

L'Archiginnasio

BOLLETTINO

- DELLA BIBLIOTECA -
COMUNALE DI BOLOGNA

— FONDATO DA —

ALBANO SORBELLI

— DIRETTO DA —

ELISA REBELLATO e MICHELE RIGHINI

ANNO CXVIII (2023)



Comune
di Bologna



bologna
BIBLIOTECHE
biblioteca dell'Archiginnasio

L'ARCHIGINNASIO

BOLLETTINO
DELLA
BIBLIOTECA COMUNALE DI BOLOGNA

CXVIII - 2023



Annuario della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

Edito dal Comune di Bologna

Piazza Galvani 1, 40124 Bologna, tel. 051 2196611

<https://www.archiginnasio.it>

email: archiginnasio@comune.bologna.it

Direttori: Elisa Rebellato e Michele Righini

Comitato editoriale: Alessandra Curti, Giorgia Grilli, Anna Maria Lorusso, Clara Maldini, Giacomo Nerozzi, Daniela Picchi

Finito di stampare a Santarcangelo di Romagna da Maggioli nel mese di dicembre 2025

Impaginazione: Manuela Marchesan

Direttrice responsabile: Elisa Rebellato

Registrazione Tribunale di Bologna n. 373 del 16 novembre 1950

S O M M A R I O

GIAN LUIGI BETTI

- Giulio Segni, un prete ‘letterato’ amico di Torquato Tasso
e la stampa bolognese di un’opera politica..... p. 7

MARINELLA PIGOZZI

- Francesco e Ferdinando Galli Bibiena scenografi in teatri
pubblici e collegi di Roma. Il dialogo con l’Arcadia..... » 33

ALESSANDRA LEGGIERI

- La dispersione del patrimonio artistico di Santa Maria della Pietà
detta ‘del Piombo’ di Bologna. Uno studio sulle fonti..... » 85

BERTRAND DE ROYERE

- Un camino all’Etrusca di Pelagio Palagi per Carlo Alberto
re di Sardegna..... » 121

ROSARIA CAMPIONI

- L’humanitas non priva di “bolognesità” di Ezio Raimondi » 145

GIAN LUIGI BETTI

Giulio Segni, un prete ‘letterato’ amico di Torquato Tasso e la stampa bolognese di un’opera politica

Giulio Segni fu personaggio attivo nel mondo culturale della seconda metà del Cinquecento e dei primi anni del secolo seguente, periodo in cui vi manifestò la propria presenza in vari modi. Si è conservata testimonianza della sua operosità attraverso versi d’occasione e lavori in prosa di varia natura da lui composti e messi a corredo di testi di altri autori, ma anche grazie all’attività svolta come artefice di raccolte originali di scritti e come promotore della stampa di opere di letterati del tempo. Nonostante la memoria lasciata da tale fervido impegno letterario, già alla fine del Settecento Giovanni Fantuzzi nelle *Notizie degli scrittori bolognesi* affermava di poter disporre di informazioni scarse e non sempre certe riguardo alle vicende della sua vita, mentre in seguito fu confuso con il quasi omonimo e contemporaneo Giulio Cesare Segni, dalla fortunata carriera ecclesiastica.¹ Uno scambio di persona di cui fu forse almeno in parte colpevole lo stesso Fantuzzi, che, all’interno delle *Notizie* nel titolo della voce a lui dedicata, gli attribuì in un primo tempo il nome Giulio Cesare, salvo poi correggersi in seguito in un successivo volume dell’opera,² ma che tuttavia non sbagliò nell’identificarlo con un sacerdote di origine modenese vissuto a Bologna.

Il Segni interprete attivo della vita letteraria del suo tempo va infatti identificato con il prete, prima titolare della parrocchia di San Michele Arcangelo (dal 1584 al 1600, anno in cui la chiesa passò ai Barnabiti) e poi di quella di Sant’Isaia (ancora oggi esistente), che fu anche maestro di grammatica e poetica latina ai «putti».³ La sua presenza come «Rettore» della parrocchia di Sant’Isaia

¹ ANGELO SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino - Roma, E. Loescher, 1895, vol. I, nota 2 a p. 534. Sul citato Giulio Cesare si veda POMPEO SCIPIO DOLFI, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insegne, e nel fine i cimieri. Centuria prima*, In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, 1670, p. 694.

² GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, In Bologna, nella Stamperia di San Tommaso d’Aquino, vol. VII, 1789, p. 378-381 e vol. IX, 1794, p. 185-187.

³ Come residente in tale parrocchia («Di Bologna in S. Isaia il primo di Gennaio MDCXVI») Segni sottoscrive la dedica a Ferdinando Gonzaga, duca di Mantova, dell’opera da lui curata: TORQUATO TASSO,

è altresì ricordata da Faleoni nelle *Memorie historiche* dove se ne loda l'opera che consentì alla chiesa omonima di essere «levata dalle minacce dell'antichità, risarcita, e resa più confortevole al divino culto, e più proportionata alla comune devotione» e la decisione di trasportare all'interno dell'edificio religioso un'immagine della Madonna, oggetto di devozione, che si trovava nel suo portico esterno.⁴ Interessante poi una informazione che si ricava da una scrittura di don Giulio posta all'interno di una delle numerose raccolte letterarie – nella circostanza di componimenti poetici dedicati alla «imagine della beata Vergine dipinta da san Luca» conservata a Bologna – che, a vario titolo, propongono suoi lavori. Si tratta di una dedica al concittadino Carlo Caprara in cui Segni ricorda che entrambi ebbero come «Maestro» Carlo Signorino; il Caprara perché «come intimo che egli [Signorino] fu di tutta vostra casa, et amato, et favorito assai dalla gentilezza del sig. Girolamo padre di V.S. con grandissima carità incaminò tutti voi Signori Fratelli nella vera strada de' migliori studi», il Segni per la «tanta famigliarità in materia di lettere, et servitù io hebbi seco».⁵ Circostanza che indirettamente fa supporre una vicinanza del Segni al cardinale Gabriele Paleotti che ebbe il Signorino tra i suoi principali collaboratori.⁶ Una vicinanza che appare altresì certificata dall'aver don Giulio curato la stampa di un'opera in morte di Camillo, fratello del cardinale, che raccoglie, accanto all'orazione in onore del defunto pronunciata nell'occasione, anche scritti collegati all'evento funebre di vari altri autori, a cui Segni aggiunge un «protrepticon» dedicato ad Aldo Manuzio il giovane e ad altri «insignis Litteraturae viros» al cui interno

Lettere [...] non più stampate, In Bologna, presso Bartolomeo Cochi, 1616, sulla quale si tornerà in seguito. L'epistolario era stato comunque raccolto «in buona parte» da Antonio Costantini diplomatico al servizio dei Gonzaga e amico del Tasso e del Segni, riguardo al quale numerose informazioni si possono leggere in A. SOLERTI, *Vita* cit. La notizia del ruolo avuto nella pubblicazione dal Costantini si ricava dall'epistola dedicatoria di Segni a Ferdinando Gonzaga presente nel volume. Già nel 1611 Cesare Rinaldi sollecitava Costantini a dare alle stampe le lettere del Tasso in suo possesso (lettera di C. Rinaldi ad A. Costantini, Bologna, 29/06/1611, in C. RINALDI, *Delle lettere [...] volume primo*, In Bologna, presso Bartolomeo Cochi, 1620, p. 354-355). Numerose notizie su Rinaldi si leggono in GIULIA ISEPEPI – BEATRICE TOMEI, *Humanista delle tele: Guido Reni pittore dei poeti*, Roma, Campisano Editore, 2022, p. 13 e seguenti e in G. ISEPEPI - RAFFAELLA MORSELLI, *La favola di Atalanta: Guido Reni e i poeti*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2024, in particolare p. 91-123. Riguardo ai luoghi religiosi da cui prendevano il nome le due circoscrizioni ecclesiastiche in cui Segni esercitò il suo ministero sacerdotale cfr. MARCELLO FINI, *Bologna sacra: tutte le chiese in due millenni di storia*, Bologna, Pendragon, 2007, p. 101-102 e 164.

⁴ CELSO FALEONI, *Memorie historiche della chiesa bolognese e suoi pastori*, In Bologna, per Giacomo Monti, 1649, p. 678.

⁵ Componimenti poetici volgari, latini, et greci di diversi sopra la s. imagine della beata Vergine dipinta da san Luca la quale si serba nel monte della Guardia presso Bologna con la sua historia in dette tre lingue scritta da Ascanio Persij, In Bologna, presso Vittorio Benacci, 1601; «Al molto illustre et molto Rever. Sig. Carlo Caprara. Canonico della Cathedrale di Bologna, Signor mio osservandissimo». Il Caprara fu dottore in legge e canonico di San Pietro (cfr. P.S. DOLFI, *Cronologia* cit., p. 241).

⁶ Cfr. PAOLO PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti: 1522-1597*, Bologna, Il Mulino, 2022, nota 26 a p. 46-47. Sul Signorino si vedano GUIDO BARTOLUCCI, *La repubblica ebraica di Carlo Signorino: modelli politici dell'età moderna*, Firenze, L. S. Olschki, 2007; IDEM, *In falso veritas: Carlo Signorino's Forged Challenge to Ecclesiastical Censorship and Italian Jurisdictionalism*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 2018, p. 211-23; VINCENZO LAVENIA, *Signorino Carlo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 92, 2018, p. 578-583.

pone anche il Tasso.⁷

Ulteriori ragguagli in merito alla sua biografia si traggono poi da un paio di atti del novembre 1604 ritrovati tra le carte del notaio bolognese Sebastiano Riccardi, in cui il sacerdote appare come parte in causa in alcune transazioni economiche.⁸ Da una loro lettura si evince che era nato a Modena, come già per altro ipotizzato dal Fantuzzi. Si apprende inoltre che era figlio di Geronimo e aveva almeno un fratello di nome Andrea, ma anche si conferma come al momento della stesura dei documenti svolgesse l'ufficio di parroco nella chiesa bolognese di Sant'Isaia. Un particolare che emerge da uno degli atti è poi l'esistenza di un luogo collegato alla chiesa e alla canonica, dove il notaio rogò il documento, che il sacerdote aveva adibito a 'studio letterario': «Cappella S. Isaia ac in canonica dicta ecclesia ac in mansione ludi letterariorum». Un luogo ove probabilmente Segni si ritirava a comporre i suoi numerosi parti letterari, ma probabilmente anche a fare conversazione con amici e sodali come lui attenti allo svolgersi della vita culturale del tempo. In sostanza un luogo in cui si riuniva uno dei vari cenacoli presenti a Bologna, distinti ma non necessariamente in opposizione alle accademie allora fiorenti in città,⁹ che si radunavano all'interno dei palazzi o di altri spazi proponendosi come punti d'incontro in cui dibattere dei più svariati temi. Cenacoli della cui esistenza esistono varie testimonianze in scritti del tempo. Basti ricordare quello che si riuniva nello studio di Ercole Bottrigari,¹⁰ personaggio ammirato dal Segni per le sue virtù intellettuali, a cui partecipava anche il sacerdote Giovan Ludovico Ramponi, corrispondente e ammiratore di Galileo, che ne ricorda l'esistenza scrivendo allo scienziato pisano.¹¹ La presenza di un'altra adunanza è invece testimoniata dalla descrizione di un incontro che viene fatta in un dialogo di Ciro Spontone, amico sia di Segni sia di Bottrigari, con i quali condivideva una rete di relazioni personali comprendente anche il Tasso, il quale ebbe a scrivere allo Spontone dell'«obbligo» che sentiva nei confronti del Bottrigari del quale aveva profonda stima e la cui «gratia» stimava «quanto la vita

⁷ G. SEGNI, *Camilli Palaeoti senatoris Bononiensis viri clarissimi tumulus*, Bononiae, apud Haer. Io. Rossij, 1597. Riguardo al Paleotti si veda *Il De Republica Bononiensi di Camillo Paleotti*, a cura di Irene Iarocci, Bologna, BraDypUS, 2014, e della stessa Iarocci la voce nel *Dizionario biografico degli Italiani* cit., vol. 80, 2014, p. 429-431. Da rilevare come il Manuzio fu sodale del Signorile e suo successore, anche se per soli due anni (1585-1586), sulla cattedra di Umanità nell'Università di Bologna. Sul Manuzio cfr. la voce di EMILIO RUSSO nel *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 69, 2007, p. 245-250.

⁸ Archivio di Stato di Bologna (=ASB), *Notarile*, Riccardi Sebastiano, prot. 3, c. 58r-v e 59r.

⁹ Sul mondo accademico bolognese del periodo cfr. G.L. BETTI — MARINA CALORE — CLIZIA GURRERI — MARINELLA PIGOZZI, *Accademie a Bologna nei secoli XVI e XVII: arte, feste e saperi*, Bologna, Patron, 2022.

¹⁰ Su di lui cfr. G.L. BETTI — M. CALORE, «*Il Molto Illustris Cavaliere Hercole Bottrigari*. Contributi per la biografia di un eclettico intellettuale bolognese del Cinquecento», *Il Carrobbio*, XXXV, 2009, p. 93-120; IDEM, *Indagine sugli scritti, la biblioteca e il 'museo' di Ercole Bottrigari, eclettico intellettuale bolognese (1531-1612)*, *Teca. Testimonianze, editoria, cultura, arte*, 2016, n. 9-10, p. 39-69 e il mio contributo *Cultura, politica e religione nei palazzi dei Bottrigari durante il Cinquecento*, *«Strenna storica bolognese»*, LXXI, 2021, p. 97-122.

¹¹ Su di lui mi permetto di rinviare al mio lavoro *Giovan Ludovico Ramponi: un arciprete 'copernicano' e l'«esquisita dottrina» di Galileo*, *«Galilaea»*, IX, 2012, p. 161-179.

istessa».¹² Il dialogo dello Spontone narra di un incontro avvenuto all'interno del «superbo Giardino de' Signori Poeti»,¹³ con a protagonisti, assieme al Bottrigari, altri due personaggi particolarmente legati al Segni come Melchiorre Zoppio e Cesare Rinaldi, il quale proprio in casa del parroco modenese ricorda di avere incontrato il Tasso.¹⁴ Con loro anche Camillo Bolognini, membro del Senato bolognese per il quale svolse incarichi diplomatici, noto per i suoi interessi culturali, oltre che nipote del Bottrigari, avendo avuto come madre Isabella, sorella di Ercole.¹⁵

¹² Si trattava di un apprezzamento tale da indurre Tasso a tacere dello scarso valore da lui attribuito ai versi composti da Ercole e che invece lo stimola a invitare lo Spontone a riportargli i sensi della sua ammirazione: «Al signor Ercole sono obligato tanto, ch'io dovere lodare i suoi versi, benché non mi piaccessero; perch'in questo tempo la libertà del giudicare, o del dire il suo parere non suole esser lodata negli amici, però vi prego, che lodiate ogni cosa non solo con le vostre usate parole, ma con quelle, che sapreste formare, come se fossero dette da me; e raccomandarmi a quel cortese Gentilhuomo, la gratia del quale io stimo, quanto la vita istessa»; lettera di T. Tasso a C. Spontone, da Roma, 30/01/1588, apparsa nella già citata raccolta delle lettere del Tasso curata dal Segni, p. 391-392. A documentare l'ammirazione in cui Segni teneva Bottrigari per il suo sapere basti ricordare quanto scrive sotto l'incisione che raffigura Ercole («Herculis Augustam Butrigari suspice Formam./ Qui calamo Priscos vincit, et ingenio») posta tra le dediche che introducono un volume dello stesso Bottrigari che raccoglie alcune dissertazioni (di cui si conservano in Biblioteca Universitaria di Bologna [ms. 345, busta III] gli originali manoscritti) stese intorno al 1591 dall'autore sulle recenti teorie musicali, che venne dato alle stampe da un gruppo di suoi estimatori, tra i quali compaiono Melchiorre Zoppio — letterato e filosofo, docente nello Studio bolognese per molti anni, noto in particolare per essere annoverato tra i fondatori della celebre accademia dei Gelati — e lo stesso Giulio Segni: ERCOLE BOTTRIGARI, *Il Melone. Discorso Armonico [...], et il Melone Secondo [...]. Et nel fine esso Discorso del Sigonio*, In Ferrara, appresso Vittorio Baldini, 1602 (ne esiste una ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1969). In merito allo scontro polemico tra Giovanni Maria Artusi e il Bottrigari, che fu alla base della pubblicazione del *Melone*, si veda LUCA BRUNO, *Il cantar novo di Ercole Bottrigari, ovvero dell'antica musica cromatica ridotta alla moderna pratica polifonica tra Cinque e Seicento*, «Studi musicali», V, 2014, 2, p. 273-356. Sullo Zoppio e i Gelati cfr. C. GURERI, *Il discorso di Melchiorre Zoppio "in dichiaratione dell'Hermathena": ipotesi di lettura*, «Kptuký», III, 2022, p. 57-98 e le parti introduttive scritte da Lorena Vallieri poste a precedere la recente edizione, a cura della stessa Vallieri, del *Giuliano cacciatore* di Melchiorre Zoppio (Perugia, Morlacchi Editore, 2023). Le relazioni intellettuali e personali tra Ercole Bottrigari, gli Spontone e gli Zoppio hanno le loro origini nel rapporto di stima e amicizia intrattenuto da Ercole con Bartolomeo Spontone e Girolamo Zoppio, padri rispettivamente di Ciro e Melchiorre. Ercole inoltre durante un periodo di esilio trascorso a Ferrara ospitò Ciro nella propria casa (cfr. LUISA AVELLINI, *Letteratura e città: metafore di traslazione e Parnaso urbano fra Quattro e Seicento*, Bologna, CLUEB, 2005, p. 238-239).

¹³ CIRO SPONTONE, *Hercole difensore d'Homero. Dialogo [...] nel quale oltre ad alcune nobilissime materie; si tratta de' tiranni, delle congiure contro di loro, della magia naturale; & dell'officio donneſco*, In Verona, nella stamparia di Girolamo Discepolo, 1595. La citata definizione riguardante il luogo scelto per l'ambientazione del dialogo è di anni seguenti ed è proposta da Carlo Cesare Malvasia, che lo ricorda come spazio particolarmente amato dal «dottissimo» pittore Francesco Albani, il quale lo predilesse come luogo di ritiro per il suo lavoro (CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice vite de pittori bolognesi*, In Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, 1678, vol. II, p. 234-235). Da segnalare poi che un dialogo dello Spontone prende il titolo dal cognome di Ercole e tratta di un tipo di verso da lui usato: *Il Bottrigarō ovvero del nuovo verso enneasillabo*, In Verona, presso Girolamo Discepolo, ad istanza del sig. Flaminio Borghetti, 1589. Sullo Spontone si vedano CHIARA CONTINISIO, *La corona del principe di Ciro Spontone per Rodolfo Gonzaga di Castiglione: platonismo, ermetismo e altre questioni in un trattato politico di fine Cinquecento*, Mantova, Il Rio, 2014 e la voce di C. GURERI, *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 93, 2018, p. 773-775.

¹⁴ Cfr. lettera del Rinaldi ad A. Costantini, Bologna, 3/09/1615, in C. RINALDI, *Delle lettere* cit., p. 78.

¹⁵ Cfr. Bolognini: storia genealogia e iconografia, con cenni sulle famiglie Amorini e Salina, a cura di

Dalle carte notarili prima menzionate si trova ancora conferma di come don Giulio fosse laureato *in utroque iure*, anche se il suo nome non compare negli elenchi di coloro che conseguirono il titolo presso l’Alma Mater. La circostanza non esclude comunque che abbia compiuto i propri studi nell’Ateneo bolognese per poi scegliere una diversa sede nella quale laurearsi, mentre Fantuzzi ha invece il «sospetto, che venisse addottorato da alcune delle nostre nobili famiglie, che godono del privilegio di creare Dottori, legittimar bastardi etc.».¹⁶ La sua eventuale presenza a Bologna come studente di diritto sarebbe anche in grado di spiegare l’origine del legame da lui costruito con il celebre giurista Papio, di cui fu allievo, che insegnò presso l’Alma Mater sino al 1582,¹⁷ anno in cui diede l’addio alla città e all’incarico universitario. Circostanza che fu ricordata da una raccolta di testi promossa dal Segni alla quale collaborò anche il Tasso (*Scelta di varii poemi volgari, et latini composti nella partenza dell'eccelleniss. sig. Gio. Angelo Papio dalla città di Bologna*, In Bologna, per Giovanni Rossi, 1583).¹⁸ Fu proprio il Papio – almeno per un certo periodo amicissimo del Tasso – a promuovere un incontro tra il poeta e il giovane Segni, il quale, pieno di ammirazione nei confronti del Tasso, desiderava conoscerlo personalmente. Dopo tale primo abboccamento, sembra dagli esiti poco felici,¹⁹ altri tuttavia ne seguirono, consentendo a Segni di entrare a far parte della schiera, oltre che degli ammiratori, anche degli amici e discepoli più fedeli del Tasso, divenendo il suo «più costante amico» e «il più impegnato in ogni sua soddisfazione», fino a ospitarlo a più riprese nella propria dimora bolognese.²⁰ Va inoltre ricordato che

Giuliano Malvezzi Campeggi, Bologna, Costa, 2016, p. 82-84 e 95.

¹⁶ G. FANTUZZI, *Notizie* cit., vol. VII, p. 378.

¹⁷ Sul Papio si veda il recente contributo di PIERANGELO BELLETTINI, *Giovan Angelo Papio, corrispondente di Torquato Tasso, e il suo stemma all'Archiginnasio*, in *Archivi, storia, arte a Bologna: per Mario Fanti*, a cura di Paola Foschi, Massimo Giansante, Angelo Mazza; con la collaborazione di G. Iseppi e Simone Marchesani; introduzione di Adriano Prosperi, Bologna, Bologna University press, 2023, p. 67-85.

¹⁸ Riguardo a tale opera si veda P. BELLETTINI, *Giovan Angelo Papio* cit., p. 69 e 79-81.

¹⁹ Racconta l’episodio PIERANTONIO SERASSI, *La vita di Torquato Tasso*, In Roma, nella stamperia Pagliarini, 1785, p. 318-319; si vedano anche G. FANTUZZI, *Notizie* cit., vol. VII, p. 380 e A. SOLERTI, *Vita* cit., vol. I, p. 363-364.

²⁰ Ad esempio in una missiva da Roma, non datata, Torquato scrive all’amico: «m’apparecchi un commodo letto, dov’io possa riposare alcun giorno» (T. TASSO, *Lettere [...] non più stampate* cit., p. 478-479). Segni poi, in una lettera inviata a monsignor Bonifacio Vannozzi [Bologna, 01/05/1615], con riferimento al Tasso, ricorda come l’«amico», per «vent’anni continuo», avesse «favorito molte volte con la sua presenza il suo Tugurio»; BONIFACIO VANNOZZI, *Delle lettere miscellaneo [...] volume terzo*, In Bologna, presso Bartolomeo Cochi, 1617, p. 670 [p. 669-671]). Il ruolo di anfitrione nei riguardi del Tasso durante le sue presenze bolognesi da parte del parroco modenese non fu comunque costante. Ad esempio nel 1587 l’autore della *Gerusalemme* dichiarava di essere a Bologna ospite nelle «stanze del signor Antonio Costantini» (lettera al Papio del 26/10/1587, in T. Tasso, *Lettere familiari [...] non più stampate con un dialogo dell’imprese, del quale in esse lettere si fa mentione*, in Praga, per Tobia Leopoldi, 1617, p. 53-55; l’edizione del 1617 verrà poi ristampata nello stesso luogo e dal medesimo editore nel 1630). Sulla presenza del Tasso come ospite nella dimora bolognese del Costantini si veda anche A. SOLERTI, *Vita* cit., vol. I, p. 568-570. L’edizione delle *Lettere* curata da Costantini dovette comportare allo stesso curatore più di un problema nella gestione delle copie, come si ricava da una missiva (Praga, 24/05/1617) spedita da Vincenzo Zucconi, allora residente locale per i Gonzaga presso la corte imperiale, ad Annibale Chieppo, al tempo guida politica del ducato gonzaghesco (su di lui si veda la voce di GINO BENZONI nel *Dizionario Biografico degli Italiani*

Segni probabilmente dedicò al Papio una propria opera, ricevendone in cambio un «bello zaffiro». Opera di cui oggi è ignoto il titolo e la materia che vi era trattata, ma copie della quale furono inviate al Tasso e al Rinaldi che ringraziarono per l'omaggio attraverso un sonetto. Tasso, per parte sua, nel componimento *A don Giulio Segni per uno Zaffiro donatogli* menziona il parroco modenese come «casto poeta», circostanza tale da suggerire la possibilità che l'opera in questione potesse essere una raccolta di versi. Inoltre, rivolgendosi idealmente al Segni, ne ricorda l'«alta umiltà», che «il Papio donator, [...] adorna e segna», esaltando altresì il «valor» del suo «dotto stile».²¹

Alcune conoscenze certe sulla vita di don Giulio si possono poi desumere da atti dello Studio cittadino e del Senato bolognese – oggi consultabili presso l'Archivio di Stato di Bologna, in parte già noti al Fantuzzi e da lui usati per ricostruirne la biografia nelle sue *Notizie* –, legati a una sfortunata e misteriosa vicenda giudiziaria di cui fu protagonista. Una vicenda della quale appare memoria nelle carte degli archivi pubblici forse a motivo dell'attività di maestro di grammatica e poetica latina svolta da Segni. Mansione che era ufficialmente riconosciuta e retribuita dall'autorità cittadina, il cui inizio data al dicembre del 1584.²² Da tale incarico il sacerdote fu tuttavia a un certo momento allontanato e spedito in esilio per dieci anni, a causa di «delitti» imputatigli di cui al momento non si trova testimonianza in grado di chiarirne la precisa natura, che solo per una parte chiamavano in causa il S. Uffizio.²³ In seguito a tali circostanze e formalmente liberato da ogni colpa per quello che riguardava l'Inquisizione, il 1 dicembre del 1604 Segni inviava una supplica al Senato, citandosi in terza persona, affinché fosse tenuta aperta «in suo nome» la scuola in Sant'Isaia, affidandone temporaneamente la gestione a un altro «maestro», in attesa che si risolvesse del tutto il suo caso, per la cui felice risoluzione confidava in un intervento a proprio favore dei «Patroni di Roma» che gli avrebbe permesso il rientro dall'esilio.²⁴ In

cit., vol. 24, [2008], p. 666-670): «il signor Costantini bacia le mani a vostra signoria illustrissima et il suo venire sarà Dio sa quando, trovandosi il povero huomo intricato con certa quantità di libri di lettere del Tasso da lui fatti qui stampare, et credo vi farà le male fine»; Archivio di Stato di Mantova (= ASMN) AG, b. 491, f. VII, c. 377-378. Cfr. ELENA VENTURINI, *Il carteggio tra la Corte Cesarea e Mantova (1559-1636)*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, p. 635, doc. 1210.

²¹ T. Tasso, *Le rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994, tomo II, n. 1351 a p. 1431. Per quanto riguarda il Rinaldi si veda *Al molto R. sig. Giulio Segni, sopra il Zafiro donatogli dal Reverendiss. Mons. Papio*, nella sua raccolta di *Rime* del 1590 (In Bologna, per Vittorio Benacci), p. 262. In generale sulla vicenda cfr. A. SOLERTI, *Vita* cit., vol. I, p. 534. Bellettini (*Giovan Angelo Papio* cit., p. 82, in particolare nota 60) ipotizza una differente motivazione all'origine del dono dello «zaffiro».

²² ASB, Senato, *Partiti*, vol. 11, p. 64v.

²³ Cfr. G. FANTUZZI, *Notizie* cit., vol. VII, p. 18.

