impresso in Venezia per Angelo Pasinelli dell'Anno 1741. tavola 5. lettera C. figura 3, e tavola 6. lettera C. figura 3; ed oltre di ciò il Tibaldi ce ne hà lasciato un'esempio nell'Arco maggiore del portico afronde della porta maggiore della nostra Dogana, senza far gli altri esempi che non mancano nella medesima nostra Città, senza andare a Firenze nel Cortile del Palazzo Pitti; in Roma la Porta del Palazzo di Sisto V in Laterano, dal Cavalier Fontana, etc. Però, siccome nella elezione

[Fl. 2r] delle cose, noi dobbiamo sempre appigliarsi a quello che a prima vista appaga l'occhio di tutti, per la uniformità corrispondente a tutte le parti, senza che si abbi motivo di essere ricercato del perche si fecero piuttosto colonne lisce, che corrispondenti al rustico; così mi sembra più proprio il valersi degl' esempi di quelli che favoriscono la nostra ragione perche è tanto bene adeguato, che invece di dar loco ad alcuna, ancor che minima obbiezione, ognuno resti persuaso; e la fabbrica invero è sempre più perfetta. Certo è che riguardando al loro ufficio, quale non è di sostenere un grande peso, non debbono essere tutte intiere matonate, ed anche per non levarle la sua leggerezza, che bene accorderà con la balaustrata, ma solamente in proporzonata distanza, e corrispondente incirca ai terzi, e secondo il parer mio, nel terzo inferiore potrebbe incontrare una con la quinta, e l'altra con la terza bognatura de' pilastri, e finalmente nel terzo superiore a quella corrispondere che serve di capitello ai sopr' accennati pilastri. Hò poi notato che nella medesima bognatura che serve di capitello o sia imposta, viene a cadere la spezzatura per [os]servare l'alternativa; lo che non può essere, ne se ne hà alcun esempio; poi che il capitello è la chiave che tiene unita la parte superiore del pilastro, e serve di base all'Arco, e per questi ufficii deve per necessità essere più forte degl'altri; a questa riflessione non se gli può opporre, ne recare imbarazzo veruno, ancor che tanto inferiormente, che nella parte superiore resti unito ad altre due bognature intiere; che anzi li renderanno più forti, e come quella di mezzo sbalzerà più di tutte per formare il capitello, o sia imposta, perciò non si confonderà con l'altra.

Non sò se per la piccolezza del disegno io ben' abbia potuto esaminare le altezze de varie delle finestre dell' ordine nobile, le quali mi sembrano solamente giustissime ne' due quadri cosa che non è imperfezione, ma è quelmeno che se li puol dare di sveltezza, molto più che nella facciata principale abbiamo lo sbalzo della balaustrata, ed in quella del fianco, per la strettezza della strada in rigore di prospetiva non disdirebbe la sua sveltezza, però che non eccedesse il sesto di sua larghezza come vari autori c'insegnano, ciò però allorché non sieno stati astretti dell'intiere della fabrica a contenersi così. Suppongo che le proieiture, o sieno sporti di qual si voglia parte, non saranno alterati, perche, se molto, sarebbe difetto dalla parte laterale per cagione della strettezza della strada; se poco, sarebbe imperfetta la facciata principale della Piazza.

Sento con reciproco dispiacere delle parti, i contrarii principii di cotesto Teatro, e rendo quelle grazie che più si convengono per l'amoroso riflesso che anche in questo Vostra Eccellenza hà manifestato di avere per me, di cui non sò rinvenire alcun merito per esigere tanta estimazione. Però questo che posso dire in questo particolare, si è (e Vostra Eccellenza forse non sarà lontana del parer mio) che il dovere in un'opera publica incontrare l'aggradimento di pochi, fu sempre laborioso, non che difficile, quanto più poi quello non solo di una numerosa, e per ogni riflesso rispettabile Assemblée, mà di una Città tutta, che nel buon gusto non la cede, si può dire senza ironia, alle maggiori dell'Europa? Che che ne sia, in quanto a me, siccome ammiratore delle opere de' saggi, e veneratore del sentimento dei dotti, in tutto, e per tutto mi rapporto a un rispettoso silenzio.

[Fl. 2o] Vostra Eccellenza per un troppo amorevole inganno della mia persona, volle sentire il parer mio; ed io, dopo di averla obbedita, mi sottometto alla lei saggia determinazione come giudice bene adeguato del proposto, e del conseguente. Questo è quanto mi è paruto di potere, e di dover dire in adempimento de' rispettabili, e da me venerati comandi dell'Eccellenza Vostra; e secondo la forza del mio troppo limitato talento, per poter vantar l'onore di perfettamente soddisfare ad un egregio Signore, che in ogni regola di prudenza, e di sapere tiene il primato tra coloro che nel mondo veramente colto meritano di essere anoverati fra gli uomini.

Supplivo Vostra Eccellenza ad avere in grado le giuste espressioni dell'ossequioso, e sincero mio cuore, mentre con lo spirito (dacché, mio malgrado, non mi è dato poterlo fare della persona) mi presento all'Eccellenza Vostra supplicandola a non voler deludere quelle speranze che nudrisco di potere con l'opera mia, in qualunque stato, e luogo farle conoscere in fatti che sono e sarò sempre

Di Vostra Eccellenza

P.S. Alla prima occasione non mancherò di trasmetterle i noti disegni del Palazzo vecchio.

Lisbona li 13 Giugno 1757

Umilissimo, Devotissimo ed Obligatissimo Servidor vero Osequandissimo  
Gioan Carlo Sicinio Galli Bibiena

STEFANIA MARTINI

## Un quaderno inedito di Carducci sull'*Inferno* di Dante

Dall'elenco dei ventiquattro *Temì* per gli esami speciali di *Letteratura Italiana* che Carducci assegnò ai suoi studenti nel 1872-1873 è possibile dedurre che in quell'anno accademico egli dedicò un terzo dei suoi corsi, e forse la parte centrale, alla struttura dell'*Inferno* dantesco, alla proporzione fra i tre regni e più particolareggiatamente all'analisi dei canti XI-XV della prima cantica.<sup>1</sup>

Come egli stesso scrive a Carolina Cristofori il 9 febbraio 1874, le sue lezioni sui testi di Petrarca e di Dante, se riunite, sarebbero le «cose sue migliori», ma, aggiunge con il tono di chi non sa né può opporsi al fatale disperdersi delle idee che gli balenano nella mente, «son tutti pensieri che vanno perduti, o sono soltanto raccolti negli appunti degli studenti, e scheletrati nei temi d'esame».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vedi *Temì per gli esami speciali di Letteratura Italiana nell'Università di Bologna, Anno scolastico 1872-73*, in *Opere di Giosuè Carducci*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 30 vol., 1935-1940 (d'ora in poi OEN), XXVII, p. 207-208; i temi dal I al VII concernono argomenti di storia letteraria antica (p. 205-206), i temi dall'VIII al XVI *Inferno* dantesco (p. 207-208) e i temi dal XVII al XXIV *le canzoni politiche di Petrarca* (p. 208-209). L'impegno su Dante è confermato in parte dall'epistolario, vedi *Lettere di Giosuè Carducci*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 22 vol., 1938-1968 (d'ora in poi LEN), VII, a Lidia, Bologna, 7 gennaio 1872, p. 87 e *ivi*, a Lidia, [Bologna], 22 febbraio 1872, p. 115: il poeta dichiara in entrambi gli scritti di essere concentrato nello studio dei «commentari antichi» della *Commedia*.

<sup>2</sup> Citato dall'autografo, Bologna, Casa Carducci, Cartone XC, 9 febbraio 1874; cfr. LEN, IX, a Lidia, [Bologna], p. 37-38; STEFANIA MARTINI, *Per Carducci dantista*, in «Atti della

Tali schemi, sottovalutati dallo studioso ma tutt'altro che eccessivamente sommarî a livello concettuale, permettendo di ricostruire in qualche misura le fasi e l'impegno del suo magistero, rivestono oggi un carattere di notevole importanza. E di notevolissima importanza si rivelano in particolare gli enunciati dei temi VIII, IX, X e XI: la traccia esigente e precisa offerta dai pensieri qui «scheletrati» consente infatti di individuare nei trentadue fogli autografi di un quaderno inedito conservato a Casa Carducci almeno il nucleo iniziale delle lezioni che il professore svolse, o tornò a svolgere con rinnovato impegno, appunto nel '72-'73.<sup>3</sup>

VIII. Posizione della selva ed entrata dell'inferno: l'entrata dell'inferno secondo Dante e secondo gli antichi. – Sito, forma, misura dell'inferno dantesco secondo Antonio Manetti e il Galileo. – Concetto teologico dell'inferno: sua creazione e caduta di Lucifero.

IX. Dottrina aristotelica e dantesca su i generi e le partizioni delle colpe. – Commento e interpretazione dell'XI inferno.

X. Partizione dell'inferno dantesco secondo la dottrina esposta nel canto XI. – Antinferno, e prima classe intermedia. – Regione dell'incontinenza: sua partizione. – Regione della violenza e sua partizione: seconda classe intermedia. – Regione della malizia: sua partizione: terza classe intermedia: *lo profondo inferno*. – Lucifero.

XI. Del tempo messo dal poeta a percorrere l'inferno. – Somiglianza di proporzione tra l'inferno, il purgatorio, il paradiso. – Del numero tre e del nove, come elementi cabalistici della distribuzione del mondo soprannaturale dantesco.

Accademia Ligure di Scienze e Lettere, Serie V, vol. LII, 1996, p. 387-421 (d'ora in poi MARTINI, *Per Carducci danzista*), p. 405, e, della stessa, *Alcune chiose e annotazioni inedite di Carducci al canto XX dell'«Inferno»*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 427-460 (d'ora in poi MARTINI, *Alcune chiose e annotazioni inedite di C. al c. XX dell'«Inferno»*), p. 427, nota 2.

<sup>3</sup> Bologna, Casa Carducci, Cartone XXVII, 18 (cfr. *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, a cura di Albano Sorbelli, Bologna, A spese del Comune, 1923, vol. II, p. 38). Il quaderno consta di 34 fogli di mm 150 x 210, di cui 2 muti e gli altri 32 scritti per metà *r/v* con inchiostro nero; su ogni *r* Carducci scrive nella metà destra del foglio e su ogni *v* nella metà sinistra. Uniche eccezioni – a parte le giunte e le correzioni – il foglio 22<sup>r</sup>, in cui Carducci scrive nella metà sinistra, e il foglio 32<sup>r</sup>, che è in bianco. Nel *r* della camicia contenente il quaderno, su carta intestata del Comune di Bologna, si legge a matita rossa e corvamente la scritta «L'inferno»: questo titolo pare di pugno di Carducci; è invece probabile che sia la numerazione del catalogo, «18», vergata qui a matita sul fondo, sia l'abbreviazione «Lett.» e il numero dei fogli indicato in «36», vergati entrambi a matita rispettivamente sul *r* e sul *v* posteriori, non siano di mano né di Carducci né di Sorbelli; nel suo *Catalogo* il Sorbelli stampa infatti che il quaderno consta di 34 fogli, ma il catalogatore che verga il numero «36» computa tra i fogli anche la copertina del quaderno (copertina che d'altra parte non si distingue né per il formato, né per la qualità o per il colore della carta dagli altri fogli).

Lo studio, suddiviso in quattro parti di diseguale estensione ed elaborazione, è intitolato, genericamente, *L'inferno*. La natura degli errori e degli emendamenti come anche l'alternanza della grafia, ora corviva e frastagliata da correzioni istantanee, ora ripostata e omogenea ma viziata da alcune sviste di trascrizione, inducono a ritenere che il poeta in parte abbia steso di getto e in parte abbia ricopiato da abbozzi vergati in precedenza. Egli ha certo meditato a lungo l'argomento, ha vagliato le fonti e mira a un'esposizione organica, ma la ricerca formale, le riflessioni e quindi la stessa ripartizione della materia sembrano spesso in fieri, come indicano sia le cassature, le correzioni, le giunte, i *lapsus calami*, l'omissione non infrequente di alcuni segni diacritici e i ripensamenti immediati, sia il divario tra le parti, la maggiore completezza della prima e della quarta parte, e il fatto che la seconda, la terza e la quarta parte siano contrassegnate dai numeri romani II, III, IV, mentre la prima parte non ha alcuna numerazione e la IV, la più ampia e dall'*incipit* assai tormentato, ha un titolo a sé che precede il numero romano, *Interpretaz. del canto XI dell'Inferno*.

Pur se il contenuto di queste carte inedite è strettamente connesso ai titoli dei quattro temi indicati – fatta eccezione per la dottrina aristotelica sulle colpe di cui un congruo sunto è però rintracciabile in un interfolio inserito nella copia di servizio della *Commedia* postillata e annotata dallo studioso – la datazione non sembra poter essere automatica. Il *ductus* e la densità dell'inchiostro presentano varie oscillazioni, e ciò inclina a far supporre tempi diversi, seppur non quantificabili, di scrittura; inoltre, certa meticolosità d'appunto, non solo di natura bibliografica; la più volte dichiarata e spesso letterale aderenza alle fonti ritenute importanti; la ricerca di una colloquialità antiletteraria che contrasta con lo stile talora arcaizzante e l'impianto generale dello scritto, che non è quello proprio di semplici annotazioni in funzione di promemoria – come nella nettissima maggioranza dei casi nella copia di servizio – ma quello proprio o della trama primitiva

<sup>4</sup> *La Commedia di Dante Alighieri Fiorentino nuovamente riveduta nel testo e dichiarata da Brunone Bianchi. Quarta Edizione, corredata del Rimario*. Edizione stereotipa, Firenze, Felice Le Monnier, 1854; Bologna, Casa Carducci, segnatura 3.a. 109-110. Cfr. f. 76b e 76c. Per alcune notizie su questo codice vedi MARTINI, *Per Carducci danzista*, p. 387-421 e *Alcune chiose e annotazioni inedite di C. al c. XX dell'«Inferno»*.

di un discorso assai articolato, o quello peculiare di lezioni destinate a una lettura solo parzialmente integrata da spiegazioni e da citazioni orali, fanno pensare a un Carducci giovane, meno maturo del Carducci che nel '72 ha già a suo attivo, tra altri celebri saggi, la gran parte dei discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale*.<sup>3</sup>

In base ai dati cronologici ricavabili dal contesto, tuttavia, solo la parte prima potrebbe essere frutto di indagini giovanili, poiché il poeta fa minuzioso riferimento, in *corpo* nei fogli 2v, 3r e nella conclusione e in un'aggiunta marginale nel foglio 2v, agli *Studi sulla Commedia* di Galileo, del Borghini e di altri pubblicati a Firenze da Ottavio Gigli nel 1855,<sup>4</sup> per le tre parti successive il ter-

<sup>3</sup> Sulla struttura compositiva e la complessa cronologia dei cinque discorsi *Dello svolgimento della Letteratura Nazionale* è esemplarmente chiaro lo stesso poeta nella nota finale che appose al corposo saggio negli *Studi letterari* di Giosuè Carducci, *Dello svolgimento della letteratura nazionale. Delle Rime di Dante, Della varia fortuna di Dante, Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, in Livorno, coi tipi di Franc. Vigo, Editore, 1874 (d'ora in poi *Studi letterari*), p. 137: «Nel levare per l'ultima volta la mano da questi Discorsi, mi fo lecito di avvertire, che, sebbene finiti soltanto oggi, furono da assai tempo incominciate e maturate, e scritte anche e pubblicate in parte. Qualche germe o idea ne gittai già nel discorso *Di un migliore avviamento delle lettere italiane moderne al proprio loro fine*, che servì d'introduzione al *Poliziano*, specie di periodico letterario fiorentino nato e morto nel 1859. Di non poche osservazioni e giudizi intorno al secolo decimoquinto, che sono nel discorso quarto, mi giovi per il saggio *Delle poesie toscane di mess. Angelo Poliziano*, messo innanzi alla edizione delle *Stanze, Orfeo e Rime* di quel poeta curata da me e pubblicata da G. Barbera, Firenze, 1863. Un breve compendio di tutti cinque lessi all'Ateneo italiano in una adunanza tenuta per le feste del centenario di Dante; e fu pubblicato quasi per intero dalla *Rivista italiana di scienze lettere ed arti* stampata allora in Firenze (Anno VI, n. 248, 16 ott. 1865). Molta parte del discorso secondo usi nel vol. XIII, fasc. IV, della *Nuova Antologia* (aprile 1870) con questa intitolazione, *Dello svolgimento letterario in Italia nel sec. XIII*, e quasi tutto il terzo usò, intitolato *Firenze e il triumvirato italiano nel sec. XIV*, nel vol. XIX, fasc. I (gennaio 1872) dello stesso periodico [...]; negli *Studi letterari* i discorsi si trovano alle p. 3-136; con nuove correzioni ed emendazioni furono poi ristampati nel vol. I delle *Opere di Giosuè Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1889-1909, 20 vol. (d'ora in poi *Op.*), p. 28-187 (OEN, VII, p. 3-161). Tale articolata elaborazione nel tempo e di estremo interesse per la comprensione del compositore di Carducci.

<sup>4</sup> Carducci si valse degli *Studi sulla Divina Commedia* di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri; pubblicati per cura ed opera di Ottavio Gigli. / «Io celebro Dante per un ingegno eccellente, / miracoloso, divino, / sopra sua mi pare / bellissima, stupenda, sovrannata. / V. Borghini, *Prose Fior.*, P. IV, t. IV, p. 161. - / Firenze, Felice Le Monnier, 1855 (d'ora in poi *GIGLI*). Lo studioso, come indica nei suoi appunti, attinge soprattutto alla prima parte di questa edizione, ossia alle due *Lezioni di Galileo Galilei intorno la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante Alighieri* (p. 1-21 e 22-34) e ai due *Dialoghi* di Girolamo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino, circa al sito, forma e misura dello inferno di Dante Alighieri poeta eccellentissimo* (p. 35-114) e *Dialogo secondo. Jeronimo Benivieni a Benedetto Manetti salute* (p. 115-132).

minus a quo slitta di un decennio al 1865, anno di pubblicazione della prima e unica traduzione italiana degli *Studien über Dante Alighieri* di Emil Ruth, che fu procurata dall'abate Pietro Mugna in occasione del sesto celebrato centennale dantesco:<sup>5</sup> traduzione a cui Carducci attinge – senza indicarlo – già nelle parti II e III e a cui rimanda esplicitamente nell'annotazione promediale e in più luoghi della parte IV.

Va aggiunto che trattandosi di uno scritto rimasto d'uso al tutto privato – e con quasi certezza, in ultima analisi, d'uso scolastico – non è legittimo pretendervi la finezza propria di un discorso destinato alla pubblicazione: Carducci poté certo supplire alle discontinuità e amalgamare speditamente la materia con precisazioni e supplementi orali. L'abitudine dello studioso a molto riadoperare dei suoi appunti, rielaborando e approfondendo nel tempo, inoltre, inclina a far supporre che queste carte siano state conservate perché ritenute il punto di partenza fondamentale per l'introduzione all'*Inferno* e che abbiano costituito quindi una sorta di canovaccio costante per l'iniziazione degli studenti al mirabile congegno che regola e armonizza la creazione dantesca.

