

tale - con l'astrologia. Un mondo nel quale, in sintesi, sapevano coesistere, senza apparenti contrasti, rappresentazioni del sapere che a noi oggi appaiono tra loro incompatibili, frutto di un incontro tra scienza ed esoterismo che fornì alimento alla nascita della scienza moderna ed alle sue forme istituzionali.

RAIMONDO SASSI

### Il tecnico bolognese Giovanni Battista Natali (1575-1650 circa)

#### *Alcune questioni di metodo*

In epoca di Controriforma l'allestimento dello spazio sacro assunse un ruolo fondamentale nel quadro delle strategie di comunicazione adottate dalla Chiesa al fine di veicolare un preciso messaggio religioso in opposizione alle tesi protestanti. Sappiamo che in forza dei dettami conciliari l'altare, costruito come una complessa macchina o più semplicemente ornato da un'ancona, divenne il fulcro del rito eucaristico. Allo scopo di rendere ben visibile ai fedeli la zona presbiteriale, palcoscenico ideale dell'azione liturgica, si provvide a liberare la navata da elementi divisorii, pensati piuttosto per nascondere, come i cosiddetti tramezzi. Per lo stesso motivo si rimossero gli stalli del coro, qualora occupassero lo spazio antistante l'altare. In realtà, è possibile riscontrare come in fatto di arredo anche in precedenza si fossero manifestate opzioni analoghe: per esempio, in certi casi si era già provveduto a collocare il coro nell'abside. In clima di Controriforma, però, tali scelte acquistarono maggior forza a causa del loro preciso significato programmatico. Autori come Giovanni Andrea Gilio e il cardinale Gabriele Paleotti, infatti, nei propri trattati si mostravano particolarmente sensibili a questi temi, come, del resto, si preoccupavano di definire accuratamente la funzione delle immagini. Tuttavia, quando si trattava di affrontare l'argo-

mento dell'architettura sacra, degli arredamenti sacri e delle suppellettili, al di là degli aspetti più strettamente inerenti al culto, ai quali si è fatto riferimento, essi non scendevano nei particolari. Non è sempre agevole, quindi, comprendere quali criteri regolassero l'operato degli artisti che in questo periodo svolgevano tali mansioni, che pure dovevano rivestire un ruolo tutt'altro che secondario nel mediare precisi significati religiosi.<sup>1</sup>

Da questo punto di vista il caso di Bologna risulta particolarmente interessante, innanzitutto perché grazie all'attenzione rivolta alla funzione delle arti figurative da parte del cardinale Gabriele Paleotti, che qui aveva rivestito la carica episcopale dal 1566, gli artisti compirono un notevole sforzo d'elaborazione delle premesse teoriche del Concilio. Inoltre, sembra di poter affermare che nella città emiliana i pittori, diversamente da quanto avveniva in altre città, come per esempio a Firenze, preferissero concentrarsi sulla realizzazione del dipinto e lasciassero ad altri il progetto dell'ancona o dell'altare.<sup>2</sup> Si è, quindi, portati a ritenere che tale compito fosse affidato a figure professionali specializzate che disponevano delle competenze necessarie a completare l'opera dei pittori. Tuttavia, se prendiamo in esame la situazione bolognese del periodo compreso tra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo, mentre conosciamo dettagliatamente i tempi e i modi della nascita di un nuovo tipo di pala d'altare attraverso l'opera di artisti come Prospero Fontana, Tommaso Laureti e i Carracci, i quali in forme diverse si sforzavano di costruire un racconto per immagini di grande forza comunicativa, d'altro canto sappiamo ancora relativamente poco su chi, contemporaneamente, metteva in atto il dispositivo scenografico e simbolico per avvicinare i fedeli al significato del rito e al contenuto dei dipinti.<sup>3</sup> Poche sono le notizie che si possono ricavare dalle fonti antiche e

<sup>1</sup> CHRISTOPHER JOIST, *Liturgia e culto dell'Eucarestia nel programma spaziale della chiesa. I tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epoca intorno al Concilio di Trento, in Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di Jörg Stabenow, Venezia, Marsilio, 2006, p. 91-126.

<sup>2</sup> ANSA FORLANI TEMPESTI, *Altari e immagini, in Altari e immagini nello spazio ecclesiale. Progetti e realizzazioni fra Firenze e Bologna nell'età della Controriforma*, a cura di A. Forlani Tempesti, Firenze, Angelo Pontecorboli, 1986, p. 7-21, in particolare p. 14.

<sup>3</sup> VERA FORTUNATI, *La metamorfosi della pala d'altare nel dibattito religioso del Cinquecento: il cantiere di San Giacomo*, in *La pittura in Emilia Romagna. Il Cinquecento*, Bolo-

frammentario è il quadro della loro produzione artistica, giunta a noi attraverso i vari interventi successivi di rinnovamento della decorazione interna delle chiese, compiuti tra Sei, Sette e Ottocento, interventi che, inevitabilmente, hanno generato una stratificazione di stili spesso fuorviante.

Riteniamo, pertanto, che possa essere interessante tentare di definire il ruolo di questa particolare categoria di artisti bolognesi, chiedersi, cioè, di quali strumenti culturali disponesse chi allestiva lo spazio ecclesiale e come riuscisse ad adempiere alla propria funzione di mediatore degli alti significati estetici e religiosi. Probabilmente più che di semplici artigiani si doveva trattare di veri e propri tecnici. Da loro, infatti, non dipendeva solamente la scelta del lessico decorativo, ma anche l'individuazione delle soluzioni formali adatte a raccordare i vari episodi del racconto per immagini e a conferire il giusto tono generale al suo svolgimento. D'altro canto, bisogna considerare che questi artefici operavano in un settore apparentemente marginale della produzione artistica dell'epoca e si può ragionevolmente pensare che disponessero di mezzi tecnici e intellettuali più limitati rispetto a quelli degli artisti e architetti più informati. È, quindi, necessario stabilire quali idee, problemi e finalità essi potessero condividere con questi ultimi, trovandosi a lavorare fianco a fianco.

A tali quesiti proveremo a dare una risposta nell'ambito di questa ricerca, prendendo in esame l'opera di un tecnico di nome Giovanni Battista Natali, tra i più attivi a Bologna tra la fine del Cinquecento e la prima metà del secolo successivo, sulla cui figura non è ancora stata fatta sufficiente chiarezza. Tenteremo di formare un piccolo *corpus* della sua opera attraverso i disegni rimasti e proveremo a capire come egli interpretasse il proprio ruolo. In questo modo vorremmo conquistare una posizione vantaggiosa e per certi versi inesplorata, da cui osservare vari aspetti della produzione artistica del periodo della Controriforma.

gna, Nuova Alfa, 1995, I, p. 218-243. Come vedremo, probabilmente i nomi di alcuni di questi artisti sono contenuti nella *Felsina pittrice* di Malvasia, dove si parla di coloro che divennero «bravi intagliatori di figure e di quadratura in legno»: CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi del conte Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore*, di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi, Bologna, Tip. Guidi all'Ancona, 1841, I, p. 410.

Riteniamo, infatti, che una figura come quella di Natali, nella quale prevale l'interesse per aspetti più fortemente legati al campo pratico, possa essere particolarmente utile a ricostruire i criteri che comunemente regolavano l'operare artistico e possa aiutarci, quindi, a comprendere il contesto sociale e culturale nel quale sono state prodotte anche le opere dei grandi artisti.

#### La fortuna critica di Natali nel Novecento

La fortuna critica di Giovanni Battista Natali è in parte legata a un equivoco generato da un caso di omonimia. Vedremo, però, come tale errore, apparentemente banale, sia stato favorito dallo stratificarsi di una serie di fraintendimenti nel campo degli studi che più o meno direttamente si sono occupati di lui. Natali, nato nel XVI secolo ma attivo soprattutto in quello successivo, può annoverare almeno tre artisti con il suo stesso nome tra quelli operanti in un'area geografica vicina alla sua all'interno dell'arco cronologico di circa cento anni. Tali omonimi, inoltre, appartennero a due vere e proprie dinastie familiari, i cui membri si dedicarono ad attività artistiche per generazioni, operando in un settore per certi versi affine a quello del nostro Natali. La prima di queste famiglie è quella dei Natali cremonesi, la seconda è quella dei loro omonimi originari di Casalmaggiore. Nel caso dei cremonesi si ha un Giovanni Battista nel Cinquecento e un altro nel Seicento, il primo dei quali era il nonno del secondo. Si ricorda anche l'esistenza di un Carlo Natali, figlio di Giovanni Battista *senior* e padre di Giovanni Battista *junior*.<sup>4</sup> Per quanto riguarda quelli di Casalmaggiore si può ricordare un artista con lo stesso nome, soprannominato 'il Piacentino' in forza del suo legame con la città emiliana. Quest'ultimo fu attivo, però, nel XVIII secolo.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> ANSA MACCARELLI, *L'attività dei Natali in Cattedrale (1630-1680)*, «Cremona. Rassegna trimestrale della camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura di Cremona», 1981, 4, p. 23-34; della stessa Autrice vedi anche A. MACCARELLI, «Casa Natali». *La famiglia si allarga*, «La Setola classica di Cremona», 2006, p. 251-261; Saur *Allgemeines Künstlerlexikon, Bio-bibliographischer Index A-Z*, München-Leipzig, Saur, 2000, VII, p. 262.

<sup>5</sup> ULRICH THIEME - FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, Engelmann, XXV, 1901, p. 351-352; Saur *Allgemeines Künstlerlexikon* cit., p. 262.

L'autorevole repertorio Thieme-Becker fece arbitrariamente discendere la dinastia dei Natali di Casalmaggiore da quelli cremonesi, dei quali, come ho accennato, si possono individuare le prime nebulose notizie in quel Giovanni Battista Natali *senior* vissuto nel XVI secolo. Del resto, la tentazione di collegare tra loro queste due famiglie doveva essere particolarmente forte. Non solo, infatti, vi era identità di cognome e area culturale di provenienza, ma essi apparivano anche abbastanza coerentemente scalati nel tempo. Inoltre, le finte architetture dipinte dai Natali di Casalmaggiore, esperti quadraturisti, li qualificavano come tecnici specializzati nel campo della decorazione ed evidenziavano un insieme di competenze comuni a quelle dei Natali cremonesi, a loro volta versati nel campo della decorazione, architetti e pittori. Studi più recenti, però, hanno precisato come in base ai documenti non si possa giustificare l'innesto operato dal Thieme-Becker e hanno, di conseguenza, sostenuto la necessità di tenere separate nel campo degli studi scientifici le storie delle due famiglie di artisti.<sup>6</sup>

Sulla base dell'equivoco nel quale era incorso il celebre repertorio tedesco ne sono poi seguiti altri, che hanno coinvolto anche quel Giovanni Battista Natali bolognese di cui intendiamo occuparci. In realtà, anche la provenienza di quest'ultimo, come vedremo tra poco, non è chiara. Sarà uno degli scopi di questo studio tentare di collegarlo più saldamente all'ambito bolognese; mi sia concesso, però, definirlo fin da subito in questo modo per comodità.

Lo stesso Thieme-Becker faceva menzione anche di un altro Giovanni Battista Natali, per lo più attivo a Bologna, a cui, tuttavia, si attribuivano origini cremonesi.<sup>7</sup> A ben vedere in questo caso si confondeva il nostro Natali bolognese con uno dei suoi omonimi cremonesi. Solo così, infatti, si spiega il tentativo di riferire a lui due dipinti di quel Giovanni Battista Natali *junior* vissuto tra il 1630 e il 1697.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> A. MACCARELLI, *L'attività dei Natali* cit., p. 24.

<sup>7</sup> U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Lexikon* cit., p. 352.

<sup>8</sup> *Ibidem*. Il Thieme-Becker, infatti, fa riferimento al catalogo di un'esposizione d'arte sacra tenutasi a Cremona nel maggio 1899, nel quale, in realtà, si fa menzione di due dipinti



Si deve quindi concludere, in primo luogo, che all'inizio del secolo scorso si andava affermando l'idea, ben espressa dal Thiem-Becker con tanto di albero genealogico, di una grande famiglia Natali con origini cremonesi, formata da pittori e architetti impegnati spesso nel campo della decorazione e sviluppatasi tra XVI e XVIII secolo con rappresentanti a Cremona e Casalmaggiore. In secondo luogo, si può anche ritenere che tale idea abbia esercitato il proprio ascendente su chi, negli stessi anni, raccoglieva notizie su un omonimo artista attivo a Bologna all'interno di quell'arco cronologico. Ciò è ancor più vero se si pensa come nelle fonti più antiche, a cominciare dalla *Felsina pittrice* di Malvasia, non si trovi alcun accenno al fatto che questo Natali fosse forestiero e tanto meno che avesse origini cremonesi.<sup>9</sup> Anzi, nell'edizione del 1782 delle *Pitture di Bologna* lo si riferisce con certezza all'ambito bolognese e anche Marcello Oretti ribadisce altrove lo stesso concetto con altrettanta chiarezza.<sup>10</sup> Tra le edizioni sette-ottocentesche delle guide bolognesi e i primi del Novecento, quindi, era avvenuto un profondo mutamento culturale che giustifica, se si aggiunge la maggiore lontananza dai fatti in questione, un simile stratificarsi di equivoci e imprecisioni. La cultura idealistica dell'Ottocento, la reazione contro il Barocco, inteso in senso deterioro, nonché l'offensiva anti-academica promossa dal Romanticismo avevano condotto a una percezione negativa dell'esperienza artistica avvenuta a Bologna intorno ai Carracci. Si vide, infatti, nel loro eclettismo un esempio di ripetitività e in questo senso non potevano che essere ancor più svalutate quelle opere che, all'interno dello stesso contesto culturale, riguardavano il campo della mera decorazione. D'altro canto, almeno fino a tutto il Settecento si era identificato nell'insegnamento degli stessi Carracci il modello di un

attribuiti a Giovanni Battista Natali junior della famiglia cremonese: *Catalogo dell'esposizione d'arte sacra*, Cremona, s.l. 1890, p. 52 e p. 54.

<sup>9</sup> C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., I, p. 255, p. 328, p. 340 e p. 410.

<sup>10</sup> C.C. MALVASIA, *Pitture sculture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, Longhi, 1782, p. 528. Biblioteca Comunale dell'Archigimnasio (d'ora in poi BCABO), ms. B.126: MARCELLO ORETTI, *Notizie de' Professori del Disegno, cioè dei pittori, scultori, ed architetti bolognesi e de' forestieri di sua scuola* (1760-1780), p. 164.

certo classicismo, particolarmente coltivato a Bologna nell'ambito dell'Accademia Clementina.<sup>11</sup> In questo senso anche Natali, che Malvasia aveva inserito tra gli appartenenti all'Accademia carraccesca, era tenuto in considerazione e probabilmente, almeno in parte, si era in grado di comprenderne il ruolo specifico all'interno di quel momento storico irripetibile per la città felsinea. A riprova di tale interesse si pensi, per esempio, che Oretti, come risulta dalle sue carte, possedeva almeno un disegno dello stesso Natali relativo al progetto della cappella Pasi in San Benedetto in Galliera, passato, poi, nella collezione Malvezzi e oggi conservato agli Uffizi.<sup>12</sup>

Alla luce di quanto detto finora si può capire meglio come sia potuto avvenire che in tempi più recenti una studiosa, analizzando un gruppo di disegni conservati agli Uffizi, tra i quali si trova anche il suddetto progetto per la cappella Pasi, abbia inavvertitamente sovrapposto la figura di vari rappresentanti della suddetta famiglia di artisti cremonesi a quella del nostro Natali bolognese.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> ANTON W.A. BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa, 1989, p. 7-10.

<sup>12</sup> BCABO, ms. B.126 cit., p. 164 bis. Per gli aspetti di storia del collezionismo vedi più avanti.