²⁴ «Essendo stato falsamente imputato di due debiti, dell'uno de quali, ch'era il principale, [...] è stato per sentenza deffinitiva giudicato innocentissimo, e dell'altro, se bene è nientedimeno innocente nondimeno è costretto di stare per certo tempo fuori dalla Città [...] supplica humilissimamente la loro benignità a degnarsi di fargli speciale gratia, ch'egli possa in questa (com'egli spera in breve) assenza dalla Città godere la provisione che dalla loro liberalità gli è stata data; e massime ch'egli fa tenere scuola aperta in suo nome in Santa Isaia da Valente maestro, e satisfà all'obligo d'insegnare gratis a quattro putti»; ASB, Assunteria di Studio, *Requisiti dei lettori*, busta n. 55, fasc. 8.

realtà sembra abbia potuto rientrare in città prima del tempo stabilito e gli sia stato consentito di riprendere l'insegnamento con l'autorizzazione del Senato, che nel 1612 gli conferì pure uno stipendio superiore a quello precedentemente assegnatogli.²⁵ In ogni caso anche nei momenti difficili che dovette certamente vivere non mancò di intervenire con propri lavori nella vita civile e letteraria della città. Curò infatti una miscellanea a carattere religioso²⁶ e compose lavori poetici in occasione della morte di Agostino Carracci posti poi all'interno di un testo che raccoglieva scritti ideati per tale circostanza.²⁷ Nel 1607 non mancò inoltre di celebrare, assieme ad altri, il cardinale Giustiniani, al tempo legato pontificio a Bologna, così come sette anni dopo magnificherà, unendo la propria penna a quella di Giovanni Capponi, l'allora legato pontificio, il cardinale Luigi Capponi.²⁸ Lavori entrambi che rientrano nella sua intensa attività di letterato particolarmente ispirato nel comporre scritti d'occasione che, per quanto riguarda i lavori rivolti agli alti prelati, era di certo sostenuta dal desiderio di conquistare meriti nei loro confronti in grado di trasformarsi in protezione concreta.²⁹ Segni non mancò inoltre di lasciare traccia di sé all'interno di opere della storiografia bolognese del proprio tempo. Un esempio di tale presenza si trova, a esempio, sfogliando le pagine del *Supplemento ultimo [...] della deca seconda dell'Historie di Bologna* di fra Leandro Alberti, testo edito per volontà di fra Lucio Caccianemici, confratello dell'Alberti, dove, di seguito alla dedica dell'opera che il Caccianemici indirizza al cardinale Gabriele Paleotti, si colloca un epigramma del Segni inteso a esaltare le virtù del prelato.³⁰ Un'operazione del tutto simile attua il parroco modenese in occasione della stampa nel 1596 della *Prima parte della Historia* di fra Cherubino Ghirardacci, allorché in calce alla dedica a Clemente VIII composta dall'autore si trovano suoi versi in lode del

²⁵ Il 27 febbraio 1612 nei citati *Partiti* del Senato [c. 63r-v; 66v] appare indicato come «gramatico pubblico».

²⁶ *Componimenti poetici volgari, latini, & greci di diversi sopra la s. imagine della beata Vergine cit.*

²⁷ BENEDETTO MORELLI, *Il funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati academicici del disegno*, In Bologna, presso Vittorio Benacci, 1603. Su tale libro dedicato «All'ill.mo et R.mo sig.r cardinal Farnese» e che propone al proprio interno l'*Oratione* di Lutio Faberio [Lucio Faberio] [...] in morte d'Agostin Carraccio» si veda EMILIO NEGRO, *L'opuscolo col "Funerale D'Agostino Carraccio", nuove indagini sugli autori dei testi*, in *Una vita per l'arte: studi in onore di Andrea Emiliani*, a cura di Marco Baldassari, Pierluigi Carofano, «Valori tattili», 2015, 5/6, p. 191-210.

²⁸ PAOLO MACCIO, *Illustrissimo et reverendiss. d. Benedicto card. Iustiniano Bononice de latere legato [...] panegyricus*, Bononiae, apud haeredes Ioannis Rossij, 1607 e GIOVANNI CAPPONI, *Per l'illustrissimo et reverendissimo sig. cardinale legato di Bologna canzone*, In Bologna, nella Stampa Camerale, 1614.

²⁹ Un tentativo di elencare una parte della vasta messe di tali componimenti è stato messo in atto dal Fantuzzi (*Notizie* cit., vol. IX, p. 186). In merito a suoi versi posti a precedere opere a carattere filosofico e letterario si possono anche ricordare quelli presenti nella stampa di uno scritto di LUDOVICO ZUCCOLO, *Il Gradenico dialogo [...] Nel quale si discorre contra l'amor platonico, & à longo si ragiona di quello del Petrarca*, In Bologna, appresso Gio. Battista Bellagamba, 1608. Versi che nella circostanza si leggono accanto a quelli dello stesso Giovanni Capponi, ma anche di Fulvio Testi e di altri letterati del tempo (c. a4r-a6r).

³⁰ *Supplemento ultimo, et quinto libro della deca seconda dell'Historie di Bologna [...] Di novo dato in luce per opera del rev. p.f. Lucio Caccianemici*, In Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1591.

Pontefice.³¹ Più ampio l'intervento attuato in occasione della pubblicazione di due testi tra loro collegati di Pompeo Vizzani editi entrambi a Bologna, presso gli heredi di Gio. Rossi, rispettivamente nel 1596 e nel 1608: *Diece libri delle historie della sua patria; I due ultimi libri delle Historie della sua patria*. Nel primo Segni propone un proprio scritto che ha lo scopo di illustrare il significato dell'emblema del Vizzani posto in una pagina del volume. Nel secondo è presente con alcuni epigrammi dedicati a celebrare l'accademia bolognese degli Ardenti, un collegio per giovani nobili fondato poco dopo la metà del Cinquecento da Camillo Paleotti, ricordando alcuni dei suoi attuali allievi, ma soprattutto il legame con essa dei tre fratelli Vizzani: Camillo, Enea e Pompeo.³²

Fra i suoi numerosi parti letterari il più ricordato è comunque la ricca raccolta di versi da lui curata e dedicata al cardinale di San Giorgio Cinzio Aldobrandini (*Tempio all'illusterrimo et reverendissimo signor Cinthio Aldobrandini cardinal S. Giorgio*, In Bologna, presso gli heredi di Giovanni Rossi, 1600), data alle stampe appena un anno dopo il ritorno a Roma di Cinzio dopo la sua 'fuga'³³ dalla corte papale e l'almeno apparente riconciliazione con il cugino Pietro,³⁴ tra i cui autori compare anche Tasso già scomparso al momento della stampa.³⁵ Raccolta che si richiamava nel titolo a una precedente antologia di scritti che si è creduto per lungo tempo riuniti proprio dal Tasso sotto lo pseudonimo di Uranio Fenice (*Tempio fabricato da diversi coltissimi, & nobiliss. ingegni, in lode dell'illust.ma & ecc.ma donna Flavia Peretta Orsina, duchessa di Bracciano, dedicatole da Uranio Fenice*, In Roma, appresso Giovanni Martinelli lib. alla Fenice, 1591), mentre recentemente si è avanzata l'idea che sotto tale pseudonimo si nascondesse Giovan Angelo Papio.³⁶ Due anni dopo Segni dedicava

³¹ *Della historia di Bologna parte prima [...] Con un catalogo de' sommi pontefici, imperatori romani, & regi di Toscana*, In Bologna, per Giovanni Rossi, 1596.

³² Su di loro si veda ROMOLO DODI, *I Vizzani e le corti di Torino e Masserano*, in *Il patriziato bolognese e l'Europa (secoli XVI-XIX)*, a cura di Salvatore Alongi, Francesca Boris e Maria Teresa Guerrini, Bologna, Il Chiostro dei Celestini, Amici dell'Archivio di Stato di Bologna, 2022, p. 47-76. Riguardo all'accademia degli Ardenti cfr. F. BORIS, *Le accademie bolognesi nei documenti dell'archivio di stato*, «Rivista di letteratura storiografica italiana», VII, 2023, p. 147-148.

³³ Cfr. ELENA FASANO GUARINI, *Aldobrandini Pietro* in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 2, 1960, p. 202-204.

³⁴ Su tale testo cfr. LUISA GIACHINO, *Tra celebrazione e mito. Il "Tempio" di Cinzio Aldobrandini*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXVIII, 2001, p. 404-419. Tra i contributi compare un componimento di Zoppo dedicato «A Giulio Segni suo amicissimo [...] espon salute» (p. 51-56) in cui ricorda il verso enneasillabo, creato dal Bottrigari e su cui dissertò Spontone. Bottrigari pure è presente nella raccolta con un testo dedicato al Segni, nel quale tuttavia si coglie prevalentemente un omaggio al cardinale di San Giorgio (p. 313).

³⁵ Cfr. P. BELLETTINI, *Giovan Angelo Papio* cit., p. 84. Va comunque ricordato che in occasione della raccolta Tasso ricevette una donazione in danaro da parte del cardinale Alessandro Peretti Damasceni che aveva voluto la collettanea in onore della sorella Flavia Peretti Orsini (cfr. SIMONE TESTA, *Peretti Damasceni Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 82, 2015, p. 342). Appare comunque probabile che la somma non gli sia pervenuta per i meriti come curatore della raccolta, ma per i versi che scrisse appositamente per l'opera. Sul testo si veda YVAN LOSKOUTOFF, *Genèse et symbolique du "Tempio" réuni par Torquato Tasso pour Flavia Peretti, duchesse de Bracciano (1591)*, «Studi Tassiani», 56-58, 2008-2010, p. 123-149, il cui autore però segue la tradizione identificando Uranio Felice con il Tasso.

all'Aldobrandini, esaltandone il ruolo di punto di riferimento degli intellettuali del tempo, la tragedia di Melchiorre Zoppio, la *Medea essule* (Bologna, presso gli heredi di Giovanni Rossi, 1602), opera indicata come «frutto di quella sorte di terreno, che non suole essere disdegnato dal benignissimo splendore di lei, che n'è, per commune applauso, singolar protettrice» e in cui «le lettere e i letterati debbono riconoscere il loro principalissimo fautore». A questo plauso generale aggiunge una nota personale che coinvolge lo Zoppio allorché ricorda «la segnalata divotione, che l'istesso autore, insieme meco, so che le porta».

Riguardo poi alle protezioni ricevute dal Segni appare ragionevole supporre che nella ricordata vicenda dell'esilio, tanto per lui probabilmente dolorosa quanto per noi misteriosa nei fatti che la determinarono, abbia potuto godere del sostegno del cardinale Cinzio Aldobrandini, con cui aveva un rapporto di *patronage* - forse nato o comunque reso maggiormente solido dalle felici relazioni del prelato con il Tasso -, come indicano la sua presenza a Roma presso la corte del cardinale di San Giorgio e le dediche delle opere offerte all'Aldobrandini dal sacerdote, prima fra tutte il *Tempio*, ma anche la già citata raccolta in morte di Camillo Paleotti, in cui Segni propone ampi elogi di Cinzio, del quale anche ricorda il legame avuto con Tasso, sottolineando altresì la 'grazia' in cui lo tiene il cardinale.³⁶ Si può quindi pensare che sia in particolare Cinzio Aldobrandini la figura a cui fa principale riferimento lo stesso Segni nella citata 'supplica' del 1 dicembre 1604 al Senato cittadino quando menziona i «Patroni di Roma» sul cui intervento a proprio favore confida una volta «informati della sua evidentissima innocenza».³⁷ Per quanto riguarda i rapporti tra il mondo bolognese e il cardinale di San Giorgio va anche ricordato che un testo stampato dall'accademia dei Gelati in occasione dei funerali del marchese Filippo Fachinetti, senatore e ascritto al cenacolo,³⁸ fu utilizzato dagli accademici per celebrare l'esistenza di un rapporto di protezione, per altro a oggi ignorato, tra Cinzio e la loro da poco sorta adunanza, che dall'Aldobrandini sembra abbia ricevuto sostegno.³⁹ Un

Sull'immagine letteraria dei 'templi' nel sec. XVI cfr. MAIKO FAVARO, *D'uttilità di una metafora. Note sui "templi" letterari profani del Cinquecento*, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, a cura di Fabiana di Brazzà, Ilvano Caliaro, Renzo Rabboni, Roberto Norbedo e Matteo Venier, Udine, Forum Editrice Universitaria, 2016, p. 201-209 (con bibliografia sulla raccolta a n. 19 di p. 207).

³⁶ «Cum mirifica te sapientia, optimarumque artium scientia excultum, Princeps Amplissime Clementis Octavi Summi Pontif. Dignissimum Nepotem, et Sacri Purpuratorum Collegij singulare ornamentum, universa Christi Respublica atque in Caelum laudibus ferat; iamque omnes gentes percreberuit, te in litterarum, ac litteratorum immortale decus, ac praesidium esse; humanitate fera adductus tua, quae mihi iam pridem in tuam gratiam aditum fecit [...] Tu, qui de Torquato Tasso poetarum nostrarum Phoenice, cui unus eras Apollo, divina poemata tibi sacrata suscepisti; *Illusterrissimo Principi Cynthio Aldobrandino S.R. E. Cardinali Amplissimo Iulis Signius felicitatem.*

³⁷ G. FANTUZZI, *Notizie* cit., vol. VII, p. 379.

³⁸ Filippo era figlio di Cesare, a sua volta senatore, e nipote di papa Innocenzo IX. Cfr. P.S. DOLFI, *Cronologia* cit., p. 295.

³⁹ Cfr. «Illustriss., et Reverendiss. Cardin. Sancti Georgii Cynthio Aldobrandino principi sapientiss.», in *Gelatorum luctus in funere sui Informis Philippi Fachinetti academic. Senatorisque Bononien.*, Bononiae, apud Haeredes Io. Rossij, 1598. Il rapporto tra Cinzio e l'accademia pone in una nuova luce l'impegno dello Zoppio e dei Gelati nei festeggiamenti — di due anni circa seguenti quelli in onore di

sostegno che, se posto accanto alla protezione goduta dal cenacolo nei primi suoi anni da parte del cardinale Scipione Gonzaga – figura di religioso amante delle lettere, della musica e delle arti, amico e protettore del Tasso, morto nel 1593 – sembra proiettare sul primo periodo di vita dell'accademia l'ombra tutelare di ambienti particolarmente ben disposti nei confronti del Tasso.⁴⁰ Circostanza che, a propria volta, colloca il rapporto di amicizia che correva tra il Segni, importante riferimento bolognese dell'autore della *Gerusalemme liberata*, e lo Zoppio in una dimensione che potrebbe essere andata oltre i semplici legami personali, ponendolo all'interno di una rete di relazioni di *patronage* che, oltre a coinvolgere persone, riguardò anche per un periodo quella che era destinata a divenire la più celebre e duratura accademia bolognese del suo tempo. Possibilità resa maggiore dalle felici relazioni che intercorsero tra il Tasso e gli Zoppio già negli anni in cui visse Geronimo, padre di Melchiorre. Rapporti documentati anche dalla presenza del Tasso tra gli ascritti all'accademia dei Catenati di Macerata – alla censura dei cui membri Tasso pare abbia anche scelto di sottoporre la *Gerusalemme liberata* – un cenacolo fondato da Geronimo intorno al 1574, al tempo nel quale insegnava nella locale Università, al cui interno è documentata anche una attiva presenza del figlio Melchiorre.⁴¹

Non vi era notizia fino ad oggi precisa in merito alla data della morte del Segni, sconosciuta anche al Fantuzzi, che pure afferma di avere visto le carte

Clemente VIII di passaggio a Bologna al tempo della devoluzione di Ferrara – per l'arrivo a Bologna di Margherita Aldobrandini che andava sposa a Ranuccio Farnese, che ebbero il loro momento principale in una rappresentazione pubblica narrata da Melchiorre Zoppio, *La montagna Circea torneamento nel passaggio della sereniss. duchessa donna Margherita Aldobrandina sposa del sereniss. Ranuccio Farnese duca di Parma, e Piacenza festeggiato in Bologna à xxvij giugno 1600*, In Bologna, presso gli heredi di Giovanni Rossi, [1600]. Da rilevare tuttavia che la dedica del testo fu indirizzata non a Cinzio, ma al cardinale Pietro, regista degli accordi matrimoniali e che al tempo aveva assunto un ruolo dominante all'interno della corte romana a scapito di Cinzio. Sui due cardinali nipoti e sul predominio di Pietro all'interno della corte papale cfr. ARTEMIO ENZO BALDINI, *Botero e la Francia in Botero e la ragion di Stato, Atti del Convegno in memoria di Luigi Firpo, Torino, 8-10 marzo 1990*, a cura di Id., Firenze, Olschki 1992, p. 356-358. Sugli eventi bolognesi cfr. G.L. BETTI – M. CALORE, *Politica e accademia a Bologna tra il 1598 e il 1600: «apparati» per Clemente VIII e un torneo in onore degli Aldobrandini*, «Il Carrobbio», XXX, 2004, p. 165-188.

⁴⁰ Una testimonianza del ruolo di protettore dell'accademia esercitato dal Gonzaga per un certo periodo è nella pittura delle sue armi posta in uno spazio sulla parete d'ingresso del salone dei Gelati a palazzo Zoppio (cfr. C. GURRERI, *Dal giardino della Viola a Palazzo Zoppio. Itinerario tra Accademie*, in G.L. BETTI – M. CALORE – C. GURRERI – M. PIGOZZI, *Accademie a Bologna* cit., p. 129-130).

⁴¹ Cfr. ENRICO BETTUCCI, *Torquato Tasso che sottopone la «Gerusalemme liberata» al giudizio dei Catenati in Macerata*, Macerata, Cortesi 1885; LUISA AVELLINI, *Prove di epica a Bologna: Girolamo Zoppio nella cerchia farnesiana*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. II, p. 431-448. Riguardo all'adunanza culturale si veda CHIARA PIETRUCCI, *Girolamo Zoppio e i Catenati di Macerata*, «Schede Umanistiche», XXIX, 2015, p. 59-71. Su Geronimo, morto nel 1591, cfr. la voce curata da Luca Piantoni nel *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 100, 2020, p. 774-777. Riguardo alla data di morte cfr. *Libri mortuorum Parrocchiaie S. Mariae de Carobbio* (Archivio Generale Arcivescovile di Bologna [=AGABo], Parrocchie sopprese, S. Maria del Carobbio, a. 1585-1806, vol. I, f. 5v) dove, in data 4 giugno 1591, si ricorda il suo decesso, avvenuto il giorno precedente, e il trasporto della salma nella basilica di Santo Stefano in Bologna per esservi sepolta.

dell'archivio della parrocchia di Sant'Isaia – compreso il libro dei morti, purtroppo oggi disperso o definitivamente perduto per gli anni che interessano – e rammenta l'esistenza di una lapide all'interno della chiesa in sua memoria, pur se già allora in parte illeggibile, di cui trascrive il contenuto: «Julius Signius Mutin. L.D. et poeta insignis Ecclae Hujus Rector, et restaurator...».⁴² A definire almeno approssimativamente il momento del decesso vengono però in soccorso i contenuti di alcune missive, oggi conservate nella *Corrispondenza Gonzaga* (1563-1630) dell'Archivio di Stato di Mantova, con al centro l'edizione curata dal Segni dell'epistolario del Tasso pubblicato nel 1616,⁴³ la dedica del volume al duca Ferdinando Gonzaga e una collana promessa dal Duca al parroco modenese a gratificazione della dedica. L'inizio della vicenda per quanto riguarda i superstiti documenti dell'archivio mantovano si può porre in una missiva del 30 dicembre 1615 indirizzata da Segni alla corte gonzaghesca con cui notifica di aver inviato per «posta [...] un fagotto ben fortificato, nel quale sono tre libri; quello ch'è tutto indorato con molto artificio di sole e d'aquila e ch'è stato molto lodato; l'altro parimenti indorato, ma con tanti lavori, all'illusterrimo cardinale novello;⁴⁴ et il terzo, legato semplicemente per carestia di tempo, sarà del mio signore Costantini, finc'io possa compiacerlo meglio e di maggior numero». Nel testo segue l'affermazione del grande interesse suscitato dall'opera testimoniato dal numero di illustri richieste ricevute per averne un esemplare, ma anche la dichiarazione di essere «indispostissimo», circostanza che rende l'autore dubbio di poter inviare due «lettere promesse, cioè una per sua Altezza e l'altra per l'illusterrimo sig. Cardinale».⁴⁵ In realtà, almeno una delle due la compose e inviò nella medesima giornata. Si tratta di quella indirizzata al duca, in cui domanda al Gonzaga la «gratia d'accetar dal Signor Antonio Costantini il volume delle lettere del Tasso, che le ho dedicato per segno della singolarissima devotione ch'io le porto».⁴⁶ Trascorsi alcuni mesi Segni con una missiva sollecitò poi l'invio di una collana che Ferdinando, con «heroica liberalità», gli aveva promesso in dono, a «segno di gratitudine» per la dedica del volume dell'epistolario tassiano, manifestandogli l'intendimento per tramite di una lettera del Costantini.⁴⁷ La supplica non ebbe esiti felici se nel settembre dello stesso anno 1616 era il Costantini, sollecitato dal Segni, a perorare la causa del parroco modenese attraverso una comunicazione epistolare inviata da Praga alla corte mantovana: «il signor don Giulio Segni [...] mi scrive una lettera dolendosi amaramente di me, con dire che havendogli io scritto che sua Altezza gli donava una collana et

⁴² G. FANTUZZI, *Notizie* cit., vol. VII, p. 378.

⁴³ T. TASSO, *Lettere [...] non più stampate* cit.

⁴⁴ Vincenzo Gonzaga (1594-1627) era stato promosso cardinale il 2 dicembre di quell'anno. Sulla tumultuosa vita del Gonzaga che presto avrebbe abbandonato l'abito religioso, si veda la voce di RAFFAELE TAMALIO nel *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 99, 2020, p. 412-416.

⁴⁵ ASMn, AG, b. 1171, f. II, c. 388-389. Cfr. BARBARA FURLOTTI, *Il carteggio tra Bologna, Parma, Piacenza e Mantova, 1563-1634*, Milano, Silvana, 2000, p. 164, doc. 266.

⁴⁶ ASMn, AG, b. 1171, f. II, c. 386-387.

⁴⁷ Lettera del 13/07/1616; ASMn, AG, b. 1171, f. III, c. 460-461.

haveva dato l'ordine che gli fosse mandata et non havendola mai veduta, reputa che questa sia stata una burla fattali da me».⁴⁸ Dopo questa data non compaiono nell'archivio altre missive che riguardino la vicenda sino a quando nell'agosto del 1617 è Giovanni Andrea, fratello di don Giulio, a rivolgersi al duca Ferdinando, annunciando la morte del congiunto, che lo avrebbe colto, a suo dire, in estrema povertà e, ricordando la promessa fattagli, scrive che don Giulio «ha lassato nel suo povero testamento che la collana e medaglia che la benignità di Vostra Altezza Serenissima ordinò le fosse donata, che sia consegnata a me suo povero fratello, ad effetto di sodisfare ad alcuni legati pii lassati dal morto».⁴⁹ L'istanza non dovette avere esito alcuno se nel 1618, cioè circa un anno dopo, Giovanni Andrea tornava a rivolgersi al duca, ricordando al Gonzaga come si fosse compiaciuto «di voler fare dimostratione della sua solita magnanimità col dar ordine a' che mio fratello fosse honorato d'una catena d'oro, si come fu confermato dal signor segretario Costantini». Aggiunge poi che don Giulio, «facendo capitale della gratia destinata come se fosse ricevuta, non solo andò spargendo per tutto questa voce, ma ne fece ancora solenne menzione nell'estremo di sua vita, lasciando per testamento la catena d'oro, a ciò che ella fusse convertita in dote di una delle tre mie povere figliuole, alle quali egli lasciò un'infelice rendita, assai maggiore di debito che di capitale». Circostanza che ulteriormente sollecita l'«ardire» di Giovanni Andrea «di rinnovare in lei la memoria delle sue gracie, perché tengo per fermo ch'ella sia per esequire negli effetti quel che è già esequito nella sua mente».⁵⁰ Non vi sono poi notizie ulteriori riguardo agli esiti favorevoli o meno delle suppliche e comunque la questione non appare più tra quelle trattate nelle lettere presenti nell'archivio mantovano. In ogni caso i contenuti e le date delle missive consentono di fissare il decesso di don Giulio in un momento vicino a quello della prima lettera spedita a Mantova dal fratello, quindi nell'estate del 1617 e sicuramente dopo il 15 aprile di quell'anno quando Segni datava dalla parrocchia di Sant'Isaia la sua dedica al cardinale Luigi Capponi, allora legato a Bologna,⁵¹ del terzo volume delle *Lettere* di Bonifacio Vannozzi, la cui pubblicazione giungeva due anni dopo rispetto al momento, nel 1615, in cui Segni si era compiaciuto con Vannozzi dell'intenzione di dare alle stampe l'ultima parte dell'epistolario. Una intenzione di cui gli era giunta notizia attraverso l'abate cassinese Angelo Grillo, figura dai forti legami con il Tasso, al quale Segni aveva reso visita sapendolo di passaggio a Bologna,

⁴⁸ Lettera del 12/09/1616; ASMN, AG, b. 491, f. II, c. 188. Cfr. E. VENTURINI, *Il carteggio* cit., p. 631, doc. 1197.

⁴⁹ Lettera del 9/08/1617; ASMN, AG, b. 1171, f. IV, c. 576-577. Cfr. B. FURLOTTI, *Il carteggio* cit., p. 171, doc. 282.

⁵⁰ Lettera del 12/07/1618; ASMN, AG, b. 1172, f. I, c. 93-94. Cfr. B. FURLOTTI, *Il carteggio* cit., p. 173-174, doc. 289.

⁵¹ All'interno del testo ricorda tra l'altro di essere al servizio stipendiato del Legato pontificio a Bologna a partire dal 1580. Segni scrive infatti di essere «dal tempo del Sig. Card. Cesi Legato sotto Gregorio XIII in qua, servitore provigionato nel Palazzo della residenza di V.S. Illustrissima». Cesi esercitò tale mansione dal 1580 al 1584, mentre Capponi ebbe l'incarico dal 1614 al 1616 (*Legati e governatori dello Stato pontificio, 1550-1809*, a cura di Christoph Weber, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1994, p. 151 e 153).

dove si era fermato per un breve periodo.⁵²

Monsignor Vannozzi, figura insieme di letterato, diplomatico e religioso, è «personaggio oggi completamente dimenticato», ma al suo «tempo non era affatto sconosciuto».⁵³ Per valutare la stima goduta nei suoi anni si può comunque ricordare che nel 1590 durante il breve pontificato di Gregorio XIV fu segretario del cardinale nipote Paolo Camillo Sfondrati, già conosciuto a Torino, che affiancò poi nel conclave per l'elezione di Innocenzo IX,⁵⁴ con il quale ebbe felici rapporti già prima dell'ascesa del Fachinetti al trono pontificio.⁵⁵ Entrò in seguito nella corte del cardinale Cinzio Aldobrandini, dove rimase sino alla morte di Clemente VIII nel 1605.⁵⁶ Dopo l'esperienza presso gli Aldobrandini Vannozzi pare sia entrato nella «cerchia Borghese»,⁵⁷ divenendo anche «segretario del Pontefice Paolo V, il quale molto l'amò» e lo avrebbe voluto fare cardinale, ma ne fu impedito dalle «brighe di che fu sempre famosa la corte romana».⁵⁸ Un legame in grado di conferire un valore particolare alla sua attività pubblicistica al tempo del conflitto giurisdizionale dell'Interdetto di Venezia, che si manifestò nei primi mesi del 1606 attraverso la composizione di due opere a oggi non identificate con certezza: «una scrittura fatta negli accidenti veneti» che, approvata nei suoi

⁵² Lettera scritta dal Segni al Vannozzi, datata Bologna, 01/05/1615, posta nella raccolta delle *Lettore* edita nel 1617, p. 669-671. Su Angelo Grillo si veda la voce di LUIGI MATT, *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 59, 2002, p. 445-448. In precedenza erano stati pubblicati i primi due volumi dell'opera: B. VANNONZI, *Delle lettere miscellanee [...] All'illusterr. et preclarissima Academia Veneta [...]*, In Venetia, appresso Gio. Battista Ciotti sanese all'Aurora, 1606; Id., *Delle lettere miscellanee, [...] Volume secondo. All'ill.mo [...] Giambattista Vittori: nipote della maestà santissima di nostro signore papa Paolo quinto*, In Roma, ad instanza di Gio. Paolo Gelli, appresso Pietro Manelfi, 1608. Sempre a Roma (appresso Giacomo Mascardi, 1614) venne edito, con autore il Vannozzi, un *Teatro di segretaria copioso di varie sorti di lettere scelte in materie così pubbliche, come private; utili à segretarij de prencipi, legati, nuntij, & altri personaggi*, che ripropone l'edizione pubblicata a Roma da Pietro Manelfi nel 1608 *Delle lettere miscellanee*, con ricomposizione del primo e eliminazione dell'ultimo fascicolo. Sul Vannozzi si veda *infra*.