Immedesimandosi nello stupore e nell'orrore degli uomini primitivi alla vista del territorio campano fra Cuma e Pozzuoli, in cui

<sup>5</sup> Al fine - dichiarava lo stesso autore della versione - di prendere - in tal maniera una parte attiva alla festa che Italia prepara al più grande de' suoi figli e maestri -, cfr. *Enciclopedia dantesca per l'Abate Jacopo. Prof. Ferrazzi*, Bassano, Tipografia Sante Pozzato, 1865, vol. II, p. 690. Vedi Esau. RUTH, *Studien über Dante Alighieri. Ein Beitrag zum Verständnis der göttlichen Comödie*, Tübingen, Fues, 1853. Mugna si era professato di aggiungere alla traduzione anche una «dissertazione» che ponesse in evidenza il «culto della Germania per Dante, ma non poté attuare questo suo proposito, cfr. l'avviso *AI Lettori* di Rinaldo Fulin, datato Venezia, 14 maggio 1865, in *Studi sopra Dante Alighieri per servire all'intelligenza della Divina Commedia del Dottore E. Ruth*, [traduzione a cura di Pietro Mugna], Venezia e Torino, G. Antonelli e L. Basadonna Edit., 1865 (Nuova Collezione di Opere Storiche, II e III), vol. 2 (d'ora in poi *RUTH*), vol. I, p. 7. L'opera è consigliata a Carducci da Alessandro D'Ancona nella lettera da Pisa del 18 giugno 1866; il poeta dichiara di possederla già nella risposta da Bologna del 27 giugno '66; cfr. LEN, IV, p. 352 e nota 2, quindi D'ANCONA - CARDUCCI, *Carteggio*, a cura di Piero Cudini, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1972 (Carteggio, 2), p. 170, 171, nota 4 e 172. Se i curatori dell'Edizione Nazionale erano nell'individuare gli «*Studii*» del Ruth nella sua *Geschichte der italienischen Poesie*, Leipzig, Brockhaus, 1844-1847, il Cudini – probabilmente fuorviato dal Carpellini (vedi *Della Letteratura Dantesca degli ultimi venti anni. Dal 1845 a tutto il 1865* Pubblicata per cura del D. Carlo Francesco Carpellini [...], Siena, I. Gatti, 1866, p. 88) – erra nel ricondurre al 1854 la traduzione italiana degli *Studien* (traduzione che nessun altro catalogo riporta e che non si reperisce in nessuna delle numerose biblioteche sin ora consultate).

la tradizione antica identificava la desolata bocca d'inferno, Carducci inizia la sua trattazione in tono assorto, inconsuetamente quasi fiabesco. Come di prammatica, d'altro canto, non si limita a considerare il mito in se stesso; bensì ne indaga l'eziologia sforzandosi d'individuare quella misteriosa componente d'astrazione fantastica mediante la quale, nell'interpretazione dei classici, la realtà storico-geografica è tanto sovente trasfigurata nella leggenda.

Il fatto sostanziale che più preme al poeta è che a questa leggenda attinga Dante, e che il suo misticismo, vivificando della sacralità cristiana il mito, ne trasumani le *fabulae in exempla* teologici.

È possibile arguire che il letterato positivista, tra le righe, mediti su come intorno al lago Averno, formatosi nel cratere di un vulcano estinto, approdarono nei secoli, alla ricerca del guado d'oltretomba, tre civiltà: la civiltà greca con Ulisse e Omero, la civiltà latina con Enea e con Virgilio, e la civiltà medievale con Dante, artefice e protagonista del suo poema, al contempo Ulisse, Enea e Paolo. Ma quanto arduo individuare il transito fra la terra e il cielo – pare pensare – e quanto incommensurabile il volo dal tempo storico della poesia alla dimensione atemporale dello spirito.

Sembrano latenti, inoltre, la riflessione sull'incrociarsi e rifondersi nel suolo italico delle razze e delle religioni diverse dei popoli e il confronto tra i poeti antichi e quell'etrusco Dante che «par più antico di loro».<sup>8</sup> Per dovere di esegeta, tuttavia, nella prima parte Carducci si dichiara soprattutto inteso a indagare il sito della selva e il luogo d'entrata degli inferi – argomento assai «astruso», come non manca di rilevare – penetrando la «curiosissima» fantasia del poeta con l'aiuto precipuo di Antonio Manetti e di Galileo Galilei.

Galileo, che pur diede il primo «crollo» alla *Genesi* e cacciò dai cieli le «fizioni»<sup>9</sup> di quella scolastica la quale fu al contrario lo stru-

<sup>8</sup> Cfr. LEN, X, a Lidia, [Bologna, 15 o 16 marzo 1876], p. 152 (cfr. LEN, XXII, p. 315; G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, edizione critica a cura di Gianni A. Papini, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1988, p. 240-241, in cui la lettera è datata «16 o 17 marzo 1876», e MARTINI, *Alcune chiose e annotazioni inedite di C. al c. XX dell'«Inferno»*, p. 434).

<sup>9</sup> Cfr. *Dello svolgimento della Letteratura Nazionale, Discorso quinto*, in *Studi letterari*, p. 111 e 114 (O, I, p. 157 e 161; OEN, VII, p. 131 e 135).

mento diletto di Dante, «scolastico sottilissimo», è per Carducci l'ultimo dei grandi fiorentini: anche in questa sezione dello studio in cui si prefigge di ricostruire l'iter complesso dell'eredità manettiana, pertanto, il poeta non esita a tributare un omaggio caloroso alla supremazia dello scienziato: Galileo, rappresentando il punto di massimo raccordo con le glorie passate, chiude infatti il cerchio della tradizione geniale inaugurata da Dante; se l'uno, primato della fede nella religione, aprì il «risorgimento» italiano – come osserva nel secondo discorso *Della varia fortuna di Dante* –<sup>10</sup> il secondo, primato della fede nella scienza, lo concluse e lo suggellò del suo talento.

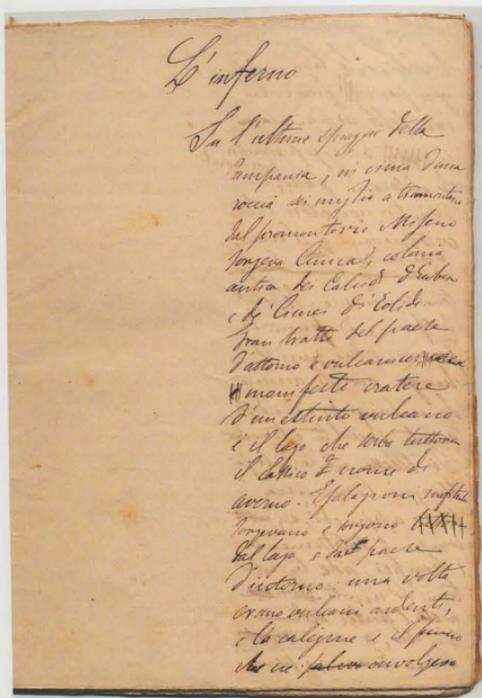
### L'*inferno*<sup>11</sup>

[f. 1r]

Su l'ultima spiaggia della  
Campania, in cima d'una  
roccia sei miglia a tramontana  
dal promontorio Miseno  
sorgeva Cuma, colonia 5  
antica dei Calcedi d'Eubea  
e de' Cimei d'Eolide.  
Gran tratto del paese  
d'attorno è vulcanico: > come<  
>e< manifesto cratere 10  
d'un estinto vulcano  
è il lago che serba tuttora  
il classico >< nome di

<sup>10</sup> Cfr. *Della varia fortuna di Dante, II., I primi commentatori e i poeti. Il Boccaccio e il Petrarca*, «Nuova Antologia», vol. IV, fasc. III, marzo 1867, p. 455, poi in *Studi letterari*, p. 288 (O, VIII, p. 19; OEN, X, p. 313). Numerosi i luoghi delle *Opere* in cui Carducci rifulsa sull'eccellenza di Galileo scienziato e pensatore: «Magnifico mio dilettilissimo» – scrive compiaciuto in una lettera a Isidoro Del Lungo – era il «titolo» con cui i Medici onoravano il dotto Galileo; cfr. LEN, IV, Bologna, 26 febbraio 1864, p. 24, quindi in G. CARDUCCI – ISIDORO DEL LUNGO, *Carteggio (ottobre 1858 – dicembre 1906)*, a cura di Marco Sterpos, Modena, Mucchi, 2002 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci. Epistolario. Carteggi, IV), p. 187.

<sup>11</sup> Lo scritto – compatibilmente con le notevoli difficoltà tipografiche – è riprodotto nel modo più conforme possibile all'originale: le crocette indicano ogni lettera o segno non decifrabile; le lettere e i vocaboli cassati sono posti tra parentesi unciniate divergenti (><); i vocaboli soprascritti e le giunte marginali sono stampati in carattere minore (purtroppo in carattere variamente minore a causa delle esigenze di impaginazione); i rimandi non numerici e non riproducibili di Carducci sono indicati con un asterisco (\*), minimi, e solo se necessari, i riferimenti ai vocaboli riseritti.



f. 1r

Averno. Esalazioni mefitiche  
sorgevano e sorgono >tuttora<  
dal lago e dai >l< paese<sup>12</sup>  
d'intorno: una volta  
erano vulcani ardenti,  
e la caligine e il fumo  
che ne >saliva< avvolgeva

15

20

[f. 1r]

l'aere, e la lava corrente  
giù per i >lo< fianchi  
neri delle arse montagne,  
ai >popoli< selvaggi primitivi

<sup>13</sup>quei monti,

che abitavano presso<sup>14</sup>, ai  
primitivi navigatori che  
costeggiavano quel mare,  
fecero favoleggiare della  
>apparivano come l+ +++++<  
tenebra cimmeria, di paludi  
sulfuree, di fiumi di  
fuoco; videro quivi il  
luogo ove le anime  
dei malvagi erano dopo  
morte raccolte e tormentate.

25

30

Ivi >Ulisse< alla tenebrosa  
spiaggia Cimmeria  
Ulisse approdò, ;<sup>15</sup>e, >fatti<  
compiuti debitamente  
i sacrifici, vide le ombre  
tenui de' morti. Ivi >era<  
>in ++< l'antro della  
Sibilla, a cui >ricorse<  
venne Enea; e per

35

40

<sup>12</sup> Carducci corregge -dal- in -dai- ma trascura di correggere -paese- in -paesi-.<sup>13</sup> L'interpunzione doppia è di Carducci.

[f. 2r]		
ivi da essa guidato		
vivo		
scese al Tartaro ed	45	
agli Elisi. Ivi, adunque,		
fra Cuma, che Stazio		
chiama "Ausonii pridem		
laris hospita Cyme" e		
Silio "gravida arcanis	50	
Cyme anus", <sup>14</sup> fra Cuma,		
dico, e il Monte Miseno,		
circa a Pozzuoli, su		
la marina, avrebbe		
Dante immaginato, secondo	55	
una molto giusta opinione		
di Antonio Manetti,		
la selva >pe< nella quale		
entrò e si smarrì la notte		
dal 24 al 25 marzo (4-5	60	
aprile? - 7-8 apr.?), nella		
quale trepidò ed errò per		
tutto il giorno 25 marzo		
(>7 apr. < 5 od 8 apr.), finchè		
(6½		
la sera circa le ore 6 >entrò<	65	
de il 5 o l'8 apr.)		
>ent++++< passò con		
Virgilio l'entrata dell'Inferno.		
[f. 2v]		
E l'entrata dell'inferno,		
>sarebbe< su cui la dura		
iscrizione Per me si va etc., <sup>15</sup>	70	
sarebbe nella costa superiore		
d'un monte (cammino		

<sup>14</sup> Cfr. Staz., *Silv.*, V, 3, 168 e *Sil.*, XIII, 494.

<sup>15</sup> Qui e in seguito Carducci abbrevia -etc.- con un suo segno convenzionale.

<u>alto e silvestro</u> , <sup>16</sup> quasi		
opposto al <u>diletto</u> <u>monte</u>		
le cui spalle avea veduto		75
alla mattina vestite dei		
raggi del >pianeta< sole.		
Ma recitiamo i luoghi		
stessi del dialogo di Girolamo		
Benivieni ove Antonio		80
Manetti parla del sito della		
selva e dell'entrata in		
inferno:		
"Cominciando adunque etc.	Studi sulla D. C. di Galileo	
fino a "nella città dolente" <sup>17</sup>	Galilei etc. Firenze Le Monnier	85
e più avanti "E fu questo	1855 - pag. 74-75; 107-108;	
l'anno" fino a "nella città dolente".	98-99, 90-91, 129-30.	
Ancora "Nel principio dove		
<sup>18</sup> a lui		
l'autore finge" fino a ...		
come poeta era lecito etc." Ancora		90
"Io vorrei sapere ora da te" fino		
a "che la sia in questo		
luogo." In fine "L'altra		
cosa ch'io voleva intendere		
[f. 3r]		
da Antonio etc" fino a "		95
Veramente l'ingegno di		
questo poeta fu meraviglioso		
etc."		
Ho recato circa >il sito<		
e la posizione della selva	100	
e dell'entrata d'Inferno		
l'opinione di Antonio		
Manetti, come di tale che		
meglio investigò circa		

<sup>16</sup> Carducci trascura di chiudere la parentesi tonda.

<sup>17</sup> Carducci trascura di chiudere le virgolette.

<sup>18</sup> Carducci non pone le virgolette ma un breve segmento verticale uncinato.

il sito la forma e la misura dell'inferno di Dante, e le cui investigazioni >a++< sostenute e avvalorate dall'autorità di Galileo sono >state poi< state quasi universalmente accettate e solo in piccola parte accresciute o corrette dai migliori ricercatori moderni di questa parte curiosissima della fantasia di Dante.

[f. 3v]

Antonio Manetti, geometra fiorentino molto lodato del sec. XV, predilesse fra >le< altre investigazioni quella ingegnosissima di ricercare qual fosse la vera mente di Dante intorno il sito >e al< la forma e la misura dell'inferno; se non ch'è di questo argomento nulla scrisse o pubblicò in suo vivente, <sup>19</sup> si contentò di vasi di comunicare i suoi studi e disegni a cui egli sapeva far professione di dantista o studiare su Dante. Fra i quali >primo< fu Cristoforo Landino che primo nel suo commento stamp.

<sup>19</sup> L'interpunzione doppia è di Carducci.

del 1481<sup>20</sup> si fece a dare una come oggi direbasi

[f. 4r]

topografia dell'inferno dantesco secondo le idee, a punto, egli affermava, di Antonio

la esposizione landi=

Manetti. Ma non parve niana

a chi il Manetti conosceva ritrarre la mente di lui, <sup>21</sup> onde Girolamo Benivieni

&gt;+++++++&lt;

<sup>20</sup> messi a stampa nel 1606

da Filippo di Giunta in

una >dc ediz. sua della Commedia di D.<sup>22</sup>

scrisse poi due dialoghi; nel primo dei quali ponendo interlocutori se stesso e il già morto Antonio si fa da

esporre

lui >dichiarare< le dottrine le ricerche e le prove sue

l'architettura dell'

circa >+++++++< sull'inferno >dantesco<; nel secondo, ponendo interlocutori s'è <sup>23</sup> stesso, Antonio Migliorotti

<sup>20</sup> *Comento Di Christophoro Landino Fiorentino no Sopra La Comedia Di Dante Ali'ghieri Poeta Fiorentino.* / [...] Impresso In Firenze / Per Nicholo Di Lorenzo / Della Magna A Di XXX. Da / gusto, M. CCCC. LXXXI.

<sup>21</sup> L'interpunzione doppia è di Carducci.

<sup>22</sup> *Professione di Hieronymo Benivieni cittadino Fiorentino in elsequente dialogo di Antonio Manetti ad Benedetto suo fratello.* / [I] Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma, et misure dello Inferno di Dante Alighieri poeta eccellentissimo. / [II] Hieronymo Benivieni a Benedetto Manetti salute in Commedia di Dante Insieme / Con Uno Dialogo Cir' ca El Sito Forma / Et Misure Del / lo Infer / no. [...] Impresso in Firenze per opera e spesa di / Filippo di Giunta Fiorentino gli anni / della salutifera incarnatione / .M.DVI. a di / XX. da / gusto, fac. H-Piii.

<sup>23</sup> L'accento è di Carducci.

- e Francesco >++++< da Meleto, si fa  
a rischiare la materia pur  
se tenebrosa con l'arrecare  
in mezzo i disegni de' luoghi  
infernali e dichiararli. 160  
La dottrina del Manetti  
e >il ++< i ragionamenti  
del Benivieni sono  
singolari per la profondità 165
- [f. 4v]  
degli studi recati a determinare  
una creazione fatta nel  
vano da una fantasia  
di poeta che era scolastico  
sottilissimo, <sup>24</sup> e singolare  
è  
ancora >per< la comparativa  
e precisione  
chiarezza onde l'astruso  
argomento è trattato. >e<  
>per la precisione +;< Se non  
che i due dialoghi >sono<  
riescono soverchiamente  
lunghi e, per la forma  
ello ello  
d'argomentare e d' scrivere  
>infelice< propria dei tempi  
e del Benivieni, pesante. 180  
Onde fu buon consiglio  
dei fiorentini editori della  
per le stampe  
D. C. così dette<sup>25</sup> dell'ancora  
ristringerne  
di raccoglierne e >ristringerne< 185

<sup>24</sup> L'interpunzione doppia è di Carducci.

<sup>25</sup> In entrambi i casi la preposizione articolata è corretta dalla preposizione semplice.

<sup>26</sup> Corr. da «detta».

- le prove più sicure in  
un Breve trattato: che  
produssero nella loro ediz.<sup>27</sup>  
e fu riprodotto >nell'< nel  
vol. V dell'altra padovana  
della Minerva.<sup>28</sup> Se non 190
- [f. 5r]  
che fino dal sec. XVI il Vellutello  
lucchese >nel suo Comento<  
>a Dante fatto pubblico<  
>del 1544 con< forse a 195  
contraddire a viso aperto  
il Manetti il Landino  
il Benivieni con una  
sua nuova Descrizione  
dell' inferno posta 200  
innanzi al > suo Com< Dante  
da lui commentato e  
fatto pubblico la

<sup>27</sup> *Breve trattato sopra la forma, posizione, e misura dell'Inferno di Dante Alighieri in La Divina Commedia di D. Alighieri con tavole in rame*, [a cura di Antonio Renzi, Gaetano Marini, Gaetano Muzzi], Firenze, Nella Tipografia All'insegna dell'Ancora, 1817-1819, vol. 4, vedi vol. IV, p. 1-7. Alcuni concetti e alcune espressioni carducciane risentono da vicino di questo *Breve trattato*, ad es. l'«astrusità» e la difficoltà dell'argomento studiato dal Manetti, la «maniera di argomentare» dei *Dialoghi* del Benivieni, «lunga» e «faticosa», e, in particolare, i riferimenti a Ulisse e a Enea e la descrizione del passaggio tra Monte Miseno e Cuma: «[...] presso a Cuma, come a tutti è noto, era la porta per cui Omero fa penetrare Ulisse nell'Inferno, e Virgilio vi ha poi fatto discendere Enea. Ora la caligine che avvolgeva i Cimmerj, le aperte voragini, la palude sulfurea di Acheronte, i fiumi di fuoco ec. quantunque possano sembrare a prima vista pure invenzioni poetiche, hanno avuto però una esistenza reale nella natura. I Vulcani ardenti presso a Cuma; il fuoco da cui erano coperti quei contorni; le correnti di lava che tratto tratto si vedevano scorrere per lo pendio di quelle arse montagne; il sotterraneo mugugno che precedeva le eruzioni; dettero occasione a' Poeti d'inventare, e di fissare quivi il luogo dove si accolgono, e si tormentano le anime dei malvagi. Il lago che tuttora chiamasi di Averno, e che sta presso a Cuma, è manifestamente il cratere di un estinto Vulcano» (cfr. p. 1, 2 e nota 1).

