Fig. 31. Carta da lettera raffigurante l'*Allegoria di casa Borghese*. Disegno a penna e inchiostro nero acquerellato attribuito a Felice Giani, fine del sec. XVIII (BCABo, GDS, Raccolta disegni di autori vari, cart. 14, n. 84)

Antonella Mampieri

Progetti neoclassici per la Certosa di Bologna

Ormai da tempo un ricco nucleo di studi ha messo in evidenza come la prima serie di tombe realizzate presso il cimitero comunale della Certosa negli anni immediatamente successivi alla sua fondazione (1801) sia in prevalenza dipinta. Per decorare le pareti degli archi dei chiostri I e III, aree destinate al nuovo uso funerario e riservate alla costruzione di sepolcri monumentali, i committenti scelsero di servirsi di pittori, sia per motivi economici e di tempi esecutivi ridotti sia per una questione di gusto e di mentalità. I fondamentali interventi di Anna Maria Matteucci hanno fatto sufficiente luce su questo fenomeno e sugli artisti coinvolti, dimostrando la continuità tra la tradizione quadraturistica ed illusiva della pittura bolognese e il nuovo genere della tomba dipinta, che trae la sua ispirazione anche dai monumenti dei loggiati dell'Archiginnasio, prevalentemente dipinti o comunque realizzati a tecnica mista.[1]

Colgo l'occasione per ringraziare tutti coloro che hanno agevolato con la loro disponibilità la presente ricerca: il personale del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Biblioteca dell'Archiginnasio, il prof. Pavanello e il dott. Martoni presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, William Baietti e tutto il personale dell'Archivio Storico Comunale di Bologna, la professoressa Fabia Farneti dell'Accademia di Belle Arti di Bologna. Si ringraziano per il materiale fotografico Roberto Martorelli del Progetto Nuove Istituzioni del Comune di Bologna, la Fondazione Giorgio Cini di Venezia e l'amica Monica Ori.

[1] Sulla decorazione delle tombe dipinte vedi Anna Maria Matteucci, *Monumenti funebri d'età napoleonica alla Certosa di Bologna*, «Psicon», II, 1975, p. 71-78; Ead., *Scenografia e*

Nel caso delle tombe dipinte della Certosa l'ideazione e l'esecuzione appaiono opera di uno stesso artista, cui spetta il progetto da tradurre in pittura, spesso in collaborazione con un collega per l'ornato. A parte infatti i casi eclatanti di Palagi e di Basoli, che gestiscono in proprio i loro progetti per la Certosa, la prassi più comune è quella dell'affiancamento di un pittore figurista e di un quadraturista. Non sempre l'ideazione del progetto si deve al figurista, come saremmo portati a pensare oggi, attribuendo alla sua formazione 'nobile' il ruolo dominante. È il caso per

architettura nell'opera di Pelagio Palagi. Decorazione di tombe nel cimitero della Certosa di Bologna, in *Pelagio Palagi, artista e collezionista*, catalogo della mostra, Bologna, Grafis, 1976, p. 130 e ss.; Ead., *Committenza e massoneria a Bologna in età neoclassica*, «Alma Mater Studiorum», VII, I, 1994, p. 217 e ss.; Ead., *I monumenti funebri d'età napoleonica nella Certosa di Bologna. La rimozione del macabro*, in *All'Ombra dei cipressi e dentro l'urne... I cimiteri urbani in Europa a duecento anni dall'editto di Saint Cloud*, atti del convegno internazionale, Bologna 24-26 novembre 2004, Bologna, Bononia University Press, 2007, p. 261-289; Ead., *La tradizione pittorica e plastica nei monumenti sepolcrali della Certosa di Bologna*, in *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città. 1750-1939*, a cura di Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta, Milano, Skira, 2007, p. 85-93. Sul rapporto numerico tra tombe dipinte e tombe scolpite nella prima fase della costituzione del cimitero comunale vedi A. Mampieri, *In tema di scultura funeraria neoclassica: Giacomo De Maria alla Certosa di Bologna*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», I, 1990, p. 73-81. Sull'evoluzione della pratica e sull'influenza dell'Accademia di Belle Arti di Bologna per un passaggio verso la tomba scolpita vedi anche Ead., *Arte in Certosa: i rapporti tra l'Accademia di Belle Arti e il Comune di Bologna (1815-1865)*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», VI, 2008, p. 73-89 ed Ead., *Il ruolo dell'Accademia di Belle Arti nella costituzione del cimitero monumentale della Certosa*, in *All'Ombra dei cipressi* cit., p. 249-259. Per il rapporto tra i monumenti dipinti dei loggiati dell'Archiginnasio e quelli della Certosa mi sembrano esemplari il monumento a Marcello Malpighi, opera di Marcantonio Franceschini (1686-1687), dove appare il motivo della nicchia che delimita le figure, in seguito così gradito agli artisti ottocenteschi, e quello di Giovanni Girolamo Sbaraglia (1713), dove la pittura di Donato Creti si sviluppa attorno al rilievo in bronzo di Giuseppe Mazza. Entrambi i monumenti si trovano nel loggiato superiore dell'Archiginnasio. Che i loggiati dell'Archiginnasio costituiscano un modello per gli artisti attivi alla Certosa nel primo decennio della sua storia è evidente anche nella pratica frequente di occupare archi interi, applicata in entrambi i luoghi, e nella funzione iniziale dei monumenti del cimitero, intesi soprattutto come "memorie", oggetti celebrativi della fama del defunto e in grado di trasmettere ai posteri un sano spirito di emulazione, piuttosto che solo come "depositi", cioè vere e proprie tombe. Sulle memorie dell'Archiginnasio vedi Donatella Biagi Maino, *La gratitudine e la memoria. I monumenti affrescati d'età barocca*, in *L'Archiginnasio. Il Palazzo, l'Università, la Biblioteca*, a cura di Giancarlo Roversi, Bologna, Grafis, 1987, I, p. 113-143; Saverio Ferrari, *La memoria dimenticata: il monumento Folesani Riviera nel palazzo dell'Archiginnasio e Antonio Basoli*, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. 175-197; Laura De Fanti, *Marcantonio Franceschini e l'Archiginnasio: i cartoni preparatori per l'affresco della memoria Malpighi*, «L'Archiginnasio», XCIV-XCV, 1999-2000, p. 165-174.

esempio di Pietro Fancelli e Gaetano Caponeri nella realizzazione della tomba di Bernardino Bargellini o dello stesso Fancelli e di Giuseppe Muzzarelli in quella Magnani. In entrambi i casi la documentazione coeva, a stampa o d'archivio, testimonia che il progetto era dovuto all'ornatista e che il figurista ebbe solo un ruolo esecutivo.[2]

La breve ma intensa stagione delle tombe dipinte inizia tuttavia a ripiegarsi attorno al 1815, quando la rigorosa presa di posizione dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, che avoca a sé il controllo e l'approvazione dei progetti, esercita una discreta pressione verso la realizzazione di tombe scolpite più che dipinte, fino a determinare in breve una vera e propria inversione di tendenza. Da questo momento le tombe dipinte diminuiscono sensibilmente di numero e modificano la loro tipologia, dato che gli accordi tra Comune e Accademia richiedevano loro di essere il più possibile illusive, non nel fingere spazi inesistenti, ma forme plastiche e nobili marmi. La scultura entra prepotentemente in Certosa, quando non realmente tridimensionale, almeno finta in pittura.[3]

Proprio questo secondo momento di grande fervore edilizio, tra il secondo e il terzo decennio dell'Ottocento, che vede il rapporto tra scultori ed architetti farsi strada sempre più prepotentemente, richiedeva di essere indagato in dettaglio dagli studi. Grazie alla lettura dei documenti conservati presso gli archivi

[2] Le tombe Magnani e Bargellini si trovano entrambe nel Chiostro III, lato Sud. Per la tomba del magistrato Ignazio Magnani sono i repertori a stampa del tempo che attribuiscono l'invenzione all'ornatista Giuseppe Muzzarelli, che appare confermata dal fatto che Pietro Fancelli, il figurista, non cita il monumento tra quelli da lui realizzati, elencati nella sua autobiografia (Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, d'ora in poi BCABo, ms. B.3365). Per il monumento di Bernardino Bargellini sia il repertorio del Terry (Raffaele Terry, *Collezione dei disegni a semplice contorno delli monumenti sepolcrali nel cimitero di Bologna*, Bologna, Giuseppe Lucchesini, 1817) sia quello dello Zecchi (*Collezione dei monumenti sepolcrali del Cimitero di Bologna*, Bologna, Giovanni Zecchi, 1825) attribuiscono l'invenzione a Gaetano Caponeri, in accordo con i documenti d'archivio, che ricordano come nell'ottobre 1805 vengano pagati i facchini per il trasporto alla Certosa della lapide e di altre cose necessarie al Caponeri (Archivio Privato Bargellini, d'ora in poi APB, *G. Contabilità*, Strazzetto di spesa, 1805-1815); nello stesso mese di ottobre Caponeri viene pagato per i lavori di pittura e con lui Pietro Fancelli (APB, Quaderno di Cassa Barbani 1805, Ottobre). Sul rapporto tra figuristi e ornatisti alla Certosa vedi A. Mampieri, *Arte in Certosa* VI, cit., p. 73-89.

[3] A. Mampieri, *Arte in Certosa* VI, cit., p. 73-89; Ead., *Il ruolo dell'Accademia di Belle Arti* cit., p. 249-259.

dell'Accademia di Belle Arti e del Comune di Bologna è stato possibile ricostruire le vicende di alcuni monumenti neoclassici scolpiti realizzati in questo periodo per la Certosa e stabilire i rapporti tra ideazione ed esecuzione, rapporti significativi per la conoscenza dei singoli artisti, ma anche basilari per meglio comprendere la prassi operativa del tempo.