⁵³ MASSIMO BUCCANTINI - MICHELE CAMEROTA - FRANCO GIUDICE, *Il telescopio di Galileo. Una storia europea*, Torino, Einaudi, 2013, p. 201.

⁵⁴ B. VANNONZI, *Delle lettere* cit., vol. I, p. 254-303, vol. II, p. 125-170. La sua elezione nell'ottobre del 1591, che aprì un breve pontificato durato solo due mesi, fu accolta con molta gioia a Bologna, perché si sperava avrebbe portato benefici alla città e ai suoi abitanti. Sulla questione mi permetto di rinviare al mio lavoro, «L'allegrezza della città. Innocenzo IX, papa per sessanta giorni nel 1591», *Strenna storica bolognese*, XLV, 1995, p. 71-82. Un particolare di qualche interesse in merito agli anni giovanili del futuro pontefice è emerso di recente e riguarda la sua presenza all'interno della poco conosciuta accademia bolognese dei Sonnacchiosi, un cenacolo in cui l'interesse per la poesia si univa a quello principale legato alle attività teatrali; cfr. LORENA VALLIERI, *Accademie, arte, musica e spettacolo tra Bologna e Imola nella prima metà del Cinquecento*, «Rivista di letteratura storiografica italiana», VII, 2023, p. 119-123.

⁵⁵ Cfr. *infra*.

⁵⁶ Lo scambio epistolare tra Cinzio Aldobrandini e Vannozzi — svoltosi tra la fine del 1604 e gli immediati inizi dell'anno seguente — che apre a quest'ultimo le porte del rientro presso la corte romana, nello specifico al servizio del cardinale di San Giorgio, si può leggere in B. VANNONZI, *Delle lettere* cit., vol. II, p. 184-185.

⁵⁷ M. BUCCANTINI - M. CAMEROTA - F. GIUDICE, *Il telescopio* cit., p. 59.

⁵⁸ VITTORIO CAPPONI, *Biografia Pistoiese*, Pistoia, Marini, 1883, p. 385. Va comunque ricordato che la voce sul Vannozzi, di Marzia Giuliani, presente nel *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 98, 2020, p. 267-269, non ricorda questo suo legame con i Borghese e in particolare con Paolo V. Vannozzi morì a Roma nel 1621.

contenuti dal cardinale Bellarmino, il quale pure ne suggerì la stampa, Vannozzi afferma sia stata la prima a essere pubblicata sulla «materia» e una successiva chiamata «Antiaiologetico». ⁵⁹

Segni e Vannozzi forse si conobbero a Roma nella cerchia del cardinale di San Giorgio,⁶⁰ anche se uno scambio epistolare tra Vannozzi, Segni e Zoppio, avvenuto tra l'ottobre e il novembre del 1607,⁶¹ per il tono piuttosto formale che caratterizza le missive non fa supporre un trascorso periodo di amicizia tra loro, che invece alcuni passi delle stesse indicano ben presente tra Segni e Zoppio. Circostanza confermata anche da quanto Segni scrive nella citata dedica della *Medea* dello Zoppio, nella quale indica l'autore della tragedia come «sincero amico mio di lungo tempo, e di molta intrinsichezza». Si può quindi supporre che nel 1607 abbia avuto inizio o almeno si sia consolidato il rapporto di Segni e Zoppio con il Vannozzi che poi si concretizzò nelle iniziative editoriali con a protagonista soprattutto il parroco modenese. Alla base della citata corrispondenza vi fu la consegna da parte di monsignor Panciatichi – allora vicario dell'arcivescovo di Bologna e nell'occasione tramite della volontà del Vannozzi – a Segni e Zoppio del primo volume delle lettere del Vannozzi che, accolto favorevolmente da entrambi, li spinse a scrivere una lettera gratulatoria al loro autore, accompagnata da parte del Segni dalla promessa di inviarigli, a propria volta, alcuni suoi testi non meglio specificati e la *Medea* dello Zoppio.⁶² Le risposte del Vannozzi alle missive ricevute lo mostrano poi particolarmente compiaciuto degli elogi rivolti alla sua opera e del promesso invio di scritti da parte dei suoi corrispondenti, in particolare poi

⁵⁹ Cfr. due lettere del Vannozzi, la prima datata 12/05/1606, «All'Illustrissimo Signor Cardinal di Camerino» [Mariano Pierbenedetti], che svolse un ruolo importante nella definizione della politica romana al tempo del conflitto con la Serenissima, e la seconda, senza data, «A monsignor Lunadoro Vescovo di Nocera» [Simone Lunadoro], nato a Siena, che morì a Nocera dei Pagani nel 1610, anche lui tra i protagonisti delle vicende legate all'Interdetto di Venezia; B. VANNONI, *Delle lettere* cit., vol. II, p. 105-106 e 549-550. Sul Pierbenedetti si veda la voce composta da STEFANO TABACCHI, nel *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 83, 2015, p. 301-303; sul Lunadoro cfr. FRANCESCA NTIONO SORIA, *Memorie storico-critiche degli storici napolitani*, tomo II, Napoli, nella stamperia Simoniana, 1782 (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1967), p. 373-374. I titoli completi dei due lavori del Vannozzi dovrebbero essere *De Immunitate contra Republicanam Venetorum; Antiaiologetici cum pro voto: Columnae contra Episcopos Venetos* [1606]; cfr. V. CAPPONI, *Biografia* cit., p. 384-386. Gli scritti del Vannozzi non sono ricordati nell'elenco dei testi che diedero vita alla ‘guerra delle scritture’ proposto in FILIPPO DE VIVO, *I libelli dell'Interdetto*, in *Patrizi, informatori, barbieri: politica e comunicazione a Venezia nella prima età moderna*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 369-403. Interessante altresì rilevare in relazione a tale produzione di testi polemici da parte del Vannozzi come lo stesso abbia fatto parte della ‘Seconda’ Accademia veneziana, un cenacolo di breve durata, nato a fine Cinquecento per volontà di membri del patriziato veneziano, che riprendeva nei suoi intenti quelli della precedente e ben più celebre accademia della Fama. Per il suo ingresso in tale accademia, alla quale tra l'altro dedicò il primo volume delle sue *Lettere miscellanee* (v. nota 51), cfr. M. GIULIANI, *Il segretario e l'arte del «particolarizzamento». Bonifacio Vannozzi e le corti di Torino, Roma e Firenze, in Essere uomini di «lettere». Segretari e politica culturale nel Cinquecento*, a cura di Antonio Geremicca e Hélène Miesse, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, nota 21 a p. 191.

⁶⁰ Tale momento di inizio della relazione tra i due è indicato nella citata voce *Vannozzi Bonifacio* di M. GIULIANI, p. 268.

⁶¹ B. VANNONI, *Delle lettere* cit., vol. II, p. 607-610.

⁶² M. ZOPPIO, *La Medea essule tragedia del Caliginoso Gelato*, In Bologna, presso gli heredi di Giovanni Rossi, 1602.

definisce lo Zoppio «persona, et dottore del quale io sono partigianissimo».

La pubblicazione del terzo volume delle *Lettere* nel 1617 non fu comunque il momento più importante della collaborazione tra Segni e Vannozzi, che si era concretizzata in anni precedenti nella stampa di un'opera (*Della suppellettile degli avvertimenti politici, morali et christiani*) in tre volumi editi a Bologna per i torchi degli Heredi di Giovanni Rossi, rispettivamente nel 1609, 1610 e 1613. *Della suppellettile* è opera definita una raccolta di «oltre 1300 avvertimenti, affastellati senza un ordine apparente» che «presentano per larga parte il campionario del repertorio polemico della controriforma»,⁶³ ma nel testo in realtà ci si sofferma anche su temi di grande attualità nel periodo come la scoperta del telescopio.⁶⁴ A segno poi dell'attenzione che Vannozzi poneva riguardo alle 'novità celesti' proposte dalla pubblicazione del galileiano *Nuncius Sidereus* vi sono i contenuti di una sua missiva scritta a Gerolamo Baldinotti⁶⁵ già nell'estate del 1610 in cui, individuando il nucleo dei problemi che le scoperte galileiane ponevano in merito al rapporto tra scienza e fede, ipotesi e verità, si collocava su posizioni simili a quelle che saranno proprie anni dopo del cardinale Bellarmino.⁶⁶

In ognuno dei tre volumi degli *Avvertimenti* compaiono scritture del prete modenese. Nel primo Segni, all'interno della dedica al cardinale Benedetto Giustiniani, allora legato pontificio a Bologna,⁶⁷ proposto come «uno di quei principali Personaggi, alla cui dottrina e giudizio il Vannozzi confidò primieramente quegli stessi Avvertimenti», offre il racconto di come gli giunsero nelle mani le carte del Vannozzi e i motivi che lo spinsero a pubblicarle. Alla base di tutto colloca «la servitù ch'io tengo» con «Monsignor Panciatichi, Vicario dell'Arcivescovato, dalla cui opera, e cortesia mi furono impetratae queste Suppellettile d'Avvertimenti».⁶⁸ Ottenuto «il consenso» dell'autore a pubblicare il primo volume dello scritto decise quindi di darlo alle stampe «confidando di far beneficio in generale a chi maneggia negotij, e tratta principati, con riportarsene

⁶³ M. GIULIANI, *Il segretario* cit., p. 190. D'ora in avanti l'opera di Vannozzi sarà citata con il termine *Avvertimenti*.

⁶⁴ *Avvertimenti* cit., vol. III, p. 685. Sulla circostanza si veda M. GIULIANI, *Il segretario* cit., p. 196-197.

⁶⁵ Baldinotti, definito «famosissimo» dal Vannozzi in una sua lettera non datata (*Delle lettere* cit., vol. II, p. 171-172), fu letterato pistoiese dagli svariati interessi culturali, per anni a Roma al seguito del cardinale Giorgio da Radziwill e poi del cardinale Pietro Gondi, ma dal 1602 rientrato nella città natale vi rivestì in più occasioni cariche politiche. Su di lui si veda la voce di GRAZIA GUGLIELMI in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 5, 1963, p. 492.

⁶⁶ M. BUCCANTINI - M. CAMEROTA - F. GIUDICE, *Il telescopio* cit., p. 201-203.

⁶⁷ Sulla sua legazione mi permetto di rinviare al mio lavoro *L'interdetto di Venezia e Bologna*, in *Ripensando Paolo Sarpi. Atti del Convegno Internazionale di Studi nel 450° anniversario della nascita di Paolo Sarpi*, a cura di Corrado Pin, Venezia, Ateneo Veneto, 2006, p. 271-305.

⁶⁸ Iacopo Panciatichi, che fu letterato e stimato teologo, secondo LUIGI PASSERINI (*Genealogia e storia della famiglia Panciatichi*, Firenze, Tipi di M. Cellini e C., 1856, p. 199-200) e V. CAPONI (*Biografia* cit., p. 306) ebbe la carica di vicario dell'arcivescovo di Bologna a partire dal 1609 e sino al 1616, ma il contenuto delle lettere scambiate dal Vannozzi con Segni e Zoppio nel 1607 fa anticipare di almeno due anni il suo ingresso nella carica. Allora arcivescovo di Bologna era Alfonso Paleotti (1597-1610), parente del suo più celebre predecessore Gabriele. Su Alfonso si veda la voce di UMBERTO MAZZONE, *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., [https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-paleotti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-paleotti_(Dizionario-Biografico)/).

ancor io la mia approvazione appresso il mondo, come di persona, che val ben poco al far di suo, certo vaglia qualche cosa al sentir bene delle cose buone, et al mostrar di conoscere quel che si convenga all'opere, et a gli huomini». Il secondo volume fu invece dedicato dal Segni al figlio del granduca Ferdinando I di Toscana, il «signor D. Francesco Medici sig. et padron mio colendissimo», principe di Toscana e di Capestrano, comandante delle truppe medicee morto a vent'anni nel 1614. La speranza di don Giulio che sembra essere all'origine del testo appare quella di essere «ricevuto con buon concetto dall'onestissime benignità d'un Signore tanto riputato, et personaggio così qualificato». Speranza sostenuta dal fatto di presentarsi «nel cospetto suo sotto l'ombra di persona a lei cara, et honorata, qual'è Mons. Vannozzi», il quale per volontà della granduchessa Cristina di Lorena ne era allora segretario e precettore.⁶⁹ Il terzo poi fu da Segni «indirizzato, e consacrato» al cardinale «Montalto» (Alessandro Peretti Damasceni), cardinale nipote di papa Sisto V, di cui auspica la protezione e con il quale sostiene di essere già entrato in contatto attraverso l'amicizia con il Papio e Ruggero Tritonio.⁷⁰ Nella dedica scrive infatti che il Papio, incaricato dell'educazione del Peretti dallo zio pontefice, gli aveva «aperto l'adito» ai favori del cardinale, mentre al Tritonio dà il merito di averlo conservato nella «gratia» del prelato. Segni fa quindi riferimento a due figure legate in diverso modo al Tasso attraverso relazioni che, per quanto riguarda il Papio, sono note in molti dei loro momenti diversamente da quanto accade per quelle che ebbero a protagonista il Tritonio,⁷¹ il quale comunque avrà certamente avuto modo di coltivarle quando, prima di entrare nel seguito del cardinale Montalto, fu segretario del cardinale Vincenzo Lauro, che del Tasso fu amico e protettore e di cui il Tritonio compose una biografia.⁷² La dedica di quest'ultimo volume degli *Avvertimenti* per i personaggi che chiama in causa e i rapporti da loro intessuti con il Tasso fa ritenere che le relazioni clientelari a cui Segni sperava di potersi appoggiare ancora negli ultimi anni di vita avessero il loro principale fondamento in quelle costruite nel periodo in cui fu legato al Tasso, capaci quindi di resistere in qualche modo nel tempo al di là delle più varie vicissitudini vissute dai loro protagonisti.

⁶⁹ Cfr. B. VANNONI, *Delle lettere* cit., vol. III, p. 1-146. In merito all'incarico in questione ricevuto dal Vannozzi si veda M. GIULIANI, *Il segretario* cit., p. 195-196.

⁷⁰ Il Montalto, celebre mecenate e collezionista, svolse un'azione decisiva a favore del Fachinetti nel conclave in cui fu eletto pontefice. Ebbe inoltre felici rapporti con Clemente VIII e svolse, salvo una breve interruzione, la carica di legato pontificio a Bologna dal 1587 al 1606 (cfr. *Legati e governatori* cit., p. 152), dove è ricordato anche per avere fondato nel 1587 il Collegio Montalto per l'istruzione di giovani marchigiani. Su di lui cfr. la citata voce (nota 35) di S. TESTA in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., p. 340-342.

⁷¹ Il Tritonio (1543-1612), conosciuto come umanista, dopo gli studi all'Università di Bologna, fu diplomatico al servizio della Chiesa. Su di lui si veda la voce, a cura di Silvano Cavazza, in *Nuovo Liruti: dizionario biografico dei friulani*, vol. 2: *L'età veneta*, a cura di Cesare Scaloni, Claudio Griggio e Ugo Rozzo, Udine, Forum, 2009, tomo III, p. 2519-2521.

⁷² RUGGERO TRITONIO, *Vita Vincentij Laurei S.R.E. cardinalis Montis Regalis [...]*, Bononiae, apud haeredes Ioannis Rossij, 1599. Sul Lauro, che fu elevato alla porpora da Gregorio XIII, si veda LAURA RONCHI DE MICHELIS, *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 64, 2005, p. 125-128.

Anche Vannozzi offre un proprio contributo nelle parti introduttive del primo volume del suo testo con tre scritti dal differente titolo: *L'Autore a chi Legge; Ai medesimi lettori; Avviso, et protesta dell'Autore*. Quelli di maggiore interesse sono il primo e il terzo in cui l'autore, tra l'altro, rende manifesta la motivazione di fondo che lo ha condotto a dare alle stampe l'opera, ispirata dal desiderio di contrastare «la maledetta ragion di Stato», che afferma di «detestare», e una politica che preferisce «l'utile ad ogni altra cosa». Dichiara tale volontà individua come bersaglio specifico del proprio lavoro i «marci Politici» di cui segnala come campioni Bodin, François La Noue, Tacito e Machiavelli, ritenuto il «peggiore» fra tutti. Per altro verso indica il proposito di aprire «la strada ad un'altra [politica], che senza muover guerra a Dio, et dar nel profano, può esser di giovamento a gli huomini». Per raggiungere lo scopo intende offrire concetti per il governo della vita pubblica che non sia «da tristi, ma da persone da bene», attraverso «Scritti» che «sanno dar regole di Stato, senza urtare o nel profano, o nell'empio», nella convinzione che seguendo i concetti offerti nel suo testo si possa «esser buon Politico, et buon Christiano [...] Et in un medesimo tempo, potersi servire a Dio, et a Principi, che non vogliono haver del Tiranno». Il tema del giovamento che «l'homo Civile, et Politico», in particolare chi è deputato a compiti di governo della cosa pubblica, potrà trarre dalla lettura degli *Avvertimenti*, scegliendo come propria guida i principi che vi sono enunciati, sarà poi ripreso dall'autore in una parte introduttiva posta nel terzo volume dell'opera.⁷³ Il primo contributo presente nel volume iniziale degli *Avvertimenti* propone inoltre ulteriori e ancora più interessanti notizie rispetto a quelle precedentemente ricordate. Vannozzi infatti vi ricorda i primi momenti in cui fu composto il testo, che afferma sia messo sotto i torchi anni dopo la sua prima stesura, e chiama in causa i rapporti intercorsi tra lui e il cardinale Giovan Antonio Fachinetti, poi papa Innocenzo IX. Nella circostanza rammenta che quando già aveva composto una parte dell'opera senza averne però completa soddisfazione fu

fatta da me, per gratia d'Iddio, alhora ch'io mi trovava Segretario d'un nipote del Papa,⁷⁴ un poco di servitù con l'Illustriss. Sig. Cardin. Santiquattro che fu Innocentio Nono, alla cui creatione mi trovai, in Conclave, et vedendomi bene amato da sì savio, sì prudente et sì pratico personaggio, io mi scopersi seco, e dandogli conto del mio pensiero, lo trovai tale da potermi esser l'Apollo in ogni sorta di dubbio. Onde baldanzosamente spiegai a Sua Sig. Illustriss. il mio concetto, et in bozza, et col carbone gli delineai il disegno, et modello della mia mente, cominciato in qualche parte a distendersi in tela, et in carta. M'abbracciò allhora, e baciò quel gran Padre, pieno di prudenza, et mi disse: Questi semi han gran tempo, che covano nel mio intelletto e non potend'Io, sento allegrezza, che altri si fatichi, per dare loro anima e vita sì che fatelo, figliuol mio, fatelo; e da me promettovi conseglio, et aiuto in quanto vaglio.

Morto il Fachinetti afferma poi di avere affidato i contenuti dell'opera «al parer

⁷³ *L'Autore a chi Legge*.

⁷⁴ Si tratta dei già citati Paolo Camillo Sfondrati e di papa Gregorio XIV.

d'altri, e periti intendenti, con alcuni discorrendone in voce, et ad altri dandone l'assaggio». Si tratta di un buon numero di importanti uomini di chiesa che elenca, tra i quali spiccano per importanza il cardinale Giustiniani e l'oratoriano Tommaso Bozio, controversista in campo teologico e politico, protagonista di grande rilievo nella polemica antimachiavelliana del tempo con testi il cui «committente» fu proprio Innocenzo IX,⁷⁵ e anche particolarmente legato a papa Clemente VIII. Con lui vanno ricordati Alfonso Visconti, un altro oratoriano che Innocenzo IX avrebbe voluto al governo della Romagna e che papa Aldobrandini fece cardinale nel 1599,⁷⁶ il cardinale Innocenzo del Bufalo, di famiglia pistoiese, ma trasferita a Roma, nelle grazie del cardinale nipote Pietro Aldobrandini e, oltre ai due già citati «cardinale di Camerino» e Simone Lunadoro,⁷⁷ soprattutto Giovanni Maria Guanzelli, allora maestro del sacro palazzo, particolarmente impegnato nell'attività di controllo della produzione libraria, definito dal Vannozzi «cospicuo per la dottrina, testificata per molte opere».⁷⁸

⁷⁵ A.E. BALDINI, *Primi attacchi romani alla République di Bodin sul finire del 1588. I testi di Minuccio Minucci e di Filippo Sega*, «Il Pensiero politico», XXXIV, 2001, p. 11-12. Nel citato *Avviso, et protesta dell'Autore Vannozzi* rende omaggio agli *Annali* del Baronio giudicandone l'autore «Lumen Christianae Historiae». Circostanza che fa supporre nel Vannozzi, oltre che una personale ammirazione per l'autore e l'opera, una simpatia per il mondo legato alla Congregazione degli Oratoriani istituita da San Filippo Neri nel 1564. La devozione per San Filippo Neri è manifestata anche da Melchiorre Zoppio attraverso un suo lavoro (*Il giglio per le glorie di San Filippo Neri. Discorso sacro*) edito a Bologna da Giacomo Monti nel 1632, della cui esistenza non ho trovato notizia nei repertori che si occupano dello Zoppio, ma del quale si conserva un esemplare nella Biblioteca Universitaria di Bologna (A.V. Caps. 92 n. 20^a). Per quanto riguarda la realtà bolognese tra la fine del Cinquecento e la prima parte del secolo seguente è certo che vi sia stata una significativa presenza dell'esperienza religiosa degli Oratoriani come messo in rilievo nel volume di MARIO FANTI, *Voglia di Paradiso: persone e fatti nella “invasione mistica” a Bologna fra Cinquecento e Seicento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020.

⁷⁶ Il Visconti era congiunto di papa Gregorio XIV, circostanza che probabilmente agevolò Vannozzi nell'approfondire la sua conoscenza con il prelato. Su di lui ALESSANDRO BOCCOLINI, *Alfonso Visconti, un diplomatico della santa sede alla corte di Zsigmond Báthory, principe transilvano*, «Acta Marisiensis. Seria historia», 2019, n. 1, p. 1-16.

⁷⁷ Si veda nota 59.

⁷⁸ Su di loro si vedano rispettivamente: BERNARD BARBICHE, *Del Bufalo Innocenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 36, 1988, p. 367-371; HERMAN H. SCHWEDT, *Die Römische Inquisition. Kardinäle und konsultoren 1601 bis 1700*, Friburgo, Herder, 2017, p. 149-150; GENNARO CASSIANI, *Tommaso Bozio: i saperi scientifici e i libri Lincei (1548-1610), con l'edizione del Librorum index*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2022; ELISA REBELLATO, *Il miraggio dell'espurgazione. L'indice di Guanzelli del 1607*, «Società e storia», 2008, n. 122, p. 715-742; GIGLIOLA FRAGNITO, *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, Bologna, Il Mulino, 2022, p. 39 e seguenti. Tra gli estimatori degli *Avvertimenti* va posto anche il cardinale Luigi Capponi i cui ringraziamenti Segni trasmette al Vannozzi per la copia dell'opera ricevuta in dono. Segni segnala inoltre che tanto gli 'Avvertimenti', quanto le 'Lettere' di Vannozzi avevano incontrato l'unanime apprezzamento dei «vertuosi» all'interno della «corte» dell'allora legato pontificio a Bologna (cfr. *Legati e governatori* cit., p. 153) e in particolare quello di Romolo Paradisi, segretario del cardinale (cfr. missiva scritta da Bologna, 1 maggio 1615 in B. VANNONZI, *Delle lettere* cit., vol. III, p. 669-671). Paradisi entrò al servizio del Capponi al tempo della sua legazione bolognese, passò poi alle dipendenze del cardinale Roberto Ubaldini, ove rimase fino alla morte sopravvenuta nel 1623. Conosciuto come letterato, fece parte della romana accademia degli Umoristi e fu tra i primi lettori italiani delle opere del 'libertino' Giulio Cesare Vanini, bruciato sul rogo come eretico a Tolosa nel 1619. Su di lui di veda la voce curata da SAVERIO FRANCHI, in *Dizionario storico biografico del Lazio: personaggi e famiglie nel Lazio (esclusa Roma) dall'antichità al 20. Secolo*, Roma,

Vannozzi, oltre che con loro, ricorda di essersi nel tempo consultato sulla materia trattata nella sua opera anche con «amici di lettere» tra i quali Pierandrea Canonieri, medico e poligrafo genovese, interprete del tacitismo e teorico della ragion di Stato, noto anche per il disinvolto uso fatto di scritti di Tommaso Campanella,⁷⁹ e Melchiorre Zoppio. Entrambi porranno propri lavori a precedere il primo tomo degli *Avvertimenti*, l'uno dedicandolo al Vannozzi l'altro invece al Segni, che allo Zoppio aveva inviato lo scritto per riceverne un parere che fu positivo dal momento in cui lo ritenne «di prestante frutto». Nelle parti introduttive del secondo volume Zoppio propone poi un altro suo testo in cui però al centro dell'interesse non si colloca, come nel precedente, il contenuto del lavoro del Vannozzi inteso nell'insieme, ma solo quelle sue parti che erano state dedicate in chiave critica al poetare e ai suoi interpreti. Considerazioni che probabilmente non erano piaciute a qualche verseggiatore del tempo e furono mal accolte anche all'interno di una parte almeno del mondo bolognese, in particolare nella locale accademia dei Gelati, nel cui ambito dovette probabilmente manifestarsi un certo risentimento verso lo Zoppio, il quale giudicando in modo positivo lo scritto del Vannozzi pareva averle approvate. Rimostranze delle quali si fece quasi di sicuro interprete l'*«Illustrissimo Signor Conte Ridolfo Campeggi»*, il più celebrato poeta tra i membri del cenacolo,⁸⁰ se a lui, che nulla aveva a che fare con il lavoro del Vannozzi, Zoppio indirizza le proprie pagine. Pagine nelle quali l'autore appare soprattutto desideroso di cogliere l'opportunità offertagli dalla stampa del volume degli *Avvertimenti* per rispondere alle critiche piovutegli addosso e in cui sembra anche trapelare un certo imbarazzo dell'autore per il modo in cui aveva svolto il compito di 'critico' degli argomenti presenti nell'opera all'interno del suo contributo posto nel primo tomo. Zoppio, infatti, pur senza cancellare il giudizio complessivamente positivo sul lavoro del Vannozzi offerto nella precedente scrittura,⁸¹ sembra cercare una giustificazione per alcuni giudizi che aveva espresso sull'opera affermando di averne offerto una valutazione d'insieme, ma senza essersi addentrato in un'analisi approfondita delle singole materie che vi erano trattate. Soprattutto però appare interessato a proporre una serie di argomenti, supportati da dotte e varie citazioni, in merito al tema della liceità

IBIMUS, 2009, vol. III, p. 1476-1477.

⁷⁹ Su di lui cfr. la voce scritta da VALERIO CASTRONOVO, *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 18, 1975, p. 175-177.

⁸⁰ Su di lui si veda la bibliografia proposta in L. VALLIERI, *I manoscritti di Melchiorre Zoppio il "Caliginoso" accademico Gelato alla Biblioteca Oliveriana di Pesaro*, «Strenna storica bolognese», LXXI, 2021, nota 23 a p. 249, a cui vanno aggiunti il saggio di KENICHI TAKAHASHI, *Le prime edizioni e rappresentazioni del Filarmindo di Ridolfo Campeggi e il ruolo di Giovanni Luigi Valesio*, in *Intorno a Giovanni Luigi Valesio, «L'Archiginnasio»*, XCVI, 2001, pp. 43-79; *Campeggi: storia, genealogia e iconografia*, a cura di Giuliano Malvezzi Campeggi, Bologna, Costa, 2023, p. 273-278, in cui è ricordato come «Rodolfo»; G. ISEPPY – B. TOMEI, *Humanista* cit., p. 12 e seguenti, in particolare p. 58-73 e RIDOLFO CAMPEGGI, *Delle Poesie (1620)*, edizione critica e commento a cura di Sebastiano Bazzichetto, Milano, BIT&S, 2024.