<sup>28</sup> *La Divina Commedia di D. Alighieri col commento del P. Baldassarre Lombardi M. C. ora nuovamente arricchito di molte illustrazioni edite ed inedite*, In Padova, Dalla Tipografia della Minerva, 1822, vol. 5, vedi *Breve trattato sopra la forma posizione e misura dell'Inferno di Dante Alighieri*, vol. V, p. 417-426 (i passi sopra citati si trovano, con minime variazioni, alle p. 417, 418, 419 e nota 1).

prima volta del 1544. <sup>29</sup>	
E, come quel commento fu	205
più volte stampato nel	
sec. XVI, e come verso la	
di esso secolo	
fine >del sec. stesso< gli	
studi danteschi parvero	
brillare in Firenze; di una	210
più splendida luce;	
specialmente nell'accademia	
fiorentina, e specialmente <sup>30</sup>	
promossa	
>per opera< da Baccio	
Valori che >fu< ne fu console	215

[f. 5v]

nel 1587 <sup>31</sup> e nel 1588,	
così >ne< avvenne che propriamente <sup>32</sup>	
nel >17< 1588 nell'accad.	
fiorent. sotto il	
secondo Consolato di	220
Baccio Valori le	
dottrine del Manetti	
circa l'architettura	
dell'Inferno venissero	
>rip< prese a sostenere	225
in due lezioni	
e in più geometrica	
e chiara forma fossero	
rinnovate e dall'auto=	
rità sua confermate,	

<sup>29</sup> La Comedia di Dante Aligieri Con La No / va Esposizione Di / Alessandro Vellutello / Con gratia de la Illustrissima Signoria di Vinegia, che / nessuno la possa imprimere, ne / impresa vendere nel termino di / dieci anni. Sotto le pene che in quella si contengono. Impressa in Vinegia per Francesco / Marcolini ad istanzia di / Alessandro Vellutello del mese / di Gugno l'anno MDXLIII. Il periodo rimane in sospenso nell'autografo.

<sup>30</sup> L'avverbio è abbreviato con un segno convenzionale.

<sup>31</sup> Riscr. su «1577».

<sup>32</sup> L'avverbio è abbreviato con un segno convenzionale.

indovinate da chi?, da	
Galileo Galilei >nell'< all'	230
età di 24 anni. Così	
per >mezzo< mezzo una	
trafila di uomini di	
second'ordine e per una	235
serie di tempi molto	
diversi si danno la	
mano il primo	
e l'ultimo dei grandi	
[f. 6r]	
uomini >ita< di Firenze	240
e dell'Italia antica.	
Le lezioni del Galileo	
2 3 4	
furono per la prima	
5 1	
volta stampate e	
>il< i dialoghi del	245
>Manetti< Benivieni	
per la seconda volta del	
1855	
>in un< a cura di Ottavio	
Gigli in un volume >del<	250
del Le Monnier intit.	
Studi sulla D. C di	
Galileo Galilei Vincenzo	
Borghini ed altri.	

I passi del volume curato da Ottavio Gigli che Carducci annota di dover leggere agli allievi sembrano accuratamente trascelti fra quelli meglio atti a conferire coordinate il più possibile razionali alla «tenebrosa» materia infera. Lo studioso vi indaga l'ubicazione geografica della selva, del diletto monte, del monte silvestro e della porta d'inferno; la collocazione geografica ma altresì simbolica di Gerusalemme al centro della «gran secca», agli antipodi dell'anti-Dio confitto nella voragine dannata, e la posizione altrettanto simbolica del pellegrino – dubbioso tra occidente e levante e

sperduto tra il bosco e la marina – in rapporto al sole; più di scorcio, il tempo del viaggio, argomento già affrontato nella parte prima e su cui tornerà a diffondersi più ampiamente nella parte IV. La selezione, di riflesso, mira anche a sottolineare la potenza dell'immaginativa dantesca:

Cominciando adunque, poi che così pare ancora a te, dalla selva, dico che questa selva dove l'Autore finge essersi smarrito, è, o vero che si immagina che la sia, tra monte Miseno e Cuma in su la marina in quello di Napoli in Terra di Lavoro o vero in Campagna, e di Napoli verso la parte di ponente; ed è, o vogliamo dire, che la finge essere, in una costa, che la sua più alta parte è dal lato di levante equinoziale, e scende verso ponente; e per questa errando l'Autore scendeva ancora lui come lei, avendo gli occhi sempre verso ponente. Questa costa, o vuoi tu dire valle, termina a Cuma, ove dalla parte di ponente al dirimpetto a detta costa comincia un monte bellissimo, le spalle del quale dice l'Autore avere vedute la mattina in su il levare del sole vestite de' suoi raggi. Sopra a questo monte salendo il Poeta fu nel suo principio al cominciare dell'erta impedito dalle tre fiere lonza, leone e lupa; dalle quali sospinto nella valle, fu soccorso dall'ombra di Virgilio, al quale raccomandandosi udì per risposta queste parole: / A te convien tenere altro viaggio, ec. / E così lo volse a mano sinistra, e miselo su per un monte alto, come lui dice, e silvestro, su pel quale andando avevano sempre il viso volto verso mezzodi, e appresso alla sommità di questo monte trovarono la porta sopra alla quale erano scritte di colore oscuro quelle parole: / Per me si va nella città dolente, ec.<sup>33</sup>

\*\*\*

E fu questo l'anno della salutare incarnazione MCCC, anno di Giubileo, di notte, essendo (come lui dice) la Luna piena. Questa selva oscura e salvatichissima è, o vogliamo dir che la finge essere, presso a Cuma, per a dietro città di Campagna, o vero di Terra di Lavoro, e di Cuma verso la parte di levante equinoziale in una costa che si abbassa verso ponente; per la quale costa scendendo lo Autore con le spalle volte a levante, trovò al fine della scesa un monte domestico, e come lui dice diletto, e presa via su per quello ch'è il sole, il quale allora secondo che esso lo pone, si trovava nel principio dello Ariete, era già salito sopra l'orizzonte, gli fu al cominciare dell'erta impedito il cammino prima da una lonza, poi da uno leone, e ultimamente da una lupa magrissima. Onde lui spaventato, lasciando il monte, e nel più basso luogo della valle trascorso, se le fece incontro la ombra di Virgilio, e si gli disse: / A te convien tenere altro viaggio, / Se scampar vuoi ec. / E volsero in su la mano sinistra, dirizzando lo su per un monte salvatico e certo; e così salendo si condussero quasi che alla sommità, dove e' trovarono la porta sopra la quale erano scritte quelle parole: / Per me si va nella città dolente, ec.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> GIGLI, p. 74-75.

<sup>34</sup> Ivi, p. 107-108.

\*\*\*

Nel principio, dove l'Autore finge essersi smarrito nella selva, e che descrive il cammino suo per quella, io traggo bene dal testo che questa selva era una colle alto dalla parte di levante, e che calava verso ponente, e ch'egli aveva al dirimpetto il monte che lui chiama diletto, che tutto si trae da questi versi: / Ma poi ch'è fu' a piè d'un colle giunto, ec.; / per insino al sesto verso. Ma io non veggio già per le sue parole così apertamente, che scendendo egli avessi in su la mano sinistra l'altro monte alto e silvestro, dove e' pone la porta dello Inferno. / Antonio. Leggi nel medesimo Canto, ove parlando Virgilio dice: / Onde per lo tuo bene ec. / per insino all'ultimo verso del capitolo, e trovato che l'Autore si misse in via con Virgilio, tu hai a considerare che indietro non tornò, su pel monte diletto non andarono, dove era lo impedimento delle tre bestie, e Virgilio anche gli aveva detto: / A te convien tenere altro viaggio. / In su la mano ritta non si volse, ch'è non sarebbe vero che l'Inferno fuzzi sotto la superficie che s'è detta, e che egli avessi per colmo Jerusalem, come lui medesimo dice. Resta adunque che si volgesse in su la mano sinistra, ciò è verso la marina di quello luogo, dove lui pone questo monte; e dato che forse e' si accion questa selva e questi monti così a suo proposito, questo a noi porta poco; e a lui come a poeta era lecito porre questi siti come bene gli veniva, ancora che in verità e' non istessino così. E' l'ha saputo fare del cielo; quanto più lo ha potuto fare della terra per servire a questa sua fantasia.<sup>35</sup>

\*\*\*

Io vorrei sapere ora da te se questo Inferno ha altra entrata che quella che l'Autore pone appresso a Cuma; e se bisogna secondo questa sua finzione, che tutti quelli che sono dannati alle pene eterne capitino al fiume di Acheronte. / Antonio. Questo Inferno non ha altra entrata, e tutti i destinati a quello capitano a detto fiume, il quale lo circonda tutto, e così alla barca di Caronte. / Jeronimo. E mi vuole ricordare che l'Autore medesimo lo dica ora che io vi penso. / Antonio. E gli è il vero; leggi nel terzo capitolo, dove e' tratta del passaggio delle anime dannate all'Inferno, e troverai queste parole: / Poi si ritrasser tutte quante insieme / Forte piangendo alla riva malvagia / Che attende ciascuno uom che Dio non teme. / Jeronimo. Io t'intendo. / Antonio. E poco di sotto: / Figliuol mio, disse il Maestro cortese, / Quelli che muoion nell'ira di Dio / Tutti convengon qui d'ogni paese. / E nel secondo Canto del Purgatorio, parlando l'Autore con Casella, gli dice queste parole, che in un certo modo testificano quello che è detto: / Ond'io che ero alla marina volto / Dove l'acqua di Tevere s'insala, / Benignamente fui da lui ricolto. / A quella foce ov'elli ha dritte l'ala, / Però che sempre quivi si raccoglie / Qualunque ad Acheronte non si cala. / Acheronte, come è detto, è il fiume dove l'anime dannate allo Inferno passano tutte, e la foce del Tevere si il porto, onde sono levate tutte quelle che vanno al Purgatorio. E non è da meravigliarsi che avendo a dare una sola entrata a questo suo Inferno, e' la ponga dove e' la pone prima per imitare Virgilio, il quale lui chiama suo maestro, e dipoi per

<sup>35</sup> Ivi, p. 98-99.

la conformità del luogo, il qual è vicino al lago Averno, a monte Drago, a Acheronte, a l'isola di Lipari, di Vulcano, di Ischia, di Mongibello, e a simili altri luoghi, che e per nomi e per effetti che fanno alcuni di loro, paiono luoghi infernali e da dare occasione di pensare, che avendosi a porre una entrata a l'Inferno di qua, che la sia in quello luogo.<sup>36</sup>

\*\*\*

L'altra cosa che io volevo intendere da Antonio, è: onde lui traessi, che la entrata di questo Inferno sia, secondo la immaginazione del Poeta, appresso a Cuma; perchè il dire che la pone in quello luogo si per imitare Virgilio, il quale lui chiama suo maestro, si ancora per le condizioni de' luoghi circustanti, non mi satisfà in tanto, che, se si potessi mostrare per altri mezzi, io non me ne satisfacessi più. / *Jeronimo*. Che ne di' tu, Antonio, di questo? / *Antonio*. Dico, che non ostante che quello che si disse e della imitazione di Virgilio e delle condizioni di quelli luoghi, paia essere assai per sè sufficiente cagione a credere che lo Autore fingessi che la porta di questo suo Inferno fussi in tale luogo, che io credo però che si possa ancora dimostrare per qualche altro modo; ma perchè io non v'ho pensato, me ne rimetterò a te, come a quello che hai queste cose un poco più in pratica di noi. / *Jeronimo*. Se vuoi vi ricordate bene, e' si disse l'altra volta che l'arco dello aggregato dell'acqua e della terra, che risponderebbe al diametro retto della sbocatura di questo Inferno, quando e' fussi disopra scoperto, sarebbe la sesta parte della circonferenza di detto aggregato, cioè miglia 3400, come si può anche vedere da chi raccoglie bene per le larghezze de' pavimenti de' cerchi e del pozzo misurate sopra detto arco; e dissemi che Jerusalem era appunto nel colmo di detta sbocatura, e conseguentemente nel mezzo di detto arco: fa adunque così: arracciti innanzi la carta da navigare; e, prese le seste, poni l'uno de' lati sopra Jerusalem, e estendi l'altro insino in miglia 1700, cioè insino alla fine di detto arco, che viene a esser la sua sbocatura predetta, e vedrai che nel girare le coste da mezzodi verso ponente, e da ponente verso tramontana, che verrai attraversare tutto il nostro mare Mediterraneo; il primo luogo di terra ferma che toccherà lo lato mobile di dette seste fia in Italia; e di quella, intorno a Cuma e a' luoghi predetti. / *Francesco*. Io intendo. Veramente lo ingegno di questo Poeta fu maraviglioso [...].<sup>37</sup>

Nella parte II lo studioso considera chi meriti in generale la dannazione, illustra come e quando fu creato l'inferno secondo le dottrine mistiche e si sofferma sulla ribellione di Lucifero, in particolare sui contraccoppi della sua caduta e del suo sprofondare rovinoso nel «tristo buco» che gli è tomba e prigione. L'ispiratore principale di questi concetti è, come già osservato, il dottor Emil Ruth.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 90-91.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 129-130.

Nell'ultimo periodo dichiara che nella parte III descriverà la «forma» generale e il «contenuto» dell'inferno seguendo da vicino il pensiero del Manetti. Questa sintetica asserzione fu aggiunta in un momento di riflessione posteriore, a quanto si può desumere dalla grafia, e infatti non è, come potremmo attenderci, un'introduzione al breve scritto successivo, nel quale nulla riaffiora delle speculazioni astronomiche e dei computi matematici propri del Manetti. Carducci evita di diffondersi in calcoli e si limita a elencare in modo succinto il suo parere personale, il parere del Ruth e del professor Bähr – altra sua fonte dichiarata –<sup>38</sup> circa le suddivisioni dei peccatori e le ripartizioni dei luoghi di pena; ossia si dedica ad argomenti se non legati, almeno latamente pertinenti a quel «senso mistico e morale» su cui il geometra fiorentino, con modestia, si definiva impreparato, poiché – come si legge nel primo *Dialogo* a cura di Girolamo Benivieni – la sua «falce» non era adatta a certe difficili «biade».<sup>39</sup>

Si può quindi congetturare che tra la parte II e la parte III Carducci fosse solito inserire un sunto delle idee del Manetti sull'architettura infernale: forse suffragava la sua esposizione con una lettura dei passi più significativi dei due faticosi *Dialoghi* scritti dal Benivieni, come nella parte prima, o forse, per queste maggiormente complesse argomentazioni numeriche, attingeva anche alle due più stringate *Lezioni* composte dallo stimatissimo Galileo.

È un fatto, però, che la parte III s'inizi con un richiamo spontaneo alla semplicità (alla quale, del resto, già invitava bruscamente il Ruth nella conclusione del capitolo quarto del suo primo volu-

<sup>38</sup> *Dante's göttliche Comödie in ihrer Anordnung nach Raum und Zeit mit einer übersichtlichen Darstellung des Inhalts. Vorträge, gehalten von J[hann] Karl Christian Wilhelm Felix Bähr, Professor an der Academie der Künste zu Dresden, Ehrenmitglieder der königl. Gesellschaft für nord. Alterthumskunde in Kopenhagen etc.* / «Die Welt wird Prosa mehr und mehr, / Der Glaube selbst ist ohne Wehr: / Was hat das Ewige verschuldet, / Dass man's nur nebenher noch duldet»-Platen. / *Nebst lithographirten Plänen der drei Reiche und 13 astronomischen Zeichnungen in Holzschnitt*, Dresden, Rudolf Kuntze, 1852 (ora in poi BÄHR). Nel *Catálogo della mostra dantesca nell'Archiginnasio*, a cura del Comitato bolognese per la celebrazione del sesto centenario dalla morte di Dante, Bologna, Zanichelli, 1921, p. 63, si legge che Carducci possedeva l'edizione del Bähr Dresden, Rudolf Kuntze, 1856: ma è errore di stampa; a Casa Carducci è conservata solo una consunta ed. 1852; dai cataloghi non risulta un'edizione del '56, e nessuna delle numerose Biblioteche consultate sin ora possiede tale presunta edizione.

<sup>39</sup> GIGLI, p. 89.

me).<sup>40</sup> E ciò sembrerebbe lasciar trapelare un qualche pur rispettoso moto d'insofferenza del poeta per le laboriose indagini matematiche in cui il Manetti e il Galilei eccellevano. Come di consueto, in ossequio ai suoi criteri di studio sistematici e al suo metodo di ricercatore esaustivo delle fonti – e di selezionatore delle fonti più serie e probanti –, Carducci basa la sua analisi su solide fondamenta: e non vi è dubbio che le coordinate spaziali della cosmologia dantesca sviscerate da così illustri scienziati rientrino a pieno nel suo programma di massima e costituiscono anche un omaggio all'enciclopedismo dell'Alghieri.

Ma il contenuto della parte III indica che il professore, riemerso dalla necessaria concentrazione dedicata a reste e a regoli, a semidiametri e ad astrolabi, ad aggregati, traverse e a perpendicoli, e avverso sin dalla prima giovinezza – rammentiamolo – alle «astruse questioni scientifiche»<sup>41</sup> con le quali il divino poeta si compiacceva d'infarcire il suo poema, è tornato a orientarsi nell'universo della *Commedia* riferendosi al pernio cardinale dell'allegoria, «l'anima mistica»<sup>42</sup> di ogni manifestazione artistica e speculativa della civiltà medievale e la cifra interpretativa più consona alle problematiche filosofico-etico-simboliche cui molta parte dell'esegesi ottocentesca, e segnatamente il Ruth, erano inclini.

## II

[f. 6r]

L'inferno, destinato a dimora di  
quelle anime che in questa  
terra si allontanarono da Dio  
e dalle sue leggi e in cotale stato  
di ribellione, sdegnando ogni 5

<sup>40</sup> RUTH, vol. I, p. 154-155: «Ostinandosi in un'opera veramente poetica a volere applicarle il regolo delle matematiche, non si riesce che a corbellerie e sciocchezze di strano genere. S'intende già che ogni nuova misurazione si allontana sostanzialmente dall'altra, avvegnché nell'Inferno occorrono pendii che ognuno può immaginare dell'altezza che gli piace: occorrono piani, sui quali giacciono parecchie bolgie, ed ai quali ciascuno può dare l'elevazione che gli talenta; occorrono piccole muraglie di rupe o rovine che mettono da un cerchio all'altro, il tirar delle quali può ognuno determinare a suo piacimento».

<sup>41</sup> Cfr. il tema *Dante e il suo secolo*, svolto da Carducci per l'ammissione alla scuola normale di Pisa nel 1853 e prima edito da GIUSEPPE FATINI in *La prima giovinezza di Giosue Carducci (1835-1857)*, Città di Castello, S. Lapi, 1914, p. 163-169 (d'ora in poi *Tema Dante e il suo secolo*), p. 166 (OEN, V, p. 352).

<sup>42</sup> Cfr. *L'Opera di Dante, Discorso di G. Carducci*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1888 (d'ora in poi *Opera di Dante*), p. 21-22 (O, I, p. 217 e OEN, VI, p. 309).

mezzo di grazia e giustizia  
rimasero fino alla morte,  
fu creato subito dopo la creazione

[f. 6v]

degli angeli  
e delle Intelligenze e  
dura eterno come queste; e  
la sua creazione fu effetto  
e testimonio solenne a un  
tempo della giustizia divina,  
perocchè niuno cade in inferno  
che non l'abbia pienamente  
meritato, mentre al paradiso  
conduce specialmente la  
grazia; e alla sua creazione  
concorse >ro tutte tre< la<sup>43</sup> tre  
>Trinita< persone divine, perocchè  
la potenza del padre creò le  
pene diverse, la sapienza  
del figlio le proporzionò ai  
peccati, l'amore dello spirito  
diede al padre e al figlio  
il primo impulso a  
costituire tal piano per  
chi volesse trasgredire le  
somme leggi dell'amore  
universale.<sup>44</sup> 10  
15  
20  
25  
30

<sup>43</sup> Carducci trascura di correggere sia il verbo sia l'articolo.