Lo studio di alcuni disegni preparatori conservati presso istituzioni diverse, tra cui alcuni progetti originali passati al vaglio della commissione giudicatrice accademica, ha permesso di trarre ulteriori conclusioni.

Mentre, come abbiamo visto nel caso dei monumenti dipinti, la progettazione e la parte più significativa della realizzazione erano opera di un pittore, la prassi operativa per i monumenti scolpiti era di demandare l'elaborazione del progetto ad un architetto, non ad uno scultore, al quale veniva poi affidata la traduzione tridimensionale del disegno approvato. La maggior parte dei casi ricostruibili per il periodo preso in esame segue infatti questa regola, con l'eccezione dello scultore Giovanni Putti,[4] che raramente si serve di disegni altrui, ma elabora autonomamente le tombe a lui affidate, presentando all'esame della commissione più spesso *maquettes* in creta o gesso che veri e propri progetti grafici.

Al contrario, nella produzione di alto livello per la Certosa di un altro scultore neoclassico bolognese, Giacomo De Maria, [5] si registrano solo tre casi di progetti autografi documentati su

[4] Su Giovanni Putti (Bologna, 1771-1847) vedi EMANUELA BAGATTONI, *Giovanni Putti tra Antico Regime e Impero. Dalla formazione all'affermazione di un protagonista bolognese della scultura neoclassica*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», VI, cit., p. 56-72, che pubblica i due bozzetti per i *Piangoloni*, modellati dallo scultore per l'ingresso monumentale della Certosa progettato in questi anni da Ercole Gasparini. Si tratta di una importante scoperta, data la rarità dei bozzetti superstiti, che dalle fonti scritte esaminate relative allo scultore risultano invece essere stati numerosi.

[5] Per Giacomo De Maria (Bologna, 1762-1838) vedi SILLA ZAMBONI, *Giacomo De Maria: contributi e materiali inediti*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 27, 1990, p. 105-135; A. MAMPIERI, *In tema di scultura funeraria neoclassica* cit., p. 73-81. All'interno della produzione dello scultore destinata alla Certosa distinguiamo tombe monumentali e stele di minore impatto visivo, che in questo studio non sono state prese in considerazione. Per un catalogo completo dell'opera di De Maria alla Certosa vedi anche A. MAMPIERI, *Giacomo De Maria e la scultura come memoria*, tesi di Perfezionamento in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, Università degli Studi di Bologna, relatore prof. Anna Ottani Cavina, anno accademico 1988-1989.

quindici monumenti esistenti,[6] mentre più spesso l'artista svolge idee di architetti del calibro di Angelo Venturoli, Filippo Antolini, Giuseppe Nadi, Giovanni Battista Martinetti ed Ercole Gasparini. Tutti colleghi con i quali, tra l'altro, lo scultore più noto a Bologna in questo periodo aveva avuto modo di collaborare per progetti di ben più largo respiro.[7]

Certo la lezione di Putti è destinata a fare strada, se è vero che gli scultori della generazione successiva tendono sempre più spesso a "fare da soli", presentando innumerevoli progetti autonomi, realizzati senza la mediazione di un architetto. Il caso più eclatante è sicuramente quello di Alessandro Franceschi, che più volte fornisce disegni o presenta direttamente *maquettes* delle sue opere alla commissione dell'Accademia incaricata di valutare i monumenti per il cimitero,[8] ma anche Innocenzo Giugni non è da meno.

Per seguire nel dettaglio questo rapporto di collaborazione tra architetti e scultori per la realizzazione delle memorie tra gli

[6] I tre casi sono quelli dei monumenti Bersani (Chiostro I), Garattoni e Caprara (Chiostro III). Le altre tombe di grande formato, non tutte oggetto del presente saggio e la cui ideazione è attribuita dalle fonti ad architetti, sono quella del pittore Gaetano Gandolfi, collegata a Giovanni Calegari (Chiostro III), quelle di Francesco Albergati Capacelli, Piriteo Malvezzi Lupari e Alessandro Zambeccari, riadattate su progetto di Angelo Venturoli (oggi Bologna, San Francesco, ma trasportati alla Certosa all'inizio dell'Ottocento e da essa restituiti a San Francesco ai primi del XX secolo), i monumenti di Giacomo Beccadelli Grimaldi e di Francesco Tinti (Chiostro III), quello di Giovanni Andrea Cavazzoni Zanotti (Chiostro I) e quello al conte Massimiliano Gini (Sala delle Catacombe), tutti disegnati da Filippo Antolini, il monumento Munarini Sorra di Vincenzo Leonardi (Chiostro III), la tomba di Barbara Fieschi Doria disegnata da Antonio Bolognini Amorini (Chiostro III), il monumento a Brigida Bavosi di Giovanni Battista Martinetti (Loggia a Ponente), il monumento del canonico Giuseppe Vogli (Recinto dei Sacerdoti) di Giuseppe Nadi.

[7] La collaborazione di De Maria con Angelo Venturoli si ha soprattutto in Palazzo Hercolani in Strada Maggiore (1799 ca.), dove lo scultore esegue i gruppi monumentali dello scalone e degli atri e le perdute decorazioni del giardino, e in Palazzo Pietramellara in via Farini con i bassorilievi della facciata; quella con Nadi e Martinetti è da collegare a Villa Aldini e a Palazzo Aldini Sanguinetti. Su Palazzo Hercolani cfr. A.M. MATTEUCCI, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano, Electa, 2002. Su Villa Aldini, di cui lo scultore realizza assieme ai suoi allievi il frontone nel 1815, vedi GIAMPIERO CUPPINI - A.M. MATTEUCCI, *Ville del Bolognese*, Bologna, Zanichelli, 1969, p. 74 e 331.

[8] Per Alessandro Franceschi (Montasico, Bologna 1789-1834) vedi scheda biografica di Renzo Grandi, in *I concorsi Curlandesi*, catalogo della mostra, Bologna, Grafis, 1980, p. 138-139; STEFANO TUMIDEI, *La scultura dell'Ottocento in Certosa*, in *La Certosa di Bologna. Immortalità della memoria*, a cura di Giovanna Pesci, Bologna, Compositori, 1998, p. 197-217; A. MAMPIERI, *Arte in Certosa* VI, cit., p. 79-80.

anni 1815 e il 1825 è particolarmente utile l'individuazione dei disegni preparatori o dei progetti finiti, da presentare al giudizio di una apposita commissione creata presso l'Accademia di Belle Arti.

Nel ricco *corpus* grafico dell'architetto Ercole Gasparini,[9] conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna,[10] sono presenti molti progetti per monumenti funebri, non sempre purtroppo identificabili con quelli attualmente presenti in Certosa. In questo nucleo è possibile comunque individuare idee per i monumenti Rinaldi, Donati, Giro, Ranuzzi Malvezzi e Giacomelli, tuttora esistenti.

La documentazione grafica relativa al monumento Donati, eseguito nel 1813, prima dell'istituzione dei controlli accademici, permette di ricostruire nel dettaglio la genesi artistica del progetto, secondo una prassi probabilmente seguita da Gasparini anche per altri monumenti ma di cui non sono sopravvissute tracce.[11] Giovanni Donati, avvocato originario di Cento, aveva

[9] Su Ercole Gasparini (Bologna, 1771-1829) cfr. scheda di Deanna Lenzi, in *L'Arte del Settecento in Emilia e in Romagna. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna, Alfa, 1979, p. 269; VALENTINA BEGLIOSSI, *Ercole Gasparini architetto (1771/1829)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Deanna Lenzi, anno accademico 2001-2002; FRANCESCO CECCARELLI, *La "cittadella tumularia". Progetti di Ercole Gasparini per il cimitero della Certosa di Bologna in età napoleonica*, in *L'architettura della memoria in Italia* cit., p. 75-83. Gasparini aveva lavorato alla Certosa sia come autore di progetti per monumenti sia come architetto degli spazi monumentali. A lui si devono la Cappella dei Suffragi, stravolta nella seconda metà del secolo con la creazione della Galleria degli Angeli, e l'ingresso monumentale, inaugurato nel 1810, per il quale vennero realizzate le statue delle piangenti da Giovanni Putti. Suo è anche il grandioso progetto di collegare il portico di San Luca dallo snodo del Meloncello con la Certosa, creando una comoda via porticata che doveva ospitare anche monumenti illustri. Il progetto, documentato da una pubblicazione dell'epoca, proseguì tra alterne vicende, per le quali vedi CARLO DE ANGELIS, *Genesi e trasformazioni nel secolo XIX*, in *La Certosa di Bologna. Immortalità della memoria* cit., in particolare p. 171-174 e F. CECCARELLI, *La "cittadella tumularia"* cit.

[10] D'ora in poi BCABo, GDS. Per l'identificazione dei fogli dell'Archiginnasio in rapporto ai monumenti Donati e Malvezzi Ranuzzi vedi A. MAMPIERI, *Giacomo De Maria* cit., schede n. 5 e 7. Sulla provenienza e la composizione del fondo grafico di provenienza Gasparini sto svolgendo alcune ricerche più approfondite che mi ripropongo di presentare in una prossima pubblicazione sull'argomento.