⁸¹ Giudica infatti, a esempio, il primo volume degli *Avvertimenti* opera «commendata» e con «copia di bell'osservazioni, di sentenze et documenti molto praticabili, di bene asseriti avvertimenti, et al comm'un uso di chi maneggi ragion di Stato grandemente acconci».

del poetare, cercando di mostrare come bersaglio delle pagine del Vannozzi non fosse l'esercizio poetico in sé, ma coloro che dell'arte del verseggiare facevano un mestiere occupando allo scopo il proprio tempo a scapito di più importanti e nobili attività.⁸²

Su temi ancora diversi si sofferma invece Zoppio nelle parti introduttive del terzo volume degli *Avvertimenti* all'interno di un proprio contributo dedicato a Sebastiano Forteguerri.⁸³ Nel testo indica una «tardanza» nella stampa del lavoro rispetto ai tempi previsti individuandone le cause nella lentezza dello stampatore e in una «infermità» del Segni «che a' mesi passati l'afflisce gravemente» da cui non si era «ancora pienamente rivalutato», ma anche pone tra i motivi che avevano rallentato don Giulio nel suo lavoro «una lontananza mia» che gli aveva impedito di «valersi di qualche mio sovvenimento [...] mancando il pollice di V.S.». Un passo che sembra indicare come Zoppio avesse preso il posto del Forteguerri, a cui implicitamente attribuisce un ruolo importante svolto in precedenza nella pubblicazione degli *Avvertimenti*,⁸⁴ nel guidare Segni nel compito di curatore dell'edizione del lavoro del Vannozzi, almeno per quanto riguardava eventuali questioni legate alla pubblicazione del suo terzo volume. Zoppio coglie inoltre l'occasione offertagli per fare sfoggio dell'influente rete di relazioni di cui era parte rendendo pubblico il felice esito della richiesta di «raccomandatione» da lui indirizzata a Giulio Monterenzi, che allora rivestiva la carica di governatore di Roma, intesa a sollecitarne la benevolenza a favore di Sebastiano Forteguerri.⁸⁵ Un'azione che gli era stata direttamente richiesta dallo

⁸² La questione dovette avere una certa eco anche al di fuori dei confini bolognesi se sollecitò un intervento di Pier Lorenzo Forteguerri e uno di Girolamo Baldinotti, entrambi posti nelle parti introduttive del secondo volume, in cui Baldinotti — al quale Vannozzi indirizzò anche una missiva ricca di note critiche verso il mestiere di poeta (B. VANNOZZI, *Delle lettere* cit., vol. II, p. 178-181) — si esprime, sul tema della poesia e i limiti del suo esercizio, con «affermazioni che lasciano supporre un certo disimpegno moralistico e un ideale aristocratico che si manifesta nel disprezzo per ogni forma di poesia degradata a mestiere cortigianesco» (G. GUGLIELMI, *Baldinotti, Gerolamo* cit., p. 492). Forteguerri interpreta invece le critiche del Vannozzi nella sostanza allo stesso modo dello Zoppio, sostenendo che in realtà negli *Avvertimenti* si lodi «la poesia usata a tempo, e moderatamente, biasimando solo il farne professione, et il frequentarla più de gl'altri studi». Pier Lorenzo Forteguerri fu giurista che la «carriera degli impieghi» portò a Bologna negli anni tra il 1610 e il 1613, dove svolse vari incarichi pubblici. Fu anche «inscritto» all'Ordine militare di Santo Stefano e «lesse ne' comizi di quella Religione un'orazione» (V. CAPPONI, *Biografia* cit., p. 188) che poi fu pubblicata: PIERLORENZO FORTEGUERRI, *Orazione [...] Da lui recitata il dì 25. d'aprile 1593. al Capitolo generale della religione di Santo Stefano nella Chiesa dell'ordine in Pisa*, In Firenze, nella stamperia di Michelagnolo Sermartelli, 1593. Baldinotti proporrà un proprio contributo, dedicato a Sebastiano Forteguerri, anche nelle parti introduttive del terzo volume degli *Avvertimenti* soffermandosi su temi diversi, legati alla scelta del titolo dell'opera e all'impostazione con cui viene esposta la materia trattata. Sebastiano, figlio di Pier Lorenzo, fu giurista in grazia a Paolo V che lo impiegò in vari uffici. Morto il Pontefice passò al servizio di Ferdinando II «imperatore di Germania». In seguito papa Urbano VIII lo nominò dietro istanza dell'«Imperatore stesso» visitatore apostolico della Germania (cfr. V. CAPPONI, *Biografia* cit., p. 188).

⁸³ Su di lui si veda nota 78.

⁸⁴ Forse tale ruolo di guida il Forteguerri lo ebbe a partire dalla pubblicazione del secondo volume dell'opera nel quale, come nel terzo, compare a sua cura una «tavola copiosissima di tutte le cose più notabili ridotte sotto le lor materie» contenute nel testo.

⁸⁵ Il governatore di Roma aveva la responsabilità dell'ordine pubblico nella città e della giustizia

stesso Forteguerri e che Melchiorre poteva quasi di certo avere messo in atto grazie alla parentela con i Monterenzi nata dal vincolo matrimoniale contratto con Lucrezia di Sebastiano Monterenzi, sua consorte di secondo letto.⁸⁶ Il legame gli consentiva per di più di allargare la propria rete di relazioni tra Bologna e Roma coinvolgendo il cardinale franco-bolognese Serafino Olivier Razali (o Razzali), uno dei membri più importanti del ‘partito’ francese in curia, in quanto imparentato con i Monterenzi attraverso l’unione di Elena di Cornelio Razali con Innocenzo Monterenzi da cui era nato Giulio.⁸⁷

A quanto afferma Vannozzi la storia degli *Avvertimenti*, a partire dal momento dell’elaborazione del testo sino alla stampa, ha quindi inizio in anni immediatamente precedenti l’ascesa al soglio pontificio di Innocenzo IX nel 1591 e trova il proprio compimento nel periodo del pontificato di Paolo V Borghese, a partire dal 1609. Cosa ne sia stato delle carte di Vannozzi poi messe sotto i torchi a cura del Segni nei decenni che divisero la loro originaria scrittura, nel tempo arricchita da riferimenti a fatti e persone oltre che da possibili ripensamenti rispetto alla primitiva versione, fino al momento in cui furono pubblicate rimane al momento oscuro, anche se appare quasi certo che siano passate al vaglio di più mani all’interno della curia romana e conosciute da ‘letterati’ del tempo, come indica il loro autore. È anche probabile che i contenuti di tali carte non abbiano mancato di suscitare l’attenzione di ambienti particolarmente attenti alle questioni legate alla politica e alla ragion di Stato, soprattutto di quelli presenti all’interno della curia romana. Per esempio si può supporre che i concetti proposti dal Vannozzi abbiano trovato una eco all’interno della corte di Cinzio Aldobrandini, attorno alla quale gravitavano sia il Vannozzi sia il Segni, in cui non mancarono di trovare concreta manifestazione interessi per tali argomenti, come mostra il fatto che vi ebbe vita una accademia «di cose politiche», anche se pare abbia avuto una esistenza piuttosto tribolata.⁸⁸

criminale che vi era amministrata. Sulla figura del Monterenzi, che ebbe un ruolo importante nei processi inquisitoriali che riguardarono Giordano Bruno e Tommaso Campanella, si veda S. TABACCHI, *Monterenzi Giulio in Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, 2012, p. 144-146.

⁸⁶ Cfr. LUDOVICO MONTEFANI CAPRARA, *Famiglie bolognesi*, Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. 4207, vol. 60, f. 143r e vol. 84, f. 226r. Lucrezia morì nell’agosto del 1630 (AGABO, Parrocchie sopprese, S. Maria del Tempio, *Libri defunctorum Cappellae S. Mariae de Templo ab anno 1607 usque ad annum 1676 inclusive*, f. 40v).

⁸⁷ Cfr. P.S. DOLFI, *Cronologia* cit., p. 338 e L. MONTEFANI CAPRARA, *Famiglie* cit., vol. 60, f. 141r. A testimoniare tale legame che univa i Monterenzi, i Razali e Zoppio è anche l’atto di battesimo di Giovan Ludovico, figlio di Melchiorre Zoppio e Lucrezia, del 28 giugno 1604, in cui si attesta che il cardinale Serafino, padrino di Giovan Ludovico, si fece rappresentare nella cerimonia da Annibale Monterenzi (cfr. AGABO, *Registri battesimali della cattedrale*, vol. 55, f. 97r). Da rilevare altresì che al Razali fu dedicata da Zoppio una lunga dedicatoria posta a precedere la sua citata tragedia *Giuliano cacciatore*. Sul Razali mi permetto di rinviare ai miei lavori *Il cardinale Serafino Olivier Razali tra eretici e curia romana*, «L’Archiginnasio», XCVI, 2001, 2023, p. 81-93; *Note per la biografia di Traiano Boccalini: il card. Serafino Olivier Razali, suo ignorato protettore, e altre storie*, «Il pensiero politico», III, 2015, n. 3, p. 475-499.

⁸⁸ A.E. BALDINI, *Botero e la Francia* cit., p. 352-359; IDEM, *Aristotelismo e platonismo nelle dispute romane sulla ragion di Stato*, in *Aristotelismo politico e ragion di Stato*, Atti del Convegno internazionale di Torino, 11-13 febbraio 1993, a cura di Id., Firenze, L.S. Olschki, 1995, p. 214-220; IDEM, *Primi attacchi* cit., p. 15.

Quanto scritto dal Vannozzi nelle parti introduttive del primo volume riguardo al consenso offerto dal futuro Innocenzo IX ai contenuti della sua opera, unito alla sollecitazione a dare loro «anima e vita» pone il Fachinetti nel ruolo di auspice ideale della più tarda pubblicazione della raccolta degli *Avvertimenti*. La circostanza induce a porre attenzione ai racconti che riguardano il cardinale e poi papa provenienti da alcuni personaggi della corte romana negli anni immediatamente precedenti la sua ascesa al papato e durante il periodo pur breve del pontificato nel 1591. Racconti che i suoi biografi coevi confermano e che trovano precisi riferimenti in un testo composto attorno al 1588 di Minuccio Minucci – uno dei protagonisti dell’attività della prima ricordata accademia ‘politica’ sorta attorno al cardinale di S. Giorgio –⁸⁹ un giurista e diplomatico al servizio della Chiesa, che fu anche arcivescovo di Zara e godette in particolare dell’apprezzamento di Innocenzo IX, il quale lo chiamò a gestire la Segreteria di Stato, da poco da lui riformata, affidandogli la competenza per le questioni della Germania.⁹⁰ Dalle pagine dello scritto ci viene proposto infatti il ricordo del profondo interesse del Fachinetti per le materie politiche, che si concretizzò da parte sua non solo attraverso il ruolo di ispiratore di testi sull’argomento composti da autori dell’importanza di Fabio Albergati, Giovanni Botero, Tommaso Bozio e Antonio Possevino,⁹¹ ma anche tramite l’elaborazione di lavori originali in cui si esaminavano temi almeno vicini a quelli presenti negli *Avvertimenti*.⁹² Gli si attribuiscono infatti «un trattato di etica, un opuscolo contro Machiavelli e un commento “in libros Politicorum Platonis”» rimasti inediti, ma soprattutto «un trattato etico-politico pienamente cattolico» definito «solidissimo» e «destinato

⁸⁹ IDEM, *Aristotelismo* cit., p. 216-220; IDEM, *Primi attacchi* cit., p. 15.

⁹⁰ Cfr. IDEM, *Aristotelismo* cit., p. 204-223. Sul Minucci si veda ALEXANDER KOLLER, *Minucci Minuccio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 74, 2010, p. 710-714. Sul ruolo svolto dal Minucci all’interno della corte romana si veda anche BLYTHE ALICE RAVIOLA, *Giovanni Botero: un profilo fra storia e storiografia*, Milano-Torino, Pearson; [Milano], Bruno Mondadori, 2020, p. 96-97 e nota 86.

⁹¹ L’Albergati, diplomatico e teorico della politica, al servizio di più pontifici a partire da Gregorio XIII, concittadino e in familiarità con il Fachinetti e in buoni rapporti con il Minucci, venne nominato da Innocenzo IX castellano della fortezza di Perugia. Botero per parte sua ricordò come un proprio testo fosse nato dalle discussioni con il cardinale e per suo desiderio (GOVANNI BOTERO, *Dell’uffitio del cardinale libri II*, In Roma, per Nicolò Mutij, ad instanza di M. Vincenzo Pelagallo, 1599). Al Possevino il Fachinetti assegnò invece nel 1588 l’incarico di scrivere contro gli empi «politici» francesi e contro Machiavelli, ritenuto loro ispiratore (ANTONIO POSSEVINO, *Iudicium de Nuae militis Galli scriptis, quae ille Discursus politicos, & militares inscripsit. De Ioannis Bodini Methodo historiae: Libris de repub. & Daemonomania. De Philippi Mornaei libro de perfectione Christiana. De Nicolao Machiavello*, Romæ, ex Typographia Vaticana, 1592 [Roma, apud Dominicum Basam, 1592]). Cfr. GIAMPAOLO ZUCCHINI, *Botero e Albergati: ragion di Stato e utopia, in Botero e la ragion di Stato* cit., p. 290-293; A.E. BALDINI, *Aristotelismo* cit., p. 207-209. In particolare sull’Albergati si veda IDEM, *Albergati contro Bodin: dall’«Antibodino» ai «Discorsi politici», «Il pensiero politico»*, XXX, n. 2, 1997, p. 287-310; VITTOR IVO COMPARATO, *The Italian “Readers” of Bodin. From Albergati to Filangieri, in The reception of Bodin*, edited by Howell A. Lloyd, Leiden [etc.], Brill, 2013, p. 343-370. Per i suoi rapporti con il Minucci si veda A.E. BALDINI, *Primi attacchi* cit., p. 15.

⁹² Un certo numero di riflessioni, d’ordine soprattutto morale, presumibilmente opera di Innocenzo IX, è stato edito da LODOVICO FRATI, *I ricordi di due papi*, «Archivio storico italiano», s. V, XXXV, 1905, p. 450-452, che li ha trascritti dal ms. 2337 della Biblioteca Universitaria di Bologna dove sono conservati sotto il titolo *Ricordi cavati da’ manoscritti di Papa Innocenzo Nono; onde si può presumere derivare dalla sua gran testa et de’ Sadoleti, Ardinghelli et altri grandissimi della scuola di Papa Paolo III*.

ai principi» che fu in possesso anche del Possevino.⁹³ Il tutto da inserire nel quadro degli attacchi mossi da una parte del mondo cattolico attorno al 1588 a Bodin e alle opere giunte dalla Francia il cui «regista principale» fu proprio il Fachinetti,⁹⁴ che si avvalse nella circostanza soprattutto dell'azione del Minucci e del concittadino Filippo Sega,⁹⁵ all'interno di un quadro in cui si valutava «verosimilmente troppo blanda» la risposta offerta da Botero nella sua *Ragion di Stato* e anche si trovavano difetti gravi in quella dello stesso Possevino.⁹⁶ La somiglianza fra gli argomenti trattati dal Vannozzi e quelli che i racconti del tempo fanno ritenere presenti nelle pagine del cardinale Giovan Antonio Fachinetti, assieme ai comuni bersagli che intendevano colpire e all'apprezzamento espresso dal futuro Innocenzo IX riguardo alle idee del Vannozzi sull'arte del governo, rendono lecito supporre che i suoi *Avvertimenti*, nella loro originaria stesura, vadano collocati all'interno degli attacchi contro gli eretici e le loro dottrine politiche ispirati nel 1588 dal cardinale prima di diventare papa, tenuto anche conto che Vannozzi disponeva delle caratteristiche di formazione giuridica e dell'esperienza nell'attività diplomatica che il futuro Innocenzo IX stimava in particolare importanti nello scegliere gli uomini da cui contornarsi per le sue battaglie legate a temi politici.⁹⁷ L'insieme delle circostanze induce inoltre a prospettare l'ipotesi che i contenuti presenti nei volumi del Vannozzi, al di là delle aggiunte e di possibili ripensamenti maturati nel tempo rispetto al testo iniziale, offrano uno 'specchio' piuttosto fedele del pensiero del Fachinetti riproporrendone riflessioni, già note in ambienti della curia romana anche prima della sua elezione a pontefice, delle quali scriveva Minucci affermando, nel contempo, che il ruolo allora coperto gli avrebbe impedito di renderle pubbliche sotto il proprio nome.⁹⁸ Impossibilità resa di certo maggiore dopo l'ascesa al trono di Pietro. Infatti se non vi fosse una consonanza di pensiero riguardo ai temi trattati tra quanto scritto negli *Avvertimenti* e il contenuto delle carte lasciate in eredità da Innocenzo IX – di certo in possesso al tempo della famiglia Fachinetti e su cui probabilmente aveva vigilato in particolare il pronipote, cardinale Antonio Fachinetti, devotissimo alla memoria del prozio –⁹⁹ sarebbe stato del tutto

⁹³ Cfr. A.E. BALDINI, *Primi attacchi* cit., p. 12-13.

⁹⁴ Cfr. ivi, p. 9.

⁹⁵ Cfr. ivi, p. 3-40. Il bolognese Filippo Sega, giurista, ecclesiastico, uomo di curia e diplomatico, unito da «profonda amicizia» con il Minucci e particolarmente legato a Innocenzo IX, venne da lui nominato cardinale nel dicembre del 1591. Nel medesimo giorno fu elevato alla porpora Antonio, pronipote del pontefice. Si trattò dei due soli cardinali creati da Innocenzo IX. Riguardo al Sega si veda la voce di VINCENZO LAVENIA nel *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. 91, 2018, p. 724-727.

⁹⁶ A.E. BALDINI, *Primi attacchi* cit., p. 9, 13 e 17-24.

⁹⁷ Cfr. ivi, p. 8.

⁹⁸ Cfr. Id., *Aristotelismo* cit., p. 207-209.

⁹⁹ Lo dimostra in modo esemplare la sua volontà di essere sepolto alla morte, avvenuta nel 1606, ai piedi dell'erigenda tomba di Innocenzo IX nella chiesa romana di Santa Maria della Scala. Cfr. C. FALEONI, *Memorie* cit., p. 12; *Memorie imprese, e ritratti de' signori Accademici Gelati di Bologna raccolte nel principato del signor conte Valerio Zani il Ritardato*, In Bologna, per li Manolessi, 1672, p. 12 e L. MONTEFANI CAPRARA, *Famiglie* cit., vol. 32, f. 17v. Tuttavia è la basilica di San Pietro il luogo in cui si ritiene tumulato il corpo di Innocenzo IX (cfr. ANTONIO MENNITI IPPOLITO, *Il governo dei papi nell'età moderna*.

improbabile che gli eredi di Innocenzo IX avessero consentito che il nome del più illustre tra i membri del proprio casato fosse coinvolto, anche se attraverso un lavoro che portava la firma di un diverso autore, nella responsabilità di un'opera politica, sino al punto da permettere di vederne proposti i contenuti come fedele espressione del suo pensiero, come avviene nella presentazione dell'opera che fa il Vannozzi.¹⁰⁰ Asserzioni del Vannozzi sulla comunanza di pensiero tra lui e Innocenzo IX a cui inoltre indirettamente viene offerta una base di veridicità attraverso il plauso rivolto al lavoro da un ampio e illustre numero di uomini di Chiesa. Senza un assenso dei Fachinetti neppure vi potrebbe essere stata una presenza attiva nella stampa dell'opera da parte dell'allora arcivescovo di Bologna, membro di una famiglia i cui felici rapporti con quella di Innocenzo IX datavano almeno dal tempo del Concilio di Trento. Una presenza manifesta nel momento in cui a promuovere la pubblicazione del testo era il suo 'vicario' che lo consegnava materialmente al Segni affinché lo ponesse sotto i torchi e l'opera portava *l'imprimatur* suo oltre a quello dell'inquisitore. Allo stesso modo, Melchiorre Zoppio, senza tale assenso, non si sarebbe lasciato coinvolgere nell'operazione, proponendosi come garante 'laico' del valore dell'opera, essendo allora il principale esponente di quell'accademia dei Gelati di cui il cardinal nipote Antonio fu non solo membro con il nome di Vigoroso, ma anche protettore sino alla morte,¹⁰¹ e alla quale erano ascritti al suo tempo, come anche saranno

Carriere, gerarchie, organizzazione curiale, Roma, Viella, p. 146). Per la data di morte del cardinale si veda anche GIANCARLO RANUZZI DE' BIANCHI, *Cardinali e papi di origine bolognese dal XIV al XX secolo*, Bologna, [s.n.], 2021, p. 128-129. Di lui è rimasto un ritratto «da sistemare tra le glorie di famiglia, nel palazzo avito», opera di Guido Reni. Sulla riscoperta del dipinto, con notizie sul cardinale e il fratello Ludovico, che il Reni protessero e agevolarono nei rapporti con il mondo romano inserendolo all'interno della loro rete di «conoscenze» nella città dei Papi attraverso un mecenatismo al quale fu introdotto dai Fachinetti anche il cardinale Sfondrati, cfr. RAFFAELLA MORSELLI, *Il ritratto ritrovato del cardinale Antonio Fachinetti di Guido Reni*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di Andrea Bacchi e Luca Massimo Barbero, Roma, Fondazione Federico Zeri, 2016, p. 208-215: 212 e 215. Sul tale mecenatismo si vedano anche DANIELE BENATTI, *Guido Reni: la strada per Roma* e MARIA CRISTINA TERZAGHI, *Roma 1600-1605. Le occasioni di Guido*, in *Guido Reni a Roma: il sacro e la natura. Catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 2022*, Venezia, Marsilio Arte, 2022, p. 14-27 e 30-31. L'argomento è ripreso altresì nel citato volume di G. ISEPPI – B. TOMEI, *Humanista*, p. 145, un testo in cui è descritta una trama di relazioni intessute dal Reni con letterati del tempo all'interno di un intreccio che si estende anche a Melchiorre Zoppio e all'Accademia dei Gelati.

¹⁰⁰ Va anche considerato che i rapporti del Vannozzi con i Fachinetti erano rafforzati dai comuni legami con gli Sfondrati. Cfr. R. MORSELLI, *Il ritratto* cit., p. 212.

¹⁰¹ Cfr. C. FALEONI, *Memorie* cit., p. 9-12 e L. MONTEFANI CAPRARA, *Famiglie* cit., f. 17r-18r. Nelle citate *Memorie* si fa coincidere l'assunzione di tale ruolo da parte del cardinale con la pubblicazione del secondo volume delle «rime» degli accademici, quindi nel 1597 quando furono edite le *Rime de gli Accademici Gelati di Bologna*, In Bologna, presso gli heredi di Gio. Rossi, che al prelato furono 'consacrate' («All'Illustrissimo et Reverendiss. Sig. card. Fachinetti padrone, et protettore gli Accademici Gelati in segno de gli animi loro divoti donano, e dedicano»), mentre nel 1590 erano state messe sotto i torchi le *Ricreazioni amorose de gli Accademici Gelati di Bologna*, In Bologna, per Gio. Rossi, dedicato invece dagli accademici al cardinale Scipione Gonzaga «Lor Signore». A conferma del ruolo di protettore del cenacolo svolto dal cardinale Antonio vi è la presenza della pittura delle armi del Fachinetti posta in uno spazio sulla parete d'ingresso del salone dei Gelati a palazzo Zoppio accanto a quelle del Gonzaga (cfr. C. GURRERI, *Dal giardino della Viola* cit., p. 129-130). Fachinetti quindi, tenuto conto della sua data di morte, dovrebbe avere svolto il

in seguito, alcuni membri della famiglia Fachinetti, con cui lo stesso Zoppio ebbe altresì modo di coltivare buoni rapporti personali.¹⁰² Rapporti che, per altro, già correva tra gli Zoppio e il futuro Innocenzo IX almeno dagli anni settanta del Cinquecento, come dimostra il fatto che Geronimo gli avesse dedicato in quel periodo una pastorale (*Il Mida*, In Bologna, per Alessandro Benacci, 1573), ma soprattutto lo documenta la presenza del Fachinetti tra i Catenati di Macerata di cui pare sia anche stato protettore.¹⁰³

I motivi che consigliarono i Fachinetti a consentire la pubblicazione degli *Avvertimenti* e la curia arcivescovile bolognese a promuoverla per i tipi di uno stampatore bolognese negli anni tra il 1609 e il 1613 rimangono oscuri, né all'interno delle pagine dei volumi del Vannozzi si colgono riferimenti che ne agevolino la comprensione. Tuttavia l'insieme delle circostanze che circondano la stampa del testo e soprattutto l'importante presenza a sostegno dei contenuti dell'opera offerta da autorevoli figure di laici, ma in particolare di influenti ecclesiastici, inducono a ritenere che la scelta di mettere sotto i torchi un testo la cui prima composizione datava a decenni precedenti sia nata da propositi e da ragioni ben più importanti rispetto a quelle legate alla sola volontà del Vannozzi e di un prete 'letterato' come Segni. Circostanze tali da fare comunque ipotizzare che le autorevoli approvazioni da parte di figure ecclesiastiche delle tesi presenti nel testo firmato dal Vannozzi, diligentemente elencate nelle parti introduttive dell'opera, ne facciano un significativo punto di riferimento per comprendere le posizioni politiche di una parte almeno degli esponenti del mondo ecclesiastico, a cui si univano interpreti laici della vita culturale, su temi come la politica e la ragion di Stato tra l'ultima parte del Cinquecento e gli inizi del secolo seguente, figurando la presenza nel periodo di una sorta di blocco-politico culturale che si riconosceva nelle idee proposte all'interno degli *Avvertimenti* a cui la stampa del testo dava voce pubblica. In ogni caso appare assai sorprendente la scarsa eco

ruolo di protettore del cenacolo per circa un decennio. Circostanza che appare confermata dal fatto che ancora nel 1605, «per ordine» dei Gelati, Ridolfo Campeggi gli dedicò il suo *Filarmino favola pastorale*, In Bologna, presso gli heredi di Gio. Rossi (cfr. C. FALEONI, *Memorie* cit., p. 12). Tenuto conto inoltre del ruolo da lui avuto presso la curia romana, si può supporre abbia anche avuto parte nella creazione di un legame tra il cenacolo e gli Aldobrandini.

¹⁰² Sulla presenza di membri della famiglia di Innocenzo IX tra i Gelati cfr. *Memorie imprese* cit., p. 8-9, 78-80. In occasione del matrimonio tra il senatore Lodovico Fachinetti, ascritto all'accademia come Irrigato, e Violante da Correggio fu dato alle stampe un libretto celebrativo dell'evento che, aperto da versi di Giambattista Marino, raccoglieva testi in buona parte composti da membri dei Gelati (*Nelle nozze de gl'ill.mi signori il sig.r marchese Lodovico Fachenetti et donna Violante di Correggio austriaca*, In Bologna, per gli her. di Gio. Rossi, 1607). A confermare il felice rapporto intercorso tra Zoppio e i Fachinetti viene poi una ulteriore circostanza, modesta ma significativa. A tenere a battesimo nel 1603 Achille, figlio di Melchiorre e di Lucrezia Monterenzi, fu Giovan Antonio Fachinetti, fratello del cardinale Antonio con cui viene talora confuso, a propria volta protonotario apostolico, referendario *utriusque Signaturae* e consultore del S. Ufficio, anch'egli accademico tra i Gelati con il nome di Informe, morto nel 1608 (AGABO, *Registri battesimali della cattedrale* cit., vol. 54, f. 22r). Su Giovan Antonio cfr. P.S. DOLFI, *Cronologia* cit., p. 295 e L. MONTEFANI CAPRARA, *Famiglie* cit., vol. 32, f. 24r; per un albero genealogico dei Fachinetti, si veda ivi, f. 13r.

¹⁰³ L. VALLIERI, *Melchiorre Zoppio, un accademico versatile*, in M. ZOPPIO, *Giuliano* cit., p. 15. Il *Mida* ha avuto una recente edizione a cura di Luca Piantoni, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2017.

avuta negli anni da un'opera così corposa e con tali illustri padrini, tanto che se ne è persa quasi memoria. Va tuttavia rilevato come il testo al tempo non sia sfuggito all'attenzione di Paolo Sarpi, che ne offrì una lettura fortemente critica in chiave negativa in una propria opera.¹⁰⁴

¹⁰⁴ PAOLO SARPI, *Della potestà de' prencipi*, a cura di Nina Cannizzaro, con un saggio di Corrado Pin, Venezia, Regione del Veneto, Marsilio, 2006, p. 62.