<sup>13</sup> SANDRINA BANDIERA, *Un corripione cremonese di Leopoldo de' Medici: Giovan Battista Natali e la proenziana dei disegni cremonesi degli Uffizi*, -Paragone-, XXX/374, 1979, p. 34-55; 93-116. Può essere utile compiere una breve digressione che ci permetta di precisare alcuni aspetti che riguardano la vita e lo stile del Natali cremonese. In questo modo si potranno capire immediatamente le differenze tra i vari artisti, senza dovere tornare sull'argomento, quando si analizzeranno i disegni conservati agli Uffizi, in passato erroneamente riferiti proprio ai Natali cremonesi (*ibidem*). Innanzitutto va detto che poco si conosce di Giovanni Battista Natali senior, del quale non ci è pervenuta nessuna opera. Alcuni indizi, però, lasciano supporre che fosse dedicato a un'attività nel campo artistico (*ivi*, lettera del 21 giugno 1674, p. 109-110; A. MACCARELLA, *L'attività dei Natali* cit., p. 24; «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», CXXXIV, 1854, p. 154-169, in particolare p. 163). Meglio nota è la figura del figlio Carlo, nato nel 1586, che nella sua vita fu pittore, architetto e incisore (GIUSEPPE BRESCIANI, *La virtù ravvicata de' cremonesi insigni*, dal manoscritto autografo, trascrizione a cura di Rita Barbisotti, Bergamo, Bolis, 1976, p. 51; GIOVANNI BATTISTA ZERI, *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi* (1784), ristampa anastatica: Bergamo, Bolis, 1976, p. 81-83; A. MACCARELLA, *L'attività dei Natali* cit., p. 23-28). Per evidenziare come il suo stile sia distante da quello del nostro Giovanni Battista Natali, può rivelarsi utile analizzare brevemente un album a lui commissionato dal principe Federico Landi, esponente di una nobile famiglia piacentina e residente a Milano (Il *Libro della descrizione in rame de' stati ed feudi imperiali di don Federico Landi di Carlo Natali* era finora conosciuto in quattro esemplari, due dei quali sono conservati presso le biblioteche

## Le fonti antiche

Per iniziare a ricostruire il percorso biografico di Giovanni Battista Natali, forse, conviene a questo punto rileggere con attenzione quanto ci è stato tramandato dalle fonti antiche, tra le quali quella più prossima in termini cronologici, potremmo dire quasi contemporanea, è Carlo Cesare Malvasia. Nella *Felsina pittrice*, pur attribuendogli un ruolo di contorno, lo storico bolognese lo cita insieme agli appartenenti alla scuola dei Carracci; in particolare Natali trova posto tra quelli che divennero «bravi intagliatori di figure e di quadratura in legno».<sup>14</sup> Tra i vari episodi narrati dallo storico bolognese, nella sua ottica funzionali a collegare saldamente Natali all'ambito carraccesco, soprattutto uno ci fornisce informazioni utili.<sup>15</sup> Infatti, il dipinto di Ludovico Carracci, cui il testo fa riferimento, eseguito per la chiesa di San Girolamo della Certosa a Bologna e oggi conservato presso la

Bertarelli di Milano e Pallastrelli di Piacenza e altri due presso le biblioteche Doria Pamphili e Alpi di Roma. Tali copie sono tutte datate 1617. Esiste, però, un altro esemplare della stessa opera, finora inedito, custodito nella Biblioteca Casati di Piacenza, il quale riporta la data 1615. Vi si nota, innanzitutto, la scelta di costruire il racconto dei fasti della casata attraverso il ricorso a modelli ben sedimentati nella cultura antiquariale dell'epoca e desunti dalle incisioni di Ensa Vico. Nello stemma dei Landi all'inizio dell'album il tipo di segno rimanda alla tradizione manieristica, seppure privata ormai di valenze intellettualistiche. Certe soluzioni formali, come il modo di scompigliare le chiome degli angeli, richiamano l'attività xilografica di Antonio Campi, per la comune derivazione da modelli parmigianeschi. La forma particolarmente elaborata della cornice che circonda lo stemma si lega, invece, alla produzione tarda degli stucatori cremonesi Giovanni Battista e Brunoro Cambi, detti Bombarda, testimoniata dall'opera di Brunoro nella chiesa di San Pietro a Po a Cremona (*I Campi e la cultura cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985, p. 404-408). Il riferimento alla cultura dei Bombarda si ritrova anche nel campo della decorazione architettonica, come nelle due cappelle realizzate in Duomo a Cremona, dove le figure degli angeli si ricollegano a modelli locali individuabili nella decorazione della chiesa di San Sigismondo o nella produzione cremonese di Giulio Cesare Procaccini scultore. Per quanto riguarda il lessico architettonico, rispetto alla produzione dei Bombarda troviamo un maggiore rigore formale che presuppone la conoscenza di Lorenzo Binago. Un breve discorso merita anche il figlio di Carlo, Giovanni Battista junior, anch'egli pittore e architetto. Ritengo che nel suo caso la distanza cronologica non renda necessario soffermarsi a lungo. Dopo una prima formazione ricevuta dal padre, egli compì ripetuti viaggi a Roma, dove fu allievo di Pietro da Cortona, accorpando il proprio stile attraverso il confronto con il barocco romano (G.B. ZAIST, *Notizie istoriche* cit., p. 83-86 e A. MACCABELLA, *L'attività dei Natali* cit., p. 28-32).

<sup>14</sup> C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., I, p. 410. Natali è ricordato anche a p. 285, p. 328 e p. 340.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 285.

Pinacoteca Nazionale, datato verso la fine dell'ultimo decennio del XVI secolo, costituisce un interessante riferimento cronologico.<sup>16</sup> In base allo stesso racconto, che come vedremo può rivelarsi di grande aiuto per la nostra ricerca, sembra di poter ipotizzare che in questo periodo Natali disponesse di una certa autonomia di giudizio rispetto al maestro. Ciò potrebbe far ritenere che egli fosse già sostanzialmente formato sul piano professionale e avesse circa vent'anni. Si deve considerare che l'Accademia era frequentata anche da artisti «anziani», che volevano solo perfezionare le loro competenze. Sulla base di questi elementi si può ritenere che Natali fosse nato più o meno tra il 1575 e il 1580. Mi sembra altrettanto logico pensare che egli fosse bolognese, contrariamente a quanto in passato si è sostenuto, dato che, come si è visto, né Malvasia né altre fonti antiche consentono di fare una simile affermazione e, anzi, Marcello Oretti e altre fonti settecentesche lo considerano bolognese. A una sua origine bolognese, poi, rimandano anche le perizie autografe dello stesso Natali per la fabbrica di San Petronio, delle quali si parlerà diffusamente nelle prossime pagine. Nel testo riportato su questi fogli, infatti, egli ascrive sé stesso nel novero degli architetti locali («noi periti quivi di Bologna»), che risultano ben distinti da quelli forestieri, fra i quali possiamo ricordare Baldassarre da Siena, cioè Baldassarre Peruzzi, Andrea Palladio e lo stesso Girolamo Rainaldi.<sup>17</sup> Se ciò non bastasse, Baldassarre Carrati riporta nel periodo compreso tra il 1570 e 1579 almeno tre neonati battezzati a Bologna con il suo stesso nome.<sup>18</sup> Se tale ipotesi è corretta, è probabile che Giovanni Battista abbia ricevuto la

<sup>16</sup> Per quanto riguarda il dipinto in esame, che rappresenta la *Coronazione di spine*, e l'altro, raffigurante la *Flagellazione*, che ne costituisce il *pendant*, la critica recente è orientata verso una datazione alla fine degli anni Novanta del Seicento. Per la bibliografia relativa vedi la scheda di Armada Pellicciari in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota, Angelo Marza, Daniela Scaglietti Kelesian e Anna Stanzani, Venezia, Marsilio, 2006, p. 253-255.

<sup>17</sup> BCAB, ms. Gozzadini 2; *Stampati e manoscritti riguardanti la Basilica e la Collegiata di San Petronio*, c. 46, III.

<sup>18</sup> BCAB, ms. B.859: BALDASSARRE CARRATI, *Cittadini maschi di famiglie bolognesi battezzati in S. Pietro...*, 1570-1579, p. 99, p. 132, p. 206; tra questi neonati un certo Giovanni Battista Natali, figlio di Andrea e Alessandra, probabilmente morì in tenera età, perché gli stessi genitori battezzarono un nuovo figlio con lo stesso nome nel 1582; ms. B.860: IDEM, *Cittadini maschi di famiglie bolognesi battezzati in S. Pietro...*, 1580-1589, p. 72.

prima formazione in ambito bolognese tardo-cinquecentesco e, se vogliamo raccogliere almeno in parte il suggerimento che ci viene da Malvasia, è possibile ipotizzare che più avanti nel corso della sua vita egli abbia trovato nella frequentazione dell'Accademia dei Carracci la possibilità di ampliare i propri orizzonti culturali. Avremo modo di approfondire questo punto quando esamineremo i disegni.

Se Malvasia non ci dice quali opere Natali abbia realizzato durante la sua vita, più prodigo di notizie a tale riguardo è sicuramente Oretti. La prima opera datata è l'ancona lignea per la cappella Pasi in San Benedetto in Galliera, progettata da Natali nel 1609, come Oretti non manca di ricordare.<sup>19</sup> Sempre da Oretti, e prima di lui da Antonio Masini, sappiamo che nel 1612 egli restaurò, in società con Antonio Levanti, le tarsie del coro ligneo di San Girolamo della Certosa, realizzando anche dodici nuovi stalli per ampliare l'opera cinquecentesca di Biagio De Marchi.<sup>20</sup>

Dopo un vuoto di alcuni anni troviamo notizie di Natali intorno al 1620 e ancora nel 1623, quando egli ricopriva la carica di architetto della fabbrica della cattedrale bolognese. Sappiamo, infatti, che Natali, dopo la morte di Nicolò Donati nel 1618, si occupò del completamento delle volte; a questi anni risale anche un suo progetto per la facciata di questa stessa chiesa, mai realizzato perché, come è noto, il prospetto principale della chiesa metropolitana di San Pietro fu completato nel secolo successivo da Alfonso Torreggiani.<sup>21</sup> Nel 1636, poi, Natali nella veste di architetto del Senato eseguì un progetto per il teatro anatomico dell'Archiginnasio, ma al suo si preferì quello di An-

tonio Levanti.<sup>22</sup> Quest'ultimo, citato da Malvasia tra gli artisti dediti all'intaglio «di figure e di quadratura», fu collaboratore di Natali nel caso della realizzazione delle tarsie lignee per il coro della chiesa della Certosa e dell'ancona Pasi in San Benedetto in Galliera, di cui avremo modo di trattare diffusamente.

Da alcuni documenti pubblicati da Klaus Günthlein si evince che Natali dal 1626 ricopriva la carica di soprintendente della fabbrica di San Petronio e che, alla riapertura dei lavori nel 1646, fu posto a capo del cantiere.<sup>23</sup> Trova così conferma quanto riportato nell'edizione del 1782 delle *Pitture di Bologna*, dove si legge che Natali insieme ad altri avrebbe rivestito un ruolo attivo nell'impresa.<sup>24</sup> A questo periodo risalgono anche alcuni disegni dello stesso Natali, oggi conservati presso la Biblioteca Comunale di Bologna nella Raccolta Gozzadini, dei quali ci occuperemo in seguito.<sup>25</sup> Per quanto riguarda la data di morte di Natali si può pensare che sia avvenuta intorno alla metà del secolo o poco dopo, considerando la mancanza di notizie successive a questa data.<sup>26</sup>

<sup>19</sup> BCABO, ms. B.126 cit., p. 162. ALESSANDRO FRABETTI, *Il teatro anatomico dell'Archiginnasio, tra forma simbolica e architettura di servizio, in L'Archiginnasio, il Palazzo, l'Università*, a cura di Giancarlo Rovetti, Bologna, Credito Romagnolo, 1988, I, p. 211.

<sup>20</sup> KLAUS GÜNTHEIN, *Girolamo Rainaldi a San Petronio, in Una basilica per una città, sei secoli in San Petronio. Atti del Convegno di Studi per il Sesto Centenario di fondazione della Basilica di San Petronio (1390-1990)*, a cura di M. Fanti e Deanna Lenzi, Bologna, Tipoarte, 1994, p. 263-291, in particolare p. 271, p. 282 doc. 12 e doc. 15.

<sup>21</sup> C.C. MALVASIA, *Pitture scultore e architetture delle chiese cit.*, p. 228.

<sup>22</sup> BCABO, ms. Gozzadini 2: *Stampati e manoscritti cit.*, c. 20 e c. 46, II-III; un quarto foglio a sua volta attribuibile a Natali e relativo alla fabbrica di San Petronio risulta precedente rispetto agli altri tre, dato che riporta la data 1626 (ivi, c. 46, I). Tali documenti furono pubblicati solo in parte da Lino Sighinolfi all'inizio del secolo scorso: LINO SIGHINOLFI, *Maestro Antonio di Vincenzo e Ardiano Arrighuzzi architetti di San Petronio*, «Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna», s. IV, IV, 1914, p. 491-509, in particolare p. 501-503, tav. 1.

<sup>23</sup> In passato alcuni storici hanno ritenuto di poter attribuire a Giovanni Battista Natali il progetto della ristrutturazione seicentesca della chiesa di San Bartolomeo di piazza Ravennana, che tra l'altro prevedeva la sua apertura con la fronte verso Strada Maggiore. Il nome di Natali venne fatto per la prima volta nel XVIII secolo da Galeati, ma a questo proposito le fonti sono in contraddizione tra loro. Infatti, nella *Descrizione* della chiesa di San Bartolomeo fatta da un Anonimo Teatino, sempre nel XVIII secolo, si legge che, quando nel 1653 iniziarono i lavori, ci si basò sul progetto realizzato da Giovanni Battista Faleotta nel 1627, in parte rivisto da Agostino Barella (cfr. BCABO, ms. B.4042: DOMENICO MARIA GALEATI, *Architetti di varie fabbriche di Bologna*, p. 5; *Descrizione minuta della chiesa di San Bartolomeo di Piazza Ravennana sue cappelle, Pitture, Ornamenti e Sepolcri di Anoni-*

<sup>19</sup> BCABO, ms. B.126 cit., p. 164 ibi.

<sup>20</sup> ANTONIO MASINI, *Bologna perlustrata* (1666), ristampa anastatica a cura di Mario Fantini, Sala Bolognese, Forni, 1986, I, p. 39; BCABO, ms. B.126 cit., p. 164.

<sup>21</sup> ALDO FORATTI, *La chiesa di San Pietro in Bologna dal secolo XV al XVII*, «Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna», s. IV, V, 1914, p. 84 e p. 86-87, fig. 7; M. FANTI - CARLO DIEGLI ESPOSITI, *La chiesa cattedrale e metropolitana di San Pietro in Bologna*, Bologna, Vallecchi, 1995, p. 17 e p. 22, fig. 17; T. BARTON THURBER, *Tra «maginificenza» e «umidità»: la ricostruzione della cattedrale di Bologna dal tardo Cinquecento all'inizio del Seicento*, in *La cattedrale di San Pietro in Bologna*, a cura di Roberto Terra, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana, 1997, p. 66-75, p. 65 nota 56 e p. 71 fig. 11.



### La cultura del tecnico

Conviene ora soffermarsi sulla definizione fornita da Malvasia, secondo la quale Natali fu un esperto nell'intaglio «di figure e di quadratura in legno». Mi sembra, infatti, che essa contenga alcune indicazioni riguardo alla sua cultura di tecnico. In questo caso il termine 'quadratura' è inteso nell'accezione usata più di un secolo prima anche da Vasari. Infatti, nell'introduzione alle *Vite*, dove lo storico aretino illustra il funzionamento del sistema delle arti, nel secondo capitolo della parte dedicata all'architettura egli spiega come con «lavoro di quadro» si intenda «tutto quello dove si adopera la squadra e le seste e che ha cantoni» con particolare riferimento sia all'intaglio in pietra che all'intaglio in legno.<sup>27</sup> Al di là del tentativo di Vasari di relegare tale attività tra quelle che rivestono un ruolo marginale all'interno della scala gerarchica delle arti da lui predisposta, dalle sue parole traspare come essa, in realtà, si componesse di una parte pratica e di una teorica. Quest'ultima in particolare attingeva a competenze di geometria e di matematica e comportava sostanzialmente la nozione della prospettiva. Chi si occupava di 'quadratura', quindi, non era un semplice artigiano intagliatore, ma disponeva di

una formazione in parte simile a quella di un architetto.<sup>28</sup> Pertanto, se torniamo ora a Malvasia, possiamo rilevare come la sua definizione della professione di Natali non solo implichi il riconoscimento di precise competenze teoriche, ma permetta anche di collegarlo a un ambito culturale intermedio caratteristico della figura del tecnico.<sup>29</sup> Del resto, anche le tarsie lineari realizzate da Natali per gli stalli del coro di San Girolamo della Certosa, dove egli diede prova della propria perizia in fatto di prospettiva, collegandosi a una tradizione che a Bologna nel Cinquecento può annoverare contributi illustri come quello di Vignola, evidenziano una peculiare coincidenza in lui di intelligenza pratica e sapere scientifico.<sup>30</sup> È proprio grazie a una simile inclinazione

<sup>27</sup> Anche se nella seconda metà del Cinquecento a Firenze e a Roma erano sorte le prime Accademie, la formazione di chi si occupava di attività pratiche, come artisti, architetti e ingegneri, era ancora in gran parte legata, soprattutto nell'Italia settentrionale, al metodo tradizionale dell'apprendistato compiuto nella bottega sotto il controllo di un maestro. Tale modello di trasmissione del sapere prevedeva un percorso distinto da quello necessario a chi volesse seguire gli studi universitari, basati sul sistema delle arti liberali. L'insegnamento della matematica, in particolare, si svolgeva nelle cosiddette 'botteghe dell'abbaco' e privilegiava gli aspetti applicativi, concedendo poco spazio a quelli speculativi, diversamente da quanto avveniva in ambito accademico. A tal proposito vedi: CARLO MACCAGNI, *Cultura e sapere dei tecnici nel Rinascimento*, in Piero della Francesca *tra arte e scienza. Atti del Convegno Internazionale di Studi Arezzo-Sansepolcro 1992*, a cura di Marisa Dalai Emiliani e Valter Curzi, Venezia, Marsilio, 1996, p. 279-292. Per informazioni tecniche sulla storia della tradizione abachistica: FILIPPO CAMEROTA, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, Electa, 2006, p. 22-34.