[11] Per il monumento Donati in BCABo, GDS si conservano numerosi disegni che ne studiano nell'insieme e nei minimi dettagli la struttura (ad una prima ricognizione posso segnalare Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 419, 582, 583, 584, 585, 586*r* e *v*, 587, 588*r* e *v*, 600, 601*r* e *v*, 605, 653 ma sono convinta che un'attenta analisi diretta di tutti i fogli di questa porzione del fondo grafico possa riservare ulteriori sorprese). La realizzazione della tomba, anteriore all'istituzione dei controlli accademici, non offre purtroppo la possibilità di seguire tutti i passaggi burocratici cui saranno sottoposti in seguito i monumenti, fondamentali per la datazione e per la comprensione di varianti, spesso non autografe ma imposte dalla commissione giudicatrice e assimilate dagli autori nelle successive versioni dei progetti. Una così nutrita serie di studi, analitica e ricca di proposte alternative, induce a credere che anche per altri progetti l'architetto avesse elaborato più proposte che possono essere andate perdute.

ricoperto importanti incarichi pubblici nel periodo napoleonico, tra cui quello di Presidente della Corte d'Appello, ricevendo l'onorificenza della Corona Ferrea. Il monumento fu commissionato dalla sorella dopo la morte del Donati, avvenuta il 9 settembre 1813, cui seguì l'acquisto dell'arco alla Certosa il 17 dello stesso mese.[12] La commissione e realizzazione del monumento si dovrebbero dunque collocare tra il 1813 e il 1814[13] (fig. 1).

Possiamo individuare nel foglio Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 419,[14] con le sue due proposte accostate per una stessa tomba, lo stadio embrionale del monumento a Giovanni Donati, posto nel Chiostro III della Certosa, che nei passaggi successivi varierà fino ad assumere, ad opera di Giacomo De Maria, la forma attuale (fig. 2). La prima idea, che occupa il lato sinistro del foglio, inserisce nell'arco una trabeazione su alto podio, retta da lesene corinzie, al cui vertice sta un sarcofago, un'idea che verrà poi sfruttata anche nel successivo monumento Giacomelli. Al centro lo spazio è diviso in due piani paralleli: in alto la lapide sormontata dal medaglione con l'effigie del defunto di profilo, in basso due giovani geni simmetricamente affrontati, colti nell'atto di scriverne su tavolette cerate i meriti. Il sarcofago in alto presenta al centro della cassa il trionfo di strumenti allusivi alla

[12] Archivio di Stato di Bologna (d'ora in poi ASBo), *Notarile*, Carlo Ragani, anni 1812-1813.

[13] Il monumento compare in tutti i repertori a stampa dedicati alla Certosa (R. TERRY, *Notizie* cit., n. 57; *Collezione scelta dei monumenti sepolcrali del comune cimitero di Bologna*, Bologna, Natale Salvardi,1825, n. 31; *Collezione dei monumenti* cit., I, n. 22) ed è illustrato da PETRONIO RICCI (*Monumenta Inlustriora Coemeterii Bononiensis quae Petronius Riccius ad fidem Archetyporum lineari pictura expressit ab anno MDCCCI ad an. MDCCCXIII*, BCABo, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 13, I/ 22).

[14] Il foglio, eseguito a penna e inchiostro nero e inchiostro grigio acquerellato, misura mm 410 x 515. In basso al centro compare la scritta «Cammillo Ambrosi» seguita da una sigla.

professione giuridica (fascio littorio, bilancia, spada e volumi) che nella versione finale verranno distribuiti al vertice della struttura, ai lati del busto di Giovanni Donati, e al centro dell'attico. Il coperchio della cassa è dominato da una corona, allusiva all'onorificenza (cavaliere della Corona Ferrea) attribuita all'avvocato e di cui si fa menzione anche nell'epigrafe.

Nell'idea che occupa il lato destro del foglio Gasparini si avvicina maggiormente all'esito finale. Alla trabeazione si sostituisce una struttura ad arco trionfale ad un solo fornice con al centro, entro una nicchia, una imponente urna cineraria, destinata in seguito a sfinarsi e a dotarsi di manici. Il corpo del vaso è decorato da rami d'alloro, allusivi alla gloria, mentre sulle spalle, dove saranno inseriti i corti manici, l'architetto immagina due piccole maschere teatrali di profilo. Nella versione finale esse si trasformeranno nella testa di Gorgone posta sulla fronte del vaso.[15] Sull'alto plinto dell'urna ritroviamo la corona ferrea sormontante la N capitale, allusiva all'imperatore Napoleone, dispensatore dell'onorificenza. Nella realizzazione finale il plinto verrà invece occupato da una ghirlanda e da una farfalla, allusiva all'anima (*psichè*), forse per una cautela politica, dettata dai rivolgimenti che già in questi anni si profilavano sulla scena europea. Il motivo della farfalla è comunque già presente in questo secondo disegno, in alto, simmetricamente duplicata ai lati dell'arco centrale. Nella versione finale verrà sostituita da due patere, connesse con i sacrifici funebri pagani. Al centro dell'architrave è già stato spostato il fascio littorio, attributo principale della giustizia e della sua amministrazione nel mondo romano. Il vertice a gradoni è ormai molto simile alla versione finale, con la lapide al centro, tra le urne lacrimali, e l'erma del defunto tra emblemi della professione. I geni funebri, posti ai lati della nicchia, mantengono il loro aspetto infantile e reggono simmetricamente, invece delle tavolette della prima versione, le torce rivolte verso il basso e le ghirlande di alloro, allusive rispettivamente alla morte e alla gloria.

[15] Chiaramente preparatorio per l'urna nella versione finale con la testa di Gorgone al centro è il foglio Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 601 che presenta disegni sia sul *recto* sia sul *verso*.

Nei disegni della stessa serie l'architetto studia con segno nitido il profilo delle rosette e delle pigne usate come motivi per le cornici nella esecuzione definitiva e visualizza in spaccato le patere laterali poste ai lati della nicchia centrale.[16] Tra i fogli spicca anche un ritratto-erma del Donati, accurato e lineare, che non omette nemmeno uno degli avvolgimenti dei capelli ricciuti e ne individua acutamente i tratti (fig. 3).[17] Un disegno forse troppo 'artistico' per attribuirlo ad un architetto, che può far sospettare un'altra paternità. Mi parrebbe plausibile collegarlo alla mano dello scultore che realizzerà l'opera, Giacomo De Maria, anche se al momento la scarsità dei disegni noti a lui riferibili non permette di formulare attribuzioni sicure. Certo il tratto pulito ed essenziale regge bene il confronto con i due fogli di collezione privata pubblicati recentemente da Eugenio Riccomini con attribuzione allo scultore.[18]

Anche i geni funebri, mutati in muscolosi ma snelli adolescenti, che rimandano a quelli del monumento Stuart di Canova tradotti in un semplificato linguaggio provinciale, hanno, nello studio dettagliato, l'accurata levigatezza di un lucido e fanno sospettare una derivazione dalla stessa mano. Risultano qui combinate le due idee del primo progetto, il genio di sinistra reca una tavoletta su cui annotare e quello di destra una ghirlanda e una torcia rovesciata (fig. 4).[19]

Il monumento finito, tradotto in terracotta da De Maria con precisione minuziosa, riproduce perfettamente lo studio di progetto.[20] Una lettura dei simboli utilizzati nel monumento dimo-

[16] BCABo, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 582 e n. 587 forse ricollegabili al monumento; *ibidem*, n. 584, n. 586*r e v*, n. 588*r e v*, n. 605 tutti sicuramente in rapporto con il monumento.

[17] BCABo, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 583, matita nera, mm 150 x 220, in basso a destra «Cammillo Ambrosi» e una sigla.

[18] Eugenio Riccomini, *Quattro tempere e un timpano*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna, Compositori, 2004, p. 351-357.

[19] BCABo, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 585; matita nera, penna e inchiostro nero; mm 270 x 195. Per questo foglio un'attribuzione risulta in questo caso più difficile, sia per il numero molto scarso di disegni sicuri di De Maria conosciuti e accessibili allo studioso, sia per la somiglianza con il tratto sintetico che compare in alcuni fogli della stessa serie che potrebbero essere stati realizzati dall'architetto ma certamente non dallo scultore, come il n. 418.

[20] Il busto del defunto, i due geni, l'urna e tutti gli ornamenti del sepolcro sono ricordati dallo scultore nel suo autografo conservato presso BCABo, ms. B.3985: *Lavori di scultura*

professione giuridica (fascio littorio, bilancia, spada e volumi) che nella versione finale verranno distribuiti al vertice della struttura, ai lati del busto di Giovanni Donati, e al centro dell'attico. Il coperchio della cassa è dominato da una corona, allusiva all'onorificenza (cavaliere della Corona Ferrea) attribuita all'avvocato e di cui si fa menzione anche nell'epigrafe.

Nell'idea che occupa il lato destro del foglio Gasparini si avvicina maggiormente all'esito finale. Alla trabeazione si sostituisce una struttura ad arco trionfale ad un solo fornice con al centro, entro una nicchia, una imponente urna cineraria, destinata in seguito a sfinarsi e a dotarsi di manici. Il corpo del vaso è decorato da rami d'alloro, allusivi alla gloria, mentre sulle spalle, dove saranno inseriti i corti manici, l'architetto immagina due piccole maschere teatrali di profilo. Nella versione finale esse si trasformeranno nella testa di Gorgone posta sulla fronte del vaso.[15] Sull'alto plinto dell'urna ritroviamo la corona ferrea sormontante la N capitale, allusiva all'imperatore Napoleone, dispensatore dell'onorificenza. Nella realizzazione finale il plinto verrà invece occupato da una ghirlanda e da una farfalla, allusiva all'anima (*psichè*), forse per una cautela politica, dettata dai rivolgimenti che già in questi anni si profilavano sulla scena europea. Il motivo della farfalla è comunque già presente in questo secondo disegno, in alto, simmetricamente duplicata ai lati dell'arco centrale. Nella versione finale verrà sostituita da due patere, connesse con i sacrifici funebri pagani. Al centro dell'architrave è già stato spostato il fascio littorio, attributo principale della giustizia e della sua amministrazione nel mondo romano. Il vertice a gradoni è ormai molto simile alla versione finale, con la lapide al centro, tra le urne lacrimali, e l'erma del defunto tra emblemi della professione. I geni funebri, posti ai lati della nicchia, mantengono il loro aspetto infantile e reggono simmetricamente, invece delle tavolette della prima versione, le torce rivolte verso il basso e le ghirlande di alloro, allusive rispettivamente alla morte e alla gloria.