<sup>44</sup> Carducci riprende e ricuce più luoghi del RUTH, cfr. vol. I, p. 123-124: «L'Inferno è cosa creata; ebbe origine subito dopo la creazione del mondo e delle Intelligenze, e come queste eterno dura; ed è effetto e testimonio solenne della divina giustizia, avvegnchè nessuno piomba nell'Inferno, senza averlo pienamente meritato, mentre al Paradiso è la grazia che in principalità aiuta. Alla creazione poi di esso Inferno concorsero le tre persone della santissima Trinità: la Potenza del Padre creò le diverse pene; la sapienza del Figlio proporzionò ai peccati, e l'amore dello Spirito Santo diede a quello e a questo il primo impulso a costituire quel terribile freno, a chi volesse trasgredire la somma legge dell'amore universale (Inferno, III, 4-8) [...] L'Inferno ha dunque la forma d'immenso imbuto la cui vasta bocca è coperta dalla crosta terraquea del nostro emisfero orientale, e la punta costituisce il centro della terra e in pari tempo del mondo. Esso è il soggiorno di quelle anime, le quali si dilungarono qua giù da Dio e dalla sua legge, e rimasero in tale stato di ribellione sino alla morte [...]».

Ma come e quando fu  
creato l'inferno? Luciferò,

- [f. 7r]  
precipitò dal cielo >ve< su  
quella parte dell'emisfero  
>orien< australe che è precisamente 35  
antipodo a Gerusalemme,  
a Gerusalemme >che secondo<  
>la geogr. del tempo di Dante<  
da Dante considerata come il  
punto centrale dell'emisfero 40  
nostro ricoperto di terra ferma.  
(Ezech. V 5 +<sup>44</sup>Ista est Jerusalem,  
in medio gentium posui eam  
et in circuitu eius terram).<sup>45</sup>  
Lucifero adunque scagliato 45  
come un dardo contro la terra  
vi penetrò e attratto dalla  
gravità sua al centro di  
essa vi rimase confitto con la 50  
metà anteriore del corpo e col  
capo rivolto all'emisfero nostro  
con la metà posteriore rivolta  
all'emisfero australe  
onde era precipitato. Al  
ruinare dell'angelo ribelle 55  
la terra che allora ricopriva  
l'emisfero australe siccome

- [f. 7v]  
il nostro s'arrettrò per  
lo spavento, dando luogo 60  
al mare che allora >+<  
violentemente

<sup>44</sup> Carducci trascura di chiudere le virgolette.

- ricoprì tutto l'emisfero  
australe; s'arrettrò e  
ricorse verso l'emisfero  
nostro formandovi i  
paesi i monti e le  
isole, e lasciando interna= 65  
mente un vuoto che è  
l'inferno. Ma quella  
parte della terra dell'emisfero  
australe che fu violentemente 70  
forata dal ruinare di  
Lucifero, facendo anch'  
essa luogo all'orribile  
caduta, rimbalzò quasi  
per orrore sopra di lui 75  
>ri< sollevando >si di mezzo<  
>alle acque che allora<  
>inondarono l'emisfero<  
>australe< l'alto monte  
del purgatorio, unico 80  
in mezzo al >mare< gran mare

- [f. 8r]  
che allora ricoprì l'australe  
emisfero.<sup>46</sup> E il monte  
della<sup>47</sup> >purgat< espiazione, il  
monte nella cui vetta è  
il terrestre paradiso ove 85

<sup>46</sup> Cfr. RUTH, vol. I, p. 123-124: «L'Inferno aprissi alla caduta del debellato Luciferò. Prima di essa caduta il nostro emisfero orientale era tutto coperto da mare, l'altro da terra; e da questa parte venne Luciferò precipitato. Al ruinare di lui, la terra per paura arretròssi, ed il mare sospinto dalla terra vi si riversò sopra violentemente, facendole come velo. Per opposto la terra ricorse su, e formò i paesi, i monti e le isole, lasciando internamente un vuoto, il quale è appunto l'Inferno. Quella parte di terra poi che non poté sporgere sul nostro emisfero, sporse nell'altro, ed elevossi nel monte del Purgatorio di mezzo al mare (*Inferno*, XXXIV, 121-126)».

<sup>47</sup> *Corr. da -del-*.

spirito. Lucifero, il simbolo della peccabilità, si trova nel centro della creazione materialmente, ne è il punto di gravità.

il peccato fu commesso.<sup>48</sup>

Sicut cor est in medio animalis, ita et infernus in medio terrae perhibetur esse. - Summ. Suppl. 89, 7.<sup>49</sup>

\*avanti il peccato, ove visse il primo uomo\* è il punto precisamente opposto, precisamente antipodo a Gerusalemme, >ove visse< al Calvario, >ove mor< al monte della riconciliazione, ove morì l'ultimo uomo del testamento antico, l'uomo senza peccato >, l'uomo< >dio.< venuto a redimere tutti i peccati, l'uomo dio. E fra i due termini opposti, nel centro della terra ch'egli turbò, >fra il pec la rico il p++< fra il peccato e il perdono, fra l'espiazione e la riconciliazione, sta il principio e la causa del peccato, Lucifero. L'inferno che move dal suo petto, dal suo cuore,

90  
95  
100  
105

<sup>48</sup> L'avverbio «materialmente» è abbreviato con un segno convenzionale. Il sintagma «il peccato fu commesso», non pare collegarsi né alla giunta né al testo. Cfr. questo passo cfr. BAHR, p. 20 e 22. «Lucifer, als Symbol der Materie, das Princip des Bösen, des Feindseligen, befindet sich im Mittelpunkt der Erde und bidet den Schwerpunkt derselben, und nach der damaligen Annahme also, auch der ganzen sinnlichen Schöpfung.» - «Wie schon bemerkt, bildete sich diese durch den Sturz Lucifers auf die Erde, oder indem sich die Materie, wie man damals lehrte, als Gegensatz zum Geisterreich bildete. Lucifer, das Symbol der Sündhaftigkeit, befindet sich im Mittelpunkt der materiellen Schöpfung; er ist ihr Schwerpunkt und in seiner Nähe herrscht die grösste Finsternis und Kälte.»

<sup>49</sup> Cfr. *Commedia di D. Alighieri con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo*, Milano, Per Giuseppe Reyna, 1854, p. 149: «Fra l'ardite argomentazioni di Tommaso d'Aquino è talvolta poesia che spiccia dal fondo come fonte da masso. E ragionando del regno de' tristi collocato nel centro della terra, la Somma ha queste due similitudini [...]: *Sicut cor est in medio animalis, ita et infernus in medio terrae perhibetur esse.* [Som., Suppl., 89, 7.]. *Siccome nel mondo de' corpi, se tengano l'ordine loro, i più gravi sono i più bassi; così nell'ordine degli spiriti i più bassi sono i più tristi.* [...]» (l'osservazione non è nelle precedenti ed. del Tommaseo, Venezia, Co' Tipi del Gondoliere, 1837 e Napoli, G. Ciolfi, 1839, mentre è presente anche nelle due successive ed.: Milano, Pagnoni, 1865 e Milano, Pagnoni, 1869).

[f. 8v]

«circolarmente più sempre che risale allargandosi» per il globo della terra fino alla superficie, è il suo regno.

Lo paragoniamo a un o a un cono rovesciato  
immenso imbuto, «la cui  
vasta bocca è coperta dalla  
crosta terraquea del nostro  
emisfero e la punta costituisce  
il centro della terra e in pari  
tempo del mondo.»<sup>50</sup> - Ecco  
ne  
ora come >lo< desume la forma  
generale il Manetti, ed  
anche il contenuto dal centro all'in su.

110  
115

### III

[f. 8v]

Il regno  
>La regione< infernale  
dantesco si può più  
semplicemente dividere  
in due parti, molto fra loro  
inequali; e ciò secondo la  
divisione generale dei peccatori,  
per debolezza di volontà o  
per dissoluzione, per  
malvagità vera.<sup>51</sup>

5

<sup>50</sup> Carducci, pur ponendo tra virgolette, non indica che desume il passo dal RUTH, cfr. vol. I, p. 124 (cfr. anche BAHR, p. 22).

<sup>51</sup> Per la distinzione fra «debolezza di volontà» e «malvagità vera» cfr. BAHR, p. 22.

[f. 9r]	
La prima parte dunque, lo	10
inf. superiore, comprende	
lo spazio che corre fra il	
Limbo e le mura della	
città di Dite, i gironi in	
somma degl'incontinenti.	15
(canto IV-IX 105). La	
seconda parte, l'inferno	
inf. inferiore, comincia dalle	
mura di Dite, che è il proprio	
regno di Lucifero, ed	20
arriva fino al centro della	
terra e del mondo, <sup>29</sup> comprendendo	
i più stretti gironi ove sono	
più fieramente puniti	
2 1	
i violenti e i maliziosi (IX 105,	25
XXXIV). Ma, secondo >la<	
larga	
un <sup>30</sup> altra più >minuta< distinzione	
dei peccati, si può l'inferno	
dividere in >quattro< tre	
regioni: la prima, della	30
incontinenza, comprendendovi	
anche per una certa lunghezza	
>le e< la riviera d'Acheronte ed	
il limbo (c. III a tutto il X):	
la seconda, della malizia	35

<sup>29</sup> Cfr. RUI, vol. I, p. 128-129: «Tutto l'Inferno, secondo la divisione generale dei peccatori in dissoluti ed erranti per debolezza di volontà, ed in veri malvagi, viene distinto in due grandi parti fra loro molto ineguali. La prima, vale a dire l'Inferno superiore, comprende lo spazio che corre fra il Limbo e le mura della città di Dite, dove sono i gironi degli incontinenti, distinti in voluttuosi, in golosi, in avari e prodighi, in iracondi ed invidiosi. La seconda poi, ossia dell'Inferno inferiore, comincia dalle mura di Dite, ch'è proprio il regno di Lucifero, di Satanasso, ed arriva fino al centro della terra e del mondo [...] L'Inferno inferiore si chiama veramente la città di Dite, imperocchè ivi è punita la violenza e la malizia, mentre ne' cerchi superiori, fuor di essa città, si stanno quelli che peccarono più per debolezza [...]».

<sup>30</sup> Carducci trascura l'apostrofo.

[f. 9v]	
(XI a tutto il XVII): la	
terza	
>quarta<, della bestialità (XVIII-	
>XVIII a tutto il XXXI): la<	
>terza quarta che della bestialità<	
>comprende il peggior modo<	40
>cioè il tradimento<	
XXXIV) che però si divide in	
due regioni, Malebolge, + dei	
frodolenti, (XVIII-XXXI),	
>Giu< Caina - Antenora -	45
Giudecca, dei traditori (XXXII-	
XXXIV) - Ma la più vera	
partizione, secondo gl'inten-	
dimenti del poeta, è triplice	
(3!). 1 <sup>a</sup> . L'antinferno	50
per gli sciaurati che vissero	
senza infamia e senza lodo. -	
II L'inferno, che si divide	
in due >sezioni< compartimenti,	
il 1° per pagani e per non	55
battezzati, il 2° per gl'inconti-	
per i peccati che solo vennero da umana debolezza.	
enti. III Lo profondo	
inferno, che ha quattro	
sezioni, 1 <sup>a</sup> per gli eretici,	
2 <sup>a</sup> per i violenti, 3 <sup>a</sup> per i	60
frodolenti, 4 <sup>a</sup> per i traditori	

[f. 10r]	
comprende in somma e	
>pun++++< punisce i	
peccati che vengono	
da malvagità di cuore. <sup>34</sup>	65

<sup>34</sup> Sulla partizione triplice cfr. BAHR, p. 22: «Diesen ganzen inneren Raum kann man in drei Haupttheile zerlegen: I. die Vorhölle, II. die Hölle und III. die innere Hölle. (Tafel II.) / Der I. Theil, die Vorhölle, ist für die Nachlässigen, die ohne Schmach und Ruhm lebten. / Der II.

Tutte le quali partizioni e pene sono in nove cerchi o gironi: e questi, dalla superficie <sup>55</sup> della terra in giù si van facendo sempre più stretti fino al petto di Lucifero, che è il punto più stretto, più arto, del mondo, in senso opposto a quel dei giri delle sfere celesti che vanno sempre più allargandosi quanto più si avvicinano all'empireo, >al trono< >di Dio<; sede di Dio, il quale è il cerchio più ampio e che abbraccia tutto l'universo. <sup>56</sup>	70 75 80 85
--	----------------------

Nella parte IV le fonti indicate da Carducci in apertura, nella prima giunta marginale, sono i già ricordati *Studi danteschi* del Ruth, poi spesso citati e lodati nel testo, e lo studio sull'ordinamento spaziale e temporale nella *Commedia* a cura del Bähr, opera seguita in particolare – come egli stesso annota – per il ritorno dei

Theil zerfällt in zwei Hauptabtheilungen; die erste Hauptabtheilung ist für die Heiden, und die zweite für die Unenthaltamen, oder für Sünden, welche aus menschlicher Schwäche entsprungen sind. / Der III. Theil hat vier Abtheilungen, die erste für Ketzer, die zweite für Gewaltthätige, die dritte für Betrüger und die vierte für Verräther; in diesen vier Abtheilungen werden die Sünden gestraft, welche nicht, wie jene, aus menschlicher Schwäche, sondern aus Herzensbosheit entstanden sind.

<sup>55</sup> Così Carducci.

<sup>56</sup> Cfr. RUTH, vol. I, p. 128: «Siccome Virgilio nel primo canto dell'Inferno dice dell'Empireo: là è la città e l'alto seggio dove regge Dio, il quale impera in tutte parti, così qui basso, dove domina l'imperatore del doloroso regno, Dite è la sua capitale ed il trono del suo reame profondo. E a quel modo che, dalla terra partendo, si vanno i giri delle sfere celesti via via allargando quanto più si avvicinano al trono dell'Altissimo, all'Empireo, il quale è il cerchio più ampio e che l'universo abbraccia; così, ma in senso opposto, i gironi del regno infernale dalla superficie della terra in giù, si van facendo sempre più angusti e stretti sino al trono di Satana stesso, ch'è il più arto punto del mondo».

numeri mistici 3, 9 e 10 che regolano e scandiscono la perfetta compagine del poema; argomento sul quale il poeta si era del resto già soffermato nel tema d'ammissione alla normale *Dante e il suo secolo*, e sul quale ritornerà, con rinnovata e più partecipe ammirazione per la «proporzionata», «armonica», «quasi matematica» «esecuzione dell'immensa epopea», nell'*Opera di Dante*.<sup>57</sup> E già la parentesi esclamativa annotata nella parte precedente – «(3!)» – lasciava prevedere questo sviluppo.

Il Manetti, il Benivieni e Galileo sono ancora nominati, ma ormai di sfuggita, solo verso l'epilogo della lezione e in modo abbastanza critico; le misure eccessive che risultano dai loro minuziosi calcoli sull'estensione degli inferi – come anche le misurazioni azzardate da altri esegeti per le dimensioni paurose e sterminate dello stesso Lucifero – oltre a non basarsi comprensibilmente su dati certi, non possono infatti che sminuire la forza rappresentativa e la suggestività dell'ideazione dantesca: «Lasciamo / dunque qualcosa all' / indeterminato che / tanto aggiunge alla poesia», commenta. Inoltre, la visione del poema è mistica, il soprannaturale non è sondabile dalle limitate capacità umane e il viaggio è un miracolo che procede dalla Grazia, e con la Grazia, non con l'impossibile razionalizzazione dell'irrazionale, conclude il pur laico e scettico Carducci, «si fanno di molte / cose».<sup>58</sup>

Lo studioso, riprendendo lo schema già delineato nel finale della parte III, si concentra pertanto su ciò che è più ragionevole decifrare nel congegno ideato dall' «oltrapotente fantasia» e dalla «tanto originale individualità» del suo poeta:<sup>59</sup> ripartizione triplice dell'inferno – antinferno, inferno, profondo inferno – e ripartizione triplice dei peccati – incontinenza, bestialità, malizia; sottodivisioni e classi intermedie dei peccatori; individuazione dei luoghi di pena, dei fiumi che ne delimitano i confini e dei demoni che ivi presiedono ai supplizi; rimandi precisi, in margine o nel corso della trattazione, ai passi del poema da cui trae immagini e concetti.

<sup>57</sup> Cfr. Tema *Dante e il suo secolo*, p. 166 (OEN, V, p. 352) e l'*Opera di Dante*, p. 43-44 (O, I, p. 233; OEN, VII, p. 325).

<sup>58</sup> Vedi anche RUTH, vol. I, p. 154-155.

<sup>59</sup> Cfr. LEN, VII, a Lidia, [Bologna], 31 maggio 1872 ore 7½, pom., p. 184. L'ammirazione incondizionata del Bähr per Dante, che egli definisce profeta d'ispirazione divina e puro mistico senza alcuna macchia di «fanatismo distruttivo» (cfr. p. 9), non coincide con il Dante «furioso teologo» di cui scrive Carducci in questa stessa lettera.

L'incipit assai faticoso, fitto di tentativi iterati e nervosamente cassati, lascia intendere non solo quanto accurata sia la ricerca dei vocaboli più propri al fine di non ingenerare fraintendimenti, ma, soprattutto, quanto l'ingorgo della complessa materia infera che esalta e affolla il suo pensiero stenti a trovare un limpido e ordinato deflusso.

Nell'ammirazione in crescendo – «Divino!» – esclama giunto ai canti dei violenti – «è l'anarchia / sociale in tutta la terribilità / sua» – dominano l'analisi etico-strutturale delle simmetrie; il meccanismo antitetico o analogico che determina i molteplici contrappassi, e, ancor più, le «immagini», le «figure», i «simboli» e le «significazioni» (scelta di termini sui quali si dimostra talvolta incerto); ossia la decifrazione del complesso apparato allegorico degli strumenti e delle forme della pena in rapporto al vizio praticato in vita dai dannati, la *ratio* del ruolo punitivo svolto dai demoni rigenerati dal mito e l'esemplarità negativa immortalata in personaggi tratti dalla storia o dalla tradizione cristiana.

Un'attenzione analoga è dedicata al tempo del pellegrinaggio: il medesimo Dante, infatti, preciso «come un orologio» in materia cronologica, offre volutamente ai lettori le indicazioni necessarie a contare la durata dei suoi passi caduchi nell'infinito e nell'eterno.

Sullo sfondo drammatico, come già nella parte II, campeggia l'eroe del male, colui che al di sopra di ogni altro colpevole sopporta e rappresenta in sé, con tragica evidenza, la «pena del taglione». Carducci, ritornando ancora sulla dinamica della caduta di Lucifero nel centro della terra – con espressioni che ricordano il luogo dedicato al demone nell'*Opera di Dante* –,<sup>60</sup> e indugiando a interpretare la variegata simbologia stratificata nell'immagine antitrinitaria, tende a dimostrare quanto l'emblema della natura «peccante» signoreggi «da capo / a fondo» l'inferno tutto, ma rivela, altresì, e in modo eloquente, quanto l'invenzione più «terribilmente meravigliosa»<sup>61</sup> del Dante infernale ispiri e avvicina la sua stessa fantasia di poeta.

<sup>60</sup> Vedi l'*Opera di Dante*, p. 40-41 (O, I, p. 230-231 e OEN, VII, p. 322-323).

<sup>61</sup> *Ibidem* (O, I, p. 230 e OEN, VII, p. 322).

[f. 10v]

Interpretaz. del canto XI  
dell'*Inferno*

IV (Per le partizioni mi servo  
assai di Bähr, Dantes

Göttl. Köm. in ihrer Anordnung

La incontinenza dunque, nach Raum und Zeit (Dresden, Kuntze  
>per una parte, e< la bestialità 1852 Erste Vorlesung – Ruth, Studi  
e la malizia >per l'altra, ne< sopra Dante. Parte I cap. IV (trad. ital)<sup>62</sup>

le tre >divisioni< partizioni dell'inf. dantesco, sono il contenuto  
segnano moralmente<sup>63</sup> >e secondo< delle tre regioni infernali, adombrate  
>il contenuto de le due partizioni< >regioni< 5

>tre comp pr+++++ compartimenti infernali già adombrati< nei 3 primi versi  
>principali dell'inferno< della scritta infernale, e contraddistinti,  
come poi vedremo, dai tre fiumi.