<sup>28</sup> Per la bibliografia sui tecnici nel Rinascimento vedi: *Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di Paolo Galluzzi, Milano, Electa, 1991; *Gli ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra, a cura di Paolo Galluzzi, Firenze, Istituto e Museo di Storia della Scienza, Giunti, 1996. Per notizie sul funzionamento dei cantieri bolognesi nel Cinquecento e sul ruolo di primo piano che vi rivestivano i tecnici vedi: *Il Cinquecento a Bologna. disegni dal Louvre e dipinti in confronto*, catalogo della mostra, a cura di Maurizio Faietti, Milano, Mondadori, 2002, p. 102-103 e RICHARD J. TUTTLE, *The genesis of the Fountain of Neptune, in Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea. Atti del colloquio C.I.H.A. 1990*, a cura di Giovanna Perini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, p. 227-237. Inoltre, per uno sguardo sulla situazione romana nel Seicento vedi: NICOLETTA MARCONI, *Edificando Roma Barocca. Macchine, apparati e cantieri tra XVI e XVIII secolo*, Roma, Edimond, 2004.

<sup>29</sup> Sull'arte dell'intarsio ligneo tra Quattro e Cinquecento esiste una vastissima bibliografia. In questa sede per brevità si rimanda a MASSIMO FINASTI, *I maestri della prospettiva, in Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, XI, 1982, p. 459-485. Per una trattazione approfondita del periodo giovanile di Vignola, al quale risale anche l'esecuzione dei disegni per le tarsie di San Domenico a Bologna: R.J. TUTTLE, *La formazione bolognese, in Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573)*, a cura di R.J. Tuttle, Bruno Adorni, Christoph Luitpold Frommel e Christof Thoenes, Milano, Electa, 2002, p. 114-118.

*mo Teatino sec. XVIII*, a cura di mons. Luciano Gherardi, Bologna, Labanti & Nanni, 1987, p. 13-14. A questo proposito vedi anche EMILIO RAVAGLIA, *Il portico e la chiesa di San Bartolomeo*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», III, 1909, p. 102-113. La notizia tramandata da Galvani può suggerire l'ipotesi che Natali abbia, se non altro, avuto un ruolo nell'allestimento dell'interno della chiesa di San Bartolomeo. Marcello Oretti, poi, riferisce a Natali il progetto della cappella di Sant'Antonio nella chiesa di San Francesco a Bologna, ma la realizzazione di tale opera sembra presentare una cronologia molto avanzata rispetto a quella del tecnico bolognese. La notizia per essere affidabile richiede, quindi, ulteriori riscontri documentari (BCABO, ms. B.126 cit., p. 164). Le fonti sono invece concordi nell'attribuire a Natali la pubblicazione di alcuni opuscoli, uno dei quali era intitolato *Metodo del muratore*, o sia economia delle fabbriche che insegna il modo di tassare le liste dei muratori, pubblicato a Bologna da Monti: BCABO, ms. B.126 cit., p. 347; PELLEGRINO ANTONIO ORLANDI, *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, raccolte da fr. Pellegrino Orlandi da Bologna, Bologna, Pisani, 1714, p. 158; GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi* (1786-1789), ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1985, XVI, p. 150.

<sup>30</sup> GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966-1987, I, p. 55-56. A proposito del rapporto tra arte e artigianato in Vasari vedi: MARIO POZZI - ENRICO MATTIOLA, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze, Olschki, 2006, p. 186-201.

culturale, insieme alle conoscenze prospettiche mediate dai trattati di architettura di Serlio e di Vignola e dalle esperienze di artisti come Pellegrino Tibaldi e Tommaso Laureti, che a Bologna negli anni in cui era attivo Natali un pittore come Girolamo Curti, detto il Dentone, contribuiva a definire il ruolo del 'quadraturista', specialista nel campo della decorazione pittorica a finte architetture in prospettiva.<sup>31</sup> Il termine 'quadratura' assume in questo caso un significato differente rispetto a quello visto in precedenza, ma conserva nella propria radice il rimando a precise competenze prospettiche di tipo applicativo e a un sapere tecnico-scientifico, che nell'ambiente culturale bolognese era tenuto in particolare considerazione anche grazie alla presenza di un'antica e famosa università, che favoriva la diffusione dei necessari riferimenti teorici.<sup>32</sup>

Sembra, quindi, di poter concludere che per Malvasia e i suoi contemporanei il termine 'quadratura' alludeva a un insieme di competenze pratiche e teoriche che servivano a qualificare Nata-

<sup>31</sup> FRANCESCO NEGRI ARNOLDI, *Prospettive e quadraturisti*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Firenze, Sansoni, 1963, p. 99-116; INGRID SJÖSTRÖM, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1978, p. 37-56 e in particolare p. 53-55; MARIANELLA PIGOZZI, *Da Giulio Troili a Ferdinando Galli Bibiena. Teoria e prassi*, in *L'architettura dell'ingegno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca. Atti del Convegno Internazionale di Studi di Rimini 2002*, a cura di Fauzia Farneti e D. Lenzi, Firenze, Alidea, 2004, p. 119-132; E. GULLIANI, *Il casino Malvasia a Trebbio di Reno e la decorazione ambientale nella realtà rurale bolognese del XVII secolo, in Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca. Atti del convegno internazionale di Studi di Lucca 2005*, a cura di F. Farneti e D. Lenzi, Firenze, Alidea, 2006, p. 51-56; M. PIGOZZI, *Ferdinando Galli Bibiena: le esperienze di Seghizzi e di Troili e la consapevolezza della teoria prospettica dei francesi*, ivi, p. 285-294; vedi inoltre: *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, CLUEB, 2007.

<sup>32</sup> Riguardo all'interesse coltivato a Bologna nel campo degli studi prospettici da parte degli artisti, ma anche di matematici come Egnazio Danti, vedi MARTIN KEMP, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994, p. 84-90. Si ricorda, inoltre, come anche nell'ambito dell'Accademia carraccesca si preferissero studi di tipo tecnico-scientifico rispetto a quelli d'ambito filosofico e letterario favoriti dalle Accademie fiorentina e romana e si insistesse sugli aspetti pratici dell'operare artistico, con il preciso intento di raccogliere quanto c'era di ancora vitale nell'eredità lasciata dalla tradizione della bottega. A tal proposito vedi: G. P. CAMMAMITA, *I Carracci e le Accademie*, in *Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di palazzo Fava*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa, 1984, p. 293-326; WALTER FRIEDLÄNDER, *Lo stile antimanierista*, -Accademia Clementina. Atti e Memorie-, n.s., XXXII, 1993, p. 21-42; CONCETTO NICOSIA, *La bottega e l'accademia. L'educazione artistica nell'età dei Carracci*, ivi, p. 201-208.

li come tecnico.<sup>33</sup> Le fonti bolognesi successive sono meno precise nel porre in evidenza questo aspetto; Natali vi è più genericamente definito come architetto, pur restando invariata la seconda parte della sua qualifica professionale, cioè quella di intagliatore in legno. Tale discrepanza sul piano terminologico segnala una più profonda difficoltà nel definire il ruolo di Natali da parte degli eruditi del Sette e Ottocento. Infatti, il lento processo di mutamento culturale, che aveva attraversato l'epoca in cui era vissuto l'artista bolognese, determinando una distinzione netta tra la figura dell'architetto, che a partire dal Rinascimento si era elevata progressivamente al ruolo di intellettuale, e quella del tecnico, cresciuto nell'ambito del cantiere, nella seconda metà del XVIII secolo si era ormai in gran parte compiuto e rendeva più complicato individuare quel particolare insieme di conoscenze che per Malvasia poteva essere ancora contenuto nel rimando al 'lavoro di quadro'.

#### Natali e Ludovico Carracci nel racconto di Malvasia

Le notizie forniteci da Oretti e dalle altre fonti successive riguardo a Giovanni Battista Natali si riferiscono alla sua attività nel corso del Seicento. Le informazioni che se ne ricavano sembrano presentarci l'immagine di un progettista molto attivo a Bologna, ma non ci forniscono indicazioni significative per comprendere come egli si inserisse nel contesto culturale del centro emiliano. Può essere utile, quindi, tornare al periodo in cui si svolse la sua formazione, utilizzando ancora una volta le notizie che a tal riguardo ricavano da Malvasia. Lo storico bolognese, infatti, colloca Natali nella cerchia di Ludovico Carracci, presentandocelo come un attivo frequentatore dell'Accademia carraccesca. La figura di Giovanni Battista appare, quindi, perfettamente inserita nel sistema critico dello storico bolognese, il

<sup>33</sup> Si segnala che Malvasia attribuisce la stessa qualifica professionale anche ad altri artisti, tra i quali si trova Antonio Levanti, che abbiamo già incontrato come collaboratore di Natali. Essi sono: «Pietro Bovi, Cesare Grosso, Tommaso Romani, detto il Fornarino, Giovanni Francesco Maccaferri, Francesco de' Bicari, Giacomo Didini, Antonio Levante, Benedetto Lucchini e Giovanni Francesco Ferrari». C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., I, p. 410.



quale attorno al giovane Natali costruisce uno scenario caratterizzato da contrapposizioni talvolta anche drammatiche. Pertanto, una volta decifrato il contesto e comprese le vere motivazioni di Malvasia, il quale, come è noto, non è sempre attendibile, emerge una realtà più complessa rispetto a quella che in un primo momento era parso di poter scorgere.

Un episodio della *Felsina pittrice*, a cui ho già fatto riferimento, pone fianco a fianco Ludovico Carracci e Giovanni Battista. Vi si legge che Ludovico aveva mostrato al «tanto diletto Natale» il disegno relativo al dipinto che egli stava realizzando per la chiesa di San Girolamo della Certosa, raffigurante la *Coronazione di spine*. In quell'occasione Natali si sarebbe permesso di rilevare che il gesto di uno dei manigoldi, platealmente offensivo nei confronti di Nostro Signore («postosi un dito alla bocca faceva schizzare uno sputo nella Divina faccia»), contravveniva alle regole sul decoro. Tale gesto, riferisce sempre Malvasia, si poteva vedere ancora alla fine del Seicento in una stampa che riprendeva il soggetto del dipinto («come nella carta che all'acqua forte va fuori si vede»). Quando il priore dei Certosini di quella chiesa mosse a Ludovico la stessa obiezione, costringendolo a cancellare dal quadro quell'insulto, l'artista ritenne che fosse stato lo stesso Natali a suggerirgliela e l'affetto che aveva fino ad allora nutrito per quel giovane mutò segno, tramutandosi in sospetto.<sup>34</sup>

Se si osserva il dipinto di Ludovico, oggi conservato presso la Pinacoteca Nazionale, si nota che l'espressione del volto dell'aguzzino, a cui fa riferimento lo storico bolognese, presenta caratteri grotteschi. Motivi analoghi, derivati dalla tradizione figurativa fiamminga e utilizzati anche da Dürer e da Leonardo, erano già presenti nella pittura tardo-manierista. Dipinti come l'*Ecce Homo* di Bartolomeo Passerotti in Santa Maria del Borgo mostrano come la rappresentazione delle umiliazioni subite da Gesù prima di essere crocifisso in ambito bolognese potesse prevedere l'accentuazione degli elementi patetici secondo modalità analoghe a quelle riscontrabili nel dipinto in esame.<sup>35</sup> Si

<sup>34</sup> C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., I, p. 285.

<sup>35</sup> Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592), *Catalogo generale*, a cura di Angela Ghirardi, Rimini, Luisè, 1990, p. 222-225. L'*Ecce Homo* di Passerotti trova riscontri sul piano stilistico

tenga anche presente che i tratti fisionomici grotteschi si giustificavano proprio in funzione del significato del testo. Essi, infatti, erano funzionali a qualificare il manigoldo come persona di condizione volgare, come avviene, per esempio, nella pala raffigurante *I funerali di sant'Agostino* realizzata da Tommaso Laureti in San Giacomo Maggiore sempre a Bologna.<sup>36</sup> Pertanto, le novità contenute nella *Coronazione di spine*, che avrebbero potuto provocare fraintendimenti nel pubblico dei fedeli e, se prestiamo fede a Malvasia, avrebbero attirato le critiche preventive di Natali prima e del padre priore poi, sembra non risiedessero in un singolo aspetto dell'iconografia, ma nel modo in cui venivano rielaborati i motivi formali che la caratterizzavano attraverso lo stile di Ludovico; questi avrebbe saputo cogliere la possibilità di utilizzare modelli già sedimentati nella tradizione figurativa dell'epoca per sviluppare in senso più fortemente espressivo la propria indagine naturalistica. Su questo punto, però, Malvasia non è del tutto chiaro, forse perché, nel mutato contesto culturale dal quale egli osserva i dati a propria disposizione, risultava difficile distinguere l'apporto originale della ricerca di Ludovico da quanto derivava dalla tradizione precedente. Tali difficoltà avrebbero quindi condizionato il suo tentativo di amplificare l'importanza della personalità di Ludovico, da lui prediletto per la fedeltà dimostrata nei confronti della città felsinea. L'interpretazione dell'episodio risulta, comunque, problematica. Per comprendere le vere motivazioni che hanno spinto lo storico bolognese a presentarlo in questi termini e a porre i personaggi in una luce dai forti contrasti, è probabilmente necessario mettere in relazione il ruolo che vi riveste Ludovico con quanto stava avvenendo in quegli anni nell'Accademia carraccesca.<sup>37</sup> Fin da

nelle istanze più marcatamente naturalistiche presenti in ambito tardo-manierista: G. PERINI, *Arte e società. Il ruolo dell'artista a Bologna e in Emilia tra Corporazione ed Accademia*, in *La pittura in Emilia Romagna* cit., I, p. 280-315, in particolare p. 281. L'accentuazione delle valenze espressive riscontrabile in certi contesti iconografici e in particolare nella rappresentazione della Passione, era probabilmente giustificata dalla forte devozione popolare verso questi temi: M. FABBRI, *1490-1530: influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli*, *ivi*, p. 9-47, in particolare p. 20-23 e p. 28-29.

<sup>36</sup> V. FORTUNATI, *La metamorfosi della pala d'altare* cit., p. 239.

<sup>37</sup> A tal proposito vedi: GALL. FEIGENBAUM, *Catalogo dei dipinti, in Ludovico Carracci*, catalogo della mostra, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Nuova Alfa, 1993, p. 102-105.

ora, però, non deve sfuggire un aspetto apparentemente secondario del racconto, dal quale apprendiamo che il gesto considerato indecoroso poteva essere più facilmente accettato qualora fosse affidato a una stampa, che era ancora in circolazione alcuni decenni dopo i fatti narrati, pur riproducendo la prima versione censurata del dipinto.<sup>38</sup> In questo caso, infatti, il mezzo specifico presupponeva un diverso livello di fruizione. Emerge, dunque, l'importanza del contesto nella scelta dei registri linguistici, tema sul quale dovremo tornare.