[15] Chiaramente preparatorio per l'urna nella versione finale con la testa di Gorgone al centro è il foglio Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 601 che presenta disegni sia sul *recto* sia sul *verso*.

Nei disegni della stessa serie l'architetto studia con segno nitido il profilo delle rosette e delle pigne usate come motivi per le cornici nella esecuzione definitiva e visualizza in spaccato le patere laterali poste ai lati della nicchia centrale.[16] Tra i fogli spicca anche un ritratto-erma del Donati, accurato e lineare, che non omette nemmeno uno degli avvolgimenti dei capelli ricciuti e ne individua acutamente i tratti (fig. 3).[17] Un disegno forse troppo 'artistico' per attribuirlo ad un architetto, che può far sospettare un'altra paternità. Mi parrebbe plausibile collegarlo alla mano dello scultore che realizzerà l'opera, Giacomo De Maria, anche se al momento la scarsità dei disegni noti a lui riferibili non permette di formulare attribuzioni sicure. Certo il tratto pulito ed essenziale regge bene il confronto con i due fogli di collezione privata pubblicati recentemente da Eugenio Riccomini con attribuzione allo scultore.[18]

Anche i geni funebri, mutati in muscolosi ma snelli adolescenti, che rimandano a quelli del monumento Stuart di Canova tradotti in un semplificato linguaggio provinciale, hanno, nello studio dettagliato, l'accurata levigatezza di un lucido e fanno sospettare una derivazione dalla stessa mano. Risultano qui combinate le due idee del primo progetto, il genio di sinistra reca una tavoletta su cui annotare e quello di destra una ghirlanda e una torcia rovesciata (fig. 4).[19]

Il monumento finito, tradotto in terracotta da De Maria con precisione minuziosa, riproduce perfettamente lo studio di progetto.[20] Una lettura dei simboli utilizzati nel monumento dimo-

[16] BCABo, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 582 e n. 587 forse ricollegabili al monumento; *ibidem*, n. 584, n. 586*r* e *v*, n. 588*r* e *v*, n. 605 tutti sicuramente in rapporto con il monumento.

[17] BCABo, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 583, matita nera, mm 150 x 220, in basso a destra «Cammillo Ambrosi» e una sigla.

[18] Eugenio Riccomini, *Quattro tempere e un timpano*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna, Compositori, 2004, p. 351-357.

[19] BCABo, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 585; matita nera, penna e inchiostro nero; mm 270 x 195. Per questo foglio un'attribuzione risulta in questo caso più difficile, sia per il numero molto scarso di disegni sicuri di De Maria conosciuti e accessibili allo studioso, sia per la somiglianza con il tratto sintetico che compare in alcuni fogli della stessa serie che potrebbero essere stati realizzati dall'architetto ma certamente non dallo scultore, come il n. 418.

[20] Il busto del defunto, i due geni, l'urna e tutti gli ornamenti del sepolcro sono ricordati dallo scultore nel suo autografo conservato presso BCABo, ms. B.3985: *Lavori di scultura*

stra da parte dell'architetto una conoscenza dell'iconografia funeraria classica mediata attraverso l'interpretazione non sempre corretta della contemporanea scienza antiquaria. I geni funebri piangenti e appoggiati ad una torcia rovesciata, ripresi attraverso Canova da archetipi romani, sono rappresentati nell'atto di scrivere su una tavoletta le imprese del Donati, un'attitudine comune alla *Vittoria* di Brescia o alle figure dipinte delle muse. I motivi delle cornici richiamano elementi fitomorfi che nel progetto sono alternati a piccole pigne a rilievo. Molto significativa mi sembra anche la presenza di unguentari che compaiono puntualmente in tutti i disegni preparatori, interpretati dagli antiquari del tempo nelle loro descrizioni di corredi funebri antichi come urnette lacrimali contenenti le lacrime raccolte durante il rito funebre e offerte in memoria dai parenti. Una lettura funeraria errata di questi oggetti, destinati in realtà alla cosmesi quotidiana, presenti anche in altre tombe neoclassiche della Certosa, valga per tutte quella dipinta da Antonio Basoli per Pasquale Rusconi, sempre nel Chiostro III. Costante in tutti i sepolcri, dipinti e scolpiti, compare anche nella tomba Donati la lucerna, simbolo della vita che si spegne, anch'essa presente nei corredi funebri antichi oggetto di studi in questo periodo.

La stessa nitidezza di segno incontrata nei disegni del gruppo Donati caratterizza il progetto per il monumento di Prospero Ranuzzi, realizzato in marmo da Giacomo De Maria, che unisce la qualità esecutiva dello scultore allo splendore dei materiali (fig. 5).[21] Il monumento fu realizzato in marmi pregiati, molti dei

fatti di diverse materie da Giacomo De Maria. Vedilo pubblicato in S. Zamboni, *Giacomo De Maria* cit., p. 124-135.

[21] BCABo, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 606, mm 450 x 290. Il disegno è una penna a puro contorno e si limita alla lunetta e all'erma centrale, quindi non era certamente destinato al giudizio della commissione accademica, che richiedeva progetti completi ed acquerellati. Sembrerebbe più un promemoria per la parte scolpita. Anche in questo caso l'attribuzione a Gasparini mi sembra in dubbio. Si è tentati di avvicinare il foglio ancora una volta a De Maria, da una idea del quale potrebbe essere stato ricavato questo foglio, che ha tutte le caratteristiche di un lucido. Sul retro del foglio, in corrispondenza con le parti figurate, è presente una densa stesa di grafite che fa pensare all'utilizzo per un ricalco. Dalla documentazione d'archivio sappiamo che il 31 agosto 1815 furono presentati alla commissione giudicatrice dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, che iniziò la sua attività proprio in quell'anno, ben quattro progetti di Gasparini per il monumento Ranuzzi Cospi, di cui uno, che presentava un cippo sormontato da un busto, veniva segnalato dalla magistratura come

quali antichi, come le due colonne in lumachella orientale oggi in pessimo stato di conservazione (fig. 6). Prospero Ranuzzi Cospi, ultimo della sua stirpe, morì il 15 febbraio 1815, lasciando erede delle sue sostanze Ottavio Malvezzi, committente del monumento.[22] Studioso di fisica e scienze naturali, poeta col nome di Ipparco Lampeo, si distinse per la passione con cui favorì gli studi delle discipline scientifiche, arricchendo con i suoi acquisti i gabinetti di studiosi di alto livello come Sebastiano Canterzani e Camillo Ranzani e agevolando con un lascito vitalizio una insigne fisica come Maria Dalle Donne. Secondo un uso non infrequente a Bologna il monumento ne racchiude solo il cuore, mentre il corpo venne sepolto a Bagnarola, dove si trovava la sua residenza estiva.[23] L'arco è profilato di ricche decorazioni classiche, filologicamente citate. Al centro è collocato il cippo, coronato dall'erma del defunto, resa fin dallo studio preparatorio con dettagliata acutezza. Rispetto al disegno notiamo nell'erma una maggiore caratterizzazione del personaggio, che appare più anziano, e l'inserimento di una lieve rotazione del volto a destra. Gli esiti appaiono non dissimili da quelli di verosimiglianza e morbidezza nel trattamento della materia che si possono apprezzare nell'erma del letterato Francesco Albergati Capacelli, oggi collocata nell'atrio della Biblioteca Universitaria di Bologna,

particolarmente gradito al committente. Sfortunatamente manca una descrizione ulteriore che permetta di capire se esistevano varianti significative tra un progetto e l'altro (Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, d'ora in poi ABAB, fasc.1814-1815, sottofasc. Cimitero Comunale). La commissione approvò il 3 settembre con un parere positivo il progetto che sarà poi realizzato (*ibidem*). La stessa documentazione è conservata anche presso l'Archivio Storico Comunale di Bologna, d'ora in poi ASCBo, *Carteggio Amministrativo*, 1815, Tit. XV, rub. 2. Nell'agosto del 1815 Gasparini aveva inviato al podestà quattro disegni per il monumento, sottolineando che il committente avrebbe preferito venisse approvato quello con il busto su cippo. Come risulta dagli atti presso l'Accademia di Belle Arti, la comunicazione venne fatta propria dalla magistratura e puntualmente trasmessa.

[22] L'arco per il monumento venne acquistato dal conte Ottavio Prospero Malvezzi Ranuzzi il 7 luglio 1815 (ASCBo, *Scritture Private*, 1810-1817 e ASBo, *Notarile*, Carlo Ragani, 1814-1815). L'acquisto era stato preceduto da una formale lettera di richiesta del nobil uomo che aveva ricevuto l'approvazione del Comune il 5 luglio (ASCBo, *Carteggio Amministrativo*, 1815, Tit. XV, rub. 2).