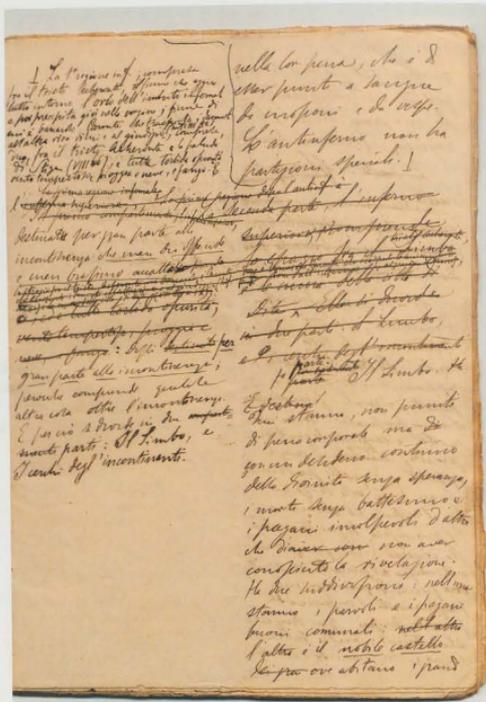
Ma >inn< innanzi a questi avvi l'antinferno, che è – Inf. IV+ 23- >+< 70.  
vestibolo

come un >atrio< dell'inferno proprio, dove sono puniti gl'ignavi 10  
che vissero al mondo senza infamia e senza lode; e con essi gli angeli che nella rivolta di Lucifero non furono 15  
nè fedeli nè ribelli ma per sé, e neutrali. Oggetto del loro 15  
affaccendato correre, senza un fine, è una bandiera che si volge ad ogni vento e mai non posa: simbolo 20  
della debolezza e volubilità del loro carattere. Le piccole

<sup>62</sup> Carducci trascura di porre il punto fermo nell'abbreviazione e di chiudere la parentesi tonda iniziale e la successiva; separa inoltre questa annotazione dalle altre giunte marginali con un segmento orizzontale; vedi BÄHR, *Erste Vorlesung*, p. 1-35; RUTH, *Parte prima. Sistema dantesco*, cap. IV, *Dell'Inferno*, p. 123-155.

<sup>63</sup> L'avverbio è abbreviato con un segno convenzionale. Questa facciata 10v e la successiva 11r sono le più tormentate dell'autografo.





f. 11r

- >che trasporta i dannati all'altra riva e al giudizio (Inf. < >>> all'inferno e al giudizio di Minos, >III 82) e le mura della città di Dite (VIII 66 e IX), < >e le mura della città di < >  
>+, ed è tutto torbida oscurità, < >  
>Dite: Ella si divide < > 35  
>vento tempestoso, pioggia < >  
>in due parti: il Limbo, < >  
>e + i cerchi degl'incontinenti < >  
>gran parte alla incontinenza; < >  
perocché<sup>66</sup> comprende qualche < >  
altra cosa oltre l'incontinenza. < >  
E per ciò si divide in due >comparti=< >  
>menti< parti: il Limbo, e < >  
I cerchi degl'incontinenti. < >
- 1° >compartimento. < >  
>parte<. Il Limbo. >+++ < >  
>È destinat < >  
Qui stanno, non puniti < >  
di pena corporale ma >di< >  
con un desiderio continuo < >  
della divinità senza speranza, < >  
i morti senza battesimo e < >  
i pagani incolpevoli d'altro < >  
che di' >aver con< non aver < >  
conosciuto la rivelazione. < >  
Ha due suddivisioni: nell'una < >  
stanno i parvoli e i pagani < >  
buoni comunali: >nell'altro< < >  
l'altra è il nobile castello < >  
>dei pa< ove abitano i grandi < >
- 40  
45  
50

[f. 11v]

uomini del paganesimo;  
questo è illuminato  
da una gran luce, la

ragione.<sup>67</sup> (primo cerchio inf<sup>68</sup>) Inf. IV 23 sino in f.

>2<sup>a</sup> parte. Lale'inconti=< 2° compartimento. Ove

>Qui si punisce<

55

<sup>66</sup> Carducci trascura l'accento.

<sup>67</sup> Sull'analogia luce-ragione cfr. Bahr, p. 23: -Der II. Theil oder die I. Hauptabtheilung des II. Theiles der Hölle, der Limbus, für Heiden, hat noch eine Unterabtheilung für die Heroen des Alterthums. Sie sind ohne Strafe, aber auch ohne Hoffnung. Ein grosses Licht, die Vernunft, erhellt ihren Raum.

<sup>68</sup> Carducci trascura il punto fermo nell'abbreviazione.

		in generale	
		la incontinenza, il peccato commesso	
		3 2 1	
>enti<		per dissolutezza e debolezza di volontà,	
>la incontinenza, i peccati<		per sensualità e attaccamento alle cose terrene,	
>commissi per dissolutezza<		è punito con questa distribuzione	
>e per debolezza di volontà, così<		per quattro cerchi:	60
>divisi distribuiti.<		>+ 1) [secondo cerchio inf]<	
1)– Secondo cerchio inf.– <sup>60</sup>		Inf. V	
I voluttuosi, spartiti per 3			
schiere con alla testa Semira=			
mide Didone Cleopatra,			65
rappresentanti ognuna i			
peccati a' quali può allettare			
l'amor sensuale: sono rapiti			
in volta e sbattuti da continua			
figura			
procella, >simbolo< di quegli			70
appetiti e di quelle passioni			
che anche in vita tolsero			
loro il riposo ed il senno.			
Al principio di questo cerchio			
sta Minos; non per nessuna			
attinenza al peccato ivi punito:			75
>ma< perche <sup>70</sup> di qui comincia			
>propriamente< l'inferno dei			
peccatori propri: qui dunque			
sta Minos, giudice delle			
colpe, che manda i peccatori			80

[f. 12r]

ai cerchi >p++< assegnati alle  
varie colpe, che di qui  
incominciano.

Inf. VI 1-113

2) – terzo cerchio inf. – I golosi. 85  
Rappresentati da Cerbero

<sup>60</sup> *Idem*.<sup>70</sup> Carducci trascura l'accento.

		con tre gole, affamato sempre;	
		giacciono nel fango, a segno	
		della bassa vita che trassero	
		nel mondo; e quel fango	90
		si appasta e si mischia	
		all'ombratile lor corpo,	
		si che >i poeti< si scernono	
		a pena e l'uom pone	
		i piedi su la vanità loro: essi	95
		poi sono battuti di continuo	
		da grandine grossa, da	
		acqua tinta e da neve,	
		simbolo dell'inglurie	
		loro in vita. <sup>71</sup>	100
Inf. VI. 114. VII 1-99	3)	– quarto cerchio infern. –	
		Quelli che appeterono la	
		ricchezza e ne fecero mal uso:	
		gli avari e i prodighi,	
		rappresentati da Pluto	105
		sotto forma di lupo che	
		sta su l'entrar del girone.	
		La imagine delle ricchezze e di	
		cotesta materialità a cui	
		furono tanto in vita	110

[f. 12v]

aderenti, si rinnova qui  
nei macigni, che essi devono

<sup>71</sup> Cfr. RUTH, vol. I, p. 130: «[...] Qui pagano il fio in tre giri differenti i peccatori più leggeri, che si lasciarono trarre contro Dio dalla sensualità e dall'attaccamento alle cose terrene. I voluttuosi sono spartiti in tre schiere con alla testa Semiramide, Didone, Cleopatra, rappresentanti i peccati a' quali può allettare l'amor sensuale; e sono tuttavia qua e là, di su, di giù portati dalla tempesta degli appetiti sensuali, che tolsero loro anche in vita il riposo ed il senno (*Inf.* V, 30, 33, 43, 45). / I golosi sono dal vorace Cerbero rappresentati, il quale ha tre gole, immane ventre e sucida barba; e giacciono nel fango a segno della lor bassa vita nel mondo; il qual fango all'ombratile loro corpo si mischia in guisa che si possono scernere a mala pena: /.....ponevam le piante / Sopra lor vanità, che par persona. / Quel luogo poi è mantenuto continuamente tenace da pioggia fredda, da grandine e neve che insieme i peccatori tormentano così che a schermo sempre mutano fianco (*Inf.* VI, 7, 37)».

vololare qui a forza di  
petto. Per cotesta infruttuosa  
fatica a ciascuna delle  
due opposte schiere di  
peccatori è assegnata una  
metà del cerchio. E a due  
parti del cerchio le due  
schiere di contrari peccatori  
s'incontrano, >si r< e si  
rinfacciano la vana loro  
briga terrena col<sup>72</sup> >i macig<  
urtarsi di fronte i macigni  
e con urla rabbiose di rampogna.<sup>73</sup>

4 – quinto cerchio inf. – Inf. VII 100-VIII 66

GI

Iracondi e invidiosi, >e accidiosi,<

gli

per una parte, accidiosi per  
l'altra sono puniti nella palude  
di Stige: i primi si battono  
e straziano a vicenda, come  
per l'impetuosità di lor tristi  
voglie fecero al prossimo  
in vita: i secondi<sup>74</sup> sono sommersi

entro

tutti >sotto< la pingue palude,  
soffocati

e i >loro< gemiti impediti loro nella  
strozza dal fango sono gorgogli

(1) Accidia. Tedio del ben fare che,  
se nasce da mala disposizione di volontà  
ed è consentito, è un de' 7 peccati mortali  
(Rosmini, presso Tommas. Dizion.) – Buti,  
Purg. 18 "Accidia e tristizia, ovvero  
rinrescimento, lentezza in desiderare

<sup>72</sup> Carducci riscrive «ol- su «con», ma trascura di correggere ulteriormente la preposizione.

<sup>73</sup> Pur se Carducci introduce alcuni assestamenti e variazioni, cfr. tuttavia ancora RUTH, vol. I, p. 130-131: «Al terzo cerchio presiede Plutone, dio della ricchezza, qui sotto forma di avido lupo, ed in esso cerchio scontano lor pena gli avari e i prodighi. Le ricchezze terrene, alle quali si attaccarono sì fortemente [...] ora pare li gravano non altrimenti che su nel mondo; [...] li vedi e senti con grandi urli voltar pesi d'una parte e d'altra, rinfacciandosi a vicenda il travaglio. A ciascuna delle due opposte specie di peccatori è assegnata la metà del girone per quella infruttuosa faccenda e senza scopo [...] Dipoi si rifanno a rivoltare i loro pesi sul cammino percorso per ritornare all'altro punto del cerchio egualmente alla detta briga».

fanno pullulare la trista  
acqua, >+++gono< e la loro sommersione

115

>< e il gorgoglio >vano< è la imagine  
della trista lor vita che non  
ebbe mai aspirazioni

all'azioni buone.

120

Questi due generi di peccatori, opposti nella specie e nel grado  
dall'abuso dell'affetto e della volontà, sono  
rappresentati, ma specialmente i primi, da Flegias,<sup>75</sup>  
che è come il barcarolo di Stige per il passo.<sup>76</sup>

125

[f. 13r]

La seconda e la 3<sup>a</sup> regione infernale  
costituiscono tutte insieme  
la città di Dite, il regno  
dove impera dolorosamente<sup>77</sup> Lucifero,  
il regno della malizia. E  
come la malizia >e l< aggiugne  
il suo fine, che è l'ingiuria,  
la violenza e la frode,  
così due sono le regioni  
ove queste due maniere  
d'azione peccaminosa sono  
punite: una, la regione

130

135

<sup>74</sup> Sulla compulsazione frequente da parte di Carducci del *Dizionario Tommaseo-Bellini* e delle ed. della *Commedia* a cura del Tommaseo vedi MARTINI, *Alcune chiose e annotazioni inedite di C. al c. XX dell'Inferno*, p. 431, 437 e nota 26, 438, 449, 454. Lo studioso era solito attingere anche ai commentatori antichi, ma in questo caso è più facile che legga l'asserzione del Buti nello stesso *Dizionario*, in cui il passo è riprodotto immediatamente dopo la definizione rosminiana.

<sup>75</sup> In questo passo le riprese dal RUTH sono più lievi, cfr. vol. I, p. 131-132: «Fra questo ed il successivo dipartimento [...] hanno stanza gli iracondi e gli invidiosi. I primi, dal furioso Flegias guidati, battendosi e straziandosi a vicenda, si tormentano per la loro incessante impetuosità in una bollente palude dello Stige; e sotto essi già impacciati nell'ardente fango si stanno coloro, che tristi furono / Nell'aer dolce [...] / La loro misera esistenza si fa palese soltanto dal pullulare dell'acqua al sommo in forza de' loro gemiti e impediti gorgogli (*Inf.* VII, 118-129)».

<sup>76</sup> La giunta marginale sui due generi di peccatori rappresentati da Flegias (il nome è ora accentato ora non accentato da Carducci), scritta in caratteri assai minuti nell'estremità inferiore del foglio, è di difficile decifrazione.

<sup>77</sup> L'avverbio è abbreviato con un segno convenzionale.

140

145

150

155

- della violenza bestiale, l'altra, la regione della frode.
- S'incomincia adunque dalla regione della violenza, che è, ripetiamolo, la 2ª regione inf., la cui descrizione comprende circa 10 canti dell'inf., dal c. VIII v. 67 a tutto il XVII. Sul principio della regione sta la città di Dite, intornata dalla palude di Stige, cinta di mura >roventi< ferree
- [f. 13v]  
roventi; e la porta è guardata dai demoni che furon cacciati dalla porta superiore dell'inferno ov'è la scritta morta, ne furon cacciati da Cristo quando discese al Limbo; e su la torre di guardia stanno le Furie. (Inf. VIII 67 - IX 106)
- In questa regione piove fuoco, tutto è fuoco; anche il ruscello che vi scorre è sangue bollente, infocato. Fuoco e sangue bollente, simbolo della violenza. Essa abbraccia >comprende< due cerchi, il VI e il VII; e si divide in due parti.
- La parte 1ª (cerchio VI-Inf. IX 107-X 133) è assegnata a punizione degli eresiarchi, il cui rappresentante è Epicuro. E come >es< il peccato dell'eresia è
- 160
- 165
- 170
- 175
- 180
- 185
- 190

- fuori affatto dal sistema aristotelico,<sup>78</sup> così >+< gli eresiarchi sono
- [f. 14r]  
subito entro le mura della città di Dite e la valle - che mena al cerchio VII al cerchio de' violenti. Gli eresiarchi formano una classe intermedia in principio della seconda regione; come i non battezzati e i pagani in principio della prima. Intermedia, ho detto, tra la regione della incontinenza e quella della violenza; in quanto che la eresia tiene della incontinenza in quanto al modo, che è il pensiero, della violenza, in quanto al fine, che è Dio e la sua fede e rivelazione. Lor pena è di' >essere sepolti< giacere in sepolcri roventi e aperti, che si chiuderanno dopo l'universale giudizio<sup>79</sup>
- La parte 2ª (cerchio VII) è propriamente assegnata «bestiali. ai violenti \* All'ingresso è il Minotauro, che,
- 195
- 200
- 205
- 210
- 215
- 220
- Inf. XII 9-27

<sup>78</sup> Cfr. RUTH, vol. I, p. 132: «Fine d'ogni malizia è ingiuria, e suoi mezzi sono violenza e frode: quindi è che nel secondo dipartimento son puniti i violenti men rei, nel terzo gli autori di frodi, più malvagi. Da costoro distinti, come fuori affatto dal sistema aristotelico, il quale dà norma e legge alla intera divisione, sono gli eretici».

<sup>79</sup> Carducci trascura il punto fermo. Cfr. RUTH, vol. I, p. 132: «Questi scontano i lor pensieri e conati ribelli contro le dottrine di Cristo dentro aperti sepolcri roventi, i quali si chiuderanno eternamente dopo il giudizio universale».



violenti del 3° cerchietto,  
 >+< ivi peccanti sono sodomiti,  
 contro la natura, corrispondono 290  
 nella loro lontananza ai  
 sensuali del 7° cerchio,  
 in quanto son usurai, dove  
 la cupidigia è unita alla  
 frode, si confinano a punto  
 con la 3° regione, che è  
 quella della frode. 295  
 Ciò avvertito,  
 ricordiamo >, con< che,  
 secondo la dottrina dantesca  
 del<sup>84</sup> XI canto, la violenza  
 può cadere su la persona e  
 su la proprietà, e la  
 persona sociale è  
 triplice; il prossimo, 300

[f. 16r]  
 Fio, Dio (il sè e il fuori  
 di sè, + nelle + loro forme).  
 Quindi tre maniere di  
 violenti, con un >a< duplice  
 >o triplice< modo d'azione, 310  
 secondo l'ira o la cupidigia,  
 sono puniti nei tre cerchietti  
 o gironi nei quali il cerchio  
 settimo sempre concentricamente  
 si parte.

- 1) **Violenti contro il prossimo;** 315  
 e propriamente a) contro  
 la persona (omicidi e tiranni),  
 b) contro la proprietà >ladri<  
 (ladri, o, meglio, predoni. Costantemente<sup>85</sup>

<sup>84</sup> Così Carducci.

<sup>85</sup> L'avverbio è abbreviato con un segno convenzionale.

in vita si tuffaron nel 320  
 sangue; morti, sono  
 immersi in un lago  
 di sangue >violent< bollente,  
 più o meno dentro, secondo  
 il grado di lor colpa. A lor 325  
 guardia stanno i Centauri,<sup>86</sup>  
 mezzo uomini e mezzo  
 cavalli, altro simbolo dello  
 imbestiamento. "Massimamente"<sup>87</sup>  
 i Centauri (osserva acutamente<sup>88</sup> 330  
 secondo >i< suo solito il Ruth)  
 sono con acuta sagacia

[f. 16v]  
 introdotti a mostrare  
 le radici della violenza,  
 le quali sono l'ira e la  
 cupidigia, essendo nipoti  
 di Flegiàs furioso e figli  
 del cupido Issione, che  
 in istato di ubriachezza  
 portò violenza a Giunone. 335  
 Sotto questo rispetto  
 que' tre centauri del  
 XII canto sono molto  
 significativi, tanto in  
 se,<sup>89</sup> quanto pel loro  
 contegno. Da un lato  
 sta Nesso, conosciuto  
 per la cupidigia che il 345

<sup>86</sup> Cfr. RUTH, vol. I, p. 132: «La violenza può cadere sulla persona e sulla proprietà; e sotto questo rispetto generale cotali peccatori si suddividono in / 1) *Violenti contro il prossimo*, e precisamente: a) contro la persona, quali gli omicidi e i tiranni; b) contro la proprietà, i ladri. Costoro stanno tuffati in un lago bollente di sangue, più o meno profondi, secondo il grado della colpa. [...] Centauri vi tengon guardia [...]» (cfr. anche il BAHR, p. 24, che però svolge la materia in modo assai più superficiale).

<sup>87</sup> L'avverbio è abbreviato con un segno convenzionale.

<sup>88</sup> *Idem*.

<sup>89</sup> Carducci trascura l'accento.

portava a Deianira:  
dall'altro Folo che  
fu sì pieno d'ira  
(A dir vero, la mitologia  
nol fa dedito all'ira; e  
però a questa giunta del  
poeta vuolsi dare gran  
peso). Nel mezzo poi,  
tra la cupidità e l'ira,  
tra Nesso e Folo, sta

[f. 17r]  
Chirone; il quale, sebbene  
l'antichità ce ne abbia  
tramandato un degno ritratto,  
pure giovò gli altri a  
disfogare le loro passioni.  
Si sa com'egli insegnasse  
a Bacco il banchettare;  
si sa come procurasse Teti  
in moglie a Peleo, come  
educasse Ercole Giasone ed  
Achille; il quale ultimo,  
ivi ricordato, fu, se altro  
mai, in balia della cupidigia  
e dell'ira.<sup>90</sup>

- 2) **Violenti contro sè<sup>91</sup> medesimi,**  
e propriamente: a) contro  
la propria persona (suicidi);  
b) contro la lor proprietà  
(>sci< giuocatori e scialacquatori)<sup>92</sup>  
I suicidi, da vivi, si tolsero  
>d< il corpo; morti, ne van  
dunque spogli; e le anime

<sup>90</sup> Carducci non chiude le virgolette, ma ricopia il lungo passo, con minime sviste, sino a «del-Fira», cfr. RUTH, vol. I, p. 135-136.