Ma restiamo sul racconto di Malvasia, nel quale alcuni aspetti mi sembrano dal nostro punto di vista particolarmente interessanti, a cominciare dal ruolo che l'autore della *Felsina pittrice* affida a Natali in questa vicenda. Si deve notare che Giovanni Battista interviene su una questione riguardante il concetto di decoro, che non solo richiedeva una cultura figurativa sufficientemente approfondita, ma presupponeva anche che egli disponesse di un discreto grado di erudizione. Evidentemente l'idea che Natali fosse in grado di esprimere un parere da esperto in questo campo, tanto da rendere plausibile che anche il padre priore accettasse il suo consiglio, per Malvasia era giustificata dalla sua specializzazione professionale. In questo caso possiamo credere allo storico bolognese, innanzitutto perché non avrebbe ragione di mentire, secondariamente perché, trovandosi a scrivere in un'epoca molto prossima a quella in cui era vissuto Natali, avrebbe potuto correre il rischio di essere smentito.

D'altro canto, la notizia di un alunno di Natali presso la scuola dei Carracci, accreditata da Malvasia, deve essere in parte ridimensionata, anche se la sua presenza presso la chiesa di San Girolamo della Certosa all'epoca del restauro del coro ligneo del De Marchi, potrebbe avvalorare l'ipotesi di un collegamento con l'Accademia carraccese.<sup>39</sup> Non si può escludere, dunque, che

egli intorno ai vent'anni, quando era già sostanzialmente formato, sia entrato in contatto con i Carracci. Si consideri, però, che, come si avrà modo di sottolineare in seguito, Natali apparteneva a una corporazione diversa da quella di Ludovico e anche per questo motivo godeva di una certa autonomia rispetto al maestro, con il quale, probabilmente, teneva a instaurare un rapporto di collaborazione.

Sul piano stilistico né i disegni attribuibili a Natali né quelli riconducibili a suoi collaboratori possono in qualche modo far pensare a una dipendenza diretta dall'insegnamento carraccesco. Tali fogli presentano più frequenti richiami alla cultura tardo-manierista bolognese e maggiori affinità con l'area d'impronta toscano-romana.<sup>40</sup> Come vedremo, l'ancona da lui realizzata per la famiglia Pasi (fig. 5), chiaro esempio di ripresa neo-quattrocentesca, guarda ad analoghi esempi toscani nell'ideazione, mentre il partito decorativo rimanda al linguaggio architettonico

impegnati Bartolomeo Cesi, Ludovico e Agostino Carracci – non si può non citare a proposito di quest'ultimo la celebre tela della *Coronazione di san Girolamo* – oltre a vari rappresentanti della scuola carraccese, come Garbieri, Tiarni, Massari e Cavedoni. A questi artisti si aggiunge Natali che, tra il 1611 e il 1612, in società con Levanti, provvide a restaurare il coro cinquecentesco aggiungendo dodici stalli (SARA VICINI, *Bartolomeo Cesi nella Certosa di San Girolamo: nuove precisazioni*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», n. s., XXVII, 1990, p. 17-36; G.P. CAMMAROTA, *Restauri e rinvenimenti nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, un percorso svizzero*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», n. s., XXXII-XXXIV, 1994, p. 125-144; ALESSANDRO BRUNI, *Dall'età dei Carracci all'arrivo dei francesi*, in *La Certosa di Bologna. Immortalità della memoria*, a cura di Giovanna Pesci, Bologna, Compositori, 1998, p. 57-71). Malvasia, forse, conosceva l'opera compiuta da Natali nella chiesa di San Girolamo della Certosa e poteva collegarla alla stessa campagna di lavori durante la quale fu realizzato anche il dipinto citato nel suo racconto. Si tenga presente che la *Coronazione di spine* e un altro quadro dello stesso Ludovico raffigurante la *Flagellazione* erano stati inseriti nella parete del tramezzo, esattamente davanti al coro restaurato pochi anni dopo da Natali.

<sup>38</sup> Si tenga presente che nel periodo in esame era in corso uno scontro molto aspro tra Ludovico e quei pittori di formazione toscano-romana legati a Prospero Fontana, come Orazio Samacchini e Lorenzo Sabbatini, i quali miravano a limitare il controllo di Ludovico sull'attività della compagnia dei pittori. La rivalità tra Ludovico e questi ultimi artisti era dovuta anche a questioni di carattere più propriamente stilistico. Come è noto Ludovico era legato a modelli settentrionali come i veneti. A questi si aggiungevano le sue personali rivisitazioni di artisti difficilmente riconducibili a schemi convenzionali come Correggio, Parmigianino e Barocci. La sua ricerca stilistica, poi, nell'ambito della riscoperta della pittura rinascimentale e quattrocentesca, condivideva anche dagli artisti di area toscano-romana, guardava ad autori piuttosto lontani dall'ideale di compostezza raffaellesco, tipico della pittura controriformistica, come Andrea del Sarto. Egli era interessato al recupero, tra i settentrionali, dei ferraresi e in particolare di Ercole de' Roberti: G. PERINI, *Arte e società* cit., p. 298-300.

<sup>39</sup> La stampa cui fa riferimento Malvasia purtroppo non è giunta fino a noi: G. PERINI, *L'uom più grande in pittura che abbia avuto Bologna: l'alterna fortuna critica e figurativa di Ludovico Carracci*, ibi, p. 269-334.

<sup>40</sup> A tal proposito si può ricordare che tra il 1587 e il 1614 il priore della Certosa di Bologna, cui fa riferimento Malvasia, era quel Giovanni Battista Capponi che aveva avviato un importante lavoro di rinnovamento dell'intero apparato decorativo della chiesa di San Girolamo. Un'impresa che, sviluppatasi in un periodo abbastanza lungo di tempo, vide

cinquecentesco di stampo toscano-romano.<sup>41</sup> In base alle poche testimonianze rimaste, possiamo ritenere che egli rimase fedele anche nella sua produzione successiva a questo taglio di tipo classicista, come risulta dal disegno da lui eseguito negli anni Venti per la realizzazione della facciata della metropolitana di San Pietro, dove è più evidente l'apporto della lezione bolognese di padre Giovanni Ambrogio Magenta.<sup>42</sup> Analoghi riferimenti presenta anche il progetto per un'altra ancona (fig. 7), che appartiene al gruppo di disegni conservati agli Uffizi.<sup>43</sup>

A tutto ciò si aggiunge che probabilmente Malvasia conosceva il ruolo rivestito da Natali nell'ambito della fabbrica di San Petronio a partire dal 1626, in coincidenza con l'intervento di Girolamo Rainaldi, e sapeva, quindi, che circa due decenni più tardi lo stesso Natali aveva dato concreta attuazione al progetto dell'architetto romano per la copertura della navata centrale, che era stata al centro di infinite polemiche. Alla luce di tali considerazioni si può forse cogliere il vero intento di Malvasia, che vede in Ludovico il paladino della cultura figurativa settentrionale, assertore di un più immediato realismo, e in Natali un rappresentante del classicismo di derivazione toscano-romana, al quale egli affida la parte sinistra del traditore. A ben vedere, dunque, una contrapposizione netta tra i due artisti è puramente funzionale alla costruzione teorica che è alla base della sua opera.<sup>44</sup> Dal nostro punto di vista, invece, prevalgono gli elemen-

<sup>41</sup> Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (d'ora in avanti GDSU), inv. 20247 F.

<sup>42</sup> Archivio Arcivescovicole di Bologna (d'ora in avanti AABo), *Sala Breventani*, scensia X, cart. X, fasc. 1, n. 28: il disegno, abbastanza noto, si trova in A. FORATTI, *La chiesa di San Pietro in Bologna* cit., p. 87 nota 1, fig. 7. Si noti che Foratti commise un'imprecisione nel riportare la segnatura del foglio (n. 28 e non n. 6 come indicato da Foratti). Quest'ultimo riferisce di avere visto un'altra copia dello stesso progetto presso la Soprintendenza regionale dei monumenti di Bologna. Il disegno conservato presso l'AABo è riprodotto anche in M. FANTI-C. DEZALI ESPOSITI, *La chiesa cattedrale e metropolitana di San Pietro in Bologna*, Bologna, Vallecchi, 1965, p. 22 fig. 17 e in T. BURTON THURBER, *Tra «magnificenta» e «comodità»* cit., p. 71 fig. 11.

<sup>43</sup> GDSU, inv. 20252 F.

<sup>44</sup> Nell'episodio narrato da Malvasia è forse, avvertibile l'eco della profonda scissione tra Ludovico e alcuni allievi, verificatisi all'interno dell'Accademia carraccesca proprio nella seconda metà degli anni Novanta, con le conseguenti defezioni di Reni, Albani e Domenichino, i quali sembra non condivisero il modo di gestire le committenze usate dal maestro, ancora vincolato da schemi di tipo corporativo (D. STEPHEN PEPPER, *L'Arte dei pittori a*

ti di affinità rispetto a quelli che potevano contribuire ad allontanarli.

Sia Ludovico Carracci che Natali infatti disponevano di una cultura per molti aspetti profondamente differente rispetto a quella propria del mondo toscano-romano. Si pensi come in ambito bolognese l'organizzazione del lavoro e la trasmissione del sapere fossero ancora fortemente legati al sistema della bottega, al quale erano connessi un ordinamento di tipo corporativo e una concezione pratica dell'attività artistica, ben diversa da quella sorta in Italia centrale fondata sul 'disegno'. Inoltre, a differenza di quanto avveniva nel mondo toscano-romano, dove gli artisti dimostravano più marcate inclinazioni letterarie o filosofiche, nell'Accademia carraccesca si preferivano studi di tipo tecnico-scientifico. Per tutte queste ragioni, nonostante Giovanni Battista operasse in un campo che potremmo definire marginale e fosse essenzialmente un tecnico, nello specifico contesto bolognese non vi era la percezione di un divario sociale tra i due artisti tale da impedire un dialogo praticamente alla pari. Al contrario poteva avvenire che fosse proprio Giovanni Battista a dare un consiglio al collega, anche riguardo a un aspetto del suo lavoro che richiedeva considerazioni sul piano teorico. Rispetta certamente la realtà storica dei fatti anche la centralità che il concetto di decoro assume nel racconto di Malvasia. Un'attenta lettura del testo porta a ritenere che non solo chi si occupava della produzione delle immagini, ma anche chi era impegnato nell'allestimento dello spazio ecclesiale fosse abituato a servirsi di criteri di selezione formale regolati dalle enunciazioni teoriche degli autori controriformistici e guidati dalla propria sensibilità estetica. Quest'ultima nel caso di Ludovico e di Giovanni Battista presentava alcune significative differenze, ma aveva

*Bologna*", in *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco. Bologna 1580-1600*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa, 1988, p. 69-70; MASSIMO PIRONONI, *La scuola dei Carracci (dall'Accademia alla bottega di Ludovico)*, in *La scuola dei Carracci, dall'Accademia alla bottega di Ludovico* a cura di Emilio Negro e M. Pirononi, Modena, Artolmi, 1994, p. 9-12. Una diversa interpretazione delle ragioni di tale rottura, basata sull'analisi dei dipinti di quegli anni, si trova in: STONEY J. FREDERBERG, *Ludovico e gli Incamminati*, in *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco* cit., p. 37-38.



probabilmente anche punti di riferimento comuni, dal momento che entrambi affondavano le proprie radici nella tradizione figurativa del Cinquecento.

### L'ancona Pasi

Proviamo ora a comprendere più a fondo la figura di Giovanni Battista Natali, collocando le sue opere nel contesto storico e culturale dell'epoca. Sappiamo che egli fu innanzitutto un tecnico iscritto alla corporazione dei muratori, come sembra di poter affermare sulla scorta dei documenti a nostra disposizione.<sup>45</sup> Le fonti locali, come si è visto, lo definiscono intagliatore, esperto di quadratura e architetto, di fatto collegandolo a una tradizione ben documentata a Bologna, a partire da Andrea Marchesi da Formigine nella prima parte del Cinquecento, passando per Antonio Morandi, detto Terribilia, a cavallo della metà del secolo.<sup>46</sup> Ad Andrea Marchesi e ai suoi diretti successori si associa una produzione architettonica caratterizzata dall'esuberanza decorativa tipica dell'ebanistica.<sup>47</sup> Vi si coglie anche la tendenza a caricare in senso espressivo i temi tratti dallo studio dell'antico o dalla cultura di provenienza toscano-romana, sintomo questo di una sensibilità inquieta ancora in parte gotica.<sup>48</sup> Con gli architetti locali delle generazioni successive, però, come Domenico Pellegrini, detto Tibaldi, e Francesco Morandi, a sua volta detto Terribilia, il lessico architettonico propriamente moderno appare ormai perfettamente acquisito. L'epoca in cui visse e operò da giovane Giovanni Battista Natali, dopo la morte di Domenico Tibaldi (1583) e quella di Francesco Terribilia (1603), è caratterizzata da architetti come Giulio Torri, Floriano Ambrosini e

<sup>45</sup> In un documento egli si definisce muratore: A. FORATTI, *La chiesa di San Pietro in Bologna* cit., doc. IX, p. 47.

<sup>46</sup> C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., I, p. 410; B.C.A.B.O., ms. B.126 cit., p. 164.

<sup>47</sup> FRANCESCO MALAGUZZI VALERIO, *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1899, p. 169-176.

<sup>48</sup> Cf. M. PIGOZZI, *Persistenze gotiche in palazzi e case bolognesi del Cinquecento, in Presenze medievali nell'architettura moderna di età contemporanea. Atti del XXV Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 1995*, a cura di Giorgio Simoncini, Milano, Guerini, 1997, p. 174-185.

Pietro Fiorini, più vecchi di Natali e nati nella prima metà del XVI secolo, i quali furono validi progettisti e, come già Domenico Tibaldi, si erano formati sui modelli di provenienza romana.<sup>49</sup> Sempre nel campo dell'architettura fu importante, come vedremo anche per Natali, la presenza in ambito bolognese del padre barnabita milanese Giovanni Ambrogio Magenta.<sup>50</sup> Quest'ultimo ebbe un ruolo decisivo tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo nella diffusione in Italia settentrionale di soluzioni architettoniche innovative che prepararono le successive elaborazioni barocche in ambito romano.<sup>51</sup>

Passando a parlare di Natali, la prima opera che conosciamo è l'ancona lignea dorata commissionatagli da Giovanni Battista Pasi per la propria cappella in San Benedetto in Galliera. L'opera, ancora oggi esistente, può essere datata tra il 1609 e il 1610, in base agli accordi tra l'artista e il committente e i relativi pagamenti riportati sul progetto dell'ancona stessa (doc. 1). Tale progetto appartiene alla raccolta Malvezzi ed è conservato agli Uffizi (fig. 5).<sup>52</sup> Dei 478 disegni, in massima parte bolognesi, che compongono la raccolta Malvezzi, altri sei fogli sono riferiti a Giovanni Battista Natali nel registro d'inventario degli Uffizi.<sup>53</sup> In que-

<sup>49</sup> FRANCESCO CECARELLI, *Le legazioni pontificie, in Storia dell'architettura italiana, Il Seicento*, a cura di Aurora Scotti Tosini, Milano, Electa, 2003, II, p. 336-353, in particolare p. 340.

<sup>50</sup> M. PIGOZZI, *Giovanni Ambrogio Magenta architetto a Bologna, «Arte lombarda»*, CXXXIV, 2002, I, p. 63-78.

<sup>51</sup> RUDOLF WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino, Einaudi, 1993, p. 96-108.

<sup>52</sup> GDSU, inv. 20247 F

<sup>53</sup> *Ivi*, inv. 20248 F-20252 F. Per l'acquisto dei disegni provenienti dalla raccolta Malvezzi da parte dello Stato italiano vedi: Archivio Storico degli Uffizi, 1906. I disegni della raccolta Malvezzi sono compresi tra il n. 20051 e il n. 20528 del *Registro delle Gallerie di Firenze, Disegni di figura*, XVI. Tali fogli, provenienti dalla collezione formata nel Settecento dal cardinale bolognese Vincenzo Malvezzi, costituiscono solo una parte di una ben più ricca raccolta, ormai smembrata e in gran parte dispersa, il cui nucleo principale era rappresentato dai dipinti, dalle stampe e dai disegni collezionati a Bologna nel Seicento da Silvestro Bonfiglioli. Per le vicende legate alla storia della raccolta Malvezzi rimando alla mia tesi di specializzazione: R. SASSI, *Il bolognese Giovanni Battista Natali (Bologna 1575-1650 ?) nei disegni della raccolta del cardinale Vincenzo Malvezzi oggi agli Uffizi*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Bologna, anno accademico 2004/05, relatore prof.ssa Marzia Faietti, ma a tal proposito vedi anche: LUDOVICO FRATI, *La raccolta Bonfiglioli, «Rassegna d'arte antica e moderna»*, VIII, 1921, p. 208-210; OTTO KUEZ, *Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor-Castle*, London, The

sto piccolo gruppo di disegni, in tutto sette, riveste una certa importanza il tema dell'allestimento dello spazio sacro: abbiamo, infatti, oltre a quello per la cappella Pasi, almeno altri due progettati per ancone (fig. 7, 8) e altrettanti per tabernacoli (fig. 6, 10), anche se questi ultimi, come vedremo in seguito, sono più probabilmente destinati alla realizzazione di apparati effimeri, analogamente a un altro (fig. 9).