MARINELLA PIGOZZI

Francesco e Ferdinando Galli Bibiena scenografi in teatri pubblici e collegi di Roma. Il dialogo con l'Arcadia

I libretti degli spettacoli teatrali sono stati la mia fonte primaria, e ho cercato di collegare ai testi, accanto agli eventuali riscontri storici, le testimonianze visive, ben consapevole che raramente riusciamo a collegare i disegni, le incisioni, ad un libretto d'opera e ad un singolo teatro per l'elevata standardizzazione dell'iconografia teatrale, per l'uniformità delle dotazioni teatrali in teatri differenti, per la ripresa degli stessi temi in spettacoli diversi e degli stessi libretti in sedi distinte. Quando, nonostante la fragile natura materiale, abbiamo la rara fortuna di avere a corredo dei testi le incisioni delle scene e delle macchine, la scarsa qualità delle stesse poco ci aiuta ad immaginare la suggestione dello spettacolo, a comprendere la sovrastruttura ideologica dell'evento, la dimensione dinamica delle scene e delle macchine, il ruolo celebrativo e politico delle stesse. Nel caso dei Bibiena, per la molteplicità delle sedi operative e la dispersione delle collezioni, il recupero del loro lavoro è sfuggente ancora, discontinuo.

Prima di intervenire sull'attività romana del bolognese Francesco Galli Bibiena (1659-1739), ricordo che dopo la morte nel 1665 del padre Giovanni Maria, allievo di Francesco Albani,¹ si è formato negli anni Settanta nelle botteghe dei pittori Lorenzo Pasinelli e Carlo Cignani.² Per la sua sfaccettata formazione risultano determinanti gli studi autonomi sulla teoria della prospettiva e dell'architettura dipinta, sulla pratica della quadratura, favoriti dalle testimonianze visive in città di Girolamo Curti, di Agostino Mitelli, di Mauro Aldrovandini, di Giacomo Antonio Mannini, di Andrea Seghizzi, del gesuita Giuseppe Barbieri, di Marc'Antonio Chiarini. Di certo, li ha sollecitati il policentrismo culturale e scientifico offerto dallo Studio felsineo, dalle ricche biblioteche monastiche, dalle numerose vivaci accademie, dalla ricchezza della biblioteca sua e di quella del

¹ CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Tip. Guidi all'Ancora, 1841, vol. II, p. 179; NORA CLERICI BAGOZZI, *Giovanni Maria Galli, detto il Vecchio*, in *I Bibiena, una famiglia europea*, a cura di Deanna Lenzi, Jadranka Bentini, Venezia, Marsilio, 2000, p. 20.

² GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1739, vol. II, p. 266-268.

fratello Ferdinando.³ Francesco è stato acuto lettore dei *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*, pubblicati da Giulio Troili da Spilamberto a Bologna nel 1672,⁴ del *Trattato sopra la Struttura de' Theatri, e Scene*, edito a Guastalla nel 1676,⁵ e con verosimiglianza si era informato sulla *Costruzione de' Teatri e Machine Teatrali* (1688), quand'era ancora manoscritto, entrambi di Fabrizio Carini Motta, architetto, pittore e prefetto dei teatri al servizio dei Gonzaga a Mantova, ove Francesco operò sia quale scenografo, sia quale architetto.⁶ Ancor prima è stato indagatore della *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri* di Nicola Sabbattini,⁷ lo scolaro del matematico pesarese Guidubaldo Dal Monte. Sarà Francesco presto innovativo interprete di illusiva architettura per angolo a Bologna nel salone di palazzo Fantuzzi.⁸ Ha riportato attenzione alla strategia dell'architettura per angolo dipinta da Agostino Mitelli con il figurista Angelo Michele Colonna a Firenze in Palazzo Pitti nelle Sale dell'Udienza dei Medici, ha ricordato le soluzioni per angolo proposte in architettura da Gaspare Vigarami all'interno della chiesa di San Giorgio a Modena e, operando entro il 1684, ha reso protagonista la sua nuova illusiva architettura per angolo sulle pareti del salone delle feste nel palazzo del senatore Rodolfo Carlo Fantuzzi. Gli dei sono

³ D. LENZI, *Francesco Galli Bibiena*, in *I Bibiena* cit., p. 23-25; SILVIA MEDDE, *La biblioteca dell'architetto negli inventari legali di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena*, in *I Bibiena* cit., p. 179-183.

⁴ GIULIO TROILI, *Paradossi per praticare la prospettiva, senza saperla, fiori, per facilitare l'intelligenza, frutti, per non operare alla cieca. Cognitioni necessarie a pittori, scultori, architetti, ed à qualunque si diletta di disegno*, In Bologna, per gli hh. del Peri all'Angelo custode, 1672, e una riedizione in Bologna con informazioni biografiche, per Gioseffo Longhi, 1683. Cfr. M. Pigozzi, *Da Giulio Troili a Ferdinando Galli Bibiena. Teoria e prassi*, in *L'architettura dell'inganno, atti del convegno* a cura di Fauzia Farneti, D. Lenzi, Firenze, Alinea, 2004, p. 119-132; EADEM, *Da Giulio Troili a Giovanni Paolo Panini, a Ferdinando Galli Bibiena. Teoria, esercizi e prassi dell'architettura in prospettiva*, in *Prospettiva e Architettura. Trattati e disegni del Fondo Antico della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza*, a cura di Massimo Baucia, Piacenza, Edizioni Tip.Le.Co, 2004, p. 9-39; EADEM, *Giulio Troili: teoria e prassi della quadratura nel tempo di Valerio Castello e dei protagonisti della grande decorazione a Genova*, in *Valerio Castello. Percorsi di approfondimento*, a cura di Luca Leoncini, Daniele Sanguineti, atti del convegno organizzato in occasione della mostra *Valerio Castello 1624-1659. Genio Moderno, Genova, Museo di Palazzo Reale, 5-6 giugno 2008*, Genova, Museo di Palazzo Reale, 2010, p. 67-93; *La festa della Porchetta a Bologna*, a cura di Umberto Leotti, M. Pigozzi, Urbino, Tecnotampa, 2010, p. 84-93, 98-101, 104-111; EADEM, *Giulio Troili, il Paradossal*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di Rosanna Cioffi, Ornella Scognamiglio, Napoli, Luciano Editore, 2012, p. 249-260; EADEM, *Giulio Troili e Giuseppe Barbieri, architetti e gesuiti che giocano con la scienza della quadratura al confine tra virtuosismo pittorico e fisica traduzione di principi geometrico-matematici*, in *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700*, a cura di Maria Teresa Bartoli, Monica Lusoli, Firenze, Firenze University Press, 2015, p. 415-426.

⁵ FABRIZIO CARINI MOTTA, *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene* (1676), Milano, Il Polifilo, 1972; EDWARD A. CRAIG, *Carini Motta, Fabrizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (in seguito DBI), Roma, Istituto della Encyclopedie italiana, vol. 20, 1977, p. 112-113; *Scenotecnica barocca. Costruzione dei Teatri e Machine teatrali, di Fabrizio Carini Motta (1688) e Pratica delle machine de' Teatri* di Romano Carapeccchia (1689), saggio introduttivo di Elena Tamburini, Roma, E&A editori associati, 1994, p. VII-LXXX.

⁶ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 267.

⁷ NICOLA SABBATTINI, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, In Ravenna, per Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovannelli stampatori camerali, 1637-1638. Ricordo, del matematico GUIDOBALDO DAL MONTE, *Perspectivae libri sex*, Pisauri, apud Hieronymum Concordiam, 1600.

⁸ ANNA COCCIOLE MASTROVITI, *Galli Bibiena, Francesco*, in *DBI*, vol. 51, 1998, p. 655-658.

scesi dall'Olimpo per rendere omaggio al padrone di casa⁹ (fig. 1). La sua vivace proposta precede gli affreschi di Ferdinando nel vestibolo del teatro Farnese (1685), nell'Oratorio del Serraglio a San Secondo Parmense (1685-87) e nel presbiterio del Santo Sepolcro a Parma (dal 1685).¹⁰ Già attivo quale scenografo a Genova nel 1689, troviamo Francesco coinvolto nei teatri dei Farnese, attenti sempre alla loro immagine e consapevoli della festa quale luogo e tempo privilegiato di magnifica esibizione, un efficace strumento politico. Collabora a Parma con il fratello Ferdinando per la realizzazione delle ambientazioni dei balli *L'età dell'oro*¹¹ e *L'idea di tutte le perfezioni*,¹² entrambi su versi del bolognese Lotto Lotti per musica di Giuseppe Tosi, allestiti nel 1690 nel nuovo teatrino di corte, con sipario ideato dallo stesso Ferdinando (fig. 2). Era stato eretto all'interno del palazzo ducale della Pilotta, a fianco del grande teatro di Giovanni Battista Aleotti inaugurato nel 1628, ed era dotato di un elaboratissimo proscenio ove architettura dialogava con quadratura. L'aveva ideato l'architetto e scenotecnico bolognese Stefano Lolli, anche inventore delle macchine per i balli or ora ricordati. Le sue macchine sceniche offrirono un'importante occasione di aggiornamento per entrambi i Bibiena. A Bologna si erano misurati con gli apparati ingegnosi e dinamici che Ercole Rivani aveva realizzato nel privato teatro di palazzo Bentivoglio nel 1672 e per le feste della Porchetta, prima di partire per Parigi.¹³ Lo scenografo e inventore delle macchine, e i Bibiena lo saranno in più occasioni, deve immaginare insieme al librettista la sequenza delle scene, individuare il momento topico nel quale, alla fine di un atto, o all'inizio di uno nuovo, avviene l'apparizione delle macchine e tutta l'ambientazione sul palco muta con grande stupore del pubblico. I due balli con la magnificenza delle loro scene e i movimenti delle macchine contribuirono a celebrare le sfarzose nozze di Odoardo Farnese con Dorotea Sofia di Neuburg.¹⁴

⁹ Nominato Gonfaloniere di Giustizia nel 1680, ricordo di FRANCESCO MARIA BORDOCCHI, *Nel Gonfalonierato di Giustitia dell'Ill.mo sig. Conte Rodolfo Carlo senatore Fantuzzi, Oda per la quale s'enunciano le Glorie dello Stendardo di Felsina offerto alla virtù in corteggio di attributi morali. Pensieri del Sig. Gioachino Pizzoli Bolognese e dipinti da lui in una sala nel Palazzo del medesimo Signor Senatore*, In Bologna, per Giacomo Monti, 1680.

¹⁰ D. LENZI, *Ferdinando Galli Bibiena*, in *I Bibiena* cit., p. 20-23.

¹¹ LOTTO LOTTI, *L'età dell'oro*, Piacenza, nella Stampa Ducale del Bazachi, 1690. Incisioni di Martial Desbois, Antonio Ugolini, Carlo Antonio Forti su disegni di Ferdinando e di Francesco Galli Bibiena e di Alessandro Baratta.

¹² L. LOTTI, *L'idea di tutte le perfezioni*, Piacenza, nella Stampa Ducale del Bazachi, 1690. Incisioni di Martial Desbois e Antonio Ugolini su disegni di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena.

¹³ ANTONIO FRANCESCO GHISELLI, *Memorie antiche manuscritte di Bologna raccolte et accresciute sino a' tempi presenti [...] (fino al 1729)*, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 770, vol. XXXVI, c. 13; CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Successori Monti, 1888, p. 249-251; VALERIA RUBBI, *Pietro Todeschi, da Ercole Rivani*, scheda 5, in *I Bibiena* cit., p. 221-222; *La festa della Porchetta a Bologna* cit., p. 124-129, 152-161, 166-167, 170-173. Per l'attività a Parigi, ove Rivani nel 1681 prepara le scene per il balletto *Le triomphe de l'Amour*, musica di Jean-Baptiste Lully, testo di Philippe Quinault e Isaac de Benserade: JÉRÔME DE LA GORCE, *Berain. Dessinateur du Roi Soleil*, Paris, Éditions Herscher, 1986, p. 19.

¹⁴ Per le feste eseguite in Parma nello spazio di nove giorni e anticipate dai frenetici preparativi di abbellimento di tutti gli spazi ducali da Ranuccio, padre di Odoardo, leggasi PIETRO FRANCESCO MINACCI,

Il fratello di Francesco, Ferdinando (1657–1743), è inserito nei ruoli ducali quale pittore dal 1685, anno in cui si perdono le tracce di Andrea Seghizzi, che aveva procurato al giovane artista il primo contatto sia con la corte estense, sia con la corte farnesiana nel 1672.¹⁵ Due anni dopo, nel 1687, a Piacenza introduce un'importante novità sul palcoscenico del teatro Ducale, annesso alla cittadella viscontea e appena rinnovato dall'architetto Domenico Valmagini. È inventore delle scene per il *Didio Giuliano*, opera in musica con versi di Lotto Lotti e note di Bernardo Sabadini. Alla simmetria delle scene a fuoco unico centrale, propria di Giacomo Torelli (Fano, 1608–1678), di Ferdinando Tacca (Firenze, 1619-1686), di Lodovico Ottavio Burnacini (Mantova?, 1636–Vienna, 1707), i grandi interpreti del teatro barocco, Ferdinando preferisce introdurre una sua invenzione, la scena per angolo. Aveva arricchito la sua novità, di cui resterà sempre orgoglioso, con fuochi prospettici multipli e incrociati, con interessanti memorie classiche, i Dioscuri, il Marc'Aurelio (fig. 3-4).¹⁶ I diversi punti di fuga annullavano la sinora preferita ideale unione tra il palcoscenico e la sala teatrale, tra lo spazio immaginario della narrazione e lo spazio reale degli spettatori nel palco ducale. All'unica privilegiata visione dal palco centrale, Ferdinando nell'occasione, e in seguito, ha sostituito una visione multipla di pari valore sociale e politico. In teatro, la scena per angolo sollecita il coinvolgimento emotivo dello spettatore, la sua inclusione virtuale, la sua penetrazione nello spazio della figurazione fino a

Reali Feste fatte nelle Nozze del Serenissimo Prencipe Odoardo Farnese [...] colla Serenissima Prencipessa Dorotea Sofia di Neuburg, In Roma, per Gio. Francesco Buagni, 1690; GIUSEPPE CIRILLO, GIOVANNI GODI, *Il trionfo del Barocco a Parma*, Parma, Artegrafia Silva, 1989; G. CIRILLO, *Architettura dipinta. Le decorazioni parmensi dei Galli Bibiena*, Parma, Grafiche Step, 2007. Per l'assenza di Francesco da Piacenza e da Parma a partire dal 1693: G. CIRILLO, G. GODI, *La scenografia. L'attività di Ferdinando e Francesco Galli Bibiena alla genesi del Settecento Piacentino*, in *Società e cultura nella Piacenza del Settecento*, catalogo della mostra, Piacenza, Cassa di Risparmio, 1979, vol. 1, p. 98. Ferdinando fu coinvolto anche per le scene de *La Teodolinda*, recitata nel teatro del Collegio dei Nobili dai convittori, per *Il Favore degli dei*, dramma fantastico musicale su poesia d'Aurelio Aureljo e musica di Bernardo Sabadini, maestro di cappella dei Farnese. Invece, per *La gloria d'Amore*, sempre nel 1690, poesia di Aureli e musica di Sabadini, intervennero i fratelli Mauro, Gaspare, Pietro e Domenico, inventori delle peote, mentre il solo Domenico dipinse l'apparato. Domenico Malvagini, architetto ducale, ideò la gran peschiera del giardino, dove far muovere le peote ideate da Domenico Mauro.

¹⁵ M. PIGOZZI, *Andrea Seghizzi apparatore e quadraturista itinerante, ricco d'invenzione e d'artificio, in L'arte della quadratura. Storia e restauro. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di Isabella Di Liddo, Marianna Saccente, Mimma Pascoli, Fasano, Schena Editore, 2022, p. 147-165.

¹⁶ ADRIANA ARFELLI, "Bologna perlustrata" di Antonio di Paolo Masini e l'"Aggiunta" inedita del 1690 (f. 15v), «L'Archiginnasio», LII, 1957, p. 217; G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 266; LUIGI CRESPI, *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi*, In Roma, nella Stamperia Di Marco Pagliarini, 1769, p. 97; D. LENZI, *Ferdinando Galli Bibiena* cit., p. 20-23; ALESSANDRA FRABETTI, *Didio Giuliano*, schede 9a-9l, in *I Bibiena* cit., p. 227-232 con bibliografia precedente. Restano determinanti per la conoscenza dei Bibiena: ALPHEUS HYATT MAYOR, *The Bibiena Family*, New York, H. Bittner & Company, 1945; *Disegni teatrali dei Bibiena*, catalogo della mostra a cura di Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo; presentazione di Gianfranco Folena, Vicenza, Neri Pozza, 1970; *Desenhos dos Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia*, Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga, 1987; MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988, p. 3-122, ripubblicato in *L'Opera in scena. Luogo teatrale e spazio scenico*, a cura di Maria Ida Biggi, Torino, EDT, 2024.

farne un abitante reale, potenziandone la visione dinamica. Realizza l'impianto prospettico preferibilmente in diagonale, il punto di fuga è oltre, è nascosto alla vista degli spettatori invitati a concentrarsi su quanto accade sul palcoscenico e a farne parte. È il passaggio della tecnica scenografica dalla pratica alla scienza, dall'empirico allo scientifico. Ferdinando in seguito offrirà la testimonianza visiva e la condivisione della propria esperienza con l'esemplificazione di alcune delle sue proposte svincolate da una singola occasione celebrativa, utilizzabili in tempi e luoghi diversi. Le proposte certificano il suo lavoro, incorporano quello che ritiene memorabile della sua attività e presentano nello stesso tempo modelli replicabili in futuro. Le diffonderà in due occasioni, nel 1701 con la pubblicazione delle incisioni riunite in *Varie opere di prospettiva*, precedute dal suo orgoglioso ritratto di pittore e architetto del duca di Parma (fig. 5).¹⁷ Ritornato a Bologna nel 1717, ricco dei successi internazionali di Barcellona e di Vienna, inserito quale docente in Accademia Clementina, le amplierà di numero e le diffonderà quale strumento didattico per gli allievi. Nel frattempo, nel 1711 pubblicherà a Parma il suo trattato, *L'architettura civile*, ricco di tavole esemplificative in cui traspare evidente che ritiene la pittura dell'architettura in prospettiva, sia in quadratura sia in scenografia, un elemento indispensabile per la pratica della costruzione, e quindi per la progettazione degli edifici.¹⁸

¹⁷ In forma di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857, Reggio Emilia, Teatro Municipale Romolo Valli, novembre-dicembre 1985, a cura di M. Pigozzi, Reggio Emilia, Civici Musei, 1985; EADEM, *I Bibiena a Reggio Emilia: dalla scenotecnica alla scenografia. Prassi, teoria, traduzione*, in *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, a cura di Susi Davoli, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 207-222, fig. 31-54; EADEM, *I Bibiena: "Erano le loro idee pari alla dignità de' sovrani..."*, «La rivista illustrata del Museo Teatrale alla Scala», 13, 1991, p. 107-111; EADEM, *Ferdinando Galli Bibiena. Varie opere di prospettiva. Traduzione e diffusione di modelli e tipologie in centri e periferie*, in *Il barocco romano e l'Europa*, a cura di Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1992, p. 635-658; EADEM, *Ferdinando Galli Bibiena. Dalla prassi all'esemplare traduzione incisoria, alla teoria, agli esiti didattici. Dall'impresa familiare all'Accademia Clementina, in Palazzo Paveri Fontana*, a cura di A. Cocciali Mastroviti, Piacenza, Fai - Associazione Dimore Storiche - Associazione Palazzi Storici, 2008, p. 27-36; M. PIGOZZI, *Ferdinando Galli Bibiena. Dalla prassi all'esemplarità didattica, in L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale, atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero*, a cura di M.I. Biggi e Paolo Gallarati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 55-75; M. PIGOZZI, *Ferdinando Galli Bibiena. Dalla prassi alla traduzione incisoria*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di Andrea Bacchi, Luca Massimo Barbero, Venezia, Fondazione Giorgio Cini - Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016, p. 399-408; M. PIGOZZI, *Ferdinando Galli Bibiena a jeho dosud nezverejněný kresebný návrh pro oltár kaple Madonny del Fuoco v domu ve Forlì*, «Ars Linearis», 9, 2019, p. 44-56; EADEM, *La ricerca della luce in Ferdinando Galli Bibiena*, in *Struttura, architettura e decorazione delle cupole: grandezza e artificio a Roma e nel ducato farnesiano tra Cinque e Settecento. Atti del convegno di studi Piacenza, Palazzo Farnese 7-8 ottobre 2021, Parma, Palazzo Vescovile, 9 ottobre 2021*, a cura di A. Cocciali Mastroviti, Antonella Gigli, Susanna Pighi, Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Edizioni Tip.Le.Co., 2022, p. 287-310.

¹⁸ FERDINANDO GALLI BIBENA, *L'architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive*, In Parma, per Paolo Monti, 1711. Ritornato a Bologna nel 1717, dopo l'esperienza viennese alla corte imperiale di Carlo VI, è subito accolto fra gli Accademici Clementini. Per gli studenti del suo corso di Architettura e prospettiva, oltre alle sue incisioni, ripubblica la parte prima e seconda del trattato con il titolo *Direzioni a giovani nel disegno dell'architettura civile*, In Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1725. Seguiranno nel 1732 le *Direzioni della prospettiva teorica*, corrispondenti alle parti terza, quarta e quinta dell'in folio parmense. Vedasi M. Pigozzi, *Le arti in dialogo con l'antico e le scienze*, in *Il Libro illustrato*

Francesco Galli Bibiena a Roma. Scene a fuoco centrale e per angolo

Nel 1693 Francesco Galli Bibiena (fig. 6) è invitato a Roma per lavorare al teatro Tordinona nella stagione di Carnevale, unico periodo in cui in città erano permessi gli spettacoli, abituale tempo imesauribile di invenzioni e sperimentazioni, di pratiche performative e strategie drammaturgiche, di interferenze e contaminazioni, spazio per eruditi, intellettuali, aristocratici, religiosi, popolo. Realizzato da Carlo Fontana ad U con sei ordini di palchi,¹⁹ il teatro era animato allora dall'impresario Marcello de Rosis e soprattutto dal conte Giacomo d'Alibert, già segretario di Cristina di Svezia, la grande sostenitrice del teatro sin dalla sua apertura nel 1671,²⁰ e poi collaboratore di Maria Casimira di Polonia.²¹ In *Disegni di architettura tratti per lo più da fabbriche antiche*, dedicati da Giuseppe Antonio Landi all'architetto Gianfrancesco Buonamici, si

a Bologna nel Settecento, a cura di Biancastella Antonino, Giuseppe Olmi, Maria Gioia Tavoni, Bologna, Alma Mater Studiorum, 2007, p. 140-151.

¹⁹ LIONE PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, In Roma, per Antonio de' Rossi, nella strada del seminario romano, 1730-1736, vol. II, p. 534: «Carlo Fontana erse il teatro di Tordinona, e quello del Contestabile, ambedue bellissimi». Quello del Contestabile è il teatro del principe Lorenzo Onofrio Colonna, ricco di ben quattro ordini di 15 palchetti. Lo ricorda E. TAMBURINI, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 12; EADEM, *Percorsi e 'imprese' teatrali romane di Francesco e Ferdinando Galli Bibiena tra Sei e Settecento*, in *I Galli Bibiena, una dinastia di architetti e scenografi*, atti del Convegno, Bibbiena, 26-27 maggio 1995, a cura di D. Lenzi, Bibbiena, Accademia Galli Bibiena, 1997, p. 55-77.

²⁰ *Cristina di Svezia: la vita scritta da lei stessa*, a cura di Maria Conforti, Antonella Moscati, Marina Santucci, Napoli, Cronopio, 1998; SIMONA RINALDI, *Cristina di Svezia e la storia dell'arte*, in *Roma e Cristina di Svezia. Una irrequieta sovrana*, a cura di Gaetano Platania, Viterbo, Sette Città editore, 2016, p. 143-164.

²¹ Giunta a Roma nel 1699, Maria Casimira aveva organizzato all'interno del palazzetto Zuccari la sua piccola corte, prendendo con sé anche il conte d'Alibert, ormai anziano, ma espertissimo di teatro e di mondanità romana. Lo stanzone originario, di proprietà dell'Arciconfraternita di San Girolamo della Carità, era stato affittato al conte d'Alibert e al barone Cenci allo scopo di trasformarlo in teatro. L'architetto Carlo Fontana ricavò una struttura leggermente svasata con sei ordini di 22 palchetti ciascuno, tra cui troneggiava quello destinato a Cristina; la profondità del palcoscenico era garantita da una costruzione di legno posta ben al di là del muro perimetrale, e a strapiombo sul fiume: su questo insistevano quattro ordini di scene oblique e quattro fondali (i primi due a libretto). Destinato a granaio durante la lunga chiusura, il teatro riprese a funzionare nel 1690, grazie al nuovo clima portato dal neo-eletto papa Alessandro VIII. Nel 1695 si provvide ad una profonda ristrutturazione: tramite l'occupazione di altri ambienti preesistenti, la sala fu ricostruita e ampliata con 35 palchi per ordine. L'ampiezza e la magnificenza del nuovo edificio, e il timore della corruzione delle coscienze che le attività che si svolgevano all'interno e all'esterno provocavano, indurranno però la Congregazione della disciplina ecclesiastica, presieduta dal papa, ad ordinarne la distruzione nel 1697. Leggasi SILvana SIMONETTI, *Alibert, Giacomo d'*, in *DBI*, vol. 2, 1960, p. 366-368; MAURIZIO FAGIOLI DELL'ARCO, SILVIA CARANDINI, *L'effimero barocco. Struttura della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni, 1977-1978; IDEM, *Le forme dell'effimero*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di Federico Zeri, Torino, Einaudi, 1982, vol. XI, p. 201-235; IDEM, *Corpus delle feste a Roma*, vol. 1. *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997; *Corpus delle feste a Roma*, vol. 2. *Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma, De Luca, 1997; MARCELLO FAGIOLI, *Introduzione alla festa barocca*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Le capitali della festa: Italia settentrionale*, Roma, De Luca, 2007, p. 9-48. Cfr. TERESA CHIRICO, *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689-1709)*, in *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica*, atti del Convegno internazionale di studi, Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003, a cura di Nicolò Maccavino, 2 vol., Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, vol. II, p. 397-449.

trovano alcune proposte di portali e finestre del Bibiena.²² Frescante sia di figura sia di architettura, architetto, teorico dell'architettura, scenografo, Francesco è noto non solo per la sua sfaccettata attività in Italia, anche per i nuovi teatri di corte. Ricordo quello realizzato a Vienna al servizio dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo,²³ in sostituzione di quello sulla Cortina dell'architetto e scenografo Lodovico Ottavio Burnacini. Conosciamo, grazie alle incisioni di Johann Andreas Pfeffel e di Christian Engelbrecht, il proscenio, la sua sontuosa decorazione, i due palchi sopra gli ingressi laterali alla cavea, il sipario e la cavea con il sontuoso palco imperiale e con la volta celebrativa.²⁴ Suo anche il teatro di Nancy, per i Lorena.²⁵ Ritornato a Vienna nel 1709 con la famiglia, vi opererà sino al 1711 in qualità di primo ingegnere teatrale e scenografo per il nuovo imperatore Giuseppe I. Sono sue le scene nel 1710 per *Cajo Gracco* di Silvio Stampiglia con musica di Giovanni Bononcini, per *Muzio Scevola*, sempre di Bononcini nell'Hoftheater, e per *Tigrane re d'Armenia* alla Favorita. Nel 1711 interviene all'Hoftheater per *Il trionfo dell'amicizia e dell'amore*, dramma pastorale di Francesco Ballerini con musica di Francesco Conti.²⁶ Giampietro Zanotti, il suo biografo ufficiale, nella *Storia dell'Accademia Clementina*, ove Francesco agì sia quale docente di Architettura dal 1726, sia quale principe, lo precisa responsabile di un manoscritto di circa 100 fogli, *L'architettura maestra delle arti che la compongono*, non ancora individuato, scritto che l'allievo Giovanni Lodovico Quadri stava preparando per la stampa.²⁷

All'arrivo di Francesco nell'Urbe, il repertorio architettonico e artistico di fine Seicento abbraccia sia le opere cinquecentesche sia gli echi berniniani e borrominiani. Accanto ai modelli reali, è viva la discussione sulla memoria

²² Le incisioni ad acquaforte, con le proposte di vari architetti, sono riunite in un raro volume stampato a Bologna negli anni 1746-1748 conservato a Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, in due esemplari con collocazione 17.Y.VI.24 e GDS, Stampe per soggetto, Cart. C, n. 410-461. Vedasi S. MEDDE, *Giuseppe Antonio Landi*, scheda 113, in *I Bibiena* cit., p. 384-385.