<sup>91</sup> Così Carducci.

<sup>92</sup> Carducci trascura di porre il punto fermo.

loro germogliano e crescono  
in arbusti e tronchi, delle  
cui foglie le arpie si pascono,  
e brucando fan ferite e

- [f. 17v]  
sangue, e per le ferite  
esce il lamento commisto  
al sangue. I giuocatori  
e scialacquatori sono  
per la trista selva cacciati  
da cagne magre, come le  
passioni loro; e fuggendo  
han le membra lacerate  
da' pruni de' suicidi; ed  
essi gli strappano per  
ischerno, e ci si aggruppano  
per difesa delle cagne,  
e le cagne dilacerano gli  
uni e gli altri. Non più  
rispetto a proprietà, a persona,  
forma  
a >figura<: è l'anarchia  
sociale in tutta la terribilità  
sua. Divino! Le Arpie  
sono guardie e tormentatrici:  
le arpie,<sup>93</sup> mezzo femmine  
e mezzo uccelli, simbolo

<sup>93</sup> Carducci, come già altrove, trascura la maiuscola. Anche tutto questo lungo passo sui suicidi e sugli scialacquatori è assai vicino al RUTH, cfr. vol. I, p. 133: «Violenti contro sè medesimi, e veramente: a) contro la propria persona, i suicidi; b) contro la lor proprietà, i giuocatori. I primi che si tolsero il corpo su nel mondo, ben giustamente ne vanno spoglii laggiù. Le loro anime cadono, come le getta il caso in una selva irta e sterposa [...] ivi germogliano come grano di spelta e crescono in ramicelli ed arbusti. Le brutte arpie si pascono delle loro foglie, e col brucare cagionano loro dolore. Dalle ferite recenti scola giù il sangue, e per esse disfogano la doglia con lamenti. [...] gli scialacquatori ed i giuocatori, vengono dentro da quella irta boscaglia cacciati da cagne magre e lacerati; dove non rispetto a proprietà, non a figura. I giuocatori sono offesi e malconci dai pruni de' suicidi, e per compenso, nella lor fuga, ne dirompono interi rami, onde si fanno schermo e aggrappansi al cespuglio che poi insieme viene nella lotta dilacerato a brano a brano dalle bramose cagne (Inf. XIII. 109-151)».

dello imbestiamento triste  
rapace lordo.

3) *Violenti contro Dio*,  
e propriamente: a) contro  
la persona di lui (bestemmiatori); 410  
contro la proprietà di lui,  
la natura (sodomiti e usurai).

[f. 18r]

Tutte tre coteste maniere  
di peccatori sono punite  
sotto  
>++++< pioggia di fuoco 415  
>la<  
che poi fa sotto i lor  
piedi >d< bogliente la  
rena del terreno. Cotesto  
fuoco è l'amore divino  
che da essi in vita oltraggiato 420  
ora gli circonda per tutto  
sotto la forma tormentosa  
della pena. Una la pena,  
ma diverso il modo onde le  
tre diverse maniere di 425  
peccatori la sopportano.  
I bestemmiatori la ricevono  
supini con incessante dispetto;  
sfidarono Dio a fronte alta,  
a fronte alta ora il sentono 430  
punire. I sodomiti  
fuggono dinanzi al  
fuoco >al< che fiammeggia  
puro. Gli usurai, a  
schermarsi, seduti, >ten< 435  
raggruppati, tengono  
convulsivamente<sup>34</sup> aperte le

<sup>34</sup> L'avverbio è abbreviato con un segno convenzionale.

borse vuote.<sup>35</sup> Tutti  
questi violenti non  
hanno un essere 440

[f. 18v]

simbolico. Essi spregiarono  
Dio e la natura: e il  
simbolo è Dio e natura  
ad un tempo. — Ma, come  
gli usurai giacciono allo  
estremo orlo della seconda  
regione in sul confine  
della terza, che è quella  
della frode, >s++< così dalla  
parte loro surge su il  
simbolo della frode Gerione,  
che a' poeti si mostra  
prima che Dante  
giunga alla vista degli  
usurai: Gerione che 445  
è simbolo della frode  
e trasportatore a un  
tempo dall'una regione  
all'altra, come Caronte  
per lo Acheronte  
allo >regno d'< inferno in  
generale, come Flegias  
per lo Stige alla città di Dite.  
Perocchè questa seconda  
regione è limitata dal

<sup>35</sup> Sui violenti contro la divinità cfr. RUTH, vol. I, p. 133-134: «*Violenti contro Dio*, e precisamente: a) contro la persona di lui, i bestemmiatori; b) contro la sua proprietà, la Natura, i sodomiti e gli usurai. Costoro sono sbattuti da una pioggia di fuoco, la quale mantiene sotto essi ardente il terreno arrosso; e quel fuoco loro rappresenta la potenza e sapienza di Dio, che in vita hanno disprezzato. I bestemmiatori si tormentano coll'incessante dispetto: i sodomiti fuggono dinanzi il puro fuoco, e gli usurai, a schermo dell'ardore, tengono convulsivamente i sacchi vuoti. Questi ultimi mettono ai frodolenti nel profondo Inferno; però giacciono allo estremo della seconda divisione, rasente la sponda che a quelli conduce, e d'onde i poeti veggono già il simbolo della frode spuntar su prima che Dante giunga alla vista degli usurai».

Flegetonte; come l'anteriore  
dallo Stige. 465

In questa seconda  
regione adunque

[f. 19r]

le diverse guise de' peccatori  
non sono ripartite per  
cerchi separati da sponda, 470

ma stanno in un cerchio  
solo partite per tre  
scompartimenti che  
il Ruth chiama ingegnosa= 475

mente anelli i quali  
girano concentrici su  
lo stesso spiazzo.

lago

L'anello esterno è il >fiume<  
di sangue, dove sono 480

immersi i violenti  
contro il prossimo:

e questo cinge il secondo,  
che è la trista selva

ove penano i violenti 485  
contro il prossimo; e

questo cinge il terzo,  
la sponda estrema il cui

orlo tocca circolarmente 490

il baratro infernale, le  
sponde ove sono

arrostiti i violenti contro Dio.<sup>96</sup>

<sup>96</sup> Lo stesso poeta accenna di derivare dal Ruth la ripartizione dei peccatori nella seconda regione, cfr. *RUTH*, vol. I, p. 134: «In questa seconda divisione de' violenti non sono dunque i peccatori ripartiti in gradi diversi che siano da sponda separati, ma stansi dentro tre anelli, i quali concentrici girano sullo stesso spazio. L'anello esterno è il fiume di sangue, dove giacciono i violenti contro il prossimo: il quale anello cinge il secondo che è la trista selva, dimora de' violenti contro se stessi: e questo poi il terzo, vale a dire, la sponda, dove penano i violenti contro Dio [...]».

[f. 19v]

La terza regione infer=  
nale, la regione della frode,

lla

è separata da >quella del< 495

2<sup>a</sup>, della violenza, da una alta  
sponda dirupata, per un lato

della quale, che è un gran baratro,  
precipita romoreggiando il

fiume rosso e bollente, Flegetonte: 500

>che poi è per la regione dell<  
per cotesto baratro, su lo scroscio

del fiume, Gerione trasporta  
su le sue spallace i due

poeti. >Il< Gerione, a  
cui l'antichità assegnava

tre corpi, è qui posto giustamente  
sul principio della 3<sup>a</sup> regione

per il >triplice< significato  
delle tre specie che >Dante<

la fantasia di Dante ha  
mescolate

rinnovato in lui: la bestia,  
ove surgono le cupide voglie,

regione,

richiama alla prima >sparti=<  
>mento<, della incontinenza: 515

il corpo con le branche  
pilose, alla seconda, della violenza:

l'estremità, di rettile, con la  
coda velenosa, alla terza, della

frode e del tradimento. 520  
Così, dove i simboli d'imbestia=<sup>97</sup>

[f. 20r]

del cerchio anteriore

<sup>97</sup> Carducci trascura di concludere il vocabolo nella facciata successiva.

>c+n< hanno delle bestie  
più nobili o piacenti, i  
centauri del cavallo, le  
525 arpie degli uccelli; Gerione,  
il simbolo della frode, ha  
della specie più vile che  
striscia e ferisce di celato,  
del serpente e dello scorpione. 530  
Gerione rappresenta nelle sue  
tre specie >la st+< il procedi=  
mento della frode: ha la  
faccia d'uomo giusto, perocchè  
il frodolento incomincia 535  
dal voler ispirar fiducia;  
ha il corpo di serpe, del  
rettile da' bei colori >che p< a cui  
Vecchio  
il Testamento dà la qualità  
d'astuto, perocchè il frodolento 540  
lusinga con le belle apparenze  
in tanto che avvolge lentamente  
intorno l' incauto le spire  
dell'inganno; porta 545  
aguzza e campata in aria  
la coda velenosa, a significar  
che il frodolento è pronto  
sempre a dare il colpo mortale.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> Su Gerione il poeta rifonde diversi luoghi del RUTH, cfr. vol. I, p. 137-139: «L'antica mitologia gli assegna tre corpi, e Dante nel suo diviso intento rileva in lui tre parti: la bestia, cioè, dove sorgono i cupidi pensieri e che richiama il primo appartamento: il corpo con le pilose branche, che ricorda gli autori di violenze, e la traditrice coda velenosa che fa pensare ai fabbrici di frodi. [...] A simbolo della più bassa divisione dell'Inferno serve Gerione. [...] mezzo uomo esso pare e mezzo bestia, non altrimenti che i simboli appo i violenti: ma il bestiale in lui è ben più abietto che non negli altri. I centauri vestono la natura del nobile cavallo, le arpie sono in parte uccelli, mentre la figura della frode tiene delle specie più vili che strisciano e feriscono di nascosto, quali il serpente e lo scorpione. Ha esso la faccia dell'uomo giusto, a trarre più facilmente nell'insidia; ed il corpo di serpe, che nell'Antico Testamento passava pel più astuto animale: [...] La pelle poi del corpo è coperta di una moltitudine di variepiante testure, che allettano collo splendor loro, e poi serrano nelle proprie spire. [...] la coda porta la punta aguzza e pungente, che in aria sempre campeggia ad esser pronta a ferire il preso [...]».

[f. 20v]

Come le due regioni supe=  
riori, anche la terza si 550  
divide in due parti, >1<

1<sup>a</sup> Malebolge  
2<sup>a</sup> lo profondo inferno,

>per<  
secondo la partizione dell'oggetto  
>+< o 555  
della frode, >o< adoperata contro  
>chi< cui non si fida o contro  
cui fidasi.

Malebolge (Cerchio VIII,  
Inf. XVIII 1-XXXI 6) è uno spazio  
circolare, tutto di pietra ferrigna  
a significare l'animo indurato  
e nero dei frodolenti, che dalla  
sponda ove precipita Flegetonte  
declinando alquanto e restringendosi  
viene a finire pur circolarmente  
565 intorno al pozzo dei giganti  
che è il passaggio al profondo  
inferno, >f+< dando figura così  
della estremità della parte  
superiore d'un imbuto di  
570 cui il pozzo dei giganti fosse  
il collo. Lo spazio è solcato  
da dieci fosse profonde  
circolari, ciascuna cinta d'una  
parete di macigno; e sopra  
575 ogni fossa sporgono  
grandi rupi, le quali in

[f. 21r]

certo punto incontrandosi  
formano un ponte al di  
sopra, al di sotto come una 580  
porta per ciascuna fossa.  
E in ciascuna fossa è punita

una generazione speciale  
di frodolenti: onde il loro  
nome; esse sono come tasche, 585  
borse, che intascano, imborsano  
i tristi: *male bolge*. Ma  
la condizione del sito risponde

>quelli<  
>i v++<

alla guisa del peccato: >i frodolenti<  
«i peccatori  
«che più apertamente 590  
frodarono, stanno in luogo  
aperto; quelli che il fecero  
più simulatamente,<sup>99</sup> in luogo  
più profondo.<sup>100</sup> Percorriamo  
ora la contenzena delle 595  
10 bolge.

1) Ruffiani e seduttori di donne  
percorrono la 1ª su due righe,  
l'una da un lato, l'altra da  
un altro, in direzione opposta, 600

(i tristi stimoli)

sferzati da demoni; come  
i carnali del 2º cerchio, a cui  
hanno attinenza, son battuti  
in lunghe righe dalla bufera.

[f. 21v]

2ª) Adulatori nella 2ª 605

<sup>98</sup> L'avverbio è abbreviato con un segno convenzionale.

<sup>99</sup> Su *Malebolge* cfr. RUFFI, vol. I, p. 139: «... Malebolge poi risulta da un ampio spazio circolare, tutto di pietra, il quale si stende fra la sponda dove cade il Flegietonte e fra il pozco più fondo dell'Inferno. Lo spazio declina alquanto, ed è solcato da dieci profonde fosse circolari, ciascuna delle quali va cinta da un suo muro di macigno [...] Sovra tutte le fosse si protraggono immense rupi, le quali in un punto formano come un ponte, che è porta a quella fossa. In ognuna poi è una generazione speciale di frodolenti, e la condizione della dimora è scelta argutamente. I frodolenti, che apertamente perpetrano il delitto, son posti in un campo aperto, mentre i frodolenti simulati e coperti stan dentro fosse profonde [...] quanto più è malizioso un peccatore, tanto più ha l'animo indurato [...]».

bolgia più profonda stanno  
immersi nello stercio. Qui  
la pena è parlante, e  
corrisponde per certo  
modo con proporzione a  
quella de' golosi: i golosi diventano 610  
fa++++

>son< parassiti, e i parassiti<sup>101</sup>  
adulatori.<sup>102</sup>

3ª Simoniaci capovolti  
nei fori della fossa ronchiosa, 615  
con >le g< sole le gambe  
sporgenti fuori, e queste  
rosolate da lente fiammelle.

A mano a mano che  
sorviene un peccatore nuovo, 620  
questo caccia più in giù il peccatore

dinanzi per quel foro  
a cui la specialità della simonia  
si conviene. Essi peccarono  
per cupidigia di avere, come 625  
gli avari e gli usurari;

quindi il modo di lor  
pena e<sup>103</sup> piegare violentemente  
alla terra: gli avari del cerchio III  
sono curvati su i grandi 630  
massi che essi devono  
trarre per forza di poppa<sup>104</sup>

<sup>101</sup> L'alternanza «parassiti» / «parassiti» è di Carducci.

<sup>102</sup> Sui ruffiani, i seduttori e gli adulatori cfr. RUFFI, vol. I, p. 140-141: «1) I ruffiani ed i seduttori che in due lunghe righe, ciascuna delle quali piglia un lato della fossa, descrivono il loro cerchio in direzione opposta, mentre sono sferzati da demoni; e richiamano come i peccatori carnali che vengono qua e là sbattuti dalla bufera [...] Gli adulatori, la cui area è più fonda che non quella de' ruffiani, imperocché l'adulazione è un vizio più coperto [...] i ruffiani ed i seduttori per la maniera della pena e per la parentela della colpa fanno risovvenire de' vultuosi nel cerchio superiore dell'Inferno, così gli adulatori ricordano i golosi nella seconda bolgia sdraiati nel pantano [...]».

<sup>103</sup> Carducci trascura l'accento sul verbo.

<sup>104</sup> L'interpunzione non è visibile a causa di una macchia d'inchiostro.

[f. 22r]<sup>105</sup>

gli usurai siedono  
accoccolati per terra:

i simoniaci

>gli usurai< son tutti istesi  
tranne le gambe. Queste 635

ardono nell'estrema buccia  
come cose unte, quasi che  
la sacra unzione dal  
capo fosse loro discesa 640

>alle< ai piedi, sotto i quali  
si posero >la dignità< il  
carattere sacro impresso  
dalla unzione.<sup>106</sup>

4) Gl'indovini, che 645

o crederono poter

vollero sapere il futuro

>per im+++<

con ragionamenti miseri,  
non come i profeti per fede,  
vanno lenti e silenziosi 650

come in vita precorsero il tempo  
e il fato di Dio con l'audace  
volere, travolti fra il mento  
e il principio del petto,

<sup>105</sup> È questo l'unico *recto* che Carducci annoti a sinistra anziché a destra.

<sup>106</sup> Sui simoniaci cfr. diffusamente RUTH, vol. I, p. 141-142: «3) I *simoniaci* giacciono capovolti entro i fori del duro rocchio che la fossa circonda: quelli della stessa specie stan fitti nel medesimo foro, ed ogni sorvegliante caccia giù l'altro che venne prima [...] Questi sciaurati non peritarsi per avarizia di profanare le cose sante, il ministero sacerdotale, che si misero sotto i piedi [...] Perciò stanno confitti col capo in giù, ed il fuoco arde loro l'estrema parte del corpo, i piedi [...] le gambe di que' pravi ardono solamente all'esterno, quasi cose unte con olio, come se la sacra unzione al capo fosse passata alle piante, sotto cui si posero l'alta dignità del carattere impresso fra altro da quella unzione. I simoniaci che, al simile degli avari e degli usurai, peccarono per troppo amore alle ricchezze, ne rammentano appunto la terza bolgia dello inferno superiore. La pena di tutti è un violento piegare alla terra, però in modo più intenso e crescente; [...] Gli avari vanno curvi a terra, e voltano affannosamente dinanzi a sé il peso, che con tante cure cercaron nel mondo, ed hanno, in confronto, la pena più lieve. Gli usurai siedono accoccolati per terra [...] I simoniaci poi son tutti sotterra dentro il duro macigno, tranne le gambe [...]».

piangono del loro avere  
voluto vedere innanzi,  
prevedere.<sup>107</sup>

5) >I< Barattieri.

Stanno entro una fossa  
oscurissima come

655

[f. 22v]

le coperte lor cabale,  
immersi entro pece bollente  
a denotare la corruzione

660

>di cui<

con cui impigliaron sè e gli  
altri; e chi viene a galla

è dilaniato da demonii  
con raffi.<sup>108</sup> Così i centauri

665

nel primo girone del cerchio  
7° saettano i tiranni e

i predoni che emergono più  
del debito fuori del lago

670

di sangue; i tiranni e i  
predoni, ai quali nell'ordine

politico i barattieri assomigliansi  
>in mo< se non che sono più

tristi.<sup>109</sup>

675

6) Ipcriti vanno

<sup>107</sup> Cfr. RUTH, vol. I, p. 142: «4) Gl'*indovini*, che cercarono di conoscere il futuro, non per fede come i santi ed i profeti, ma con iniqui argomenti, vanno ora intorno intorno lentissimamente e silenziosi, perchè vollero nel mondo vedere più che all'uomo non è dato. Ogni previsione è lor taita, come anche è mostrato visibilmente dall'essere ciascuno travolto fra il mento ed il principio del casso [...]».

<sup>108</sup> Il sostantivo «raffi» è corretto da «graffi» (cfr. RUTH nella sg. nota 109).