Nel caso della cappella Pasi la tela che orna l'altare, raffigurante l'Annunciazione, è attribuita a Ercole Procaccini, mentre Natali ha progettato l'ancona, realizzata, poi, in società con Antonio Levanti.<sup>54</sup> Infatti nella sottoscrizione del contratto compare il nome di Giovanni Battista Natali seguito dalla formula «e compagni»; alcuni pagamenti, invece, sono effettuati ad Antonio Levanti «e compagni», lo stesso che qualche anno più tardi legò il proprio nome alla realizzazione del teatro anatomico dell'Archiginnasio (doc. 1). L'opera presenta alcuni elementi arcaizzanti, ingentiliti nel disegno degli Uffizi dalla presenza di due angeli, dall'aspetto già seicentesco, seduti alla sommità della cornice e assenti nella versione definitiva. Al di là della tradizionale impostazione a edicola, la suddivisione tra la tela raffigurante l'Annunciazione e la lunetta soprastante, nella quale è dipinto Dio Padre, suggerisce l'esistenza di modelli quattrocenteschi o del primo Cinquecento. A tal proposito si può ricordare, in ambito bolognese, la pala dell'Assunta di Lorenzo Costa nella chiesa di San Martino. Anche l'esile tralcio di

vite che si avvolge attorno al fusto delle colonne, creando una trasparente rete di collegamenti con il contenuto del dipinto, potrebbe essere a sua volta un'idea ripresa da esempi quattrocenteschi.

D'altro canto, il lessico del partito decorativo dell'ancona Pasi si differenzia dalla pala di Lorenzo Costa citata in precedenza, di cui ripropone, quindi, solo l'impianto generale. Alla luce di un'analisi più attenta, che insieme all'aspetto, per così dire, iconografico consideri anche le questioni stilistiche, Natali sembra utilizzare un linguaggio classicistico ormai perfettamente moderno. Tale operazione di ripresa neo-quattrocentesca rimanda a esperimenti analoghi compiuti in ambito toscano tardo-cinquecentesco. Si pensi, ad esempio, al *Tabernacolo del Sacramento* della chiesa di San Michele a Pontorme eseguito tra il 1568 e il 1576 da Girolamo Macchietti per quanto riguarda le pitture e, forse, la carpenteria. Anche in questo caso la ripresa di modelli empolesi della fine del Quattrocento o dell'inizio del Cinquecento si accompagna a un repertorio decorativo tipico del XVI secolo.<sup>55</sup> Potremmo anche dire, quindi, che i modelli di lontana derivazione quattrocentesca, sia in ambito toscano che in ambito bolognese, per quanto concerne Natali, sono stati corretti alla luce di una sensibilità propriamente moderna.

Può essere utile a questo punto ricordare come la scuola di artisti bolognesi specializzati nella decorazione architettonica e nella realizzazione di ancone – di cui Andrea Marchesi, detto il Formigine, e i suoi epigoni sono un esempio rappresentativo – si fosse progressivamente avvicinata nel corso del Cinquecento a modelli toscani e romani, in conseguenza di ben note ragioni storiche.<sup>56</sup> In accordo con la tradizione bolognese del tardo Cin-

Phaidon Press, 1955, p. 3; *Mostra di disegni bolognesi dal XVII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, a cura di Catherine Johnston, Firenze, Olshki, 1973, pp. 8-9.

<sup>54</sup> Per il dipinto raffigurante l'Annunciazione tradizionalmente attribuito a Ercole Procaccini vedi: A. MASINI, *Bologna perlustrata* cit., p. 39. CORRADO RICCI - GUIDO ZUCCHINI, *Guida di Bologna*, Bologna, Alifà, 1968; C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna* (1686), ristampa anastatica a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Alifà, 1969, p. 63. DANIELE BENATI, *Ercole Procaccini*, in V. FORNARI PETERANZONI, *Pittura bolognese del '500*, Casalecchio di Reno, Bologna, Grafis, 1986, p. 449-451. L'ancona è ancora presente nella chiesa di San Benedetto in Galliera. I massicci lavori di ristrutturazione ottocenteschi hanno comportato importanti trasformazioni della chiesa nel suo complesso con l'apertura di un nuovo ingresso su via dell'Indipendenza e il trasferimento della parte presbiteriale sul lato opposto verso via Galliera, dove in antico si trovava la facciata (una lapide collocata nella prima cappella del lato sinistro permette di datare la consacrazione della chiesa al 1598). In questo modo la cappella dell'Annunciazione, anticamente appartenente alla famiglia Pasi, è oggi la penultima alla sinistra verso l'altare.

<sup>55</sup> MARTA PIVETERA, *Il tabernacolo dell'altare maggiore in San Michele a Pontorme*, in *Altari e immagini* cit., p. 107-117.

<sup>56</sup> ANDREA SANTUCCI, *Scultura decorativa a Bologna fra Quattrocento e Cinquecento: Andrea Marchesi detto il Formigine*, «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina», XVIII, 1985, p. 21-35. Un esempio significativo degli esiti tardo-cinquecenteschi di questo tipo di produzione in relazione ai rapporti con l'area centro-italiana, in particolare con quella romana, è costituito dall'ancona dell'altare maggiore della chiesa dei Santi Gregorio e Siro, databile verso la fine degli anni Settanta. Le importazioni dalla scuola romana sono ben leggibili anche nel sepolcro Boccadiferro in San Francesco, nelle ancone delle cappelle Poggi e dell'arte dei Gargioli in San Giacomo e in quella della cappella Malvezzi in San Martino, *ivi*, p. 27.

quecento, poi, la cornice ideata e costruita da Natali presenta una marcata semplificazione formale. Pertanto, come si è accennato, l'opera si collega a quel processo di ripresa neo-quattrocentesca che a Bologna si era manifestata nelle diverse forme d'arte già nella seconda metà del XVI secolo, contemporaneamente alle tendenze puriste toscane. Tali istanze, per quanto concerne l'evoluzione della pala d'altare, sono chiaramente leggibili in San Giacomo Maggiore a Bologna, a partire da dipinti come l'*Elemosina di Sant'Alessio* di Prospero Fontana, collocata nella cappella Orsi e datata 1573.<sup>57</sup> Elementi neo-quattrocenteschi sono stati riscontrati, poi, nel trittico della *Resurrezione* di Tommaso Laureti, collocato sull'altare maggiore della stessa chiesa. Anche in questo caso l'ancona prevede una suddivisione in pannelli – la *Resurrezione* in quello centrale, i santi Giacomo e Agostino nei due laterali – riproducendo in questo modo il motivo della serliana. Uno schema analogo fu ripreso nel 1595 da Bartolomeo Cesi nel trittico dell'*Adorazione dei Magi* per l'altare maggiore della chiesa di San Domenico.<sup>58</sup>

Tale interesse per una cultura figurativa ancora intatta rispetto agli eccessi del Manierismo, incoraggiato dall'invito alla chiarezza e alla semplicità didattica rivolto agli artisti dai teorici della Controriforma, a cominciare proprio dal cardinale Gabriele Paleotti e da Giovanni Andrea Gilio, potrebbe, in realtà, essere il frutto di un più generalizzato atteggiamento culturale di cui si trova traccia anche in trattati apparentemente marginali, come ad esempio in quello di Armenini.<sup>59</sup> Sembra, quindi, che alle istanze sorte spontaneamente in ambito artistico si intrecciassero le formulazioni teoriche elaborate in campo religioso, le quali miravano a indirizzare tali tendenze verso le esigenze della Controriforma.<sup>60</sup> Infatti, il confronto con il modello della pittura

<sup>57</sup> V. FORTUNATI, *Le metamorfosi della pala d'altare* cit., p. 240.

<sup>58</sup> M. PICOZZI, *Forme e funzioni dell'altare maggiore a Bologna. La risposta politica e artistica della Chiesa cattolica alle contestazioni della Riforma, in Altari e immagini* cit., p. 23-41 e in particolare p. 31; A. FORLANI TEMPESTI, *Altari e immagini* cit., p. 7-21 e in particolare p. 10. V. FORTUNATI, *Le metamorfosi della pala d'altare* cit., p. 223.

<sup>59</sup> ALESSANDRO ZACCALÀ, *La figura dell'«artefice cristiano» nel Discorso intorno alle immagini sacre e profane di Gabriele Paleotti*, «Il Carrobbio», XI, 1985, p. 340-347; G. PRINZI, *Arte e società* cit., p. 302-305.

<sup>60</sup> Per ulteriore bibliografia su questo argomento si rimanda a: A. FORLANI TEMPESTI, *Altari e immagini* cit., p. 20 nota 21.

del primo Cinquecento, costituito in primo luogo da Raffaello, secondo le teorie controriformistiche contribuiva a definire il concetto del decoro.

A Bologna un tale esempio era a disposizione di chi volesse perfezionare il proprio stile in opere come la pala della *Santa Cecilia* di Raffaello. Proprio lo stile dell'urbinate, infatti, era considerato in grado di fondere i riferimenti colti all'antico con gli aspetti naturalistici e narrativi legati al calibrato gioco degli affetti. Sarebbe, quindi, logico pensare che il linguaggio classicistico dell'ancona realizzata nel 1609 da Giovanni Battista intendesse ricollegarsi, almeno idealmente, all'esempio costituito dalla cornice della *Santa Cecilia* di Raffaello, opera anch'essa di notevole importanza.<sup>61</sup> Tuttavia, basta confrontare la cornice della *Santa Cecilia* con quella realizzata dall'artista bolognese, per comprendere come questo modello ideale fosse richiamato, forse, come presupposto teorico dell'opera, ma non sul piano formale. Infatti, come risulta dalla struttura a edicola dell'ancona Pasi, Natali guardava più da vicino a una tradizione precedente, depurata, però, degli elementi che potevano apparire più propriamente gotici, come l'esuberanza decorativa e la tendenza quasi ossessiva a riempire tutti gli spazi disponibili.

Dunque, l'ancona Pasi con il suo severo classicismo neo-quattrocentesco mira a coinvolgere lo spettatore, utilizzando forme semplici e consolidate, facilmente decifrabili per i fedeli. Allo stesso tempo le forme della tradizione quattrocentesca, a cui Natali fa riferimento, sono passate al vaglio di un criterio selettivo informato dalla teoria del decoro e vengono espunte le licenze riscontrabili nel modello, cioè, quegli elementi formali non rispettosi dei principi compositivi classici. L'adesione a tale ideale di ordine e di equilibrio permette di non creare distrazioni allo spettatore, indirizzandone lo sguardo, anche di quello più sprovveduto, verso la comprensione del significato del dipinto raffigurante l'*Annunciazione*. Tale funzione quasi di guida alla lettura

<sup>61</sup> A proposito della cornice della *Santa Cecilia* di Raffaello vedi: A. MAZZA, *L'ancona lignea e Andrea da Formigine, in L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Alfa, 1983, p. 57-62; A. SANTUCCI, *Scultura decorativa a Bologna* cit., p. 21 e M. FERRETTI, *Con l'ornamento, come l'aveva essa accennato: Raffaello e la cornice della «Santa Cecilia»*, «Prospettiva», XLIII, 1985, p. 12-25.



delle immagini sacre si ritrova anche nel ricercato simbolismo dell'inserito naturalistico del tralcio di vite, che se da un lato aiuta a riflettere sulla dimensione insieme umana e divina dell'evento narrato nell'episodio evangelico, dall'altro costituisce un collegamento con il significato del rito eucaristico nel quale ogni volta il miracolo si rinnova.

#### *I disegni per San Petronio*

Come si è già avuto modo di ricordare, nei testi che in epoca di Controriforma fornivano agli artisti le norme alle quali attenersi mancano indicazioni precise riguardo all'argomento specifico della decorazione dell'altare. Il tema era, però, di centrale importanza dal momento che secondo i dettami conciliari la mensa eucaristica assumeva il valore di fulcro nello spazio ecclesiale.<sup>62</sup> In considerazione della particolare attività professionale di Natali, in buona parte legata alla decorazione di altari e all'allestimento dello spazio sacro, per comprendere meglio i criteri che regolavano il suo operare, in assenza di enunciazioni teoriche, sarà necessario esaminare i problemi connessi alla pratica del suo lavoro.

Analizzando l'ancona Pasi, abbiamo visto come egli si confrontasse con l'idea di ripensare le forme della tradizione alla luce di una mutata sensibilità. In questo caso l'idea del passato rivestiva un valore assolutamente positivo, corrispondente a una certa idea di classico. D'altro canto, il rapporto con il passato poteva assumere nella cultura dell'epoca anche un significato non proprio positivo, come nel caso del periodo medievale, associato nelle concezioni storiche rinascimentali all'immagine di un periodo di decadenza. La sopravvivenza di testimonianze architettoniche gotiche o di elementi culturali di lontana ascendenza medievale costituiva un problema inevitabile non solo per gli artisti, ma anche per trattatisti come Cesare Cesariano, che aveva curato la prima edizione di Vitruvio, o per storici come

<sup>62</sup> A. FORLANI TEMPESTI, *Altari e immagini* cit., p. 12-13; C. JONST, *La liturgia e il culto* cit., p. 91-126.

Vasari. Questo tema, inoltre, è documentato da un ampio ventaglio di situazioni differenti e fu fonte di dibattiti talvolta anche molto aspri.<sup>63</sup>

Si deve tenere presente che il progressivo affermarsi in Italia settentrionale dei modelli toscano-romani, favorito in epoca di Controriforma da figure come il cardinale Paleotti, incontrava lungo il proprio cammino le persistenze medievali nel campo dell'architettura e il perdurare di una cultura figurativa tipicamente settentrionale nella pittura.<sup>64</sup> A Bologna, in particolare, il rapporto con le persistenze gotiche e con la tradizione d'immagine precedente assumeva un'importanza rilevante anche nel campo specifico della progettazione dello spazio sacro. A tal proposito si può citare l'esempio dell'altare cinquecentesco di Santa Maria dei Servi, realizzato tra il 1568 e il 1572 dal toscano Giovanni Angelo da Montorsoli, che permette di considerare alcuni aspetti dell'atteggiamento della committenza ecclesiastica nei riguardi delle persistenze architettoniche medievali. In questo caso, infatti, bisognava collegare la mensa eucaristica, concepita secondo i nuovi criteri della Controriforma, all'architettura gotica preesistente.<sup>65</sup> È interessante notare come i padri Serviti avessero promosso una soluzione di compromesso funzionale alle proprie esigenze didattiche. Il linguaggio formale del Montorsoli non entrava in conflitto con la spazialità austera del tempio, vi trovava anzi la via del dialogo, senza per questo rinunciare ad essere perfettamente moderno.

È, quindi, possibile affermare che né i teorici della Controriforma né gli artisti nella pratica rifiutarono lo stile gotico. Al contrario, come risulta anche dal caso bolognese appena citato,

<sup>63</sup> ERWIN PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, p. 185-199; R. WITTKOWER, *Gothic versus Classic, Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*, London, Thames & Hudson, 1974; M. PIGOZZI, *Persistenze gotiche* cit., p. 174-185; H. BURNS, "Sarà delle belle fattezze de chiesa che sino in Italia" (Andrea Palladio, 1572): i disegni cinquecenteschi per San Petronio nel contesto architettonico e teorico del tempo, in *La basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio*, catalogo della mostra, a cura di M. Pietti e Massimo Medica, Ferrara, Edisai, 2001, p. 25-44; FRANCESCO REFISITI - RICHARD SCHOFIELD, *Architettura e Controriforma: dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582-1682*, Milano, Electa, 2004.

<sup>64</sup> G. PERINI, *Arte e società* cit., p. 291-305.