²³ MARTINA FRANK, *I Bibiena a Vienna: la corte e altri committenti*, ivi, p. 109-120.

²⁴ Monaco, Deutsches Theatermuseum, Grosses Hoftheater, inv. VII, 549-550. L. PASCOLI, *Di Andrea Pozzo*, in *Vite de' pittori* cit., vol. II, p. 245-276, in particolare p. 266; ANDREA SOMMER-MATHIS, *The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena*, «Music In Art», XLII, 2017, n. 1-2 Spring-Fall, p. 71-96.

²⁵ RAPHAËL TASSIN, *Il soggiorno di Francesco Galli Bibiena e l'eredità dell'architettura bolognese in Lorena nel primo quarto del XVIII secolo*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (sec. XVIII)*, a cura di Sabine Frommel, Bologna, BUP, 2013, p. 207-226.

²⁶ FRANZ HADAMOWSKY, *Die familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater*, Wien, Georg Prachner Verlag 1962, p. 11, 23-24; *Disegni teatrali dei Bibiena* cit., p. 42-43, fig. 53.

²⁷ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 334-335. Crespi scrive che, Francesco «non diede alle stampe Opera alcuna, aveva però presso di se un Opera miss., e disegnata, che avrebbe meritato per comune vantaggio, di essere pubblicata», in L. CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, In Roma, nella stamperia di Marco Pagliarini, 1769, p. 99. Occorre ancora indagare i codici n. 10761 e 12956 ricordati da FRANCESCO CECCARELLI, *Due taccuini di Francesco Galli Bibiena nella Biblioteca Nacional de Portugal*, «Studi sul Settecento romano», 35, 2019, p. 45-66. Verosimilmente, le tavole del Bibiena inserite da Landi in *Disegni di architettura*, e sopra ricordate, erano previste per l'edizione di Francesco. Gli sono riferite anche le *Regole per l'estrazione delle radici e Principi di Geometria pratica*, manoscritto del 1674 con disegni conservato a Parma, Biblioteca Palatina, manoscritti Pezzana, n. 392. Vedasi in proposito G. CIRILLO, *Architettura dipinta* cit., p. 62-63. Di Giovanni Lodovico Quadri, ricordo le *Tavole gnomoniche per delineare orologi a sole*, In Bologna, nella Stamperia di Lelio Dalla Volpe, 1733.

dell'antico e su opere ideali. Nella capitale pontificia, che aspirava a recuperare la propria centralità culturale e politica e lasciarsi alle spalle l'immagine oscurantista del periodo galileiano,²⁸ si sono alternati periodi di intenso coinvolgimento teatrale a fasi di più rarefatti spettacoli pubblici, secondo l'orientamento dei pontefici, non sempre sensibili a forme di intrattenimento teatrale e talora decisamente contrari.²⁹ Ogni tanto volevano ricordare il gesuita Domenico Ottonelli, celebre autore nel 1652 del trattato *Della cristiana moderazione del teatro*³⁰ o il noto predicatore di quegli anni Giovanni Paolo Oliva,³¹ o il teologo lucchese Girolamo Fiorentini, appartenente all'ordine dei chierici regolari della Madre di Dio, che nel 1675 aveva pubblicato con dedica al cardinale Benedetto Odescalchi la *Comoedio-Crisis, sive Theatri contra Theatrum censura*,³² in cui l'architetto scenografo era identificato col diavolo e faceva del teatro la sua arma più temibile (fig. 7). Roma sul finire del Seicento, oltre che capitale pontificia, era ancora il centro della diplomazia spagnola: alla corte papale si giocavano le sorti dell'egemonia della corona iberica in Italia e molte casate dell'aristocrazia romana, legate alla Spagna da svariati interessi economici, da alleanze matrimoniali, da concessioni di benefici ecclesiastici e onorificenze, assicuravano il loro sostegno nelle complesse questioni politiche del palcoscenico romano sul quale si scontravano gli interessi di Spagna e Francia. Famiglie come i Colonna, i Massimo vantavano un'antica tradizione di fedeltà alla monarchia spagnola e una vivace privata attività teatrale libera dalla logica imprenditoriale dei teatri pubblici a pagamento. Non dobbiamo dimenticare la funzione politica esercitata dalla musica e dal teatro, strumenti dell'organizzazione del consenso, non solo presso la corte papale e le cerchie cardinalizie, anche nelle sedi private dei Barberini, dei Colonna, dei Ruspoli, dei Rospigliosi, presso l'ambasciata spagnola.³³ L'Ambasciatore spagnolo, Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio,

²⁸ MARINA FORMICA, *Corte pontificia e politica culturale nella Roma di papa Albani*, in *Cultura di corte nel secolo XVIII spagnolo e italiano: diplomazia, musica, letteratura e arte*, vol. I, *Politica e diplomazia*, a cura di Niccolò Guasti, Anna Maria Rao, Napoli, fedOA Press, 2023, p. 99-114; MARIA TERESA GUERRINI, *Alla corte di Benedetto XIV: circoli culturali ed élites spagnole nella Bologna del XVIII secolo*, ivi, p. 191-206.

²⁹ TERESA MEGALE, *Strategie artistiche e orientamenti drammaturgici: gli interpreti del teatro rospigliosiano*, in *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano: su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Atti del Convegno internazionale, Pistoia, 22-23 settembre 2000, a cura di Danilo Romei, Firenze, Polistampa, 2005, p. 31-41; 32; E. TAMBURINI, *Strumenti retorici e sinestesie: la messinscena berniniana della "Comica del cielo" (1668)*, in *Lo spettacolo del sacro* cit., p. 97-112; GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana: dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014, p. 60-66; DAVIDE DAOLMI, *Sulla paternità degli ultimi drammi di Clemente IX, con un'appendice documentaria sul nipote Giacomo Rospigliosi*, «Studi secenteschi», XLVI, 2005, p. 131-177.

³⁰ DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderatione del theatro*, In Fiorenza, nella Stamperia di Gio. Antonio Bonardi, alle scale di Badia, 1652.

³¹ Di Giovanni Paolo Oliva, in più volumi e pubblicate tra il 1659 e il 1681, sono le *Prediche dette nel Palazzo Apostolico*; cfr. FLAVIO RURALE, *Oliva, Giovanni Paolo*, in *DBI*, vol. 79, 2013, p. 217-220.

³² Sarà papa l'anno seguente, 1676, col nome di Innocenzo XI. Impegnato in un rigido disciplinamento morale, limitò i divertimenti pubblici, prendendo provvedimenti restrittivi contro i musici e gli spettacoli teatrali.

³³ LAURA CAIRO, *Luoghi scenici nella Roma del Settecento*, in *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di Giorgio Petrocchi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, p. 273-287.

sposo di Donna Maria Antonia de la Cerda, la quindicenne figlia del duca di Medinaceli, appassionato collezionista,³⁴ nel gennaio 1682 aveva acquistato e fatto trasportare nel palazzo Monaldeschi in piazza di Spagna le strutture del teatro Capranica, ormai inutilizzabili nella sede originaria per l'opposizione pontificia. Vi allestì due commedie, *Finezza contro finezza* di Calderón de la Barca e *Non può essere, overo custodire una donna è fatica senza frutto* di Agustín Moreto y Cabaña, ricche della mescolanza di comico e tragico, replicate anche nel teatro del principe Colonna. La città, inoltre, ha visto nascere e fiorire l'accademia degli Arcadi desiderosi del recupero classicista in opposizione alla stravaganza barocca, secondo l'interpretazione di Giovan Pietro Bellori, già bibliotecario di Cristina di Svezia. Li animava il desiderio di reagire alla complessità, agli artifici e agli eccessi della letteratura e dell'arte barocca, di recuperare la tematica pastorale inserita nei miti classici, con l'aggiunta degli accidenti necessari all'obbligatorio lieto fine.³⁵ Il teatro è stato l'ambito privilegiato della cultura barocca, il luogo più ricercato del gioco degli specchi tra realtà e illusione, tra possibile e immaginario, tra vero e fintizio. L'uso della metafora ha aiutato a trasformare la scrittura dei testi e la struttura delle scene, le mutazioni, le macchine, nel «teatro di meraviglie», in cui si intersecano piani figurativi e sonori.³⁶ Sul finire del secolo XVII, al problema della verosimiglianza e ai soggetti mitologico-pastorali si sostituirà una storia romanzata legata a vicende di potere e di amore. Anche l'immagine bucolica, inserita in soggetti storici, acquisirà una funzione metaforica, non solo decorativa. Si diffonde una nuova visione della natura tra ideale ed empirica. I soggetti di tipo mitologico-allegorico, i miti classici, perdureranno sino agli anni venti del Settecento, trasformandosi in occasione di grazia e meraviglia, un'anticipazione del gusto *rocaille*. Gli Arcadi auspicavano la rappresentazione di vicende ispirate dai motivi della vita pastorale secondo i suggerimenti di Giovanni Mario Crescimbeni,³⁷ o di vicende eroiche tratte dell'antichità, come consigliava Gian Vincenzo Gravina. Il giurista, sensibile al teatro francese, suggeriva di recuperare i valori della tradizione classica antica per promuovere un rinnovamento culturale, politico e civile della società.³⁸ Presto, Ludovico Antonio Muratori con il suo *Della perfetta poesia italiana* sarà di riferimento per gli Arcadi. Ben consapevole dell'uso

³⁴ BEATRICE CACCIOTTI, *La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, «Bollettino d'Arte», LXXIX, 1994, 86-87, p. 135-196; ALESSANDRA ANSELMI, *Il VII Marchese del Carpio da Roma a Napoli*, «Paragone/Arte», LVIII – III serie, 2007, LXXI, 683, p. 80-109.

³⁵ Nel maggio 1664 all'Accademia di San Luca Bellori aveva pronunciato il discorso *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto. Scelta delle bellezze naturali superiore alla natura*, poi divenuto introduzione alle sue *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, In Roma, per il success. al Mascardi, 1672.

³⁶ EMANUELE TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele*, In Torino, per Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 267.

³⁷ GIOVANNI MARIO CRESCIMBENI, *I giochi olimpici celebrati dagli Arcadi nell'ingresso dell'Olimpiade DCXXV.*, Roma, per Antonio de' Rossi nella strada del Seminario Romano, vicino alla Rotonda, 1721.

³⁸ GIAN VINCENZO GRAVINA, *Delle antiche favole*, In Roma, per Antonio de Rossi à S. Silvestro in Capite in strada della Vite, 1696. Vedasi GAETANO ANTONIO GUALTIERI, *Gian Vincenzo Gravina tra estetica, etica e diritto. Dialoghi, discorsi, trattati*, Venezia, Marsilio, 2021.

politico del dramma in musica per celebrare il potere di sovrani, corti, aristocratici, lo storico consentirà l'uso delle macchine: «sarebbe d'uopo di aiutare le favole dei drammi per musica colla novità delle macchine, delle comparse e d'altre simili cose, che dilettano ancora la vista».³⁹ Gli Arcadi incidono parzialmente sulla scelta degli spettacoli di cui Francesco è scenografo a Roma. Il bolognese continuerà ad interessarsi all'aspetto tecnico delle macchine e continuerà ad inserirle, sempre più ardite, però le nuvole non ospiteranno più le divinità dell'Olimpo, privilegeranno figure dal valore morale, come sollecitavano gli Arcadi: Fama, Pace, Amore, Silenzio, Inganno, Grazia, Notte, Sole. Occorre riconoscere che i melodrammi che lo vedono impegnato sul finire del Seicento provengono da Venezia, da Parma, da Bologna, raramente sono prime rappresentazioni, le vedremo queste solo a Settecento inoltrato, alla fine del suo percorso romano. Lo schema dei soggetti resta quello del melodramma veneziano con la mescolanza di personaggi eroici e comici, scene e macchine numerose, balli.⁴⁰ La migrazione dei libretti, soprattutto nei teatri pubblici, si accompagna alla migrazione di compositori, cantanti, scenografi, aiutanti, maestranze. Migrano anche i disegni, soprattutto quelli per le dotazioni di scena, simili in teatri diversi, le incisioni talora favoriranno ulteriormente la diffusione e la ripetizione dei soggetti.⁴¹ Nei libretti, il dramma, oltre che psicologicamente immotivato, è quasi sempre riducibile a uno schema assai semplice che propone una situazione di partenza sulla quale si innesta un imprevisto, ma ristabilisce poi l'ordine iniziale secondo una visione armonica dei sentimenti. Frequenti sono la forte coloritura esotica e la predilezione per gli apparati scenografici vistosi, le macchine stupefacenti. I drammi non vivono dunque per valori autonomi, ma per l'accorta aderenza al gusto e alle convenzioni della fervida vita teatrale che perdura sino ai primi due decenni del Settecento. A differenza dei teatri europei, che agivano sulla base di un repertorio stabile, i teatri italiani, compresi quelli di Roma, hanno mantenuto in vita la prassi secentesca con un numero limitato di spettacoli, due di solito a carnevale, con numerose repliche, un continuo cambio dei titoli e degli interpreti. I teatri erano di proprietà privata, laica o religiosa, la loro attività dipendeva dai proprietari dei palchi attraverso una commissione artistica che procedeva alla gara d'appalto, cui gli impresari concorrevano. Com'è noto, il 'meraviglioso' nello spettacolo operistico del Seicento, e anche del primo Settecento, è complemento non necessario, ma estremamente gradito dal pubblico. È costituito dall'impiego di macchine teatrali che danno vita a creature esotiche o soprannaturali, portano in

³⁹ LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Milano, dalla Società tipografica dei Classici italiani, 1821, vol. III, p. 79-80. Cfr. DIANA BLICHHANN, *Effetti scenografici e macchine spettacolari nelle "performance" pubbliche nella Roma del primo Settecento*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)*, a cura di Anne-Madeleine Goulet, José María Domínguez, Élodie Oriol, Roma, Publications de l'École française de Rome, 2021, p. 239-280.

⁴⁰ SILVIA BRACCA, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600. Incisori, peintre-graveurs e scenografi all'Opera con un repertorio dei libretti illustrati stampati in Laguna tra il 1637 e il 1719*, Treviso, Zel Edizioni, 2014.

⁴¹ M. PIGOZZI, *I Bibiena a Reggio cit.*, p. 207-222; EADEM, *Ferdinando Galli Bibiena. Varie opere di prospettiva cit.*, p. 637-658.

trionfo o all'inferno i protagonisti, consentendo a interpreti e figuranti di superare magicamente le leggi della fisica. Queste magie avevano un prezzo che incideva non poco sul costo dell'allestimento e poteva influenzare alcune scelte di gestione: ad esempio, la cordata che rileverà l'impresa del Tordinona si proporrà di migliorare la qualità delle scene e il suono, evitando però le costose macchine. Continueremo a trovarle con Francesco al teatro Capranica.

Al Tordinona nel 1693, sono di Francesco le scene per *Il Vespasiano*, testo del parmense Giulio Cesare Corradi con musica di Carlo Pallavicino. Il libretto è dedicato da Francesco Leone, editore-libraio con bottega in piazza Madama, a Donna Maria de Giron y Sandoval, duchessa di Medinaceli, allora ambasciatrice di Spagna in Roma. Gli interpreti nei ruoli principali furono Giuseppe Scaccia, Francesco Antonio Pistocchi e Rinaldo Gherardini, tutti già al servizio del duca di Parma e noti a Francesco. L'opera era stata creata nel 1678 per il Teatro San Giovanni Grisostomo di Venezia e poi era stata messa in scena a Genova, Milano, Ferrara, Parma, Fabriano, Livorno. A Parma nel 1689 aveva avuto Ferdinando quale scenografo. Concordo con quanto scritto sul librettista Corradi da Martino Capucci:

Nella lunga fortuna del Corradi non si rifletteva certo una travagliata elaborazione del linguaggio melodrammatico, ma s'incarnava la capacità di aver chiare sempre le ragioni della produzione teatrale; come anche si vede bene nel gioco accorto delle dedicatorie, rivolte a personaggi sempre di grande autorità.⁴²

Per *Il Seleuco* (fig. 8), dramma d'Adriano Morselli con musica di Carlo Francesco Pollarolo da rappresentarsi, sempre al Tordinona, nello stesso 1693,⁴³ il libretto precisa «Ingegniero e inventore delle scene, e machine il Signor Francesco Bibiena, del Serenissimo di Parma». All'atto III, scena finale, giunge la Pace in macchina (fig. 9), la Vendetta s'alza da terra sostenuta da due draghi nel tentativo di sconfiggerla, volano via i draghi e la Vendetta precipita. «Viva la Pace vittoriosa» cantano tutti. Nell'incisione, il cartiglio precisa: «Piazza del Palazzo Reale con sontuoso apparato di pubblica festa per la pace stabilita fra Tolomeo e Seleuco». La celebrazione della pace era l'intento principale della rappresentazione, un'occasione di divulgazione politica e sociale, non solo di divertimento.⁴⁴ L'anno seguente, 1694, opera nel piccolo teatro della Pace,⁴⁵ situato nei pressi della chiesa di Santa Maria, nato come teatro privato di Vincenzo (Gaspare) Maculani, ingegnere militare e cardinale originario di Fiorenzuola.⁴⁶ Francesco è impegnato

⁴² MARTINO CAPUCCI, *Corradi, Giulio Cesare*, in *DBI*, vol. 29, 1983, p. 316-318.

⁴³ Il libretto è da Francesco Leone «consacrato» all'eccellentissima Eleonora, duchessa di Tropau e Iagerndorf, contessa di Thun, principessa di Liechtenstein e ambasciatrice cesarea in Roma.

⁴⁴ Per le varie ipotesi attributive: A. FRABETTI, *Anonimo*, scheda 11, in *I Bibiena* cit., p. 236.

⁴⁵ Era un piccolo teatro con sala a ferro di cavallo e cinque ordini di palchi. Vedasi MARIA FRANCESCA AGRESTA, *Il Teatro della Pace di Roma*, «Studi Romani», XXXI, 1983, n. 2 Aprile-Giugno, p. 151-160. Nel 1717 Domenico Vellani lo trasformerà da teatro per commedie in teatro per l'opera in musica, dotandolo di strutture adeguate.

⁴⁶ Nel 1632 aveva avuto nella Curia Romana l'incarico di ufficiale del Sant'Uffizio, con il compito di condurre allora e in seguito il processo per eresia a Galileo Galilei. Si trovò solo a decidere che Galileo era

ne *Il Roderico*, dramma per musica di Francesco Gasparini⁴⁷ con libretto di Giovan Battista Bottalino, già allestito al teatro Formagliari di Bologna nel 1686. La scena è nella reggia e nelle vicinanze di Toledo. Sue le ambientazioni anche per *L'Orfeo*. Era stato rappresentato a Venezia nel 1673 e lo sarà a Bologna al Formagliari nel 1695 con musica di Antonio Sartorio. Ora la musica nuova di Bernardo Sabadini accompagna il testo di Aurelio Aureli, entrambi servitori del duca di Parma. Il libretto ricorda: «è convenuto al nostro Signor Francesco Bibbiena [...] fornire il Teatro delle Scene necessarie in grandissima angustia di tempo, e perder nella strettezza del sito il merito di una perfetta operazione», ma nonostante la «grandissima angustia di tempo» e la «strettezza del sito» grande fu il merito dell'artista nel realizzare le scene, accompagnate da balli di satiri, di ninfe e pastori. Bastiano Ricci e compagni vollero dedicare la rappresentazione al cardinale Pietro Ottoboni (fig. 10), anche lui librettista. Si era da poco insediato nel palazzo della Cancelleria, già membro dell'Accademia dei Disuniti, poi detta Ottoboniana in onore del patrono, vi aderì col nome di Crateo Pradelini (anagramma di cardinale Pietro).⁴⁸ L'accademia era stata promotrice nel 1688 di una raccolta di componimenti che annoverava tra gli autori anche Giovanni Mario Crescimbeni, il fondatore dell'Arcadia, accademia cui il cardinale si unirà nel 1695 col nome di Crateo Ericinio.⁴⁹ Ottoboni, animato da una sfrenata passione

tropo vecchio e troppo malato per subire torture. Vedasi FRANCESCO BERETTA, *Maculani, Gaspare*, in *DBI*, vol. 67, 2007, p. 132-134.

⁴⁷ LOWELL LINDGREN, *Le opere drammatiche "romane" di Francesco Gasparini (1689-1699)*, in *Francesco Gasparini (1661-1727), atti del primo convegno internazionale, Camaiore, 29 settembre - 1 ottobre 1978*, a cura di Fabrizio Della Seta, Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1981, p. 167-182.

⁴⁸ TOMMASO MANFREDI, *Mecenatismo e architettura per la musica nel primo Settecento romano. Il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia e il principe Ruspoli*, «Aelecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom», 44, 2010, p. 307-329. T. CHIRICO, *I paggi degli Ottoboni a Roma: balli e abbattimenti in intermezzi di opere (1689-1691)*, in *Entremets e intermezzi. Lo spettacolo nello spettacolo nel Rinascimento e nel Barocco*, atti del Convegno internazionale di Studi, Reggio Calabria, Biblioteca Comunale – Villetta Pietro De Nava, 16-17 ottobre 2017, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica “F. Cilea”, p. 117-152, utile riferimento per i documenti conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, *Computisteria Ottoboni*.

⁴⁹ SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, vol. I, p. 671, 674. Leggasi MARIA GRAZIA ACCORSI, *Il teatro nella prima Arcadia: il modello pastorale e le "antiche favole"*, in EADEM, *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi Editore, 1999, p. 37-72. Pietro fu autore di melodrammi e composizioni per musica, messe in scena prima al Tordinona e poi nel teatrino allestito nel palazzo della Cancelleria. Lo ricorda M. VIALE FERRERO, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati e promossi a Roma, in Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1978, vol. I, p. 271-294; M. VIALE FERRERO, *Disegni scenici di Filippo Juvarra per Giulio Cesare in Egitto di Antonio Ottoboni*, in *Studi Juvarriani, atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979)*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1985, p. 127-169; EADEM, *Filippo Juvarra, scenografo e architetto teatrale*, Torino, Fratelli Pozzo, 1970; EADEM, *Juvarra tra i due Scarlatti*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma, atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 12-14 giugno 1985*, a cura di Nino Pirrotta, Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1987, p. 175-189; EADEM, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Torino, E.d.T., 1988, vol. 5, p. 3-122: 62-67; NICOLA BADOLATO, *Il Ciro di Pietro Ottoboni e Alessandro Scarlatti e gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di Beatrice

per il teatro e la musica, sarà un incessante promotore di spettacoli,⁵⁰ nonostante le censure rivoltegli da Clemente XI per il suo poco vivere da ecclesiastico. L'esaltazione e la denigrazione concorrevano nel delineare la sua duplice reputazione di mecenate generoso e di depravato sperperatore di sontuosi appannaggi. Sarà il sostenitore di una nuova riflessione sui temi della classicità e sulla natura, il munifico finanziatore di un gusto scenografico nuovo, di stampo arcadico, con un uso limitato delle macchine e favorirà con Ferdinando Galli Bibiena prima, con Filippo Juvarra in seguito, il dialogo tra le arti, un rapporto strettissimo tra le arti. Ritornando a Francesco, nel 1695 opera nel carnevale al Tordinona per *Il Giustino*, musica di Giovanni Legrenzi, il libretto di Nicolò Beregan è dedicato a Donna Maria De Giron y Sandoval, duchessa di Medinaceli. Il testo precisa Francesco «Ingegnere delle sudette machine, & scene». L'azione, movimentata da continue apparizioni, si finge in Costantinopoli ove Giustino, il bifolco, sarà nominato imperatore, apprezzato esempio dell'innocenza e della rigenerazione virtuosa da essa operata. La considerazione positiva dei valori etici espressi dal tema è dimostrata dalle rappresentazioni sia a Venezia nel 1683, nel teatro San Salvatore con dedica ad Alessandro Farnese, sia a Napoli nel 1684, sia a Genova nel 1689 messo in scena al Falcone, sia a Bologna nel 1691, nel teatro Malvezzi. Non solo, nel riadattamento di Pariati, sarà rimesso in musica da Albinoni (1711), Vivaldi (1724) e infine Händel (1737).⁵¹ Sempre al Tordinona, prepara le scene per *Muzio Scevola*, musica del modenese Giovanni Bononcini, con libretto di Silvio Stampiglia dedicato da Carlo Giannini a Lorenza della Cerda Colonna, duchessa di Tagliacozzo e gran conestabilessa del Regno di Napoli. All'atto terzo è richiesta una *Armeria nelli quartieri de' Toscani*. Penso possa a questo spettacolo riferirsi un significativo disegno conservato a Bologna in Accademia di Belle Arti, già variamente attribuito.⁵² Inoltre, il *Luogo solitario* dell'atto secondo, il *Boschetto* dell'atto terzo, così come la vicenda de *Il Giustino*, incominciano a segnalare l'attenzione al recupero del tragico e del classico, all'ambiente boschereccio, i valori amati dall'Arcadia. Nello stesso carnevale si

Alfonzetti, Roma, Viella, 2017, p. 199-220; IDEM, *Le scene del dramma per musica: Juvarra e i teatri romani*, in *Filippo Juvarra regista di corti e capitali dalla Sicilia al Piemonte all'Europa*, a cura di Franca Porticelli, Costanza Roggero, Chiara Devoti, Gustavo Mola di Nomaglio, Torino, Centro studi piemontesi, 2020, p. 355-361.

⁵⁰ FLAVIA MATTITTI, *Ottoboni, Pietro*, in *DBI*, vol. 79, 2013, p. 837-841; G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cardinale*, «Studi musicali», XXXV, 2006, p. 129-192; EADEM, *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo: strategie della committenza e scelte compositive*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica, atti del Congresso internazionale di studi, Fusignano, 11-14 settembre 2003*, a cura di Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio, Stefano La Via, Firenze, Olschki, 2007, p. 139-164.

⁵¹ GIAN FRANCO FERRARI, *Beregan, Nicolò (Berengani, Bergani)* in *DBI*, vol. 8, 1966, p. 804-805; GIADA VIVIANI, *Nicolò Beregan, un illustre sconosciuto*, «Diagonali/II», 2013, p. 1-46; cfr. ANNA LAURA BELLINA, THOMAS WALKER, *Il melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, vol. IV, 1: *Il Seicento*, 1983, p. 409-432.

⁵² Il foglio, dopo un prima attribuzione a Giuseppe Galli Bibiena, ad opera di Corrado Ricci, e un riferimento a Ferdinando da parte di Deanna Lenzi, in occasione della mostra *I Bibiena cit., Cortile di Diana*, scheda 16, p. 243, ha avuto un convincente riferimento a Francesco ad opera di Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo, *Disegni teatrali dei Bibiena* cit., n. 43, p. 34, con cui si concorda.

ebbero spettacoli anche nel teatro Rospigliosi, al Seminario Romano e al Collegio Nazareno. Nel nuovo teatro dei Capranica fu allestito *Nerone fatto Cesare*, dedicato a donna Felice Ventimiglia D'Aragona Pignattelli e Barberini, melodramma del veneziano Matteo Noris, attento ricercatore di fonti classiche e storiche per ambientare meglio i suoi soggetti, soprattutto il tema del tiranno.⁵³ L'anno seguente, 1696, 25 gennaio, opera per *Penelope la casta*, libretto ancora di Matteo Noris, musica del bolognese Giacomo Antonio Perti, principe in seno all'Accademia Filarmonica, già allestito a Venezia nel 1685 nel teatro di San Giovanni Grisostomo con musica di Carlo Pallavicino. Ricordo di Francesco le scene numerosissime, ben 28, e la macchina di Pallade nel prologo: Pallade avanza «sopra un carro circondato di nuvole [...] intanto s'odono tuoni e si vedono lampi, e si scopre un mar tempestoso, con navi in lontano». Il teatro Tordinona, appena rinnovato per il conte d'Alibert da Carlo Fontana, sarà distrutto nel 1697 per volere di papa Innocenzo XII in nome della morale, benché fosse di proprietà di una congregazione religiosa.⁵⁴ La vita teatrale continuò nei teatri privati e restò comunque vivace.⁵⁵ Ormai a fine Seicento il teatro d'opera è diventato parte integrante della città, della vita pubblica e di quella privata, continua in palazzi, ville, cortili, collegi, monasteri, ambasciate. Francesco però interrompe il suo soggiorno romano, nel 1698 lo troviamo a Bologna, al teatro Formagliari, per le non precise scene in Tessaglia di *Apollo geloso*, con Pier Jacopo Martello, poeta, e Giacomo Antonio Perti, compositore, una prima assoluta dedicata alle dame della città. L'anno seguente, 1699, entrambi i fratelli Bibiena collaborano nel teatro Malvezzi alle scene della pastorale *Gli Amici*, testo di Pier Jacopo Martello con musica del conte Pirro Albergati. Ormai il teatro è diverso sul piano sia della drammaturgia sia dello spettacolo. Martello, poi segretario di monsignor Pompeo Aldrovandi in occasione del suo diplomatico viaggio a Parigi sollecitato da Clemente XI per l'auspicata composizione del conflitto tra la Santa Sede e Filippo V di Spagna,⁵⁶ è attivissimo per gli Arcadi romani e per i colleghi della Colonia Renia bolognese. Contribuisce a suggerire temi per la decorazione dei loro palazzi, a fare degli spettacoli con suoi libretti un collante di socialità, un indicatore di gusto, di costume. In teatro, in villa, nelle sedi delle accademie, favorisce l'influenza del teatro francese, interpretato quale garanzia di classicità.⁵⁷

⁵³ N. BADOLATO, *Noris, Matteo*, in *DBI*, vol. 78, 2013, p. 747-751.