<sup>109</sup> Sui barattieri cfr. RUTH, vol. I, p. 142-143: «5) I *barattieri*, che molto segretamente ordirono le loro cabale e inganni, stansi dentro una fossa mirabilmente oscura. Il sozzo mestiere esercitato quassù tormentali qui sotto forma di tenace pece bollente, dalla quale chi si tira più che non gli è sortito, viene da demoni dilaniato con graffi [...] Codesti venali, o mercatori della giustizia, ricordano sotto molti rispetti i tiranni o spregiatori della giustizia nello stagno di sangue bollente, con la differenza che quelli, perchè operarono con frode, sono più duramente puniti. Questi vengono da Centauri saettati, se mai cacciassi fuori più del dovere [...]».

tardi e lassi come in  
processione sotto cappe  
dorate al di fuori e di  
piombo: come la loro coscienza  
che falso il bagliore<sup>108</sup> della vita  
e ora li grava

680

7) Ladri, fuggono  
entro una bolgia molto oscura  
dinanzi ai serpenti che  
ricordano le insidie  
gli avvolgimenti le astuzie  
delittuose loro, fuggono,  
e vorrebbero >f-< nascondersi

685

- [f. 23r]  
e farsi invisibili e introvabili,  
come in vita nei delitti loro. 690  
I serpenti tolgono loro  
l'ultima proprietà, la  
figura.<sup>111</sup> "In questa bolgia  
(oss. il Ruth) è una continua  
faccenda di confuso 695  
possezzo; che la figura  
umana si trasforma  
in serpentina, e questa  
di nuovo in altra umana".<sup>112</sup>  
8) Mali consiglieri. Come abusarono 700  
in vita del lume dell'intelletto,

<sup>108</sup> Carducci trascura l'accento nel verbo «falsò» come il punto fermo alla fine del periodo. Per la scelta espressiva «bagliore» cfr. *Bellezze della Commedia di D. Alighieri, Dialoghi d'Antonio Cesari P. D. O., Inferno*, Dalla Tip. Di Paolo Libanti, A spese dell'Autore, Verona, 1824, p. 443: «Di fuor dorate son sì, ch'egli abbaglia. [...] Sono di fuor dorate sì, ch'egli è un bagliore, e notate anche qui Torpello abbagliante, segno d'ipocrisia». Cfr. inoltre RUTH, p. 143.

<sup>109</sup> Sui ladri cfr. RUTH, vol. I, p. 144-145: «7) I ladri stanno [...] dentro da una bolgia molto oscura, sempre in timore e con desiderio van di rendersi invisibili, o di nascondersi, mentre il segretamente delittuoso mestiere che esercitarono, le insidie che ordirono e le vie torte che batterono, tornano loro allo sguardo imparito [...] nella forma di serpi di ogni generazione, i quali dando la caccia, tolgono loro l'ultima proprietà, la figura».

<sup>110</sup> *Ivi*, cfr. p. 145.

sono qui avvolti entro d'una  
fiamma, che li >cin+< cerchia  
li divora e li rende invisibili,  
a significare i modi arcanamente 705  
cupi co' quali influirono  
nel male. Il loro triste

fu

consiglio >era< il movente >era<  
occulta

fu l'anima del fatto  
evidente di un altro, come 710  
ora l'anima loro è occulta nelle  
fiamme che movono intorno.<sup>113</sup>

- 9) Settari, seminatori di scandali  
e scismi, hanno le  
membra tagliate dalla 715

[f. 23v]  
spada di un demonio; il  
quale >gli-< sta e aspetta sur  
un punto del cerchio, e  
ogni volta che ripassano  
riapre loro le stesse ferite. 720  
Così portano la pena del  
taglione, perocchè in vita  
spezzarono le membra  
della società politica o  
domestica. 725

10) >I-< Falsatori, in  
tre famiglie, falsatori di  
metalli (alchimisti e falsi  
monetari), falsatori di  
discorsi (bugiardi con inten= 730

<sup>113</sup> Sui mali consiglieri cfr. la medesima p. 145 del RUTH: «8) I consiglieri malvagi sono avvolti entro fiamme, onde vengono divorati e resi invisibili, a significare i modi arcanamente cupi, co' quali influirono ad azioni perverse, facendosene autori a mezzo di altri co' loro iniqui consigli. Siccome poi essi abusarono del lume dell'intelletto [...] sono qui perduti dentro da fiamma rapace [...]».

dimento reo), falsatori  
della persona, giacciono  
afflitti da tutte le più  
brutte malattie. Oltre  
che dai morbi, sono tormentati  
da due folletti che gli  
mordono e smozzicano.<sup>114</sup>  
Questi folletti sono due  
ombre che appartengono  
pure alla loro famiglia,

[f. 24r]  
in quanto che falsarono  
in sè l'altrui persona,  
Mirra, per l'amore incestuoso,  
Gianni Schicchi per  
simulare un testamento. 745

"Sembra (nota il Ruth)  
che l'una e l'altro siano  
da Dante con bella sagacia  
introdotti con quel  
contegno furiale nella  
infima fossa de' frodolenti,  
a significare che la  
massima parte delle  
frodi viene commessa  
su nel mondo o per  
cupidigia o per sensualità".<sup>115</sup>

La seconda parte della 3<sup>a</sup> regione  
infernale, è lo **profondo inferno**,  
il **gelato stagno**, il cerchio nono  
assegnato ai traditori (Inf.  
XXXI +, XXXIV). Questo è separato 760

<sup>114</sup> Sui falsatori cfr. RUTH, vol. I, p. 146: «10) I falsatori sono afflitti da tutti i mali possibili, e vengono da bizzarri demoni smozzicati secondo la portata ed il caso. Vanno essi distinti in falsatori di metalli (alchimisti), in falsatori di discorsi (bugiardi) ed in falsatori della persona (calunniatori e frodolenti)»; quanto a Mirra e Schicchi vedi la p. 148.

<sup>115</sup> Cfr. RUTH, vol. I, p. 148.

da Malebolge per >+< uno stretto  
precipizio, che, si come l'inferno  
va sempre >più< circolarmente

[f. 24v]  
circolarmente<sup>116</sup> restringendosi  
più che discende, ha la  
forma d'un pozzo, e forma  
come il collo del tristo  
imbuto infernale, Sporgono  
dal pozzo di mezza la persona,  
guardie a un tempo del  
cupo fondo e trasportatori,  
(ogni regione e questa partizione  
di regione ha i suoi trasportatori;  
l'inferno in generale, Caronte;  
la Città di Dite, Flegias;  
Malebolge, Gerione), una  
corona di giganti, Nimrod,  
Efialte, Briareo, Tizio,  
Tifone; i quali sono come  
la classe intermedia fra Malebolge  
e lo profondo inferno, a quel  
modo che una classe intermedia  
abbiamo già veduto tra la regione  
della incontinenza e quella  
della bestialità (gli eresiarchi)  
ed un'altra in principio  
dell'inferno (i pagani). Essi  
con la immanità del lor  
corpo rappresentano le  
enormezze dei delitti 765  
770  
775  
780  
785  
790

[f. 25r]  
nel IX cerchio puniti, rap=

<sup>116</sup> L'avverbio, ripetuto per distrazione, la seconda volta è abbreviato con un segno convenzionale.

presentano nella storia  
loro la terribile potenza  
del tradimento dal quale 795  
non v'è forza che basti  
a schermirsi: "Chè dove  
l'argomento della mente etc."<sup>117</sup>  
Un di essi, >Bri< Anteo, >trasporta<  
trasmuta su le loro<sup>118</sup> braccia 800  
i due poeti dall'ultimo  
confine di Malebolge nel  
gelato stagno.  
L'acqua che dal cerchio de' violenti  
precipita fragorosa in 805  
Malebolge, e che per Malebolge  
>passa< scorre lenta e innominata  
nel canto di Dante, >ven< pervenuta  
ora al 9° cerchio e al centro  
della terra, forma ivi un 810  
grande stagno di ghiaccio  
ove i traditori stanno  
intirizziti. E come essi  
in vita serrarono l'animo  
ad ogni nobile aspirazione 815  
ad ogni calore soave d'amore  
di amicizia di fraternità,  
come ebbero intorno >a se< al

[f. 25v]

cuore una gelida crosta  
di egoismo che >parti< gli 820  
parti gli fece estranei alla  
società umana >al dolce<

<sup>117</sup> Sui giganti cfr. RUTH, vol. I, p. 148-149: «L'immane lor corpo simboleggia la grandezza dei delitti ivi castigati, come la complessione e la storia loro la terribile potenza del tradimento, contro cui non vi ha forza o schermo o difesa».

<sup>118</sup> Carducci intendeva scrivere sulle -sue-braccia.

all'umano palpito dei  
cuori fraterni; così ora  
nel tristo aere crepuscolare 825  
e freddo, che tutto congela  
e constipa questo ultimo  
angusto profundissimo  
punto del mondo,  
essi sono >indurati< rinserrati 830  
indurati cristallizzati  
nel ghiaccio. E come il  
tradimento si distingue e  
cresce di gravità per l'oggetto,  
così >la< lo stagno gelato 835  
si parte in quattro scomparti=  
menti che pigliano nome  
ciascuno da un gran traditore:  
1) Caina, dove >d< giacciono  
i traditori dei parenti, qual fu Caino: 840  
2) Antenora, ove i traditori  
della patria, come Antenore  
che, per una tradizione  
molto invalsa nel m. e.,  
tradi Troia ai Greci: 845

[f. 26r]

- 3) Tolomea, dove i tradi=  
tori degli amici, >+< come  
fe' uccidere  
il re d'Egitto che >uccise<  
Pompeo venuto a chie=  
dergli ospitalità: 850  
4) Giudecca, ove i traditori  
de' benefattori, massimo  
de' quali Giuda. -  
>I Nei pri<  
I primi sono fitti nel 855  
ghiaccio sino al petto, i secondi

- fino al capo; gli ultimi son  
tutti dentro al ghiaccio,  
come festuca in vetro.<sup>119</sup>
- Nel >mezzo d< dritto mezzo 860  
della Giudecca, cioè nel  
>proprio< centro della terra,  
sta Lucifero;
- >e< con l'ombelico proprio in  
esso centro, dall'ombelico  
al ginocchio fitto dentro il 865  
macigno, con le gambe  
libere e sciolte nell'emisfero  
occidentale da cui cadde,  
e col corpo dall'ombelico in  
su nell'emisfero nostro, 870  
immerso fino al petto in  
Cocito, e dal pezzo in su  
giganteggiante libero

[f. 26v]

nello spazio infernale  
con la testa mostruosa  
e con le ali immense  
nere senza penne  
a guisa di pipistrello.<sup>120</sup>

875

<sup>119</sup> Sui traditori cfr. RUTH, vol. I, p. 149: «La dimora de' traditori è Cocito, ultima derivazione della stessa acqua, che scorre giù lentamente dai gironi de' frodolenti, e forma un grande stagno di ghiaccio, dove stanno intrizziti que' peccatori. Qui nulla di luce divina; qui nullo calore, ma aere tristemente crepuscolare e freddo, che tutto congela e costipa quel punto più angusto del mondo, rinserrante coloro, i quali chiusero l'animo ad ogni nobile aspirazione per cupa grettezza; per ghiacciato egoismo [...] Secondo questa divisione e la qualità del delitto più sono giù fitti nel ghiaccio: i primi solamente sino al petto, i traditori della patria non hanno libero che il capo, e gli ultimi son tutti dentro dal ghiaccio a vedere come paglia in vetro [...]».

<sup>120</sup> Su Lucifero cfr. RUTH, vol. I, p. 149, 150, 152: «Nel mezzo della Giudecca, ch'è il centro della terra, sta Lucifero [...] Per la posizione che tiene, è come diviso in quattro parti. L'ombelico [...] è il mezzo della figura; e questa parte sta ritta nel centro della terra e del mondo. Ciò che sormonta, sporge nel nostro emisfero; dall'ombelico a mezzo il petto è immerso nel ghiacciato Cocito, e col restante sino al vertice della testa giganteggia libero nello spazio [...] Dall'ingù poi, dall'ombelico al ginocchio, è fitto dentro da un macigno, e le gambe

- Le piume egli, >le perse<  
il cherubino bellissimo, 880  
le perdè sotto il fulmine  
di Dio, quando a lui si  
rivoltò tradendo così il  
suo creatore. E per ciò  
egli è il simbolo >del<  
maggiore del tradimento. 885  
Più, egli è il simbolo di  
>t< ogni peccato e di ogni  
lutto, >della< delle creature  
peccanti, della natura 890  
della materia  
tutta peccante. E per  
ciò come il suo opposto,  
il grande spirito, Dio,  
riempie di sè tutto l'empireo  
sotto il quale si gira il primo  
mobile che racchiude >I< il 895  
sistema planetario e  
cosmico, così egli, Lucifero,  
riempie di sè il centro della  
terra, che è il punto >contermino< 900  
>e infinitamente più<  
>ristretto< corrispettivo e concentrico

[f. 27r]

al primo mobile e all'em-  
pireo. E lo imperatore

raffronta 905  
del doloroso regno >ha<  
nelle sue tre faccie<sup>121</sup> una  
sciaurata imagine della  
trinità. A lui più non  
risplende la luce divina,

dan fuori sciolte nell'emisfero occidentale [...] dopo la colpa, divenuto di orrida bruttezza, ne perdette le penne, e le sue ali sono come di pipistrello».

<sup>121</sup> Così Carducci anche in seguito.

e la faccia nera lo mostra: 910  
 lo cruccio eterno il pensiero  
 della onnipotenza >contro<  
 divina contro cui insorse,  
 e quel cruccio arde nella  
 faccia rossa: dal dolce 915  
 calore dell'amore divino  
 egli si sottrasse volente,  
 e però egli piange sempre  
 per la terza faccia gialla.  
 E con quelle tre faccie 920  
 rappresenta ancora la  
 umanità, la umanità  
 nelle tre parti del mondo  
 allora conosciute; nella  
 rossa l'Europa (razza caucasica), 925  
 bianca e  
 nella gialla l'Asia (razza malabarica),  
 nella nera l'Africa (razza  
 etiopica): per ciò è collocato  
 sotto Gerusalemme, che giace  
 a un incirca nel mezzo di 930  
 quelle tre parti, ed è collocato

[f. 27v]

per modo che ha nel  
 conspetto dinanzi alla  
 faccia >+< rossa l'Europa,  
 a destra dalla parte della  
 faccia gialla l'Asia, a sinistra  
 dalla parte della faccia nera  
 l'Africa. E, venendo più  
 direttamente<sup>122</sup> al simbolo morale,  
 alle tre faccie di lui rispondono  
 le tre >faccie< forme di  
 vizio che Dante più

<sup>122</sup> L'avverbio è abbreviato con un segno convenzionale.

volte pone come più  
 general causa del male;  
 alla nera l'avarizia cupa, 945  
 alla rossa la vaporosa  
 superbia, alla scialba o  
 gialla la invidia. In fine,  
 come imperatore che è del  
 doloroso regno, rappresenta 950  
 nelle tre faccie le tre  
 regioni infernali:  
 nella nera, la regione prima  
 della torbida tenebra che  
 ravvolge i peccatori i 955  
 quali lasciaronsi oscurare  
 il lume della ragione  
 dalla incontinenza: nella  
 rossa, le fiamme e il sangue

[f. 28r]

della regione seconda 960  
 che puniscono  
 l'ardente >bestial<  
 violenza e bestialità:  
 nella >3<sup>a</sup>, < bianca e gialla,  
 nella scialba, la 3<sup>a</sup> crepuscolare 965  
 regione della frode pallida  
 e del tradimento.<sup>123</sup> E

<sup>123</sup> Sulla simbologia delle facce di Lucifero cfr. RUTH, vol. I, p. 151-152: «Quelle tre faccie poi rappresentano da una parte le tre grandi divisioni dell'Inferno: l'una è rossa, l'altra fra bianca e gialla, e la terza nera [...] Ora la faccia nera figura la prima divisione, dove torbida tenebra si stende sovra i peccatori, i quali lasciaronsi oscurare il lume della mente dalla tempesta delle passioni. La rossa accenna agli iracondi violenti, cui la coscienza dell'ira tenace tormenta nella forma di fiamme e di sangue; e quella di color perso rappresenta l'ultima divisione del pallido tradimento e della frode. Mentre si patisce così tutti i tormenti del suo trifforme regno, tenebre, incendio e gelo, e pure una sciarata immagine della Trinità. La luce divina a lui non risplende, come mostra la faccia nera: il pensiero della divina onnipotenza, contro cui insorse invano ed insorge, è a lui cruccio ardente, come ai ribelli della seconda divisione; e però gli rosseggia la seconda faccia: e sottrattosi tutto al calore dell'amor divino, piange per la terza la spietata frode e il tradimento. A queste tre faccie rispondono altresì le tre forme di vizio, le quali Dante ricorda spesso come causa la più comune di tutto il male del mondo, e sono la cupa avarizia, la vaporosa superbia e la scialba invidia. / D'altra parte

- dal ventilar delle ali  
sue movono i >venti<  
>che ge< turbamenti 970  
dell'atmosfera infernale,  
dai venti che gelano Cocito  
sino alle tempeste  
che menano in volta i  
sensuali: da capo a 975  
fondo egli domina  
l'inferno.
- La diligenza di certi commentatori  
è tanta che vogliono, su  
dati del resto molto incerti, 980  
misurare Lucifero; e alcuni  
affermano ch'e' sporga dalla  
ghiaccia a 700 piedi in circa,  
e Filatele computò per tutto  
Satana una grandezza 985  
di 1458 piedi.<sup>154</sup> Ma Dante  
(oss. giustamente il Ruth)

[f. 28v]

non mette in vista che  
parte della figura di  
lui, secondo la sua  
approssimativa  
grandezza, acciò si  
abbia soltanto una imagine

990

poi quelle tre faccie rappresentano anche le tre parti del mondo allora conosciuto, l'Europa, cioè, l'Asia e l'Africa, imperocchè gli europei sono rossi, gialli gli asiatici e neri gli africani. Per questo Lucifero sta sotto Gerusalemme, che giace sottopura nel mezzo di quelle tre parti; ed è collocato come il vecchio Crono a Creta per modo che ha nel cospetto l'Europa, e quindi la sua faccia mezzana od anteriore è rossa. L'Asia poi gli è a destra, come la faccia olivastro (v. 43); ed a sinistra la faccia nera, che indica l'Africa (v. 44) [...].

<sup>154</sup> Sui calcoli delle proporzioni di Lucifero cfr. ancora RUTH, vol. I, p. 150; «Alcuni hanno dedotto che sporga dal ghiaccio un 700 piedi incirca, e Filatele calcolò per tutto Satana una grandezza di 1458 piedi» (cfr. D. Alighieri's *Göttliche Comodie. Metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philalethes* [...], Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1865-1866 (1839-1849), vol. I, p. 266, nota 4).

- oscura indeterminata, di  
tutta la proporzione gigantesca. 995  
Di tal maniera la impressione  
di tutta la figura è >più<  
>grande< su noi molto  
più forte e spaventosa  
che se ce ne avesse data 1000  
in numeri la grandezza  
reale. Così il Ruth,<sup>155</sup> e lo  
stesso è a dire della misura  
che >ha+< altri han voluto  
dare dell'inferno, su due 1005  
passi, del XXIX 9 e del XXX 86,  
nel primo de' quali è data la  
grandezza di una bolgia in  
22 miglia e nel secondo 1010  
di un'altra in 11. Ciò tentarono  
il Manetti già da lui  
ricordato e dietro lui il  
Landino e poi con le dottrine  
stesse del Manetti il Benivieni; e con qualche novità il Giambullari.<sup>156</sup> 1015  
Ne veniva, essendo il raggio

[f. 29r]

della terra la misura  
della profondità, una  
grandezza >< sterminata;  
e con ciò pareva impossibile 1020  
che Dante in sole 24 ore  
avesse percorso quell'immenso  
spazio. Per ciò il Vellutello  
volle dare un nuovo computo  
nel suo Comento impresso  
nel 1544, e assegnò, secondo 1025

<sup>155</sup> Carducci trascrive introducendo minime varianti, cfr. RUTH, vol. I, p. 150.

<sup>156</sup> Cfr. PIERFRANCESCO GIAMBULLARI *Accademico Fior. / De' 1 Sito, Fôrma, et Misure, dello' Inferno di Dante*. In Firenze per Neri Dortelata, M. D. XLIII, p. 5-153.