<sup>65</sup> M. PIGOZZI, *Forme e funzioni dell'altar maggiore a Bologna* cit., p. 23-41.

le strutture di origine medievale potevano essere conservate e integrate nel nuovo allestimento della chiesa, purché potessero essere adattate ai nuovi modelli culturali e in un certo senso ricontestualizzate.<sup>66</sup>

Il tema del confronto con le forme della tradizione medievale alla luce della sensibilità moderna mostrò con maggiore evidenza la propria capacità di portare alla luce i diversi atteggiamenti culturali insiti nella società bolognese, come ha esaurientemente illustrato Erwin Panofsky in un suo celebre saggio, nel corso del dibattito apertosi nel Cinquecento sul completamento del tempio civico di San Petronio.<sup>67</sup> Vi si avvicendarono, oltre ai più importanti architetti locali, anche alcuni di statura nazionale come, ad esempio, Palladio. Analogamente a quanto negli stessi anni avveniva con il duomo di Milano, anche a Bologna si trattava di completare un'opera grandiosa concepita secondo i criteri dello stile gotico, adeguandola alla mutata sensibilità estetica. La contrapposizione, a tratti anche drammatica, tra i sostenitori della maniera moderna e i fautori della conformità all'originario stile gotico mostra come alla fine del XVI secolo esistessero ancora punti di vista completamente diversi riguardo a una tradizione fortemente radicata.

Per quanto il dibattito andasse perdendo intensità polemica, anche nel corso della prima metà del XVII secolo la questione manteneva la capacità di accendere l'interesse per questi temi. Nel 1646 restavano ancora da realizzare le volte della navata maggiore. Infatti, se i lavori alla facciata si erano da tempo interrotti, né sarebbero mai più ripresi, quelli relativi alla copertura della navata, iniziati nel 1587 sotto la direzione di Francesco Terribilia, si erano quasi subito bloccati. A quell'epoca si contrapponevano due tesi opposte: quella avanzata da Francesco Terribilia, che si basava sulle proporzioni classiche, e quella di Carlo Carrazzi, che sosteneva il principio della conformità allo

<sup>66</sup> Un simile atteggiamento si può osservare anche in ambito milanese in relazione ai dibattiti riguardanti il completamento del duomo: R. SCHOFIELD, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*, in F. REFRATTI - R. SCHOFIELD, *Architettura e Controriforma* cit., p. 125-249.

<sup>67</sup> E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive* cit., p. 185-199.

stile gotico e riteneva, quindi, che le volte dovessero essere più alte. Dopo una lunga sospensione dei lavori si era approvata nel 1626 la soluzione proposta dall'architetto romano Girolamo Rainaldi, che rappresentava una forma di compromesso tra le due tesi contrapposte, ma che non aveva mai avuto una concreta attuazione.<sup>68</sup> Solo nel 1646, infatti, per decisione dei fabbricieri la copertura della navata centrale verrà eseguita sulla base del progetto avanzato a suo tempo da Rainaldi.<sup>69</sup>

A questo periodo risalgono tre disegni con relativo commento eseguiti da Natali e conservati presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (fig. 1, 3, 4 e doc. 3, 4).<sup>70</sup> Questi fogli si inseriscono nella polemica a distanza sorta tra Rainaldi, che in quegli anni si trovava a Roma al servizio di Innocenzo X, e gli architetti locali. Il ruolo svolto da Natali, che dal 1626 rivestiva la carica di sovrintendente alla fabbrica di San Petronio, è stato analizzato da Klaus Gütthlein in tempi recenti e questi documenti sembrano sostanzialmente confermare le sue conclusioni. Essi concordano, infatti, con il testo di una perizia di Natali datata 7 febbraio 1647, ma risalente al 1646, dove si sostiene con vari argomenti, in parte basati anche su una ricostruzione storica delle vicende

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 198-199 nota 3.

<sup>69</sup> Per una trattazione più estesa dell'argomento cfr.: K. GÜTHLEIN, *Girolamo Rainaldi a San Petronio in Bologna* cit., p. 263-291. A tal proposito vedi anche GIOVANNI LORENZINI, *L'architettura, in La Basilica di San Petronio in Bologna*, Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio, 2003, I, p. 53-124. Si segnala che lo studio di Lorenzini non tiene conto delle precisazioni fornite da Gütthlein, visto che non registra il fatto che dal 1626 la carica di sovrintendente alla fabbrica di San Petronio era rivestita da Natali e che solo il 15 maggio 1646 gli venne affiancato, nelle vesti di secondo architetto, Francesco Martini: K. GÜTHLEIN, *Girolamo Rainaldi a San Petronio in Bologna* cit., p. 278 nota 36.

<sup>70</sup> BCABo, ms. Gozzadini 2 cit., c. 39 e c. 46; II, III. Nella Raccolta Gozzadini presso la BCABo si conserva anche un quarto disegno riconducibile sempre a Natali, ma precedente rispetto agli altri: BCABo, ms. Gozzadini 2 cit., c. 46, I. Tale foglio (fig. 2, doc. 2), datato 1626, presenta una sezione trasversale della chiesa che si riferisce al progetto di Rainaldi, come si può dedurre innanzitutto dal fatto che la chiave di volta arrivi tra le travate, secondo la soluzione proposta dall'architetto romano. Tuttavia, rispetto al progetto di Rainaldi si possono osservare varie modifiche riguardanti anche le proporzioni della volta della navata centrale. Tali cambiamenti, tra l'altro, producono l'inconveniente che i fregi superiori della zona superiore siano in parte coperti dal tetto delle navate laterali. A tal proposito vedi: K. GÜTHLEIN, *Girolamo Rainaldi a San Petronio in Bologna* cit., p. 266 e p. 273. Il disegno in esame presenta anche il progetto in alzato della cupola, della quale si dice che «un giorno potrà venire occasione di farla». Per questa parte dell'edificio si prevede un'altezza di 197 piedi, più 42 piedi per la croce che si pensava di posizionare alla sommità della struttura.

legate alla fabbrica di San Petronio, che il progetto di Rainaldi sarebbe stato troppo rischioso per la statica dell'edificio.<sup>71</sup> D'altro canto, però, tali documenti possono essere molto utili nell'ambito del nostro studio per comprendere meglio la mentalità di Natali. In particolare, dall'iscrizione di pugno dell'artista riportata su uno di questi disegni (fig. 4, doc. 4) risulta che già nel 1622 Giovanni Battista era stato incaricato dalla fabbrica di San Petronio di studiare, nella veste di perito, i progetti relativi alla volta della navata centrale.<sup>72</sup> In quell'occasione egli aveva proposto che quest'ultima avesse un'altezza di 118 piedi, considerando inaccettabile la proposta di Carrazzi che superava i 130 piedi, in quanto «molto licenziosa». La notizia è interessante anche perché, come ha mostrato Güthlein, nel 1626 i fabbricieri chiesero insistentemente a Rainaldi di modificare il suo progetto, affinché l'altezza della volta della navata centrale raggiungesse i 118 piedi. L'architetto romano, che aveva già innalzato tale quota da 114 a 115 e, poi, a 116 piedi per assecondare i desideri dei fabbricieri, in quell'occasione aveva tenuto fermo il proprio punto.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> K. GÜTHELIN, *Girolamo Rainaldi a San Petronio in Bologna* cit., p. 274-275 e p. 286 doc. 23. Güthlein, inoltre, presenta anche tre disegni attribuibili a Natali e a loro volta confrontabili con i fogli della BCABO ai quali si è fatto riferimento: *ivi*, p. 273, fig. 10 (Collezioni Cassa di Risparmio, Disegni, I, n. 22); p. 273, fig. 11 (Archivio della Fabbriceria di San Petronio, cart. 389, n. 42); p. 275, fig. 12 (Collezioni Cassa di Risparmio, Disegni, I, p. 202, n. 23, tav. 9).

<sup>72</sup> BCABO, ms. Gozzadini 2 cit., c. 46, III. Marcello Oretti riferisce di avere visto un disegno di Giovanni Battista Natali molto simile a quello appena citato presso l'archivio di Ubaldo Zanetti, BCABO, ms. B.126 cit., p. 164 bis.

<sup>73</sup> K. GÜTHELIN, *Girolamo Rainaldi a San Petronio in Bologna* cit., p. 266 e p. 273. Per quanto riguarda gli altri due fogli assegnabili a Natali risalenti allo stesso periodo, nel primo (fig. 9, doc. 3), che riporta la data 1646 nell'iscrizione, sono affiancate due sezioni trasversali di San Petronio, che si sovrappongono nella metà: alla sinistra si può vedere la quinta campata con l'abside sullo sfondo, mentre alla destra è rappresentata la sesta campata, a quel tempo non ancora costruita. BCABO, ms. Gozzadini 2 cit., c. 46, II. Il disegno può essere messo in relazione con il controprogetto presentato nel 1646-1647 dagli architetti bolognesi in polemica contro Rainaldi e attribuito a Natali da Güthlein, *Ibidem*, *Girolamo Rainaldi a San Petronio in Bologna* cit., p. 275-276, fig. 12. L'altro foglio (fig. 1) presenta una pianta relativa a lavori da compiere nella zona a sud della chiesa: si riconoscono la stanza della fabbrica e la sacrestia di San Petronio, nella parte inferiore del disegno, dove si trovano anche due grandi pilastri, mentre nella parte superiore si vedono edifici, strade e la Corte dei Galluzzi, come indicato dalle scritte. Al centro del foglio si può individuare il progetto per una macchina, contrassegnata da varie misure e caratterizzata da grandi manici, BCABO, ms. Gozzadini 2 cit., c. 20. Quest'ultimo disegno si potrebbe datare alla metà del XVII secolo, quando si intervenne sul lato meridionale della fabbrica con l'aggiunta della sesta campata: G. LOSSIGNO, *L'architettura* cit., p. 97.

Il foglio in esame presenta una sezione trasversale di San Petronio che pone a confronto il progetto di Terribilia e quello di Rainaldi, rispettivamente alla sinistra e alla destra. Nel testo riportato sotto al disegno Natali dichiara di non condividere la soluzione delineata da Rainaldi che proponeva un'altezza di 115 piedi, rilanciando la vecchia tesi di Terribilia che prevedeva un'altezza di 105 piedi: «Dico che la volta in altezza di piedi 105 è di altezza sufficiente, scomprando la suddetta imboccatura di sveltezza uniforme alla sveltezza del restante di detta fabbrica». Sembra di poter concludere che, mentre nel 1622 era ancora consigliabile ricercare un compromesso con i sostenitori del principio della conformità, il progressivo attenuarsi nel corso della prima metà del Seicento delle tensioni che erano state alla base del dibattito della fine del secolo precedente, rendeva possibile nel 1646 tornare a considerare seriamente la proposta di Terribilia.<sup>74</sup> Natali, pertanto, sosteneva che il progetto di quest'ultimo avesse il pregio di essere più sicuro da un punto di vista statico e si adattasse alle forme gotiche dell'edificio, pur essendo basato su criteri proporzionali classici.

Può essere utile ricordare come le concezioni dell'epoca in merito al completamento di edifici gotici prevedessero l'utilizzo di categorie derivate da Vitruvio. In questo senso Natali risulta perfettamente in linea con le tendenze dell'epoca quando, per esempio, considera troppo «licenziose» le proposte goticistiche di Carrazzi, formulando un giudizio estetico basato su un principio derivante dalla tradizione rinascimentale. Occorre precisare che, in realtà, anche i sostenitori del rispetto delle proporzioni gotiche dell'edificio fondavano – o ritenevano di farlo – le proprie argomentazioni sull'edizione di Vitruvio curata da Cesariano. Un tale atteggiamento culturale era dettato dalla mancanza di categorie teoriche propriamente gotiche. A tal proposito va detto, però, che Natali differisce profondamente da Carrazzi, il quale, disponendo di una preparazione teorica alquanto approssimativa, aveva tentato piuttosto di stravolgere il vocabolario vitruviano per adattarlo alle forme gotiche, commettendo errori anche grossolani. Giovanni Battista, quindi, dialoga più da vici-

<sup>74</sup> A tal proposito vedi: M. PICOZZI, *Persistenze gotiche* cit., p. 174-185.



no con architetti come Terribilia o, più in alto nella scala gerarchica della professione, con Palladio.

*I disegni della raccolta Malvezzi oggi agli Uffizi*

Prendiamo ora in esame alcune questioni, lasciate finora in sospeso, che consentono di definire meglio la figura di Giovanni Battista Natali. Se analizziamo i sette disegni della raccolta Malvezzi conservati agli Uffizi e attribuiti in antico a Giovanni Battista Natali, notiamo che il progetto dell'ancona Pasi (fig. 5) è, in realtà, l'unico del gruppo a essere firmato.<sup>75</sup> Sappiamo, poi, che uno di questi fogli è stato recentemente assegnato a Girolamo Rainaldi da Angelo Mazza; lo studioso vi ha riconosciuto, infatti, un progetto per la cappella Toschi nel duomo di Reggio Emilia, elaborato dall'architetto romano nel primo decennio del Seicento.<sup>76</sup> Nel caso degli altri cinque disegni appartenenti a questo nucleo (fig. 6-10) alcune soluzioni formali, che avremo modo di illustrare in seguito, permettono di evidenziare singolari affinità con la cultura e lo stile di Natali, a cominciare dalla ripresa di modelli della fine del Quattrocento o degli inizi del Cinquecento ben documentati a Bologna, ma si noti anche, per quanto riguarda la tecnica, l'uso generalizzato della penna acquerellata, che è presente anche nel progetto per l'ancona Pasi e manca, invece, in quello per la cappella Toschi di Rainaldi.<sup>77</sup> Un preciso riferimento geografico è costituito, poi, da una scritta su uno di questi fogli che rimanda alla località bolognese di Baricella (fig. 7).<sup>78</sup> Allo stesso tempo, però, si possono osservare alcune differenze nello stile disegnativo rispetto al progetto dell'ancona Pasi, solo in parte attribuibili al diverso grado di finezza. Inoltre, anche tra i cinque disegni ancora privi di attribuzione l'analisi stilistica evidenzia alcune discrepanze, come ad esempio nei

<sup>75</sup> GDSU, inv. 20247 F.

<sup>76</sup> GDSU, inv. 20253 F. *Palazzo Pratonieri e la collezione d'arte della Fondazione Pietro Manodori*, a cura di A. Mazza e Massimo Mussini, Reggio Emilia, Fondazione Cassa di Risparmio, 2004, p. 42-43.

<sup>77</sup> GDSU, inv. 20245 F. 20252 F.

<sup>78</sup> GDSU, inv. 20252 F.

visi, nelle aconciature e nelle vesti degli angeli (fig. 6, 10). Ritengo, quindi, sia più prudente assegnare tali disegni a vari collaboratori ruotanti attorno alla figura di Natali. Del resto, l'abitudine di Natali a collaborare con altri artisti risulta sia dallo studio delle fonti che dal documento più volte citato relativo alla cappella Pasi (doc. 1).

Si può anche notare che Natali avesse partecipato con Rainaldi alla celebre impresa che portò al completamento della copertura del tempio civico di San Petronio. Forse, proprio per questo motivo il disegno, nel quale si è recentemente riconosciuto un progetto dell'architetto romano, è stato in passato associato agli altri sei appartenenti a questo gruppo. Abbiamo spiegato come nell'ambito degli eruditi bolognesi del Settecento, che costituiscono il contesto nel quale si formò questa collezione per iniziativa del cardinale Vincenzo Malvezzi, si conoscesse abbastanza bene l'identità di Natali e le vicende biografiche a lui collegate. Una prova di ciò è il fatto che il progetto per l'ancona Pasi era ben noto a Marcello Oretti, il quale riferisce in un suo appunto che esso si trovava nel proprio studio.<sup>79</sup> Si può ragionevolmente ritenere che a quell'epoca si disponesse di molte informazioni anche sulla figura di Rainaldi, che aveva lasciato un segno tanto importante nella storia della città felsinea. Si è quindi portati a ipotizzare anche che solo in un momento storico successivo a questo l'attribuzione a Natali sia stata erroneamente estesa al foglio relativo al progetto per la cappella Toschi, che nella collezione Malvezzi era unito a quelli di Natali e di alcuni suoi collaboratori.

Se passiamo all'analisi stilistica dei disegni attribuibili a collaboratori di Natali notiamo che uno di questi fogli (fig. 6) presenta un'articolata composizione architettonica a due livelli: il primo, poggiante su un gradino, ha forma di sarcofago con una grata nella parte centrale; il secondo, costituito da un ordine composito, ripartito da colonne e arricchito da nicchie con statue, è sormontato da un frontone curvilineo spezzato al centro, per lasciare spazio alla mostra del Santissimo Sacramento.<sup>80</sup> Quest'ultimo è posto in evidenza da due angeli che, libratisi in volo,

<sup>79</sup> BCABO, ms. B.126, p. 164 bis.