⁵⁴ SERGIO ROTONDI, *Il teatro Tordinona. Storia, progetti, architettura*, Roma, Kappa, 1987. A Roma, nel carnevale 1696, Perti aveva riallestito *Furio Camillo*, ricevendo alti compensi; nel carnevale successivo vi diede ancora *Fausta restituita all'impero*, entrambi i libretti non precisano l'autore delle scene.

⁵⁵ FRANCESCO VALESIO, *Diarrio di Roma*, a cura di Gaetana Scano con la collaborazione di Giuseppe Graglia, Milano, Longanesi, 1977-1979, 6 vol.

⁵⁶ M. PIGOZZI, *Le gallerie degli Arcadi bolognesi. Dall'allegoria alla storia*, in *Atlante tematico del barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di Mario Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma, De Luca, 2003, p. 243-256; M. Pigozzi, *I luoghi dell'abitare della classe senatoria bolognese fra Seicento e Settecento. I Marescotti e gli Aldrovandi*, «Arte Lombarda», 141, 2004/2, p. 35-46; EADEM, *Pier Jacopo Martello (1665-1727) e "Il Vero Parigino Italiano"*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica* cit., p. 37-51.

⁵⁷ *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura*, a cura di Eugenia

Ritroviamo il solo Francesco ancora a Bologna nel 1703. È attivo nel teatro degli Accademici degli Ardenti al Porto diretto dai padri Somaschi per la messinscena de *Il Sertorio*, tragedia scritta già nel 1662 dal drammaturgo Pierre Corneille e tradotta da Antonio Francesco Ghiselli,⁵⁸ allora abituale volgarizzatore di Corneille e Racine e traduttore del *Germanico* di Edme Boursault, furioso polemista. L'incisione di Carlo Antonio Buffagnotti con il dialogo fra Agrippina e Germanico sul proscenio del teatro degli Ardenti al Porto ricorda la messa in scena. Sul palcoscenico, l'architettura magnifica del loggiato ideato da Francesco Galli Bibiena si apre alla visione delle fontane e del giardino.⁵⁹ In tutti i testi musicati che ho ricordato resta forte il legame con la tradizione seicentesca, la storia è pura cornice. Francesco, come già ricordato, negli spettacoli di fine Seicento solo in parte aderisce al tentativo di razionalizzazione che anima gli Arcadi. Continua a inserire le macchine, ora però le colloca nel prologo o alla fine dello spettacolo. Più sensibile alle esigenze razionali dei nuovi libretti si mostrerà il fratello Ferdinando, o almeno i teatri che lo coinvolgono. Concordo con Harold Powers e con Robert S. Freeman che hanno ipotizzato un lento e graduale processo di riforma tra la fine del XVII secolo e gli anni di Metastasio.⁶⁰ Solo dopo l'interruzione delle attività teatrali nel 1725, Anno Santo, sarà possibile riscontrare la progressiva scomparsa della magnificenza delle macchine. Dal 1693 al 1696, sono stati tre anni di intenso lavoro per Francesco, ma anche di grandi successi presso un pubblico sempre più desideroso di scene capaci di emozionare per il loro «stil nuovo»,⁶¹ curioso di tutte le novità e su di esse aggiornato. Non possiamo dimenticare la pubblicazione romana nel 1693 del primo tomo di *Perspectiva pictorum et architectorum*, il trattato di Andrea Pozzo,⁶² ma Francesco è ben consapevole delle proprie abilità sia prospettiche sia architettoniche e delle possibili applicazioni civili e teatrali. Anche per il bolognese la prospettiva fa parte della scienza della costruzione. A Bologna la formazione dello scenografo, sin dal Seicento con Girolamo Curti, detto il Dentone, ancor prima dell'aprirsi nel 1711 dell'Accademia Clementina, ha coinciso con quella del quadraturista e dell'architetto.⁶³ Sappiamo che con Pozzo si troverà ad operare a

Casini-Ropa, Marina Calore, Gerardo Guccini, Cristina Valenti, Modena, Mucchi, 1986.

⁵⁸ HARRY RANSOM CENTER, THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN, *Manuscript Collection MS-03401, Ranuzzi Family: A Preliminary Inventory of Their Manuscripts at the Harry Ransom Center*, vol. Ph 12984.v.1. Cfr. CECILIA CIUCCARELLI, Ghiselli, Antonio Francesco, in *DBI*, vol. 54, 2000, p. 1-2.

⁵⁹ D. LENZI, *C. Antonio Buffagnotti, da Francesco Galli Bibiena*, scheda 17, in *I Bibiena* cit., p. 245.

⁶⁰ HAROLD S. POWERS, *Il «Serce» trasformato (parte I)*, «The Musical Quarterly», XLVII, 1961, p. 481-492, ora anche tradotto in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 229-241; ROBERT S. FREEMAN, *Opera without Drama. Current of Change in Italian Opera, 1675-1723*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1981; PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990.

⁶¹ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 267.

⁶² ANDREA POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Romae, typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud s. Angelum custodem, 1693-1700.

⁶³ LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, presso Giuseppe Remondini e figli, 1809; ed. a cura di Paolo Pastres, Einaudi, Torino 2022, vol. II, p. 438; ANNA MARIA MATTEUCCI, *Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in*

Vienna all'interno del già ricordato Grosses Hoftheater. Al trentino va riferita la decorazione con gli dei dell'Olimpo circondati dalle Arti nella volta del teatro progettato da Francesco per l'imperatore Leopoldo I. Morto Leopoldo I nel 1705, Francesco sarà chiamato di nuovo a Vienna dal nuovo imperatore Giuseppe I e vi si trasferirà con la famiglia alla fine del 1709. Con l'improvvisa scomparsa di Giuseppe I nel 1711 e l'arrivo dalla Spagna di Carlo VI quale nuovo imperatore, Francesco si trovò in una situazione di concorrenza con il fratello Ferdinando. Questi era arrivato a Vienna con la qualifica di «Architetto Primario, Capo Mastro Maggiore, e pittore di camera, e feste di teatro della Maestà di Carlo III il Monarca delle Spagne e Ingegniero Teatrale», meritata a Barcellona per gli spettacoli allestiti sulla peschiera della Lonja nel 1708 in occasione del matrimonio di Carlo d'Asburgo con Elisabetta di Braunschweig-Wolfenbüttel.⁶⁴ Ferdinando, ancora una volta si rivelerà savio alla corte di Carlo VI, e con la nomina di «Primo Architetto e Ingegniero Teatrale» sarà responsabile delle scenografie per quasi tutti gli spettacoli operistici, allestiti nei vari luoghi teatrali di cui disponeva la corte, vale a dire *in primis* nella sala costruita dal fratello Francesco e in vari altri ambienti della Hofburg, e poi nel teatro della residenza estiva della Favorita, dove esisteva anche un teatro all'aperto.⁶⁵

Ferdinando Galli Bibiena a Roma

Ferdinando si era recato a Roma nel 1670, aveva 14 anni, stupisce l'immagine negativa della città che ci comunica la sua nota biografica stesa con la sorella Maria Ester: «non trovandovi quella felicità che mi ero persuaso, me ne tornai a Bologna subito».⁶⁶ Poco sappiamo della sua formazione, avviato alla pittura nella bottega di Giovanni Maria Viani, frequenta i pittori di quadratura Mauro Aldrovandini e Jacopo Mannini, lo interessa Giulio Troili con il suo manuale *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*.⁶⁷ Nelle concise *Memorie della nostra casa* Ferdinando sottolinea che in gioventù si era recato a Fano con Mauro Aldrovandini, per aiutarlo a dipingere il teatro e le scene. Direttore era

sistemi affini, in *L'arte del Settecento emiliano: architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, Bologna, Alfa, 1980, p. 3-92; M. PIGOZZI, *Girolamo Curti, il pioniere della quadratura a Bologna tra arte e scienza. Il ruolo del contemporaneo Matteo Zaccolini*, in *Ingannare l'occhio "a Maraviglia". Quadraturismo e grande decorazione*, a cura di Elisa Canfora, Roseto degli Abruzzi, Edizioni D'Andrea, 2024, p. 29-41.

⁶⁴ Così Ferdinando con orgoglio esplicita in *L'architettura civile*, In Parma, per Paolo Monti, 1711, frontespizio.

⁶⁵ F. HADAMOWSKY, *Die familie Galli-Bibiena in Wien* cit., p. 24-25; M. FRANK, *I Bibiena a Vienna* cit., p. 109-120; EADEM, *Album di disegni tra scenografia, architettura e decorazione: il caso della bottega viennese dei Galli Bibiena*, in *Archivi di disegni, Disegni in Archivio*, a cura di Michela Agazzi, M. Frank, Sergio Marinelli, Saonara, Il prato casa editrice, 2012, p. 73-76; EADEM, *I Bibiena per i gesuiti di Vienna, in Crocevia e capitale della migrazione artistica* cit., p. 313-326.

⁶⁶ Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, ms. B. 35, [FERDINANDO E MARIA ESTER GALLI BIBIENA], *Memorie della nostra casa*, ms. in folio, sec. XVIII, c. 7 n.n., pubblicato da ANNA OTTANI, *Notizie sui Bibiena*, «Rendiconto delle Sessioni della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali», s. VI, II, 1962-1963, p. 123-137: 130. Cfr. D. LENZI, *La più celebre famiglia di architetti e scenografi di età barocca*, in *I Bibiena* cit., p. 37-52.

⁶⁷ Per Troili, rimando alla nota 4.

Giacomo Torelli. La prima rilevante esperienza teatrale del capostipite della dinastia maturò all'ombra del grande Torelli nel cantiere di un memorabile teatro all'italiana. In quell'occasione, il giovane artista si applicò scrupolosamente su un duplice versante, dipingere il teatro e i palchetti, dipingere le immaginifiche scene prospettiche ideate dal Torelli. Altre fonti,⁶⁸ peraltro, ancorano l'esordio teatrale di Ferdinando nella nativa Bologna ove, *ante* 1674-1675, egli avrebbe lavorato come scenografo con Ercole Rivani, il macchinista teatrale ingegnoso e brillante scenografo che poi si recherà al servizio del Re Sole.⁶⁹ Furono complementari alla sua formazione anche Andrea Seghizzi e Gian Giacomo Monti che animavano gli spettacoli nelle piazze e nei palazzi privati, attivi nelle corti padane e a Genova. La biografia stesa da Giampietro Zanotti nel 1739, quando l'artista era ancora in vita, ce lo presenta interprete sia delle arti liberali sia delle competenze tecniche. Ci informa che Ferdinando

si pose a studiare con sollecitudine da sé tutto quello che all'architettura conviene, e divenne in breve maestro tale, che a tutti poteva insegnare; e a dir il vero niuno è in ciò più scienziato di lui, anzi moltissimi hanno poscia appreso da lui la geometria speculativa e pratica e meccanica, e tutto ciò, che a costruire fabbriche vere, e finte è pertinente.⁷⁰

Allorché Ferdinando si interroga sul rapporto tra il pensare, il vedere, il rappresentare l'architettura in prospettiva, si relaziona sistematicamente alla letteratura francese sia per le scene sia per la quadratura. La sua biblioteca era ricca di testi sulla prospettiva, da Piero della Francesca a Ignazio Danti, a *Désargues* di Jacques Curabelle (1644), la *Manière universelle de M.R Desargues pour pratiquer la perspective* di Abraham Bosse (1648), oltre ai ricordati *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla* di Giulio Troili, ai due tomi della *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo. Non mancavano per l'architettura i volumi di Vitruvio nella traduzione di Daniele Barbaro del 1584, i trattati di Alberti, Serlio, Vignola, Palladio, Rusconi, Scamozzi, accanto a testi di ingegneria militare, di astronomia, della scienza che «considera la luce nelle fabbriche, le ombre, e gli orologi solari».⁷¹ Ne aveva scritto nel 1695 in *La Meridiana del tempio di S. Petronio* Giovan Domenico Cassini, professore di Astronomia presso lo Studio di Bologna, matematico pontificio e dell'Istituto delle Scienze.⁷² Fu uno dei primi studiosi ad osservare (e a scriverne nel 1668) il

⁶⁸ Cfr. G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 202.

⁶⁹ Cfr. D. LENZI, *La dinastia dei Galli Bibiena*, in *I Bibiena* cit., p. 20 (per Ferdinando); EADEM, *La più celebre famiglia* cit., p. 37; nonché le schede 4 e 5 stilate da Valeria Rubbi nel catalogo *I Bibiena* cit., p. 219-223.

⁷⁰ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 203.

⁷¹ F. GALLI BIBIENA, *L'architettura civile* cit., p. 34. Per il suo inventario: Bologna, Archivio di Stato, Archivio Notarile, Orlandi Giuseppe, 5.5.6. Vedasi S. MEDDE, *La biblioteca dell'architetto negli inventari legali di Ferdinando e Francesco Bibiena* cit.

⁷² In Bologna, per l'erede di Vittorio Benacci, 1695. Vedasi GIOVANNI DOMENICO CASSINI, *La Meridiana del tempio di S. Petronio in Bologna*, premessa di Giordano Berti, introduzione e trascrizione di Giovanni Paltrinieri, S. Giovanni in Persiceto, Arnaldo Forni Editore, 2000.

fenomeno della luce zodiacale, da lui inizialmente chiamata «spina celeste meteora».⁷³ Oltre che sulla sua ricca biblioteca, Ferdinando poteva contare sul vivace ambiente scientifico, animato sia dalle personalità dello Studio, ricordo il matematico Ovidio Montalbani e i suoi contatti con Giulio Troili, sia dai gesuiti di Santa Lucia. Penso a Francesco Maria Grimaldi e alle sue ricerche sull'ottica, alla scoperta della diffrazione della luce, alla sua influenza sui colori, confluite nella *Physico-mathesis de lumine, coloribus et iride* (1665), uno dei trattati di ottica più rilevanti prima di Newton (fig. 11-12).⁷⁴ Ferdinando ritorna a Roma, ormai famoso, nel 1697 in qualità di scenografo al teatro dei Capranica rinnovato da Carlo Buratti, allievo di Fontana.⁷⁵ Filippo Acciajoli è l'impresario, iscritto fra i primi all'Arcadia.⁷⁶ Le imprese pittoriche e scenografiche per la corte farnesiana hanno già arricchito il suo bagaglio culturale e tecnico. Infatti presso i Farnese, prima degli apparati per i ricordati spettacoli del 1690 a Parma, nel 1685 era stato inserito nei ruoli ducali quale pittore di corte e quale architetto nel 1687. Già ho ricordato le sue scene nel nuovo teatro ducale di palazzo Farnese per la rappresentazione del *Didio Giuliano* nel 1687, cui sono seguiti gli allestimenti per *Ercole Trionfante* nel 1688, testo di Aurelio Aureli e ancora musica di Sabadini, per *Teodora clemente* nel 1689, per *La pace fra Tolomeo e Seleuco* e per *Diomedea punito da Alcide* nel 1691, per *Demetrio tiranno* nel 1694. Nel frattempo a Piacenza era nato Giovanni Maria, uno dei figli che lo seguirà nelle sue peregrinazioni fra le corti europee e contribuirà a mantenere viva alla corte di Napoli a partire dal 1746 la tradizione bibienesca. Intanto, nominato nel 1697 anche architetto ducale, opera per alcuni significativi membri della corte sia in palazzi e ville private, sia in oratori e chiese e risponde con le sue scene alle chiamate nei teatri di Genova, Venezia, Reggio Emilia, Mantova. Nel 1696 in ottobre a Soragna è stato impegnato dal principe Giampaolo Meli Lupi nella realizzazione del teatro privato e delle scene. A Roma, troviamo il suo nome per le

⁷³ G.D. CASSINI, *Spina celeste meteora osservata in Bologna il mese di marzo 1668*, In Bologna, per Emilio Maria, e fratelli de Manolessi, 1668.

⁷⁴ FRANCESCO MARIA GRIMALDI, *Physico-mathesis de lumine, coloribus, et iride, aliisque adnexis libri duo, in quorum primo afferuntur nova experimenta, & rationes ab ijs deductae pro substantialitate luminis. In secundo autem dissolvuntur argumenta in primo adducta, & probabiliter sustineri posse docetur sententia peripatetica de accidentalitate luminis [...] Opus posthumum*, Bononiae, ex typographia haeredis Victorij Benatii, impensis Hieronymi Berniae, bibliopolae Bononiensis, 1665; CESARE PRETI, *Grimaldi, Francesco Maria*, in DBI, vol. 59, 2002, p. 511-513; ANDREA BATTISTINI, *La cultura scientifica nel collegio bolognese*, in *Dall'isola alla città. I gesuiti a Bologna*, a cura di Gian Paolo Brizzi, A.M. Matteucci, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, p. 157-170; A. BATTISTINI, *La struttura del "De lumine" di Francesco Maria Grimaldi e le forme della sua recezione newtoniana*, «Giornale di fisica», XXX, 1989, p. 113-129.

⁷⁵ FILIPPO CLEMENTI, *Il carnevale romano, nelle cronache contemporanee dalle origini al secolo XVII, con illustrazioni riprodotte da stampe del tempo*, Città di Castello, Ed. R.O.R.E. Niruf, 1938-1939. Le notizie relative all'attività economica e artistica del Teatro Capranica possono essere consultate liberamente attraverso il *Fondo Capranica* acquistato dal comune di Roma nel 1970 e conservato nell'Archivio Capitolino.

⁷⁶ E. TAMBURINI, *Filippo Acciajoli: un 'avventuriere' e il teatro*, in *Teatro Oriente/Occidente*, a cura di Antonella Ottai, Roma, Bulzoni, 1986, p. 449-476.

scene al Capranica nel 1697 di *L'Aiace* (fig. 13) dramma del librettista secondo Pietro d'Averara, membro dell'Accademia degli Arioni di Bergamo,⁷⁷ musica di Bernardo Sabadini, ben noto a Ferdinando. Era il maestro di cappella presso la corte farnesiana, attivo come compositore di corte dal 1686 al 1700, responsabile per gli allestimenti musicali e operistici del Nuovissimo Teatro Ducale di Parma e del Nuovo Teatro Ducale di Piacenza.⁷⁸ La rappresentazione romana, grazie al mecenatismo del cardinale Ottoboni, è dedicata all'adunanza degli Arcadi. L'immagine che mostro, *Sala regia con statue* (fig. 14), può essere riferita all'atto secondo dell'*Aiace*, ma è un soggetto che ritroviamo nelle dotazioni di altri teatri con Ferdinando protagonista, quelli di Torino, di Lodi, di Milano, di Napoli, Mantova, Genova, per esempio.⁷⁹ Già ho ricordato l'uniformità delle dotazioni teatrali in teatri diversi. Sappiamo dell'abilità imprenditoriale dello scenografo, della sua organizzazione del fare che era innanzitutto un'organizzazione del pensiero, è noto il frequente invio nei vari teatri dei familiari e dei collaboratori invitati a realizzare i progetti in sua assenza per i molti impegni che contemporaneamente lo coinvolgevano. Ricordo che nello stesso 1697, in giugno al teatro Malvezzi con Francesco preparerà a Bologna le scene per il *Perseo*, libretto di Pier Jacopo Martello, messo in scena con i famosi cantanti Maria Maddalena Musi, Maria Domenica Pini, Diamante Scarabelli, Matteo Sassoni, Antonio Romolo Ferrini a spese del marchese Francesco Monti,⁸⁰ e nel settembre opererà sempre per i Malvezzi nel teatrino della loro villa a Bagnarola di Budrio. Il teatro Malvezzi aveva coinvolto negli anni immediatamente precedenti Marc'Antonio Chiarini, scenografo sia per *La forza della virtù* di Domenico David, sia per *Nerone fatto Cesare*. Entrambi i libretti erano stati dedicati al cardinale Marco Durazzi, Legato di Bologna, e pubblicati con un ricco corredo di immagini incise da Buffagnotti su invenzione di Chiarini.⁸¹ Alla ricerca di una nuova spettacolarità si univa un diverso interesse critico per il melodramma, l'Arcadia entrava in scena in stretto legame con alcuni intellettuali, Manfredi, Martello, Zanotti.⁸² Ritornando a Roma, in tempo di carnevale sono sue «le impareggiabili scene», così precisa Noris al cortese lettore, di *L'Eusonia overo la dama stravagante*, musica dello stesso Sabadini, testo di Ottoboni e Noris, prima rappresentazione dedicata all'illusterrima signora Maria Ioseffa contessa di Martinitz, nata contessa di Sternberg, ambasciatrice di sua maestà Cesarea in Roma. Con il dramma amoroso ambientato nell'antica Roma d'Averara voleva dare risalto ai sentimenti e agli

⁷⁷ Fu istituita nel 1667 da Pietro Dolfin, patrizio e letterato veneziano.

⁷⁸ Sabadini aveva lavorato con Ferdinando a Piacenza per *Talestri*, 1693, e a Parma per *Dionisio Siracusano*, 1689.

⁷⁹ Rimando a M. PIGOZZI, *I Bibiena a Reggio* cit., p. 207-222; EADEM, *Ferdinando Galli Bibiena* cit., p. 635-658; EADEM, *Ferdinando Galli Bibiena: dalla prassi all'esemplarità didattica* cit., p. 55-75; EADEM, *Ferdinando Galli Bibiena. Dalla Prassi alla traduzione incisoria* cit., p. 399-407.

⁸⁰ C. RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* cit., p. 128-129, 380-381.

⁸¹ M. PIGOZZI, *Marc'Antonio Chiarini (1652-1730). La ricerca di una nuova visualità spettacolare, «Il Carrobbio»*, XV, 1989, p. 254-260.

⁸² M.G. ACCORSI, *Pastori e teatro: dal Melodramma al dramma ebraico*, in *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, Modena, Mucchi, 1988, vol. II, p. 267 e seguenti.

affetti più intimi, secondo le recenti sollecitazioni degli Arcadi.⁸³ Propongo per l'atto II il *Giardino con fonti e statue* e, per la scena finale dell'atto III, questo *Loco di magnificenza destinato all'incoronatione dei Cesari* (fig. 15-16), testimonianza di decoro e di misura.⁸⁴ La veduta per angolo sollecita la capacità evocativa dello spettatore nascondendo alla sua vista parte dell'ambiente rappresentato, e simula spazi di grande ampiezza sospingendo gli attori verso il proscenio. In precedenti interventi ho sottolineato la strategia di Ferdinando, che coinvolto in mille teatri, richiede la collaborazione di Pietro Righini, di Pietro Giovanni Abbatì, anche incisore di molti suoi disegni, dei membri della sua famiglia, tutti operativi su suoi progetti. Inoltre sta preparando con accorta lucidità la sua raccolta di incisioni quale strumento di traduzione e diffusione di modelli e tipologie, di costanti tipologiche, in centri e periferie. Una documentazione di larga diffusione, una organizzata proposta utile agli scenografi, ai quadraturisti, agli architetti, che, come già ricordato, darà alle stampe nel 1701 riunite in *Varie opere di prospettiva*. Non si conoscono affiliazioni di Ferdinando, ma con gli Arcadi bolognesi della Colonia Renia (1698), sarà in continuo contatto, intensi erano i rapporti fra poeti e pittori. Emerge, in particolare, l'immagine del protagonista di una cultura alleata con la politica, la religione e la ricerca scientifica. Figure di spicco appaiono in tale contesto molti suoi contatti: Carlo Cignani,⁸⁵ erede del classicismo reniano-carraccesco, a lui Ferdinando rimarrà sempre legato, Pier Jacopo Martello, Luigi Ferdinando Marsili, Eustachio Manfredi, Giampietro Zanotti, Donato Creti. Il binomio Natura-Ragione è il prediletto da Martello, ma anche da Ferdinando.⁸⁶ Ne scaturiva il legame pittura-poesia-scena che dipendeva da una esigenza, comunemente avvertita da pittori e poeti, di un ritorno all'ordine formale e morale, alla misura, alla naturalezza, considerate alla base del buon gusto. Per superare la licenza barocca, l'ordine, la chiarezza (una chiarezza precorritrice di una nuova razionalità), la valorizzazione di doti come l'equilibrio, il riferimento non solo formale al mondo classico, costituirono un terreno d'intesa fra pittura e poesia, spesso (anche se non sempre e non automaticamente) dietro la maschera pastorale.⁸⁷ Sin dalle mutazioni di scena di fine secolo XVII,

⁸³ ALBERTO BENISCELLI, *Le passioni evidenti: parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi, 2000, p. 11-74.

⁸⁴ *In forma di festa* cit., p. 39-40; M. PIGOZZI, *Ferdinando Galli Bibiena. Varie opere di prospettiva* cit., fig. 20.

⁸⁵ Notizie su Cignani in riferimento alla storia letteraria arcadica e alla fondazione della Clementina si trovano in G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. I, p. 12-13. Sul bellorismo di Cignani: BEATRICE BUSCAROLI FABBRI, «*L'inventar nuove maniere dopo tante: norma e comportamento nella pittura bolognese dell'ultimo Seicento. Il caso di Carlo Cignani*», in *Estetica e arte. Le concezioni dei "moderni"*, a cura di Stefano Benassi, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, p. 33-44; DONATELLA BIAGI MAINO, *Luigi Ferdinando Marsili e le arti del disegno*, ivi, p. 30-33, 46, 47. Sul bellorismo di Zanotti: RENATO ROLI, *Giovan Pietro Zanotti e la «Storia dell'Accademia Clementina»*, in *Commentario alla «Storia dell'Accademia Clementina» di G.P. Zanotti (1739). Indice analitico e trascrizione delle postille inedite*, a cura di A. Ottani Cavina, R. Roli, Bologna, Tipografia Galavotti, 1977, p. IX-XVI.

⁸⁶ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. II, p. 203.

⁸⁷ AMEDEO QUONDAM, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», VII, 23 (maggio-agosto 1973), fasc. 2, *Intellettuali e centri di cultura*, p. 389-438; IDEM, *L'Arcadia e la*

Ferdinando è stato attento a spostare l'accento dal meraviglioso al verosimile, agendo in sintonia con la poesia degli Arcadi. Il teatro dei Capranica era stato ristrutturato da poco dall'architetto ticinese Carlo Buratti, accademico di San Luca e allievo di Carlo Fontana, allora principe dell'Accademia di San Luca e membro dell'Arcadia con il nome di Olmano Falesio.⁸⁸ Il teatro mostrava una razionale distribuzione degli spazi interni e la pianta a ferro di cavallo. Attraverso la vicinanza all'Arcadia, Ferdinando propone l'imitazione debitamente idealizzata della natura, un profondo senso del decoro e della misura, tematiche e atmosfere fatte proprie dagli interpreti del gusto rococò che trionferanno all'inizio del secolo XVIII nei teatri europei. «Tutta l'arte è dell'arte il non far pompa» preciserà Pier Jacopo Martello.⁸⁹ Muta il gusto: le divinità e le figure allegoriche, che già sul finire del Seicento erano state confinate nei prologhi o nel finale, nel primo Settecento vanno scomparendo dai libretti di soggetto storico. Restano nelle opere scritte per le corti, necessariamente più autocelebrative e conservatrici. In queste occasioni possono talvolta includere alcune figure divine o allegoriche e le loro apparizioni con macchine. Ferdinando sarà a Roma ancora nell'ottobre del 1700 per accogliere la nomina ad accademico di merito in seno all'Accademia di San Luca.⁹⁰ Giampietro Zanotti lo definisce «lume, e decoro» dell'Accademia Clementina.⁹¹ Con Ferdinando la scenografia entra decisamente nel regno della scienza e delle arti. Gli compete il merito di averla riformulata come arte interdisciplinare, evitando il pericolo della considerazione artigianale che ignorava le radici legate all'ottica, alla prospettiva, alla matematica e la riduceva a *routine*, ad un sistema mnemotecnico trasmissibile di generazione in generazione.