- i suoi calcoli, all'inf.  
la profondità di miglia  
73 $\frac{3}{4}$  e al di sopra una  
stessa larghezza: dal  
che verrebbe (dice il Ruth) 1030  
alla volta coprente della  
terra una densità di  
737 $\frac{1}{2}$  delle nostre miglia;  
onde <sup>2</sup>risulterebbe <sup>1</sup>troppo  
piccolo <sup>3</sup>l'inferno; perocchè, 1035  
con la forma che Dante >dall-  
dà all'inferno e coll'assegnargli  
per punto >il< a cotesto gran  
triangolo che parte dalla  
superficie il centro della 1040  
terra non si può evitare  
di prendere per sua  
misura il raggio della
- [f. 29v]  
terra. Per ciò il Galilei  
>tor<  
riprese a sostenere contro 1045  
il nuovo commentatore  
le dottrine del Manetti;  
e Filalete le ha  
nuovamente modificate.  
(in un'append. alla sua  
traduz. e al commento dell'inf.)  
D'altra parte, anche ponendo  
l'inferno di sole 73 miglia e  
¾ non s'intende come 1050  
Dante in un sol giorno  
potesse percorrere  
quelle tante miglia  
con tutte quelle fermate  
che fa in vari cerchi e

- gironi, e bolge.<sup>107</sup> Tanto 1060  
meno s'intende con le  
grandi misure che risultano  
dal computo del Manetti  
e del Galilei. Lasciamo  
dunque qualcosa all'  
indeterminato che 1065  
tanto aggiunge alla poesia,  
al soprannaturale e  
al miracolo che deve  
entrare in una visione  
mistica come la D. C. 1070
- [f. 30r]  
ove movente del viaggio  
di Dante apparisce  
la grazia; e con la grazia  
si fanno di molte 1075  
cose.
- Il fatto è che, ad ogni modo,  
Dante percorse l'inferno  
in 24 ore: in materia di  
tempo Dante è >p< esatto 1080  
come un orologio. Udite.

<sup>107</sup> Anche le varie misurazioni dell'Inferno sono tratte dal Ruth; Carducci si limita ad integrare con altre notizie, cfr. RUTH, vol. I, p. 153-154: «I due passi dell'Inferno XXIX, 9, e XXX, 86, dove è data la grandezza di due gironi, di uno in 22 miglia, in 11 dell'altro, hanno sedotto molti a misurarne le diverse dimensioni. Primo a ciò tentare fu il Landino, ma con pochissimo fondamento, ed Antonio Manetti poi, nel secolo XV, se ne diede molta briga; ma prima di condurre a termine il lavoro, morì. Il fatto da lui venno in luce più tardi per opera e cura di Girolamo Benivieni, col titolo: *Discorso di Antonio Manetti circa il sito, la forma e le misure dell'Inferno di Dante*, Firenze 1544. Siccome però con tali grandi dimensioni, essendo il raggio della terra la misura della profondità, parve impossibile, che Dante in sole ventiquattrore avesse corso l'Inferno, così il Vellutello, nel suo commento del 1544, si rimise a rifarne il calcolo. Ora, secondo lui, l'Inferno non ha che la profondità di miglia 73¾, e superiormente la stessa larghezza: dal che verrebbe alla volta coprente della terra una densità di 737½ delle nostre miglia; onde risulterebbe troppo piccolo l'Inferno. Ma è certo che non può essere stato intendimento di Dante di occasionare ed agevolare, con que' due dati, la misurazione degli spazi restanti, non essendo la cosa assolutamente fattibile. [...] un certo indeterminato in poesia cresce l'interesse e la meraviglia [...] Ogni illusione, tutto il poetico andrebbe in dileguo nella misura, ed al postutto non si arriverebbe fra altro a comprendere come Dante abbia percorso in un giorno quelle tante miglia, fermandosi anche quasi in ogni cerchio a conversare con questo e quello de' miseri dannati.

	Passò nella selva oscura tutta la notte dal >+< 24 al 25 marzo; e il sole gli si leva in cospetto del diletto	1085
Inf. I 38	monte certo la mattina del 25 a ore 5 e 54'. >+< Ma nell'inferno non entrò che	
Inf. II in pr.	a ore 6 di esso giorno; e trovossi nel 4° cerchio nella mezzanotte	1090
Inf. XI 113	dal 25 al 26 marzo (VII 91) <sup>128</sup> Quando i due poeti erano sul burrato che cala dal 6° al 7° cerchio, erano le 5 ore e 45' del 26:	
Inf. XXXIV 67	al centro della terra, quando s'appigliano alle coste di Lucifero, la notte risorge, >O< dunque son fra le 5 e le 6 del 26 marzo. E l'inferno è finito. Ma per risalire dal centro della terra	1095 1100

[f. 30v]

all'emisfero occidentale,  
su la riva del mare del  
Purgatorio, ci devono  
mettere proporzionalmente<sup>129</sup>  
quanto han messo  
tempo a scendere  
dalla superficie della  
terra al centro; in fatti  
Dante uscito dalla terra  
torna a riveder le stelle,  
nella sera, cioè, del 27 marzo.  
Ora terminiamo<sup>130</sup>

<sup>128</sup> Carducci trascura il punto fermo.<sup>129</sup> L'avverbio è abbreviato con un segno convenzionale.<sup>130</sup> Come lo stesso poeta aggiunge in margine, da questo punto sino alla fine traduce - e assai fedelmente - dal citato studio del Bähr, p. 13-14.

dando un esempio del ritorno del mistico numero 3, 9 e 10, tre volte 9, e tre volte dieci, nell'inferno corrispetti= vamente a tutto il poema.	Da qui in giù traduco dal Bähr pagg. 13 e 14-	1115
L'inferno consiste di tre parti: antinferno, inferno e profondo inferno (o anche >antinf.<, regione della incontinenza, della violenza, della frode): lo inferno e il profondo inferno hanno 9 cerchi: ma >che< con l'antinferno sono 10 >parti< partizioni.		1120
Il purgatorio consiste di 3 parti: l'antipurg, <sup>131</sup> il purg, <sup>132</sup> il paradiso terrestre.		1125 1130

[f. 31r]

Le due prime parti hanno  
9 cerchi, due nell'antip.,  
7 nel purg.: col par. terr.  
son dunque 10.

Il par. consiste di 3 parti o di nove sfere: le sfere de' beati in difetto, le sfere de' beati propri e l'empireo, o di sette sfere planetali, del cielo delle stelle fisse e del primo mobile: con l'empireo sono 10. L'empireo consta di 3 via 3 ovvero di	1135 1140
---	--------------

<sup>131</sup> Carducci, che in particolare da qui in poi scrive in maniera frettolosa e corriva, trascura il punto fermo nell'abbreviazione.<sup>132</sup> *Idem.*

	ogni	
	nove sfere, <sup>133</sup> anzi 3 formano	1145
	una divisione, la prima	
	chiamasi padre, la 2 <sup>a</sup>	
	figlio, la 3 <sup>a</sup> spirito	
	santo. La de++++ <sup>134</sup> parte	1150
	degli ordini celesti manifesta	
	la unità e la consistenza	
	dell'essere supremo <sup>135</sup>	
	Col IX c. si chiude l'antip., col	
	X il p. descrive la sua	
	entrata nel 1° cerchio del	1155
	purg. Lo stesso avviene	
	nell'inf; <sup>136</sup> dove col 9° c.	
	e <sup>m</sup> chiusa la prima regione	
[f. 31v]		
e >nella< nel 10° si descr.		
l'ingresso nella città di		
Dite; di più nel par., ove		
il p. al c. 9 abbandona		
le sfere de' beati in difetto		
e col 10 entra nel sole;		
oltre che nel c. 27, cioè		
nel canto che consiste		
di 3 moltiplicato per 9,		
aggiunge gli ultimi		
termini della creazione		
sensibile. E questo		
canto incomincia con	(3 canti come l'inf.?)	1170
una poetica circospezione		
della trinità. Nel c. 27		
del purg. troviamo il p.		
purificato e libero da più		1175

<sup>133</sup> L'interpunzione è doppia nell'autografo.

<sup>134</sup> L'aggettivo è di ardua e dubbia decifrazione.

<sup>135</sup> Carducci trascura il punto fermo.

<sup>136</sup> Carducci trascura il punto fermo nell'abbreviazione.

peccati in vicinanza	
del par. terr., e nel 30°	
abbandonato da Virgil. che	
l'aveva sino allora	
accompagnato: nel 30°	1180
canto del par. Beatr. è	
per l'ultima volta al suo	
fianco. Nel 1° c. del par. descr.	
terreno	
il fiume di luce nel cielo,	
nel 30° il torrente di luce	1185
della eterna salute.	
	[f. 32r]
Egual relazione trovasi	
nel numero dei canti:	
33 il par., 33 il purg., <sup>138</sup> 33 l'inf; <sup>139</sup>	
tutt'insieme 99; col 1° che	1190
è d'introduz. all'inf. e	
a tutta l'opera sono 100.	
Quanto al tempo della	
mistica peregrinazione:	
Un <sup>140</sup> giorno mette il p. a	1195
uscire dalla selva oscura	
dello smarrimento e nella	
vana fatica di seguire	
il sentier della virtù;	
un giorno nel percorrer	1200
l'inferno, e un altro	
nel venire dal centro della	
terra al purg; <sup>141</sup> 3 giorni	
nel salire il purgat.; al 7°	
giorno, giorno di riposo, rimane	1205

<sup>137</sup> Carducci trascura l'accento sul verbo.

<sup>138</sup> Carducci trascura il punto fermo nell'abbreviazione.

<sup>139</sup> *Idem.*

<sup>140</sup> Carducci pone la maiuscola in luogo della minuscola.

<sup>141</sup> Carducci trascura il punto fermo nell'abbreviazione.

nel terrestre parad,<sup>142</sup> nel 8<sup>o</sup><sup>143</sup>  
s'innalza per le celesti  
sfere, e nel 9<sup>o</sup> è nell'empireo.

<sup>142</sup> *Idem.*

<sup>143</sup> Così Carducci.

## Commissione per i Testi di Lingua in Bologna

Seduta plenaria del 29 giugno 2003

Alle h. 10,30 di domenica 29 giugno 2003 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 per il 2002-2003.
3. Edizioni in corso e suggerimenti per nuovi lavori.
4. Proposte di nomina di nuovi soci.
5. Varie ed eventuali.

Sono presenti i soci Emilio Pasquini (Presidente), Clemente Mazzotta (Segretario), Bruno Bentivogli (Tesoriere), Bruno Basile, Andrea Battistini, Riccardo Brusciagli, Carlo Delcorno, Andrea Fassò, Luciano Formisano, Giuliano Gasca Queirazza, Fabio Marri, Paola Vecchi Galli, Isabella Zanni Rosiello.

Risultano assenti giustificati i soci Roberto Antonelli, Pierangelo Belletini, Guido Capovilla, Domenico De Robertis, Ghino Ghinassi, Pierre Jodogne, Elio Melli, Giovanni Nencioni, Gianni A. Papini, Liano Petroni, Mario Saccenti, Raffaele Spongano, Alfredo Stussi e Maurizio Vitale.

Verbalizza il Segretario, prof. Mazzotta.

Il Presidente porge il benvenuto agli intervenuti, ricorda i nomi dei soci che hanno giustificato la propria assenza e rileva come l'alto numero di assenti sia almeno in parte imputabile all'eccezionale calura dell'ultimo mese. Prende la parola il prof. Fassò chiedendo che i verbali siano d'ora innanzi inviati per posta elettronica o in copia car-

tacea ai soci della Commissione poco dopo la seduta plenaria e che le proposte relative alle nuove nomine siano comunicate ai soci almeno un mese prima della riunione annuale, secondo quanto è previsto dallo Statuto. Entrambe le proposte sono approvate all'unanimità. Il Presidente consegna agli intervenuti gli estratti de «L'Archiginnasio» (XCIV-XCV, 1999-2000) contenenti gli elenchi aggiornati dei soci e il testo dei verbali relativi alle riunioni tenutesi nel 1999 e 2000.

Il Segretario dà lettura del verbale della seduta del 30 giugno 2002, che ottiene unanime approvazione da parte dei presenti.

In sede di comunicazioni, il Presidente illustra l'azione legale da lui intrapresa a nome della Commissione nei confronti dell'editore Forni subito dopo aver appurato, su segnalazione di alcuni distributori, l'illegittima presenza nel catalogo dell'editore di volumi della ristampa della «Scelta di curiosità letterarie inedite o rare». Dà lettura della lettera di diffida formale inoltrata alla Forni e ripercorre passo passo gli sviluppi della delicata questione, conclusasi con l'impegno da parte della Forni di eliminare dal catalogo ogni riferimento alla «Scelta» e di mandare al macero tutte le copie giacenti nei suoi depositi. In alternativa alla distruzione delle giacenze, il Presidente avanza l'ipotesi che le copie siano ritirate e messe in vendita dalla Commissione stessa, riconoscendo alla Forni il 35% del prezzo di copertina del venduto. Tuttavia, si potrebbe forse approfittare dell'occasione per affidare nuovamente alla Forni, come già in passato, la distribuzione di tutti i prodotti della Commissione, oggi gestita alla meglio dalla FARAP di San Giovanni in Persiceto. Intervengono sull'argomento i soci Fassò, Mazzotta, Zanni Rosiello, Bentivogli e Gasca Queirazza. A conclusione di un denso e articolato dibattito, i soci presenti concordano nel ritenere che non sia opportuno distruggere le copie residue della «Scelta» né accollarsi gli oneri di un trasferimento nel già gremito deposito della Commissione né interrompere i rapporti con la FARAP, ma sia invece preferibile consentire alla Forni di distribuire i volumi in suo possesso, a patto che essa riconosca alla Commissione una congrua percentuale sugli utili.

Il Tesoriere legge e illustra il rendiconto finanziario relativo al 2002-2003, che registra entrate superiori alle uscite. Il prof. Mazzotta rileva l'assenza del contributo annuale della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna: il Presidente si impegna a verificare le ragioni del ritardo nell'accredito. Il rendiconto finanziario è approvato all'unanimità.

Quando alle pubblicazioni, il Presidente informa che è sul punto di essere stampata l'edizione delle *Rime* dell'Almerici curata da Nelia Saxby, che si è avvalsa dell'aiuto dei soci Vecchi Galli e Bentivogli. Destinati alla «Scelta», stanno per entrare in tipografia i *Capitali* di Nicolò Forteguerra, curati da Carmen Di Donna Prencipe e già esaminati dal Presidente stesso, e i *Racconti ed abbozzi editi e inediti* di Carlo Tenca, curati da Alfredo Cottignoli. L'edizione delle *Rime* di Scipione della Cella, curata da Matteo Cerutti, è stata controllata dal socio Gasca Queirazza: se ne avvierà la pubblicazione subito dopo una verifica da parte del Presidente.

È pervenuta l'edizione critica delle *Rime* di Giannozzo Sacchetti, tesi di post-dottorato elaborata da Tiziana Arvigo: il socio Bentivogli si impegna a vagliare il lavoro.

Federico Della Corte, già allievo di Aldo Rossi, chiede di pubblicare l'edizione del *Pataffio*. Il socio Basile illustra la tesi di dottorato da cui muove il lavoro, rilevando come opere di questa natura postulino un commento, non solo linguistico, imponente e comportino costi editoriali con molta probabilità eccedenti la sostanzialmente depressa qualità dell'opera. Il Presidente informa che il dott. Della Corte è intervenuto a comprimere in maniera consistente la sua edizione e ne affida l'esame ai soci Brusacchi e Formisano.

Il socio Fassò chiede che ai soci della Commissione siano puntualmente indicati i lavori accolti e destinati alla stampa, per una approvazione definitiva, e sostiene l'opportunità di ospitare in avvenire testi di maggior rilievo e interesse. Il prof. Delcorno ricorda gli scopi della Commissione e, riferendosi al *Pataffio*, accenna agli studi dedicati all'opera da Franca Brambilla Ageno: inediti, potrebbero essere richiesti alla figlia dell'illustre studiosa e risultare utili al nuovo editore. Muove dalle considerazioni del prof. Fassò un articolato dibattito a cui prendono parte i proff. Marri, Mazzotta e Bentivogli, concordi nel sostenere l'opportunità di pubblicare anche opere di autori maggiori, il prof. Basile, che invita a selezionare e controllare con più attenzione i testi avviati alla stampa, e il Presidente che invita a considerare lo statuto e i compiti della Commissione e ricorda il valore «ecumenico» delle collane, aperte anche a studiosi stranieri.

Le *Rime* di Rosello Roselli, curate da Giovanni Biancardi, sono affidate in lettura al socio Mazzotta; i *Triumphs* di Vincenzo Calmeta, curati da Rossella Guberti, dopo la revisione del Presidente, saranno verificati dal socio Vecchi Galli.

Mentre non si hanno notizie dell'edizione marsiliana promessa da Bruna Badini e Angela Chiantera e del *Supplemento* al Morpurgo promesso da Linda Gonelli, procedono nei loro lavori Massimo Castoldi, Angelo Colombo, Massimiliano De Conca, Attilio Motta, Sandro Orlando e Michelangelo Picone.

Michelangelo Zaccarello propone la pubblicazione dell'inedito canzoniere burchiellesco conservato nel ms. Riccardiano 2725. Giovanna De Sanctis si ripromette di pubblicare la *Retorica* di Bartolomeo Cavalcanti. Elena Duso ha inviato alcune anticipazioni della sua edizione delle *Rime* di Marco Piacentini: riferisce in proposito il socio Bentivogli. Grazia Bergamini, informa il socio Mazzotta, è sul punto di concludere la sua edizione della *Montagnola* di Taruffi.

Il prof. Brusca gli avanza l'ipotesi di una pubblicazione dei *Viaggi* del Della Valle a cura di Giovanna Rabitti: lavoro affascinante per i contenuti e per la problematica stratificazione testuale e metodologicamente utile per chi si occupi di letteratura di viaggi.

Conclusa la panoramica sulle edizioni in corso e sui nuovi lavori, il Presidente segnala la proposta di nomina di due nuovi soci corrispondenti sottoscritta da lui stesso e da numerosi altri membri della Commissione: Francisco Rico e Gino Tellini. La candidatura dei due illustri studiosi è approvata all'unanimità e verrà segnalata per un avallo definitivo a tutti i soci assenti.

Tra le varie ed eventuali, il socio Bentivogli avanza la proposta di anticipare la data dell'incontro annuale della Commissione, evitando così le calure estive. La proposta non è però approvata: il Presidente e il Segretario ricordano che anche in altra occasione si affacciò, e fu scartata, l'ipotesi di una anticipazione della tradizionale data d'incontro fissata per l'ultima domenica di giugno.

Indicata in domenica 27 giugno 2004 la data della prossima riunione plenaria della Commissione, il Presidente scioglie la seduta alle h. 12,20.

Letto e approvato seduta stante.

Il Segretario  
(Clemente Mazzotta)

Il Presidente  
(Emilio Pasquini)

Biblioteca de «L'Archiginnasio»  
Serie III

1. GIANCARLO ANGELOZZI - CESARINA CASANOVA, *Diventare cittadini. La cittadinanza ex privilegio a Bologna (secoli XVI-XVIII)*. Appendice a cura di RITA BELENGHI, 2000, 535 p.
2. *Archivio della Commissione per i Testi di Lingua in Bologna (1841-1974)*, a cura di ARMANDO ANTONELLI e RICCARDO PEDRINI, con premessa di EMILIO PASQUINI e saggio storico di MARCO VEGLIA, 2002, 404 p.
3. *In scena a Bologna. Il fondo «Teatri e spettacoli» nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (1761-1864, 1882)*, a cura di PATRIZIA BUSI, con saggio storico e bibliografia di MARINA CALORE, 2004, 628 p.
4. *Una passione balcanica tra affari, botanica e politica coloniale. Il fondo Antonio Baldacci nella Biblioteca dell'Archiginnasio (1884-1950)*, a cura di MARIA GRAZIA BOLLINI, 2005, 830 p.

713500