<sup>80</sup> GDSU, inv. 20250 F.

sollevano una sorta di tempio circolare su cui si trova una croce. Altre figure di profeti seduti su volute e angeli completano il tutto. In questo progetto, che a prima vista sembrerebbe destinato alla realizzazione di un grande tabernacolo, si coglie una ripresa della tradizione cinquecentesca a cominciare dalla concezione piramidale, che richiama esempi toscani. Nonostante non sia possibile affermare che si tratti dello stesso autore dell'ancona Pasi, anche in questo caso troviamo una ripresa di modelli del secolo precedente. Si può notare, inoltre, come gli angeli sospesi in volo nella loro valenza puramente coreografica ricordino la soluzione proposta nel progetto per la cappella nella chiesa bolognese di San Benedetto in Galliera, dove, appunto, due analoghe figure erano poste nella parte alta dell'ancona con valore meramente decorativo. Le figure dei profeti seduti sulle volute ai lati della parte centrale sembrano dipendere da modelli veneti e possono dialogare con la cultura figurativa bolognese di ambito carraccesco, come l'elegante naturalismo degli angeli seduti in cima alla cornice nel progetto per l'ancona Pasi.

Nel caso del disegno per un'ancona (fig. 7), poi, ritroviamo l'impostazione a edicola con due colonne scanalate d'ordine ionico.<sup>81</sup> Queste ultime sorreggono una trabeazione classica appena ingentilita da lievi motivi decorativi e sormontata da brevi volute, che lasciano spazio al centro a un'ulteriore edicola più piccola. L'uso della penna acquerellata per conferire una diversa tonalità alle varie parti architettoniche può far supporre che il progetto prevedesse una realizzazione policroma su legno o, eventualmente, l'uso di marmi preziosi. L'uso della policromia, forse indicante un inserto dipinto da farsi su legno a imitazione del marmo, traspare anche dal progetto per un frontone che rappresenta la parte alta di un'altra ancona o anche una variante per quella appena descritta (fig. 8).<sup>82</sup> Nel progetto precedente sul margine del foglio si legge la scritta «alla Baricella» evidentemente indicante la località bolognese a cui con tutta probabilità era destinata l'opera.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> Ivi, inv. 20252 F.

<sup>82</sup> Ivi, inv. 20248 F.

<sup>83</sup> Sappiamo che nella zona di Baricella già dalla fine del Cinquecento e poi nei primi decenni del XVII secolo, a seguito di un aumento della popolazione, si era reso necessario

L'analisi stilistica evidenzia un linguaggio architettonico di tipo classicistico per certi versi analogo a quello dell'ancona Pasi, privo però degli elementi naturalistici presenti nel progetto di quest'ultima. Inoltre il lessico plastico, come per esempio nelle scanalature delle colonne o nelle volute (fig. 7), è lontano dai caratteri arcazzanti dello stile paleontiano e sembra presupporre l'apporto del classicismo scenografico del Magenta bolognese.<sup>84</sup>

Del resto, all'inizio del XVII secolo la presenza a Bologna di Magenta contribuì a rinnovare le tendenze classicistiche già in atto. A tal proposito si può ricordare il disegno di Natali, più volte citato, riguardante il progetto per la facciata della metropolitana di San Pietro e databile ai primi anni Venti, quando egli rivestiva la carica di architetto della fabbrica della cattedrale.<sup>85</sup> L'aspetto severo della composizione architettonica e certe soluzioni particolari, come il leggero aggetto della parte centrale, le volute che rinserrano ai lati il livello superiore e l'uso della finestra termale, rimandano al modello magentiano della facciata di San Salvatore a Bologna.

### Il ruolo di mediatore culturale

Un altro foglio (fig. 9), a quanto mi risulta rimasto fino a oggi inedito, ci permette di aggiungere alcune considerazioni che possono gettare una nuova luce su questo gruppo di disegni.<sup>86</sup> Il foglio, apparentemente interpretabile come un progetto per un

l'ampliamento della struttura chiesastica con la realizzazione di numerose cappelle e altari in chiese e oratori. Tuttavia, dopo le ristrutturazioni realizzate a partire dal Settecento, di questo momento di fervore edilizio non resta traccia: ROSALBA D'AMICO, *Le vicende artistiche delle chiese di Baricella attraverso i secoli*, in LAURA MARESCALCHI VILLANI, *Una terra nata dai fiumi. Baricella dal Medioevo al nostro secolo*, Casalecchio di Reno, Bologna, Grafis, 1986, p. 110-153, in particolare p. 120-122.

<sup>84</sup> M. PIZZOLI, *Giovanni Ambrogio Magenta cit.*, p. 73-76.

<sup>85</sup> AABO, *Sala Breventanti*, scansia E, cart. X, fase. 1, n. 28. A. FORATTI, *La chiesa di San Pietro in Bologna cit.*, p. 87 nota 1, fig. 7; M. FANTU - C. DEGLI ESPOSTI, *La chiesa cattedrale e metropolitana di San Pietro in Bologna*, Bologna, Vallecchi, 1995, p. 22, fig. 17; T. BARTON THURBER, *Tra «magnificenza» e «comodità» cit.*, p. 71, fig. 11.

<sup>86</sup> GDSU, inv. 20249 F.

monumento funebre, rappresenta un'urna sorretta da tre putti, collocata su un ampio basamento e nella parte superiore ornata da un alto candelabro con mascherone, alla cui sommità arde una fiamma. Il basamento presenta un riquadro centrale raffigurante la *Deposizione*. Ai lati dell'urna sono disposte due figure femminili allegoriche, una regge la cornucopia, l'altra il caduceo, probabilmente allusive alla grazia divina e alla vita eterna. Il richiamo all'antico è mediato da un repertorio antiquariale puramente fantastico, che si ricollega alle stampe ornamentali di Nicoletto da Modena e a modelli che si possono far risalire a Peregrino da Cesena, a sua volta autore di stampe a niello tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento.<sup>87</sup> Le candelabre ai bordi del basamento, in particolare quella di sinistra, e il candelabro posto alla sommità dell'urna richiamano, infatti, questa versione della 'grottesca', diversa da quella nata con Giovanni da Udine.

Ancora una volta, come nel caso dell'ancona Pasi, constatiamo l'intenzione dell'artista di richiamare una certa tradizione del tardo Quattrocento o del primo Cinquecento, evidentemente ben radicata in ambito locale, come sembra indicare l'utilizzo di precisi modelli. Tali scelte presuppongono riferimenti culturali molto simili a quelli di Natali, ma allo stesso tempo evidenziano un atteggiamento in parte differente rispetto a quello registrato finora.

Se si osserva con attenzione, si trova come alcuni elementi della composizione appaiano sbilanciati, sia sul piano formale che su quello espressivo. Si noti il grande candelabro alla sommità dell'urna con tanto di fiamma, alquanto improbabile se veramente si trattasse di una scultura ed estraneo a un principio di ordine propriamente classico. La scena nel riquadro centrale, poi, raffigurante la *Deposizione* e pensata a somiglianza di un bassorilievo, sul piano generale della composizione deriva da modelli toscoromani, ma la figura che entra da sinistra correndo denuncia una sensibilità lontana da un certo ideale di calibrata rappresentazione degli affetti. Anche le candelabre, nelle qua-

<sup>87</sup> *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti e Konrad Oberhuber, Bologna, Nuova Alfa, 1988, p. 250, n. 61, p. 338, n. 122.

li compare un uomo con estremità presumibilmente caprine, sembrano in contrasto con le concezioni controriformistiche riguardanti la funzione delle immagini sacre e in particolare con le disposizioni del cardinale Paleotti.<sup>88</sup> Tali caratteristiche sono così evidenti che non possono essere attribuite alla scarsa preparazione dell'artista, ma sembrano denunciare una precisa scelta linguistica. Il progetto in esame potrebbe, quindi, essere destinato alla realizzazione di un apparato effimero, più che di un improbabile monumento funebre, a maggior ragione se confrontiamo certe intemperanze espressive con l'estremo controllo che altrove Natali e gli autori di questi disegni dimostrano di esercitare su ogni elemento della composizione, come nel caso dell'ancona Pasi o dell'altro progetto per un'ancona citato in precedenza (fig. 7). Un simile atteggiamento intransigente traspariva anche da altri documenti, come nel caso delle perizie eseguite per conto della Fabbrica di San Petronio o nel progetto per la facciata del duomo di Bologna. Pertanto, certe soluzioni formali, che secondo i criteri estetici dell'epoca ci possono apparire come grossolane licenze, se non vere e proprie sgrammaticature, si giustificano in quanto legate al genere specifico dell'apparato effimero, che per sua natura era più vicino alla dimensione del quotidiano e utilizzava modalità di comunicazione impostate su un differente registro linguistico.

Alla luce di quanto detto finora, si può notare come anche in altri disegni di questo gruppo si possano vedere progetti destinati alla realizzazione di grandi scenografie effimere. Infatti, dopo un ulteriore controllo ritroviamo una simile esuberanza espressiva anche nel disegno che a un primo esame sembrava riferibile a un grande tabernacolo (fig. 6), dove il basamento presenta due vistose zampe leonine, la composizione appare sovraccarica e i

<sup>88</sup> Si consideri come il cardinale Paleotti nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, pubblicato nel 1582 a Bologna, abbia dedicato sei capitoli al tema delle 'grottesche', giungendo alla conclusione che le rappresentazioni mostruose e fantastiche contenute nelle 'grottesche' fossero condannabili in quanto inverosimili e probabile fonte di fraintendimenti da parte del pubblico. Pertanto è improbabile che per la sensibilità dell'epoca tali decorazioni potessero essere pensate come facenti parte dell'allestimento dello spazio sacro, se non, come vedremo, nel contesto di apparati effimeri. GABRIELE PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, a cura di Stefano Della Torre, trascrizione di Gian Franco Freguglia, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2002, p. 214-233.



due angeli nella parte alta sono sospesi nel vuoto, privi di un reale punto d'appoggio. Qualche dubbio in questo senso può far sorgere un altro progetto (fig. 10), non ancora citato e a sua volta apparentemente eseguito per la decorazione di un tabernacolo. Tuttavia, l'impianto compositivo nella sua essenzialità, che rimanda a schemi toscoro-romani e, forse, a Calvaert in ambito bolognese, contrasta con la tensione espressiva riscontrabile nei cori angelici, dove la gestualità colma di *pathos* assume toni quasi melodrammatici.<sup>89</sup>

I disegni degli Uffizi, dunque, aprono un interessante squarcio sulla produzione di apparati effimeri, che presumibilmente rivestiva un'importanza nient'affatto secondaria nell'economia generale del lavoro di Natali, e ci consentono di ricavare utili informazioni sui criteri formali utilizzati nella loro ideazione. Abbiamo già detto come nel caso di questo genere di manufatti, destinati ad avere breve durata e in epoca di Controriforma sempre più frequentemente allestiti nella zona presbiteriale in occasione di determinate feste religiose, fosse concessa agli artisti una maggiore libertà rispetto alle norme sul decoro.<sup>90</sup> Essi, dunque, miravano a colpire il pubblico dei fedeli attraverso un linguaggio di grande forza comunicativa. Sappiamo come Natali fosse sempre attento ad assecondare la sensibilità del pubblico, come nel caso dei progetti per San Petronio, nei quali dimostrava di sapersi adattare ai mutamenti del contesto sociale e culturale. In questo senso si spiega anche il recupero di schemi e motivi profondamente radicati in ambito locale, corretti, però, alla luce del lessico architettonico di provenienza toscoro-romana. Tale operazione di elaborazione formale, che avveniva tramite il filtro selettivo del decoro, nel caso delle ancone e più in generale nella progettazione dello spazio sacro permetteva di conferire al tono

<sup>89</sup> GDSU, inv. 20251 F.

<sup>90</sup> Per la funzione degli apparati effimeri quali elementi dell'allestimento presbiteriale in relazione all'adorazione delle Quirantore vedi: CLAUDIO BERNARDI, *Il teatro degli angeli. La rappresentazione sacra barocca, in Barocco padano 1. Atti del IX convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII (Brescia 1999)*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Lippi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 2002, p. 7-35, in particolare p. 16-26. Per la bibliografia sull'argomento vedi anche: J. STAMENOW, *Introduzione, in Lo spazio e il culto cit.*, p. 21, nota 18.

generale della decorazione dignità e magnificenza. Nel caso degli apparati effimeri l'utilizzo di modelli della tradizione Quattrocentesca o di primo Cinquecento era orientato piuttosto verso il recupero di elementi formali fortemente espressivi capaci di trascinare l'attenzione dei fedeli. A un tecnico, che per ragioni sociali e culturali alle quali si è fatto riferimento all'inizio di questo studio si trovava ad operare a un livello per certi versi marginale rispetto a quello degli artisti maggiori, era richiesto, dunque, di sapersi spostare dal tono elevato, che meglio si addiceva all'architettura e alla decorazione dello spazio sacro, a quello in qualche modo meno nobile, ma a sua volta funzionale ad avvicinare i fedeli al significato del rito, che abbiamo riscontrato nei progetti per apparati effimeri.

Più in generale possiamo rilevare come nell'atteggiamento culturale di Natali si rifletta la necessità, fortemente sentita dall'arte della Controriforma, di rivolgersi in modo adeguato a una società che appare culturalmente stratificata al proprio interno. Nel nostro studio, infatti, abbiamo constatato come proprio alla luce di tale necessità si possano intendere le scelte compiute in questo periodo da artisti operanti in vari settori. A proposito del dipinto raffigurante la *Coronazione di spine* di Ludovico Carracci per la chiesa della Certosa, si è evidenziato come nell'ambito di precisi contesti iconografici della pittura e della grafica del Cinquecento la scelta dei registri linguistici da parte degli artisti presupponesse particolari modalità di ricezione da parte del pubblico. Infatti, la presenza di elementi figurativi di provenienza nordica carichi di una forte valenza espressiva è probabilmente da porre in relazione con la profonda devozione popolare verso questi temi religiosi.<sup>91</sup>

D'altro canto il saggio di Panofsky, a cui si è fatto riferimento a proposito dei progetti di Natali per la fabbrica di San Petronio, metteva in luce come anche architetti di fama nazionale dovessero giungere a un compromesso con lo stile gotico e mediare tra una cultura architettonica di stampo toscoro-romano e la sensibilità di una larga parte del pubblico basata su un sistema di prefe-

<sup>91</sup> M. FAIETTI, *1490-1530: influssi nordici cit.*, p. 20-23 e p. 28-29.

renze in un certo senso alternativo.<sup>92</sup> Il riaffiorare nell'arte del tardo Cinquecento di tendenze neo-quattrocentesche, ancora una volta, ci permette di cogliere nella produzione artistica di questo periodo le tracce di una diversificazione sociale, culturale e geografica e può essere interpretata come una testimonianza dell'intento programmatico della Chiesa di sfruttare istanze nate, per così dire, dal basso, riscontrabili contemporaneamente sia in ambito toscano che emiliano.<sup>93</sup>

La figura di Natali, dunque, ci permette di cogliere come in ambito bolognese la cultura della Controriforma affidasse ai tecnici che si occupavano dell'allestimento dello spazio sacro il ruolo dei mediatori culturali. Per avvicinare i fedeli al contenuto del messaggio religioso era necessario che essi adattassero il loro linguaggio alla sensibilità della maggior parte del pubblico, eliminando dalle loro opere tutto ciò che avrebbe potuto essere difficilmente comprensibile o fonte di pericolosi fraintendimenti e privilegiando nella loro ricerca formale gli aspetti che avrebbero agevolato la comunicazione. Le loro specifiche competenze servivano a sostenere un'operazione complessa, volta a costruire attraverso le immagini che ornavano le chiese e l'allestimento dello spazio sacro una sorta di *biblia pauperum* per coloro che non sapevano leggere e non comprendevano il latino. Le indicazioni rivolte agli artisti nei trattati controriformistici, le prescrizioni in fatto di decoro e le scelte programmatiche della committenza ecclesiastica erano funzionali a favorire e guidare tale processo di elaborazione formale da parte degli artisti.

*Desidero ringraziare la dott.ssa Marzia Faietti e il prof. Massimo Mussini che hanno reso possibile questo studio. Riconoscenza devo anche a tutto il personale delle biblioteche e dei musei presso i quali ho svolto le mie ricerche.*

<sup>92</sup> E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive* cit., p. 185-199.

<sup>93</sup> G. PERINI, *Arte e società* cit., p. 302-305.