[23] Il monumento è documentato da *Collezione scelta* cit., n. 38; *Collezione dei monumenti* cit., n. 8; P. Ricci, *Monumenta* cit., II/ 31. L'autografia delle sculture è garantita dalla lista scritta da Giacomo De Maria (BCABo, ms. B.3985) che ricorda tra le proprie opere in marmo la lunetta e il busto del defunto.

opera dello stesso De Maria. La lunetta contiene un bassorilievo con un genio con la face rovesciata, accasciato vicino all'erma della Diana di Efeso, simbolo della Natura. Gli interessi scientifici del nobil uomo sono simboleggiati anche dal compasso e dagli strumenti posti dietro la statua. La lira allude invece al suo amore per la poesia. Anche in questo caso non vengono omessi né aggiunti particolari rispetto al disegno.

Il monumento Rinaldi, posto nel Chiostro I d'Ingresso, fu ideato da Gasparini nel 1819 e realizzato dall'ornatista Pietro Trifogli (fig. 7).[24] Il progetto, presentato in due tempi alla commissione giudicatrice dell'Accademia di Belle Arti, fu approvato nella seconda versione.[25]

[24] La tomba di Giovanni Rinaldi fu commissionata dai figli Giacomo e Pietro al Gasparini (*Collezione dei monumenti* cit., n. 36). In questo caso lo scultore ornatista Pietro Trifogli e non Luigi, come risulta dal repertorio citato, è semplice esecutore del progetto elaborato da un architetto. Petronio Ricci (*Monumenta* cit., II/ 44) nomina il solo Gasparini per la paternità dell'opera. Il luganese Pietro Trifogli (Torricella 1763 - Lugano 1835) visse e operò a lungo a Bologna, Ferrara e Roma. Cfr: Ulrich Thieme - Felix Becker, *Allegemeines Lexicon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, Engelmann, XXXIII, 1939, p. 369.

[25] Il senatore Cesare Scarselli, rappresentante del Comune di Bologna, presenta il disegno di Gasparini all'Accademia di Belle Arti il 5 giugno 1819 e chiede che sia sottoposto all'apposita commissione che aveva l'incarico di vagliare i progetti per i nuovi monumenti funebri alla Certosa. Nella domanda si specifica che il monumento sarà realizzato dallo scultore ornatista Pietro Trifogli (ABAB, fasc. 1819, sottofasc. Giugno). Il 3 luglio dello stesso anno il memoriale trasmesso dall'Accademia al Comune ricorda come Gasparini abbia sottoposto un secondo disegno, simile al primo, ma con alcune correzioni, secondo le richieste della commissione. In questo secondo disegno il basamento è stato snellito e le urne cinerarie semplificate nelle decorazioni. La commissione chiede che la base sia ancora ristretta e che i vasi siano avvicinati al cippo (*ibidem*). Il foglio dell'Archiginnasio (BCABo, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 488) è realizzato su carta acquerellata in grigio a penna e inchiostro nero e acquerellato in grigio e misura mm 415 x 283. In alto a sinistra reca la scritta «n. 211 Primo Prof. L. Marconi Prosegretario»; in basso compare la scala metrica; in basso a sinistra si legge «Adi 5 luglio 1819/ Visto e approvato noi conte senatore di Bologna/ Cesare Alessandro Scarselli»; al centro «Per il fù Sig. Giovanni Rinaldi»; a destra «Adi 7 luglio 1819/ Visto Cammillo Ceronetti Proc(urator)e G(enera)le/ Prof. Ercole Gasparini 1819». Sul retro compare una scritta «Monumento pel fu Gioanni Rinaldi» «Certosa n. 6». Fogli come questo sono particolarmente rari nella prima metà dell'Ottocento, quando venivano normalmente restituiti dal Comune alle famiglie committenti, dopo l'approvazione dell'apposita commissione dell'Accademia di Belle Arti, e quindi si sono difficilmente conservati. Possiamo ipotizzare che in questo caso il disegno, già correttamente individuato e messo in rapporto col monumento Rinaldi da Stefano Tumidei (*La scultura dell'Ottocento in Certosa* cit., p. 216), sia stato restituito all'architetto per permettergli di introdurre alcune varianti richieste dalla commissione. Lo fa pensare la scritta in alto che lo identifica come primo. Dato che dai documenti risulta che fu il secondo e non il primo dei progetti sottoposti ad essere approvato, possiamo pensare che il primo foglio sia stato restituito all'autore e che sia quindi confluito nel fondo di grafica oggi conservato presso la BCABo. Per un'analisi più esauriente della prassi di giudizio dell'Accademia anche in rapporto con questo foglio vedi A. Mampieri, *Arte in Certosa* VI, cit., p. 77-78. Sempre in BCABo, GDS si conserva un altro foglio relativo al monumento Rinaldi (Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 487; matita nera e penna con inchiostro nero; mm 210 x 310): si tratta di una coppia di piante del monumento come risulta anche dalla scritta apposta sul retro che lo mette in rapporto colla tomba Rinaldi.

Perfettamente rispondente alle richieste dell'Accademia di sottoporre disegni acquerellati dall'effetto tridimensionale che esprimessero meglio l'effetto finale, necessariamente accompagnati dalla scala metrica,[26] il foglio ci mostra una struttura molto semplice, studiata per essere inserita nella nicchia ricavata dall'arco acquisito dai Rinaldi (fig. 8). L'architetto sceglie forme lineari, impostando i semplici volumi dell'ampio basamento decorato da un motivo a ghirlande e patere di ispirazione classica e del sovrapposto cippo che contiene le lapidi, coronato da orecchioni dionisiaci con maschere teatrali, secondo un gusto comune in questi anni.[27] Tutta la struttura acquista un assetto piramidale grazie alle tre urne cinerarie con coperchio, disposte simmetricamente ai lati del cippo centrale e a coronamento. La *variatio* nella decorazione delle urne, con le foglie d'acanto alla base delle due laterali e la baccellatura di quella in alto, dovette piacere alla commissione. Anche le forme concave e convesse dei coperchi, a contrasto, contribuiscono a creare interessanti rimandi ritmici. La lieve rotazione su cui sono disposte mette in risalto nelle due laterali il fianco con la giunzione della ghirlanda, mentre in quella superiore, vista di fronte, la ghirlanda è base e sottolineatura per l'arcaica figura del Buon Pastore.

Nel passaggio dal progetto all'opera finita si verificheranno alcuni cambiamenti. Saranno eliminate dalle tre urne le ghirlan-

[26] Anche per le richieste della commissione accademica vedi A. Mampieri, *Arte in Certosa* VI, cit., p. 75.

[27] Vedilo per esempio utilizzato in modo particolarmente evidente nel monumento Buratti, opera di Giovanni Putti (Chiostro III, lato est). Il prototipo bolognese di questa idea pare da ricercarsi nelle prove di Palagi per la Certosa e precisamente nel perduto monumento Bolognini Amorini (1803-1804), la cui colonna centrale era coronata proprio da maschere teatrali barbate. Vedi anche A. Mampieri, *Exempla virtutis: Palagi pittore di memorie*, in *Pelagio Palagi alle Collezioni Comunali d'Arte*, Ferrara, Edisai, 2004, p. 22-25; Ead., *"Magnifici luoghi di sepolcri". Dentro le prospettive di Pelagio Palagi*, in *Magnifiche prospettive. Palagi e il sogno dell'antico*, Ferrara, Edisai, 2007, p. 41-47.

de, sostituite nelle due laterali da grandi monogrammi cristologici con la chi e la ro incrociate tra l'alfa e l'omega. Lo stesso motivo sostituisce la più laica corona d'alloro lemniscata posta in alto, tra le due maschere teatrali. Lo stato attuale del monumento Rinaldi presenta ulteriori modifiche introdotte in epoca di poco posteriore. L'elegante basamento con patere e ghirlande verrà eliminato nel 1844 per far posto a nuove lapidi[28] e forse nello stesso periodo il monogramma cristologico in alto sarà sostituito dallo stemma, segno di un passaggio di proprietà documentato anche dalla scritta alla base del cippo che collega il monumento alla proprietà Rinaldi Ghisilieri.

Alla stessa serie di disegni di Gasparini conservati presso l'Archiginnasio appartiene anche il progetto per il monumento al medico Giacomo Giro (Chiostro I d'Ingresso, fig. 9), presentato dal Senatore, in rappresentanza del Comune di Bologna, all'Accademia di Belle Arti il 6 maggio 1823.[29] Lo spazio per il monumento era stato acquistato dalle figlie del defunto e dall'agente, dottor Vincenzo Pallotti, nello stesso anno.[30] Giacomo Giro, medico di origini padovane, aveva sposato Gertrude Cavara Silvani e ne aveva avute quattro figlie, Carlotta, Anna, Clementina e Rosalia. Era morto a Bologna il 28 dicembre 1822.[31] Il disegno acquerellato delinea la forma schematica della scarsella entro cui è posto il monumento (fig. 10).[32] Formata dalla sovrapposizione di nitidi volumi, la tomba recupera nel basamento con lapide il motivo delle ghirlande e delle patere già incontrato nel monumento Rinaldi, ma con un ritmo più lento, inserendo ai lati le due faci rovesciate che simboleggiano lo spegnersi della vita. Il

[28] Nel 1844 la famiglia Rinaldi ottiene dal Comune di collocare le nuove lapidi «levando alcuni rabeschi», cioè il basamento a patere e ghirlande (ASCBo, *Cimitero*, Indice del protocollo 1844, Lettera R, n. 266).

[29] Il documento di presentazione si trova presso ABAB, fasc. 1823, sottofasc. Maggio, n. 952. Vi si specifica che il progetto, opera di Gasparini, sarà eseguito a bassorilievo da Alessandro Franceschi. Lo stesso documento compare anche in ASCBo, *Carteggio Amministrativo*, 1823, XV, 2, n. 952.

[30] ASCBo, *Ufficio d'Igiene*, Indice dell'Illustrissima Assunteria del Ruolo e del Cimitero, Protocollo, n. 1, 1817-1825, 1823, Lettere G e P, n. 415.

[31] *Collezione dei monumenti* cit., n. 33; *Collezione scelta* cit., n. 44.

[32] Il disegno in esame (BCABo, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 3, n. 691), realizzato a matita nera e acquerello grigio, misura mm 480 x 332.

vertice a gradoni è coronato, come nel monumento Donati, dall'erma classica del defunto. L'affollato rilievo centrale rappresenta un sacrificio funebre a cui partecipano i famigliari, in una riuscita trasposizione all'antica del rito di commiato. Rispetto alla realizzazione finale, opera di Alessandro Franceschi, si osservano alcune differenze notevoli nell'erma, più giovanile nel progetto, e in alcuni dettagli del rito funebre.[33] Le figure presenti nel rilievo sono identificabili con le moglie e le quattro figlie del defunto, mentre la bambina che avanza da destra è sicuramente la nipotina «Violantina, figliuola della suddetta Clementina che formò la delizia dell'avo vivente».[34]

Anche per il monumento Giacomelli, eretto nel Chiostro III tra il 1823 e il 1827, siamo in possesso di ben due disegni attribuibili a Gasparini, che permettono di sottolineare l'attenzione con cui l'Accademia approvò il progetto, riservandosi di ricevere informazioni sullo "straniero" incaricato di eseguirlo: il carrarese Francesco Franzoni, costretto a presentare, oltre alle credenziali, anche il modello preparatorio in scagliola, come si richiedeva ai principianti o agli artisti che avevano dato adito a qualche dubbio sulla loro affidabilità esecutiva (fig. 11). La storia del monumento è particolarmente complessa. Voluto dagli eredi, Giuseppe e Antonio Giacomelli, figli di un cugino paterno

[33] La variazione nelle figure presenti al rito funebre è dovuta sicuramente al giudizio della commissione giudicatrice dell'Accademia, che nella sua risposta del 13 maggio 1823 approvava in linea di massima il progetto purché le figure presenti non fossero più di sei e chiedeva espressamente l'eliminazione di quella nell'angolo di sinistra. Alcune delle indicazioni resteranno tuttavia disattese, come quella di collocare il busto del defunto entro una lunetta circolare (ABAB, fasc. 1823, sottofasc. Maggio, n. 401). Nella risposta della commissione si richiede anche che Franceschi sottoponga il modello del rilievo, cosa che puntualmente verrà fatta. La commissione infatti visita lo studio dello scultore per visionare il modello l'8 luglio 1823 e presenta alcuni appunti, salvo approvare definitivamente il rilievo per la messa in opera l'11 luglio dello stesso anno (ABAB, fasc. 1823, sottofasc. Luglio, senza numero e n. 470). Mi sembra interessante notare come rispetto al progetto i partecipanti al sacrificio appaiano raccolti attorno all'ara, che diventa perno centrale della composizione, col capo chino e atteggiamenti mesti, contrapposti alla gestualità più mossa della prima idea. Si rinuncia inoltre al personaggio maschile all'estrema destra, riducendo il rito ad una esperienza al femminile aperta a tutte le età, dalla bambina alla donna anziana che depone una corona sull'ara. Nuovo, rispetto al progetto, appare anche l'inserimento del bassorilievo collocato al centro dell'altare, con la gru che divora il serpente, allusivo alla gratitudine che il defunto, come medico, doveva aver suscitato intorno a sé.

[34] *Collezione dei monumenti* cit., n. 33.

dei defunti, in segno di riconoscenza per il ricco patrimonio ricevuto, la tomba in marmo, un genere ancora raro in questi anni a Bologna, celebra la memoria di due fratelli. Il maggiore, Francesco, si era distinto come membro del collegio degli avvocati e prima della venuta dei Francesi era stato uno degli Anziani. Lungo tutto l'arco della sua vita fu impegnato in amministrazioni caritative. Il più giovane, Giampietro o Giovan Pietro, commerciante come il padre, fu chiamato a ricoprire per la sua onestà e le sue capacità amministrative l'incarico di tesoriere sotto diversi governi. Fu membro del consiglio comunale creato da Pio VII.[35]

Il progetto presentato da Gasparini all'Accademia di cui parlano i documenti non può tuttavia essere identificato con certezza con quelli oggi conservati all'Archiginnasio, eseguiti entrambi a puro contorno e non acquerellati, come si richiedeva invece a quelli da sottoporre al giudizio (fig. 12).[36] La documentazione relativa fu trasmessa dal Comune all'Accademia il 28 novembre 1823. Nei documenti di accompagnamento si specificava che l'opera sarebbe stata eseguita a Carrara dallo scultore Francesco Franzoni.[37] Sullo scultore l'Accademia emise un giudizio durissimo: le opere eseguite fuori Bologna dovevano essere eseguite da autori di chiara fama, il Franzoni risultava sconosciuto.[38] Il 16 giugno 1827 l'Accademia di Bologna riceve il giudizio della commissione riunitasi appositamente presso l'Accademia Reale di Carrara per valutare i modelli dello scultore: la commissione carrarese esprime un parere positivo con alcuni appunti. Secondo il documento i modelli raffiguravano la *Carità* e la *Religione*.

[35] *Collezione dei monumenti* cit., n. 101; *Collezione scelta* cit., n. 39.

[36] Per il monumento esistono presso il Gabinetto Disegni e Stampe dell'Archiginnasio due progetti con minime differenze: il disegno in Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 418, mm 570 x 469, è una matita nera, penna e inchiostro nero e bruno, mentre il foglio in Disegni Autori Vari, cart. 3, n. 663, mm 570 x 469, è una penna e inchiostro nero. Sul foglio n. 418, in basso a destra, compare la scritta «Cammillo Ambrosi» con una sigla. Il foglio n. 663 presenta varie interessanti annotazioni che sembrano legate all'esame della commissione accademica.

[37] ABAB, 1824, Disposizioni d'arte interne ed esterne, sottofasc. «Esami per monumenti sepolcrali nel Cimitero Comunale di Bologna», n. 2881 e ASCBo, *Carteggio Amministrativo*, 1823, XV, 2, n. 2881.

[38] ABAB, *ibidem*, 7. 12. 1823, n. 298.

Nella stessa occasione si provvedeva ad inviare a Bologna il curriculum di Emanuele Franzoni.[39] Il 6 luglio dello stesso anno la commissione dell'Accademia di Bologna esamina due modelli in scagliola di Franzoni e li approva con alcuni appunti. Possiamo chiederci se si tratta solo di una assunzione del giudizio inviato dalla Toscana o se realmente i modelli dovettero viaggiare fino a Bologna per essere nuovamente esaminati. È da notare come in entrambi i giudizi compaia lo stesso errore, le due virtù sono identificate come la *Carità* e la *Religione*, mentre sia dai disegni dell'Archiginnasio sia dall'esame del monumento esistente risultano essere la *Giustizia* e il *Commercio*, perfettamente corrispondenti alle professioni dei defunti, uno avvocato e l'altro commerciante. L'equivoco si spiegherebbe ipotizzando che l'Accademia di Carrara abbia visionato solo i modelli per le Virtù ai lati della lapide, prive di attributi che ne permettano l'identificazione, che compaiono invece nel fregio del sarcofago sovrastante, retti dai putti. È però difficile pensare che lo stesso errore si sia ripetuto a Bologna, dove era stato presentato anche il progetto di Gasparini. Probabilmente l'Accademia di Bologna registrò il giudizio del colleghi di Carrara senza riaprire una pratica di alcuni anni prima.

Il progetto, analogo nei due disegni, a puro contorno, incorniciato dal profilo dell'arco cui era destinato, sovrappone tre volumi squadrati: lo zoccolo per le lapidi funebri, il cippo centrale affiancato dalle due classiche *Piangenti* (in questo caso Virtù prive dei loro attributi, che compaiono in alto, nel sarcofago, e che permettono di identificarle come la *Giustizia* e la *Prosperità* o il *Commercio*, retti dai puttini reggighirlanda, due dei quali sostengono anche il clipeo con i profili affiancati dei defunti), e il

[39] ABAB, 1827, VII, 2. Curiosamente i documenti fino a questo punto e le fonti a stampa concordano nell'attribuire a Francesco Franzoni il monumento Giacomelli, in contrasto con i dati storici relativi allo scultore. Celebre animalista e restauratore di statue antiche, Francesco Franzoni fu attivo a Roma e comunque era già morto nel 1818, quando i lavori del monumento non erano nemmeno stati iniziati. La presenza del nome di Emanuele, citato per la prima volta nel documento del 1827, risulta invece illuminante, dato che nel 1827 all'Accademia Reale di Carrara era effettivamente attivo come professore di scultura un artista con questo nome, che potrebbe aver eseguito i modelli. Su Francesco ed Emanuele Franzoni, vedi *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, p. 283-287 e 277-278 (scheda di Rossella Carloni).