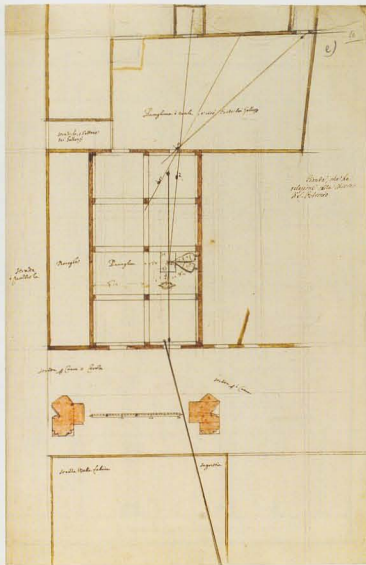


Fig. 1. Giovanni Battista Natali, *Pianta dell'area a sud della chiesa di San Petronio, di cui si vedono, in basso nel disegno, la stanza della fabbrica e la sacrestia, metà del XVII circa, penna e inchiostro, matita rossa e acquerellatura, mm 410x270, BCABO, ms. Gozzadini 2, Stampati e manoscritti riguardanti la Basilica e la Collegiata di San Petronio, c. 20.*

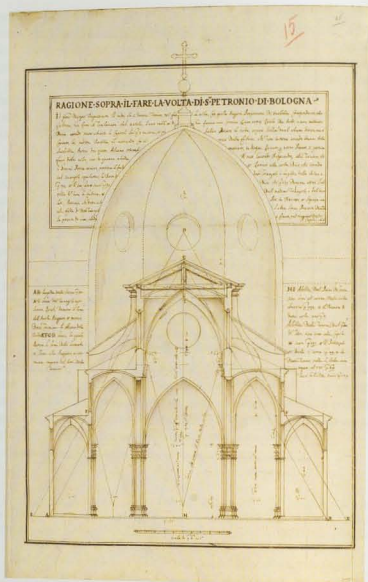


Fig. 2. Giovanni Battista Natali, *Sezione trasversale di una campata di San Petronio*, 1628, penna e inchiostro con acquerellatura, mm 385×250, BCABo, ms. Gozzadini 2, *Stampati e manoscritti riguardanti la Basilica e la Collegiata di San Petronio*, c. 46, I.

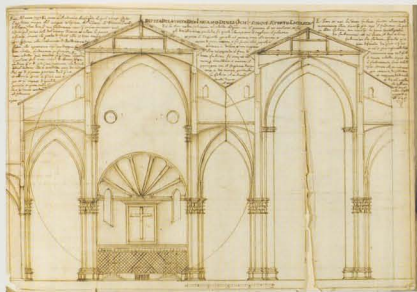


Fig. 3. Giovanni Battista Natali, *Due sezioni trasversali di San Petronio che si sovrappongono nella metà*, 1646, penna e inchiostro con acquerellatura, mm 395×268, BCABo, ms. Gozzadini 2, *Stampati e manoscritti riguardanti la Basilica e la Collegiata di San Petronio*, c. 46, II.



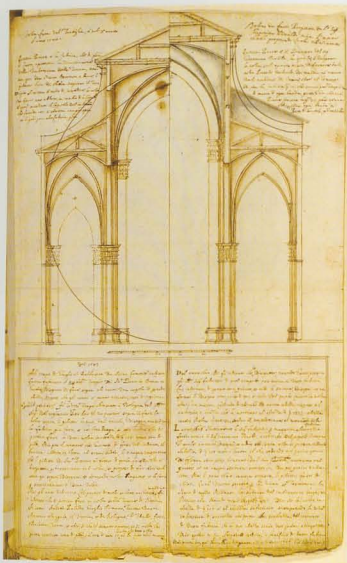


Fig. 4. Giovanni Battista Natali, Sezione trasversale di una campata di San Petronio. Alla sinistra il progetto di Terribila. Alla destra il progetto di Rainaldi, 1646, penna e inchiostro, matita blu e acquerellatura, mm 428×280, BCABO, ms. Gozzadini 2, Stampati e manoscritti riguardanti la Basilica e la Collegiata di San Petronio, c. 46, III.



Fig. 5. Giovanni Battista Natali, Progetto per ancona nella chiesa di San Benedetto in Galliera, Bologna, cappella Pasi, 1609, penna e inchiostro con acquerellatura, mm 395×203, GDSU, inv. 20247.



Fig. 6. Collaboratore di Giovanni Battista Natali, *Progetto per apparato effimero*, penna e inchiostro con acquerellatura, mm 302×241, GDSU, inv. 20250 F.



Fig. 7. Collaboratore di Giovanni Battista Natali, *Progetto per ancona*, penna e inchiostro con acquerellatura, mm 352×200, iscrizione di pugno dell'artista: «alla Baricela», GDSU, inv. 20252 F.



Fig. 8. Collaboratore di Giovanni Battista Natali, *Progetto per ancona*, penna e inchiostro con acquerellatura, mm 103×198, GDSU, inv. 20248 F.



Fig. 9. Collaboratore di Giovanni Battista Natali, *Progetto per apparato effimero*, penna e inchiostro con acquerellatura, mm 229×162, GDSU, 20249 F.





Fig. 10. Collaboratore di Giovanni Battista Natali, *Progetto per la decorazione di un tabernacolo o per apparato effimero*, penna e inchiostro con acquerellatura, mm 362×190, GDSU, inv. 20251 F.

## Appendice di documenti

1. *Atto di allogazione e pagamenti relativi all'ancona della cappella Pasi in San Benedetto in Galliera a Bologna*, 9 agosto 1609-22 dicembre 1610; GDSU, inv. 20247.

*recto:*

1609 adi 17 de Agosto

Io Giovanni Battista Pasio son rimasto d'accordo col messer Zanbattista de Nadali e compagni a far far l'ornamento della ancona secondo il presente disegno, et promette ditto messer Zanbattista darmi il detto lavoriero in tempo et sia posto in opera a Natal prossimo senza eccezione et contributione alcuna et io li prometto pagare per tutto il detto tempo in più volte o come parerà a loro lire ducento trenta di quattrini et per fede la presente serà sottoscritta de mia mano et di detto m. Zanbattista dico L. 230.

Io Giovanni Battista Pasio afermo quanto di sopra

Io Zanbattista Natali e compagni afermo et promet quant di sopra

Senza la capela ornata

Pasi per San Benedetto di Galliera

*verso:*

Adi 22 di agosto 1609

Dal Signore Zanbatista Pasi a bon conto dello presente lavoriero  
lir cinquanta cioè 50

Io Antonio Levanti e compagni

Adi 16 de settembre 1609  
Dal Signor Zanbatista Pasi a bon cont de l'opera 50

Adi 26 de ottobre 1609  
Dal Signor Zanbatista Pasi lir cinquanta a bon cont 50

Adi 26 de novembre 1609  
Dal Signor Zanbatista Pasi lir cinquanta a bon cont ciovè 50

Adi 27 detto  
et più 200 fasi da ravaciadura \*, et 400 de vide d'accordo in 10.12

Adi 20 de febrar 1610  
Dal Signor Zanbatista Pasi numero otto cechini a bon cont 52

Dal sudeto per un suo agente messer Nicolò lire cinquanta  
di quattrini 50

\* Parola di difficile lettura.

Adi 12 agosto 1610	
Dal Signor Zanbatista Pasi lire otantaset e soldi otto a bon cont	87.8
Adi 22 dicembre 1610	
Dal Signor Zanbatista Pasi lire cento in tant cechini a bon conto cioè	100

2. *Perizia autografa di Giovanni Battista Natali per San Petronio in Bologna, 1626; BCABO, ms. Gozzadini 2, Stampati e manoscritti riguardanti la Basilica e la Collegiata di San Petronio, c. 46, I.*

RAGIONE SOPRA IL FARE LA VOLTA DI SANTO PETRONIO  
DI BOLOGNA

Il presente disegno rappresenta il modo che si dovrà tenere nel fare la volta, con quella maggiore proporzione di sveltezza corrispondente alla fabbrica già fatta et tralasciata dai antichi, l'anno 1466, et di già fatone una crociera l'anno 1588, quale da molti viene indicata basa, essendo stato ribasato li capitelli da piedi 7 in circa, et poi subito basato la volta, sopra senza darli alcuno diritto, né a causato, la sudeta basezza, non acordando, con il resto della fabbrica, che tuta insieme, atende ad una bella sveltezza. Mosoci da questo abbiamo tentato di mostrare in disegno quanto per nostro parere si potrà fare detta volta, cioè di quanta altezza il tuto havendo risguardo, alla truna, che un giorno potrà venire occasione il farla et quanto alla volta dico, che stando sul triangolo equilatero, la base di detto triangolo, o larghezza della chiesa è piedi 150 et il suo cateto sarà piedi 130. Dico che piedi 130 dovrà essere l'altezza di tuta la fabbrica, et dal medemo triangolo, o dali duoi lati, mostrasi che detta volta sta in ristretto, et sogiace sotto alla frezza di detto triangolo; l'altra linea puntata dimostra la pasata de lumi, andando a finire, nel maggiore della cupola, 1626.

A-B Larghezza della chiesa piedi 150.

A-C Linea del triangolo equilatero, quale termina il lume dell'auola maggiore, et mostra dove termina la schiena della volta.

E-F-G-D Linea la quale mostra li lumi della laterale et passa alla maggiore, et termina, impunto del lume della truna.

H-I Altezza dal piano di terra sino sotto all'arcone della volta saranno piedi 111  $\frac{1}{2}$ , et il ricasco di detta volta sono piedi 5.

Altezza della truna, dal piano di terra sino sotto alla cupola vi sarà piedi 197, et il piedistalo et balla e croce piedi 42, et la detta truna senza la balla sarà sopra al teto piedi 68.

Tuta l'altezza sarà piedi 239.

3. *Perizia autografa di Giovanni Battista Natali per San Petronio in Bologna, 8 settembre 1646; BCABO, ms. Gozzadini 2, Stampati e manoscritti riguardanti la Basilica e la Collegiata di San Petronio, c. 46, II.*

DIFESA DELA VOLTA FATA INGANO DEGLI OCHI SIN QUI A TORTO  
LACERATA

Sino dell'anno 1390 un certo maestro Arduino architetto di quel tempo fondò il superbissimo tempio dell'insigne collegiata del glorioso Santo Petronio Protettore di Bologna, fece dico, li suoi fondamenti cavi piedi 18 ben lavorati ma si fermò sul primo solo del terreno bianco, et allora li parve sufficiente, stante che pensò di fare alto il detto tempio piedi 100 conforme alla relazione di Baldasare da Siena, che aprovava in un suo disegno la detta altezza, fondamento sufficiente per detta altezza, ma essendosi pigliata licenza li architetti deli anni 1572 di levare detta fabbrica piedi 5 di più, con mostrare che per simile ordine Todesco che la sua altezza erra da lodare. Ma ogi di si pensa partirsi dali piedi 105 et elevarla sino a piedi 115, non si può se non temere di qualche pericolo et questo senza il fare le dovute considerazioni ali fondamenti e però fu la detta volta fabricata all'altezza di piedi 105 con il parere di 35 architetti, et fra gli detti, Andrea Paladio fu quello che aprovò il tagliare il pilastro et porvi un capitelo eguale al primo, cosa che invero si mostra di poca riuscita, et fu causa che il popolo si cominciò a dolere, et con ragione. Ma non sapendo il fine di detta fabbrica, fu sempre tenuta per basa. Hora si mostra il paragone con il congiunto disegno come è da riuscire giungendo la fabbrica all'imbocatura della truna col tempo.

E però se mai la detta fabbrica facesse alcun male resentmentimento non s'incolpi già mai il fondatore che piantò detta fabbrica, ma s'incolpi la poca intelligenza de fabbricatori, che non basta il dire «è buona fabbrica et ben fondata» perché vi è gran differenza da piedi 100 a piedi 115 et non si può ragionevolmente assicurare una tal fabbrica di tanta altezza, sopra ad un fondamento cavo solamente piedi 18, stante ali resentmentimenti già osservati, da calata et crepata deli archi e Dio non voglia che in breve non se ne veda li effetti. Questo di 8 settembre 1646.

4. *Perizia autografa di Giovanni Battista Natali per San Petronio in Bologna, 15 gennaio 1646; BCABO, ms. Gozzadini 2, Stampati e manoscritti riguardanti la Basilica e la Collegiata di San Petronio, c. 46, III.*

Volta fatta dal Trebiglia, è sul 3° acuto l'anno 1588 - Questa parte è la fabbrica che di presente è fatta, aggiuntovi la dimostrazione della imbocatura della truna, cosa sin qui da niuno osservato, e pure li plastris fuori di chiesa scoprono il tuto. Di più si mostra il modo di insveltire la volta con farci uno abbaco, in cambio di un capitelo il qual acorderà il capitelo nell'imbocatura

che facendo così si smeria una gran spesa et un grande peso ala fabbrica presente.

Volta da farsi proposta dal signor Gieronimo Rinaldi sino l'anno 1626, propone di farla sul 4° acuto - Questa parte è il pensiero del signor Gieronimo Rinaldi, la quale è disegnata la volta sul quarto acuto, differente dalle volte laterale dell'aula di mezzo non acetata da li architetti di Roma; oltre al gravare di più la fabbrica piedi 10, che sono parti cinque di murro d'ogni banda, grosso once 27 che sarà pietre comune mi gliara 30, pesa 360.000 libbre in più da ogni banda, detto peso di haversi gran considerazione.

Del 1503. Al tempo di Giulio 2° Baldasaro da Siena famosissimo architeto faceva fabricare il superbissimo tempio di Santo Pietro in Roma, et haveva disegnato di fare sopra ali arconi una cupola di grande altezza, acortosi che gli arconi si errano risentiti, restò di seguitare e perciò tal pensiero, fu in detto tempo chiamato a Bologna dal illustrissimi signori del Reggimento per dar il suo parere sopra il fare la volta sopra li pilastri lasiati dali antichi, disegno, considerò la fabbrica già fata, et ne fece disegni, et esso giudicò che si poteva fare la detta volta in altezza di piedi 105 come sta di presente, ma per il tremore che haveva di fresco dell'acidente che aveva veduto in Roma, ali arconi sudeti, li nacque in pensiero che li pilastri di Santo Petronio non fossero di quella fortezza che vi bisognaria per tenere una tal volta, et propose di far certi archi come qui sopra Disegnati \* adducendo molte ragione et lo facea per sostentamento di detta volta.

Ma gli anni del 1588 col parere di molti ecelenti architeti in numero di 20, fu iudicato che si poteva fare la volta senza temere di ruina, si come Andrea Paladio, Giulio Romano, Jacomo Baroci, Antonio Sangalo, il Vitoria, et de Bolognesi, il Tibaldi, Fiorini, Balarini, Guera, et altri, si che il Senato aprovò, et si volò la prima crociera come di presente per il corso di anni 55 si vede che la detta volta non ha fatto alcun movimento.

Del anno 1622 mi fu ordinato che io disegnasse, havendo hauto pensiero gli illustrissimi signori fabricieri di quel tempo di por mane a detta fabbrica fui informato, di quanto erra passato, et vidi le scritture, disegni, et ne formai un disegno come preso di me si vede, nel quale facevo la volta alta piedi 118 incirca, credendo di ridurla ad onesta altezza rispetto all'Ambrosino, e Carazza che la metevano all'altezza di p. 133 1/2, altezza invero molto licenciosa, senza il considerare al rimanente dela fabbrica.

L'anno 1626 nuovamente li signori fabricieri per maggiore sicurezza fecero venire il signor Gieronimo Rinaldi, architetto del popolo Romano, il quale amesurò, disegnò, et iudicò che detta volta si poteva ridurla all'altezza di piedi 115 neta e bruta, al che vedendo noi periti quivi di Bologna esser poco lontano dal mio sentimento, acetassimo tal parere et ne nacque scrittura sottoscrita da noi periti dela cita. Ma l'anno 1640 incirca scoperto, li pilastri fuori di chiesa quali devono servire per la truna, et terminano la nave di mezzo mediante la

strotura dell'imbobatura larga piedi 35 1/2 rispetto alla nave di mezzo larga piedi 42 1/2, dico che la volta in altezza di piedi 105 è all'altezza sufficiente scomprendo la sudeta imbobatura di sveltezta uniforme alla sveltezta del restante di detta fabbrica, che la sua altezza saria duoi quadri e cinque sestidi dico quadri 2 5/6.

Scoperta credevo, a beneficio di detta fabbrica da niuno sin qui avuta né disegnata. Adì 15 Gienar 1646. Giovanni Battista Natali.