Fig. 1. E. Gasparini, *Due progetti per monumento funebre* (BCAB, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 419)

Fig. 2. G. De Maria (?), *Erma di Giovanni Donati* (BCAB, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 2 n. 583)

Fig. 3. E. Gasparini o G. De Maria (?), *Disegno per due geni per il monumento di Giovanni Donati* (BCAB, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 585)

Fig. 4. E. Gasparini e G. De Maria, *Monumento di Giovanni Donati*, Foto anteriore al furto, Bologna, Cimitero comunale della Certosa, Chiostro III (Foto Monica Ori)

Fig. 5. E. Gasparini o G. De Maria (?), *Progetto per il monumento di Prospero Ranuzzi* (BCAB, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 606)

Fig. 6. E. Gasparini e G. De Maria, *Monumento di Prospero Ranuzzi*, Bologna, Cimitero comunale della Certosa, Chiostro III (Foto Roberto Martorelli, Comune di Bologna, Progetto Nuove Istituzioni)

Fig. 7. E. Gasparini, *Progetto per il monumento di Giovanni Rinaldi* (BCAB, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 2, n. 488)

Fig. 8. E. Gasparini e P. Trifogli, *Monumento di Giovanni Rinaldi*, Bologna, Cimitero comunale della Certosa, Chiostro I (Foto Roberto Martorelli, Comune di Bologna, Progetto Nuove Istituzioni)

Fig. 9. E. Gasparini, *Progetto per il monumento di Giacomo Giro* (BCAB, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 3, n. 691)

Fig. 10. E. Gasparini e A. Franceschi, *Monumento a Giacomo Giro*, Bologna, Cimitero comunale della Certosa, Chiostro I (Foto Roberto Martorelli, Comune di Bologna, Progetto Nuove Istituzioni)

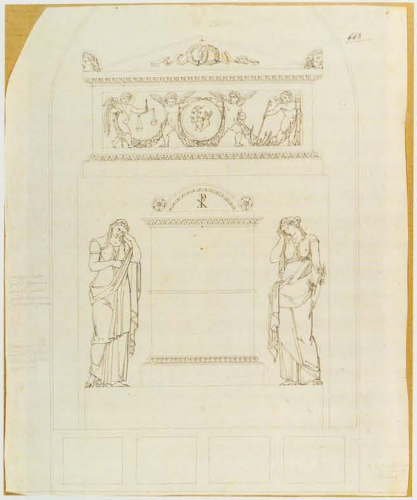

Fig. 11. E. Gasparini, *Progetto per il monumento ai fratelli Giacomelli* (BCAB, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 3, n. 663)

Fig. 12. E. Gasparini e E. Franzoni, *Monumento ai fratelli Giacomelli*, Bologna, Cimitero comunale della Certosa, Chiostro III (Foto Roberto Martorelli, Comune di Bologna, Progetto Nuove Istituzioni)

Fig. 13. G. Nadi, *Progetto per il monumento di Giuseppe Vogli* (BCAB, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 3, n. 684)

Fig. 14. G. Nadi e G. De Maria, *Monumento di Giuseppe Vogli*, Bologna, Cimitero comunale della Certosa, Recinto dei Sacerdoti (Foto Monica Ori)

Fig. 15. F. Santini, *Progetto per il monumento di Pietro Semprini*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Collezione Certani (Foto Matteo De Fina, Venezia, Fondazione Giorgio Cini)

Fig. 16. F. Santini e A. Franceschi, *Monumento di Pietro Semprini*, Bologna, Cimitero comunale della Certosa, Sala della Pietà (Archivio Musei Civici d'Arte Antica)

sarcofago collocato nell'architrave. Il sarcofago presenta nel timpano le due corone lemniscate intrecciate, allusive ai fratelli e al loro vincolo di sangue, e i mascheroni tragici angolari, già presenti nel monumento Rinaldi. Gasparini riutilizza qui il primo progetto per il monumento Donati, dove la stele centrale riempie il vuoto al di sotto della trabeazione e il sarcofago viene collocato in alto. Rispetto al disegno si osservano nella scultura finita alcune varianti. Nel sarcofago in alto i puttini sono disposti con una maggiore simmetria, in particolare i due al centro, per i quali Gasparini aveva introdotto la *variatio* aggraziata del putto di sinistra, volto a guardare in basso. Anche i due ritratti dei Giacomelli entro il medaglione, da schematici profili antichi da medaglia, si trasformano in moderni personaggi in abiti del tempo. Il puttino all'estrema destra regge gli attributi del *Commercio*: l'àncora e il caduceo, ben più riconoscibili che nel disegno, dove al posto del caduceo compare una piccola cornucopia. Anche le Virtù afflitte, raffigurate velate, sono lievemente variate nel gesto del cordoglio. La *Giustizia* giunge le mani mentre nel disegno porta la sinistra al viso a tergersi le lacrime; il *Commercio*, invece di tenere il braccio sinistro abbandonato lungo il fianco, lo porta sulla coscia, sempre comunque reggendo un ramoscello che nel foglio appare identificabile come ulivo e nel marmo diverrà cipresso. Il foglio n. 663 presenta alcune interessanti annotazioni a matita che lo fanno ritenere molto vicino alla versione valutata dall'Accademia, se non proprio quella. Sappiamo infatti che non sempre gli autori consegnavano per il primo giudizio fogli acquerellati come richiesto dal regolamento e che a una prima presentazione spesso tenevano dietro colloqui informali tra la commissione e l'autore per stabilire correzioni da tenere presenti in una seconda versione del progetto, da realizzare in forma più aderente alle prescrizioni regolamentari. Sul lato sinistro del foglio compaiono infatti due scritte «La figura destra qui nel disegno è un poco più gentile di quella del cartone nella parte inferiore» e «Il monogramma ℞ non si ha inciso ma di rilievo, e si darà in cartoncino». Ne possiamo dedurre che il disegno fu in un secondo momento messo a confronto con un cartone in scala 1:1 secondo una prassi frequente della commissione accademica che richiedeva, prima

che si procedesse alla traduzione del monumento sul posto, che ne venisse eseguito un modello bidimensionale per meglio valutarne l'impatto. Anche il monogramma cristologico che compare al centro della stele viene richiesto nell'esecuzione finale a rilievo e non inciso, come è invece nel foglio, e si vuole per questo una prova su cartoncino, segno evidente che non era più possibile realizzarlo nel cartone, già eseguito e non replicabile per un dettaglio. In basso a destra si legge anche «A A alla stessa linea del muro del claustro B», probabile riferimento alla normativa comunale che richiedeva che i monumenti sorgessero su uno zoccolo di altezza pari a quella del muretto della cinta esterna del Chiostro della Cappella, in modo da risultare dal campo e dai lati del quadriportico armonicamente incorniciati dalla struttura architettonica esterna.[40]

Presso lo stesso Gabinetto Disegni e Stampe dell'Archiginnasio si conserva un foglio attribuito a Giuseppe Nadi (fig. 13) che rappresenta una versione di massima, lontanissima dall'accuratezza degli studi di Gasparini, per un monumento funebre. Anche in questo caso l'idea di un architetto verrà svolta da uno scultore, Giacomo De Maria.[41] Lo studio è infatti preparatorio per il monumento del canonico Giuseppe Vogli, collocato alla Certosa nel Recinto dei Sacerdoti, opera in cui lo scultore neoclassico raggiunge uno dei suoi esiti più alti (fig. 14).

Giuseppe Vogli, sacerdote, professore di filosofia all'Università di Bologna e al Collegio Montalto, fu studioso di fisica e di teologia. Membro del Collegio dei Dotti alla Consulta di Lione, fu insignito dell'ordine della Corona Ferrea. Morì il 22 gennaio 1811

[40] Sul regolamento e sui suoi punti analizzati in dettaglio vedi A. Mampieri, *Arte in Certosa* VI, cit., p. 74-75.

[41] BCABo, GDS, Disegni Autori Vari, cart. 3, n. 684. Il grande foglio a penna e inchiostro nero con acquerellatura grigia e tracce di matita misura mm 670 x 402. Sul retro compaiono tracce di ricalco. L'attribuzione a Giuseppe Nadi compare sia nel vecchio inventario del GDS sia nella targhetta antica applicata al foglio sul lato sinistro in basso che recita «U Deposito disegno di Nadi», un'informazione che è difficile mettere in discussione, data la presenza di pochissimi esempi della grafica sia dell'architetto sia dello scultore che permettano di istituire dei confronti probanti. Giuseppe Nadi (1780-1814) studia presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, allievo di Tadolini, Jarmorini e Flaminio Minozzi. Vince l'alunnato romano nel 1804 e per alcuni anni risiede e lavora a Roma. Rientrato a Bologna, viene incaricato del progetto di Villa Aldini (1807 ca.) e successivamente di quello del teatro Contavalli (1814) (scheda di Ombretta Bergomi, in *L'Arte del Settecento in Emilia* cit., p. 89-90).

e dopo i funerali solenni gli fu decretata dagli allievi e dagli amici una tomba in Certosa, nello spazio specifico riservato agli uomini di chiesa. Il 23 febbraio di quell'anno alcuni discepoli del Vogli fanno infatti istanza al consiglio comunale per richiedere la concessione di uno spazio gratuito per erigergli una tomba. La proposta venne accolta a patto che il monumento fosse pronto per il mese di giugno e si presentasse un disegno preventivo.[42] Il monumento può quindi essere datato con buon margine al 1811-1812, dunque anteriormente alla prassi della valutazione della commissione accademica. L'ideazione generale abbozzata del progetto lascia a De Maria una grande libertà di esecuzione che, partendo dalle schematiche collocazioni delle figure, ne esplora espressioni e stati d'animo, coniugando un barocco esausto con i modelli classici più noti. Rispetto al disegno, di cui viene mantenuta l'impostazione piramidale con alto basamento, coronato da una imponente urna panneggiata, lo scultore introduce alcune varianti nelle virtù laterali, la *Carità* a sinistra e la *Storia* a destra. La *Carità*, impostata sulla purezza di linee classiche di un'*Hera* o della recentemente ritrovata *Diana* di Gabi,[43] è affiancata da un bambino piangente ampiamente debitore al fare dell'Acquisti migliore, mentre la *Storia* abbandona il gesto proposto dal modello, che la vede seduta a trascrivere su una tavoletta, divenuta invece piano d'appoggio su cui ripiegarsi in atteggiamento di piangente.[44] La tomba diverrà presto un modello di riferimento per altri monumenti analoghi, come quello Spada di Vincenzo Vannini, modellato da Luigi Acquisti nel vicino Chiostro III.

[42] ASCBo, *Atti del Consiglio Comunale*, 1806-1811, seduta del 23 febbraio 1811, c. 165-166. Giuseppe Vogli era fratello di Marcantonio, primo bibliotecario della Biblioteca Comunale di Bologna, istituita presso il soppresso convento di San Domenico: PIERANGELO BELLETTINI, *Momenti di una storia lunga due secoli*, in *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, Firenze, Nardini, 2001, p. 9-49, p. 9.

[43] FRANCIS HASKELL - NICHOLAS PENNY, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*, Torino, Einaudi, 1984.

[44] Per la figura della Storia esiste un modellino in terracotta in collezione privata segnalato da S. ZAMBONI, *Giacomo De Maria* cit. Il monumento Vogli, a ragione uno dei più celebri della Certosa, è ricordato da Petronio Ricci (*Monumenta* cit., I/ 47) e dai repertori dello Zecchi (*Collezione dei monumenti* cit., n. 3), del Salvardi (*Collezione scelta* cit., n. 51) e del Terry (*Collezione dei disegni* cit., n. 45). Tutte le fonti attribuiscono l'invenzione al Nadi e l'esecuzione al De Maria. Lo scultore ricorda nell'autografo citato la sua attività al monumento (BCABo, ms. B.3985 cit.).

All'attività dell'architetto Francesco Santini si collega invece lo splendido foglio acquerellato della collezione Certani, presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (fig. 15).[45] Preparatorio per il grande monumento Semprini su uno dei lati lunghi della Sala della Pietà, modellato da Alessandro Franceschi, il progetto prevede una complessa macchina, piuttosto simile ad un'ancona d'altare, dominata dalle due figure dei geni alati appoggiate al coronamento, che contiene il medaglione circolare con il profilo del defunto. Il fiorone d'acanto raccorda il vertice del monumento con l'unghiatura soprastante. Il progetto ricalca quasi perfettamente la realizzazione definitiva, dove le variazioni maggiori compaiono nel fregio classico, semplificato rispetto all'idea dell'architetto, e nella base della lapide che sostituisce un semplice motivo fitomorfo alle cornucopie affiancate all'*ourobòros* con la clessidra, motivo ricorrente allusivo al tempo e al suo eterno ritornare su sé stesso. Anche le coppie di pigne avviluppate spariscono per lasciare il posto a più sobrie lesene scanalate, assenti nel disegno. Ai lati del monumento le previste torcere ardenti, troppo chiesastiche, lasciano il posto a snelle urne cinerarie con coperchio, purtroppo rubate all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso. Anche lo zoccolo risulta molto semplificato sia nell'eliminazione del fregio a greca intrecciata sia nella

[45] Fondazione Giorgio Cini, Collezione Certani, inv. n. 33751, mm 610 x 130, penna e inchiostro nero, acquerello grigio e rosa. Nel rettangolo in basso si legge al centro «Piedi di Bologna» agli estremi della scala metrica. Sotto la scala «Equivalenti ad Architettonici Palmi Romani 12». Un poco più in basso la firma dell'autore «F. Santini Profes(so)r(e) Pub(blic)o Ingeg(ner)e Architetto». In basso a sinistra «Adì 20 Giugno 1817/Visto dal Senatore di Bologna/Co. Cesare Alessandro Scarselli», al centro in basso «Ragani Seg(reta)rio», a destra in basso «Adi 28 Giugno 1817/ Visto/ Camillo Ceronetti Pr(o) V(icario) G(enera)le». Il foglio fu sicuramente presentato alla commissione accademica per il suo giudizio, come risulta dal visto apposto dal senatore Scarselli e dal provicario Ceronetti. Che tratti di un progetto per l'approvazione si ricava anche dal grado di finitezza, richiesto normalmente dalla commissione, e dalla firma dell'autore, anch'essa condizione indispensabile, assieme alla scala metrica. L'attribuzione del disegno a Francesco Santini è quindi suffragata dalla firma ed appare piuttosto verosimile, dato che il monumento Semprini è stato sempre attribuito all'architetto e ornatista neoclassico. Francesco Santini (Bologna, 1763-1840) fu allievo di Jarmorini e di Barozzi; costruì a Bologna il teatro del Corso e la casa di Gioachino Rossini. La sua attività di scenografo e decoratore è ampiamente documentata dalle fonti (cfr. scheda di Deanna Lenzi in *L'Arte del Settecento in Emilia* cit., p. 280-281). Il monumento di Pietro Semprini è documentato dal repertorio di Zecchi (*Collezione dei monumenti* cit., n. 147) oltre che da un disegno acquerellato di Petronio Ricci (*Monumenta* cit., 2/60) e si trova nella Sala della Pietà. Negli anni Novanta del secolo scorso ha subito il furto delle due urne laterali.

riduzione del gioco di volumi previsto nel progetto e dato dalla successione ravvicinata di vari bassi basamenti. La purezza neoclassica dell'impianto, evidente nell'ideazione, viene esaltata dallo scultore Alessandro Franceschi nella realizzazione del sepolcro, dove spiccano i caratteri distintivi della sua delicata fattura soprattutto nei geni con corone di quercia, le cui attitudini sono lievemente mutate rispetto all'idea di Santini. Il progetto per il monumento venne restituito dall'Accademia di Belle Arti al Comune, secondo la documentazione conservata presso l'Archivio Storico Comunale e l'Accademia di Belle Arti di Bologna, il 19 giugno 1817.[46] In questa occasione si ricordava che erano state concordate alcune varianti con l'autore che le avrebbe messe in opera nel cartone in scala 1:1. Trasmesso all'incaricato Francesco Calori il 20 giugno 1817, il progetto approvato dall'Accademia dovette essere realizzato in tempi regolari, dato che non risultano dai documenti problemi successivi.[47]

L'esame di queste testimonianze grafiche superstiti relative a monumenti realizzati in un breve ma intenso periodo della storia iniziale della Certosa permette di mettere meglio a fuoco questo momento di collaborazione stretta tra scultori e architetti, in cui la posizione ideativa dell'architetto appare spesso anche quella di coordinatore dei lavori, e i ruoli all'interno del cantiere, nel quale spesso si alternavano due scultori, uno di ornato ed uno di figura. L'emergere di ulteriori prove grafiche e di documenti potrebbe gettare in futuro nuova luce su questo aspetto ancora tutto da approfondire ed estremamente interessante per la comprensione di uno snodo fondamentale della storia del cimitero, il passaggio dalla tomba dipinta a quella scolpita.

[46] ASCBo, *Carteggio Amministrativo*, 1817, XV, 2 e ABAB, 1817, giugno, n. 99. Il progetto di Francesco Santini era stato trasmesso all'Accademia il 10 giugno 1817 (ASCBo, *ibidem*) (ABAB, 1817, giugno, n. 99).

[47] ASCBo, *Carteggio Amministrativo*, 1817, XV, 2, n. 1232. Una volta approvati, i disegni venivano spesso consegnati all'ispettore del Cimitero, Calori, che ne verificava la corretta traduzione da parte degli artisti, nel rispetto delle correzioni e delle modifiche richieste dal verbale della commissione esaminatrice, per evitare abusi che peraltro erano frequenti.

Annalucia Forti Messina

Giuseppe Ruggi. La carriera di un chirurgo bolognese (1844-1925)

Desidero ritornare su un personaggio di cui mi sono già occupata, studiandolo come autore di una interessante autobiografia.[1] Al di là infatti della problematica inerente a quel tipo di scrittura, mi pare che la carriera di questo chirurgo presenti un oggettivo interesse anche come storia di vita particolare, perché si tratta di un individuo rappresentativo d'una categoria professionale socialmente assai importante nel passaggio fra Ottocento e Novecento. Anche qui la fonte del presente lavoro sono i *Ricordi* del chirurgo bolognese, ma l'attenzione non è limitata ai modi dello scrivere.

Giuseppe Ruggi nacque a Bologna nel 1844 in una famiglia borghese relativamente benestante e di tradizioni patriottiche: suo padre, un artista pittore, incisore, scenografo, si era battuto contro gli austriaci alla Montagnola nel 1848 e possedeva due fondi e una casetta in collina. Nel 1862, per consiglio di questo padre artista, Giuseppe si iscrisse all'Università della sua città e frequentò i corsi di medicina e chirurgia in quella facoltà che era

[1] A. Forti Messina, *Quando i medici scrivono di sé: i* Ricordi *di Giuseppe Ruggi (1844-1925)*, in *Scritture di desiderio e di ricordo. Autobiografie, diari, memorie tra Settecento e Novecento*, a cura di Maria Luisa Betri e Daniela Maldini Chiarito, Milano, FrancoAngeli, 2002, p. 137-159. L'autobiografia in questione è: Giuseppe Ruggi, *Ricordi della mia vita (privata, politica, professionale, scientifica)*, Bologna, Cappelli, 1924, p. 247.