«Repubblica delle lettere», in *Immagini del Settecento in Italia*, a cura della Società italiana di studi sul secolo XVIII, Bari, Laterza, 1980, p. 198-211. Cfr. FRANCESCA MONTEFUSCO BIGNOZZI, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La colonia Renia* cit., vol. II, p. 361-424; ANDREA CAMPANA, *Il legame pittura-poesia nella Bologna arcadiana: un panorama (fino al 1750 circa)*, in *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti* (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di Lorenzo Battistini [et al.], Roma, Adi editore, 2018, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti>.

⁸⁸ MELCHIORRE MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, In Roma, nella stamperia De Romanis, 1823. L'Accademia di San Luca dagli anni Sessanta del Seicento sino alla fine del secolo aveva instaurato un regime di assoluta supremazia in città per la didattica artistica con l'applicazione allo studio dal modello attraverso il disegno e con l'impostazione dottrinale belloriana. La presenza di Giovan Pietro Bellori era stata costante in Accademia, dal celebre discorso sull'*Idea*, pronunciato nel 1664 e pubblicato poi nel 1672 come introduzione alle *Vite de' pittori*, sino al 1677. Il ruolo svolto da Carlo Maratti in seno all'istituzione va invece notevolmente ridimensionato, perché ebbe il riconoscimento ufficiale di primo pittore di Roma solo nel 1699, allorché sarà proclamato Principe *in perpetuo* per acclamazione, seguito dall'ulteriore nomina a Cavaliere di Cristo voluta da Clemente XI Albani, suo grande protettore, conferitagli in Campidoglio nel 1704. Cfr. STEFANIA VENTRA, *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2019.

⁸⁹ PIER JACOPO MARTELLO, *Sermoni della poetica*, IV, 94, in IDEM, *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, p. 26.

⁹⁰ Roma, Accademia di San Luca, *Libri delle Congregazioni*, vol. 46, c. 103v; *In urbe architectus. Modelli, disegni, misure: la professione dell'architetto Roma 1680-1750*, a cura di Bruno Contardi, Giovanna Curcio, Roma, Argos, 1991, p. 378.

⁹¹ G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina* cit., vol. I, p. 16.

Il ritorno a Roma di Francesco

Francesco, al suo ritorno in Italia, sarà coinvolto nel 1715 a Verona nel progetto del teatro Filarmonico, ritornerà a Roma nel 1716. Juvarra, lo scenografo prediletto dal cardinal Ottoboni, è partito per Torino e la corte sabauda due anni prima. Il bolognese rinnova le scene del teatro di Federico Capranica, riaperto nel 1711 dopo la lunga moralistica chiusura di fine secolo, riapre l'Alibert nel 1716 con Antonio d'Alibert. Francesco è «Architetto et Ingeniere di detta fabrica». Rimodella l'*auditorium* in una curva fonetica, prossima a quella a ferro di cavallo realizzata da Carlo Fontana per il Tordinona nel 1695 e conferma la precisa distinzione della sala dal palcoscenico, soluzione propria dell'architettura teatrale di tutti i suoi teatri precedenti.⁹² Ha alle spalle le importanti esperienze di Napoli, i successi di Vienna e di Nancy, ove ha operato, oltre che in qualità di scenografo, anche come architetto.⁹³

Nell'Urbe al Capranica si occupa delle scene per *Il Vincislao*, musica di Francesco Mancini con testo di Apostolo Zeno.⁹⁴ Ricordo che nel primo intermezzo si ebbe la trasmutazione del trono in drago, dalla bocca del quale uscirono cinque mostri, che si mutarono in altri personaggi per comporre il Ballo. Nel secondo intermezzo si ebbe la trasmutazione di cinque cuscini in ballerini. Per *Il Ciro* di Matteo Noris con musica di Francesco Gasperini, mostro la mia proposta per la scena finale (fig. 17): *Piazza del regio palazzo con le statue de' re Messageti a cavallo*. Era stata di Scarlatti la musica per *Il Ciro* del 1712 con scene di Juvarra nel teatro ottoboniano alla Cancelleria. Nel 1719, tre anni dopo, nella stagione di carnevale Francesco metterà in scena *Lucio Vero*, libretto di Apostolo Zeno

⁹² S. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, vol. II: 1701-1750, *annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750, con introduzione sui teatri romani nel Settecento e commento storico-critico sull'attività teatrale e musicale romana dal 1701 al 1730*, ricerca storica, bibliografica e archivistica condotta in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, p. XXXII-XLVII; E. TAMBURINI, *Piante inedite del teatro Alibert: i progetti di Francesco Galli Bibiena, i disegni di Pietro Paolo Coccetti. Con una riflessione sui teatri romani del Settecento*, in *Immagini di teatro*, «Biblioteca Teatrale», 38-39, 1996, p. 243-260; G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina cit.*, vol. II, p. 271; ARNALDO RAVA, *I Teatri di Roma*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1953, p. 63-64.

⁹³ Come nel Grosses Hoftheater di Vienna, realizzato per Leopoldo I, anche nell'Opéra di Nancy Francesco Bibiena ha organizzato la cavea e il palco destinato al committente in modo speculare al palcoscenico. *Il Trionfo di Astrea* di Trombley, musica di Desmarets, è lo spettacolo inaugurale nel novembre 1709.

⁹⁴ *Il Vincislao drama per musica da rappresentarsi nella Sala de' signori Capranica nel carnevale dell'anno 1716*, musica di Francesco Mancini, diretta dal sig. Francesco Gasparini, testo di Apostolo Zeno. In Roma, per il Bernabò, si vendono a Pasquino nella Libreria di Pietro Leoni all'Insegna di S. Gio. di Dio, 1716. Nell'arco di poco più di un ventennio, tra il 1703, anno del debutto veneziano, e il 1725, anno della rappresentazione viennese, il *Venceslao* sarà ripreso in molte piazze teatrali italiane e straniere, modificato, intonato da molti compositori e talora con il titolo variato. La fortuna del *Venceslao* prosegue anche dopo la pubblicazione nel 1744 dell'edizione letteraria curata da Gasparo Gozzi e approvata dal poeta, fino al bizzarro *remake* in prosa composto da Francesco Cerlone a Napoli dopo gli anni sessanta del Settecento. Leggasi anche *Il Vincislao opera tragicomica di Pietro Cornelio tradotta dal francese, & accomodata all'uso delle scene d'Italia*, In Bologna, per il Longhi, 1699.

dedicato a Teresa Borromei Albani (fig. 18-20),⁹⁵ e su libretto di Antonio Salvi *Astianatte*, modellato sull'*Andromaque* di Racine, una prima assoluta, per musica di Francesco Gasperini, ammesso all'accademia d'Arcadia l'anno precedente. A Francesco riferisco questo *Porto di mare con navi*, scena finale dell'atto terzo (fig. 21). Nel 1720, sempre per Gasperini, prepara le scene per *Amore e Maestà*, dedicato al re Giacomo III d'Inghilterra, e per *Faramondo*, dal nome del re di Francia, testo di Apostolo Zeno. Il 16 novembre 1721 al Capranica progetta le scene per la pastorale di Gaetano Lemer, *La virtù negl'amori* (fig. 22), musica di Scarlatti. L'ambasciatore «fece pomposamente apparire tutto il Teatro di velluti cremisi frangianti, e trinati d'oro, con la illuminazione di sei nobilissimi lampadari di cristallo di monte». La pastorale fu interpretata «da quattro bravi Musici, che sono il Sign. Giacinto Fontana detto Farfallino, Sig. Ghezzi, Sign. Pacini, e Sign. Girolamo Bartoluzzi, e da due altri Musici, l'uno rappresentante la Notte, e l'altro il Sole, che venivano sopra un bellissimo Carro».⁹⁶ Conosciamo la prima scena (fig. 23) con *Il carro della Notte accompagnata dal Sonno, dalla Grazia, dal Silenzio, dall'Inganno, dal Fato, e dalla Fatica, allontanandosi discopre una deliziosa campagna*, la seconda scena con la *Boscareccia* (fig. 24) immagine della Lusitania, e la scena finale, la *Reggia del Sole* (fig. 25), con colonne figuranti di cristallo arabescate d'oro adornate dai segni dello Zodiaco. Le incisioni di Federico Mastrozzi e del romano Filippo Vasconi, architetto e incisore, nipote di Carlo Fontana, diffuse a Roma nel 1722, ci mostrano tuttora la complessità e la meraviglia dello spettacolo.⁹⁷ La pastorale fu voluta da Andrea de Melo de Castro, ambasciatore di Giovanni V, re del Portogallo, in occasione del solenne possesso di papa Innocenzo XIII, un papa molto liberale verso il teatro e le feste pubbliche. Il testo racconta le vicende di Lauso e di Lisa, figli di Bacco, i progenitori del popolo della Lusitania, e quelle di Agave e di Toante, antenati della stirpe di Braganza, cui apparteneva Giovanni V, l'allora sovrano del Portogallo. La complessità dell'allestimento celebrativo fece spostare la pastorale al teatro Capranica e le incisioni accompagnarono la rappresentazione l'anno seguente,

⁹⁵ *Desenhos dos Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia* cit., p. 81, 87-88; *Meravigliose scene, piacevoli inganni: Galli Bibiena, Bibbiena, Palazzo Comunale, 28 marzo-23 maggio 1992, Arezzo, Grafiche Badiali*, 1992, p.142, 145, 152; *I Bibiena* cit., schede 28, 29, 32 di D. Lenzi, E. Tamburini, p. 263-265.

⁹⁶ «Diario Ordinario» (noto presso i lettori come «Il Chracas»), n. 681 del 29 novembre 1721, p. 9-11.

⁹⁷ FLAVIA MATITTI, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti: cronache e documenti (1689-1740)*, in «Storia dell'arte», 84, 1995, p. 393. Per il cardinale Pietro Ottoboni incise il disegno della *Macchina* ideata da Domenico Gregorini per la festa dell'Assunta, il 15 agosto 1721, in Piazza della Cancelleria a Roma. Fu così che Vasconi (Roma, 30 ottobre 1688 – Roma, 6 ottobre 1730), insieme a Gregorini, a Pietro Passalacqua (nipote dello Juvarra) e al pittore Placido Romoli formarono un gruppo di artisti patrocinati dal cardinale Ottoboni e ammessi alla prestigiosa Accademia dei Virtuosi al Pantheon. Sempre il cardinale Ottoboni commissionò le incisioni dei disegni per la tribuna della Basilica di San Lorenzo in Damaso e le incisioni per l'opera *Carlo Magno* con le scene disegnate da Nicola Michetti. Vedasi GIORGIO MILESI, *Dizionario degli incisori*, Bergamo, Minerva Italica, 1989, p. 328; PAOLO ARRIGONI, ACHILLE BERTARELLI, *Piante e vedute di Roma e del Lazio conservate nella raccolta delle stampe e dei disegni. Castello Sforzesco*, Milano, Edizioni d'arte Emilio Bestetti, 1939, p. 489 e 552; *Dizionario encyclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, vol. XI, Torino, Giulio Bolaffi Editore, 1975, p. 259.

ma subito sia il «*Diario ordinario*»,⁹⁸ sia la «*Gazeta de Lisboa*», il 15 gennaio 1722, testimoniarono lo sforzo e la meraviglia della messinscena.⁹⁹ Lo spettacolo nello spettacolo costituiva un pretesto per celebrare con il sovrano del Portogallo il nuovo papa, per mostrare sapienza tecnica e magnificenza scenografica allo scopo di provocare stupefazione nel pubblico. Lontane dallo smascherare l'illusione teatrale, le macchine erano dunque recepite dallo spettatore come emozionante momento formale. Nel libretto è precisato che compaiono la Notte sopra il suo carro, accompagnata dal Sonno, dal Silenzio, dalla Grazia, dall'Inganno, dal Fato, e dalla Fatica. Trascrivo quanto precisa nel prologo l'acquaforte di Federico Mastrozzi dal disegno di Francesco, prima memoria visiva dello spettacolo:

Alzata la tenda, vedeasi coperta quasi si tutta la scena da nubi, quali aprendosi nel tempo della sinfonia, vedeasi la Notte sopra carro tirato da due cavalli, che dal fondo del teatro veniva avanti, e sopra diverse nubi vi erano le quattro parti della Notte rappresentata in quattro donzelle co' suoi geroglifici: come anche il Sonno, il Silenzio, la Grazia, e l'Inganno, e parte del Cielo stellato con Luna. E finito il Prologo si alzavano diverse Nubi, che cuoprivano il carro, partendo seco il sudetto accompagnamento, e lasciando scoperta una deliziosa Campagna.

Segue il Sole che trasforma la selva nella sua reggia. La *Boscareccia* è mostrata con «Pergolate, capanna, ed un piccolo Tempio in distanza, e con tela nell'Orizonte ove apparisce veduta di campagna con ponti vedute d'acque ed il Sole, che nasce». Molto ricca è la didascalia inserita alla base dell'incisione della scena finale con la *Reggia del Sole*:

Ultima scena della Pastorale rappresentante la Regia del Sole con colonne figuranti di Cristallo trasparenti arabescate d'oro, adornata dai Segni del Zodiaco, e da statue che sostengono corone di Stelle, con tela nell'Orizzonte di color ceruleo sparsa parimente di Stelle in cui sono ritratti il Monte Parnaso e le Muse il tutto trasparente e il carro di esso Sole con un Musico che lo rappresenta, il quale dal cielo discende alla metà della scena.¹⁰⁰

La struttura della macchina ha caratteri ancora tardo seicenteschi, ma la sua utilizzazione finale la dimostra non più determinante lo sviluppo dell'azione scenica. In linea con l'evoluzione della drammaturgia promossa negli ambiti dell'Arcadia, essa conclude lo spettacolo e il suo uso è in funzione del puro godimento estetico e della meraviglia. I segni dello Zodiaco concretizzano il potere divinatorio e astrologico, garantiscono gli effetti di una volontà superiore, motivano con la loro presenza e con la discesa del Sole la sensazionalità e la complessità dell'accadimento nel suo svolgersi. Nel teatro, il primo palchetto era collocato tra palcoscenico e platea, legava le due aree per mezzo di scale, ma non rendeva accessibile la scena. Si aumentava in tal modo il numero dei palchetti,

⁹⁸ «*Diario Ordinario*», n. 681, 29 novembre 1721, p. 19-21.

⁹⁹ *Desenhos dos Galli Bibiena: Arquitectura e Cenografia* cit., scheda n. 14, p. 45.

¹⁰⁰ *I Bibiena* cit., p. 266-267, scheda 33 di D. Lenzi. Cfr. CRISTINA FERNANDES, *Eventi-spettacolo nella cerchia di André de Melo e Castro, ambasciatore portoghese a Roma (1718-1728)*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)* cit., p. 353-375.

soluzione venale importante nella nuova dimensione del teatro a pagamento, più attento ora alla musica e alle esigenze acustiche. Il 4 gennaio 1721, all'Alibert, si rappresentò l'*Eumene* di Nicola Porpora, libretto di Apostolo Zeno con dedica alla regina d'Inghilterra, accompagnata dagli intermezzi musicali *Dorilla* e *Nesso* dello stesso autore; le scene ricordate di Francesco erano con probabilità quelle di dotazione, anche l'*Eumene* prevede un *Porto magnifico con arco trionfale*.¹⁰¹ Vediamo che Francesco ama l'effetto a giorno negli elementi architettonici, una decorazione sempre esuberante, sa unire scienza e magia. Nel 1721, il «Diario ordinario» ci ricorda:

Sabato, 1 marzo: Questi giorni carnovaleschi, benché per il più piovosi e freddi, pure si son vedute delle maschere e ne' Teatri con gran concorso si sono godute delle bellissime opere con universale applauso, le quali sono terminate senza disturbo, e le due del Collegio Clementino sono state gradite con universal sodisfazione, essendovi concorsa gran nobiltà per amirare lo spirito di quei Signori Cavalieri che le hanno recitate, essendo stati favoriti dagl'Em. Cardinali Giorgio Spinola, d'Althann, Ottoboni, e dal Signor Ambasciatore.¹⁰²

Al teatro Capranica, Francesco si occuperà delle scene per *Crispo*, musica di Giovan Battista Bononcini, libretto di Gaetano Lemer, prima edizione assoluta, e per *Griselda* di Alessandro Scarlatti, versi di Apostolo Zeno ispirati da Boccaccio e dal suo spiccatto carattere satirico. È prima rappresentazione, ma una *Griselda* con musica di Pollarolo era stata allestita a Venezia nel 1701 e a Firenze nel 1703, a Milano nel 1718 con musica di Bononcini. Nel teatro della Pace si rappresentò *La Zoe, ovvero Il Comando non inteso, ed ubidito*, dramma per musica di Francesco Gasperini. Il testo di Francesco Silvani era stato già utilizzato a Milano, Genova, Firenze. Nell'occasione il dramma è dedicato al principe Michele Federico de' conti d'Althann, vescovo di Vuccia, ministro plenipotentenziario alla Corte di Roma. Il libretto ci testimonia il bolognese Domenico Maria Villani nel ruolo di scenografo, aiuto di Francesco Galli Bibiena. Si recitava anche nei collegi. I Gesuiti, i Somaschi, dopo le censure della Chiesa controriformista, riconoscevano al teatro un ruolo pedagogico fondamentale. La sera del giovedì grasso, secondo il «Diario ordinario», gli allievi del Clementino, il collegio dei padri Somaschi, «diedero principio» alle commedie, «una intitolata l'*Antigono*, l'altra l'*Eraclio*, et ambe sono riuscite con universale applauso, sì per lo spirito del recitamento che per la comparsa degli abiti, come anche per la veduta delle scene tra le quali vi è

¹⁰¹ Il foglio è stato attribuito a Ferdinando Galli Bibiena da MILIZA KORSHUNOVA, *Disegni di artisti di teatro italiani del XVIII secolo* [mia traduzione dal russo], San Pietroburgo, The Hermitage Museum, 1975, p. 19, n. 1. Lo si riconduce a Francesco per motivi stilistici. Per il libretto: S. FRANCHI, *Drammaturgia romana* cit., p. 175.

¹⁰² «Diario Ordinario», 1721, n. 567, p. 3-4. Lo ricorda E. POVOLEDO, *Incontri romani: Francesco Bibiena e Giovanni Paolo Pannini (1719-1721)*, «Rivista Italiana di Musicologia», 20, 1985, n. 2 (luglio-dicembre), p. 296-327. Oltre al Clementino, importanti sedi di spettacolo erano anche il collegio Nazareno degli Scolopi e il Collegio romano dei Gesuiti. Carlo Fontana aveva realizzato anche il teatro Colonna e il teatro del cardinale Benedetto Pamphilj, inaugurato nel 1684. Vedasi LINA MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca: il cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Firenze, Sansoni, 1955, p. 272.

comparsa la Reggia, quest'anno dipinta dal famoso Sig. Francesco Bibiena». Carlo Fontana aveva eretto il loro teatro tra il 1689 e il 1691, una sala rettangolare con un palchettone d'onore e palchetti laterali secondo Capponi.¹⁰³ Quindi nel 1721, ultimo anno di lavoro in Roma, Francesco con le sue scene agisce in tutti i teatri pubblici della città e anche nel teatro dei padri Somaschi.¹⁰⁴ Nei disegni proposti, vediamo che Francesco nel secondo periodo romano ha aumentato la complessità delle architetture di scena, sono traforate e riccamente decorate, vi ha privilegiato le scene ad impianto centrifugo. Ormai è lontana la razionalizzazione amata da Ferdinando e sollecitata dall'Arcadia. Questo 'dovere della festa', che a cascata ricadeva dal vertice della piramide sociale verso il basso, costituiva anche un volano economico e una forma di redistribuzione della ricchezza, fornendo occasioni di impiego ad artisti, fornitori, artigiani e operai, senza considerare gli effetti collaterali in termini di attrazione e incentivo ai consumi, che oggi chiameremmo l'indotto del fenomeno. Per concludere, riunendo storia e storiografia, nella sua *Storia pittorica della Italia* l'abate Luigi Lanzi alla fine del secolo XVIII, e poi ancora nell'ampliamento all'inizio del seguente, della famiglia dei Galli Bibiena, non solo di Ferdinando e Francesco, ha precisato che:

né altra casa pittorica in questa e in altra età si è resa mai più nota nel mondo. Non vi è stata forse una corte che non invitasse alcuno de' Bibieni a servirla; né altro luogo meglio confacevasi a' Bibieni, che le grandi corti. Erano le loro idee pari alla dignità de' sovrani; e sol la potenza de' sovrani potea dar esecuzione alle loro idee. Le feste ch'essi diressero per vittorie, per nozze, per ingressi de' principi, furono le più sontuose che mai vedesse l'Europa. [...] L'ingegno e le opere di Ferdinando han data a' teatri nuova forma. Egli fu l'inventore delle magnifiche scene che oggidì veggonsi; e della meccanica onde si muovono e si cangiano prestamente.¹⁰⁵

Nello slancio celebrativo Lanzi ha tralasciato l'operosità vibrante per i teatri pubblici e privati, per i collegi, per le accademie, non minore per novità e qualità. Abbiamo visto Ferdinando e Francesco operare con interventi spregiudicati, innovanti la tradizione, Ferdinando più razionale resta legato al classico e alla natura, Francesco predilige architetture illusive ricche di capricciose modanature e membrature curvilinee aperte sul paesaggio e assorbenti la luce.

¹⁰³ «Diario Ordinario», 1721, n. 562, p. 11; PIER MARIA CAPONI, *Roma*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Roma, Le Maschere 1961, col. 1108-1123: 1117; lo ricorda E. POVOLEDO, *Incontri romani* cit., p. 307; E. TAMBURINI, *Percorsi e 'imprese' teatrali romane di Francesco e Ferdinando Galli Bibiena tra Sei e Settecento*, in *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi* cit., p. 55-77.

¹⁰⁴ DENISE ARICÒ, *La 'macchina' delle meraviglie: realtà e fantasia nel teatro di collegio fra Sei e Settecento*, in *Dall'isola alla città. I Gesuiti a Bologna* cit., p. 172-181. Testo utile oltre l'ambito gesuitico.

¹⁰⁵ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia* cit., vol. II, p. 470.



Fig. 1. Francesco Galli Bibiena, *Quadratura nel salone* (Palazzo Fantuzzi, Bologna).



Fig. 2. Martial Desbois, da Alessandro Baratta, *Proscenio e Sipario del Teatrino di corte* (Biblioteca Palatina, Parma).

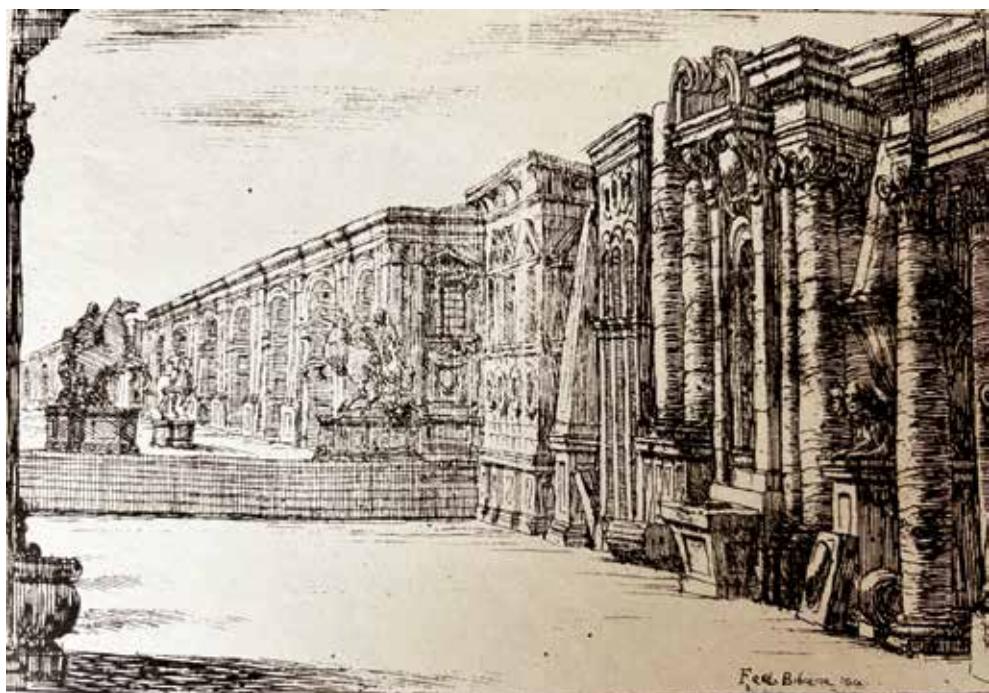


Fig. 3. Ferdinando Galli Bibiena, *Campidoglio*, atto I, 19, in *Didio Giuliano*, Piacenza 1687 (Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna, Libretto n. 4899, inv. 22348).

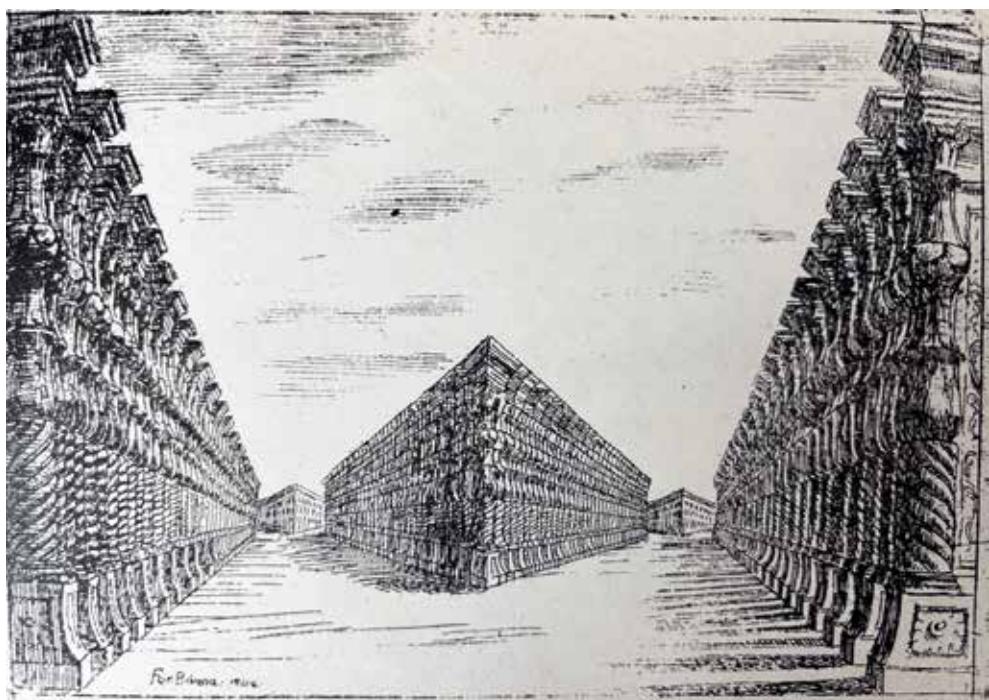


Fig. 4. Ferdinando Galli Bibiena, *Logge terrene*, atto II, 5, in *Didio Giuliano*, Piacenza 1687 (Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna, Libretto n. 4899, inv. 22350).



Fig. 5. Giuseppe Antonio Caccioli, Ritratto di “Ferdinandus de Gallis dictus Bibiena bononiensis pictor et architectus serenissimae ducis Parmae”, particolare, in *Varie opere di Prospettiva*, (Achenbach Foundation for Graphic Arts, Fine Arts Museums, San Francisco, Gift of Mr. and Mrs. Marcus Sopher, inv. 1988.1.277).



Fig. 6. Ritratto di Francesco Galli Bibiena, in LUIGI CRESPI, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, vol. III, Roma, Marco Pagliarini, 1769.

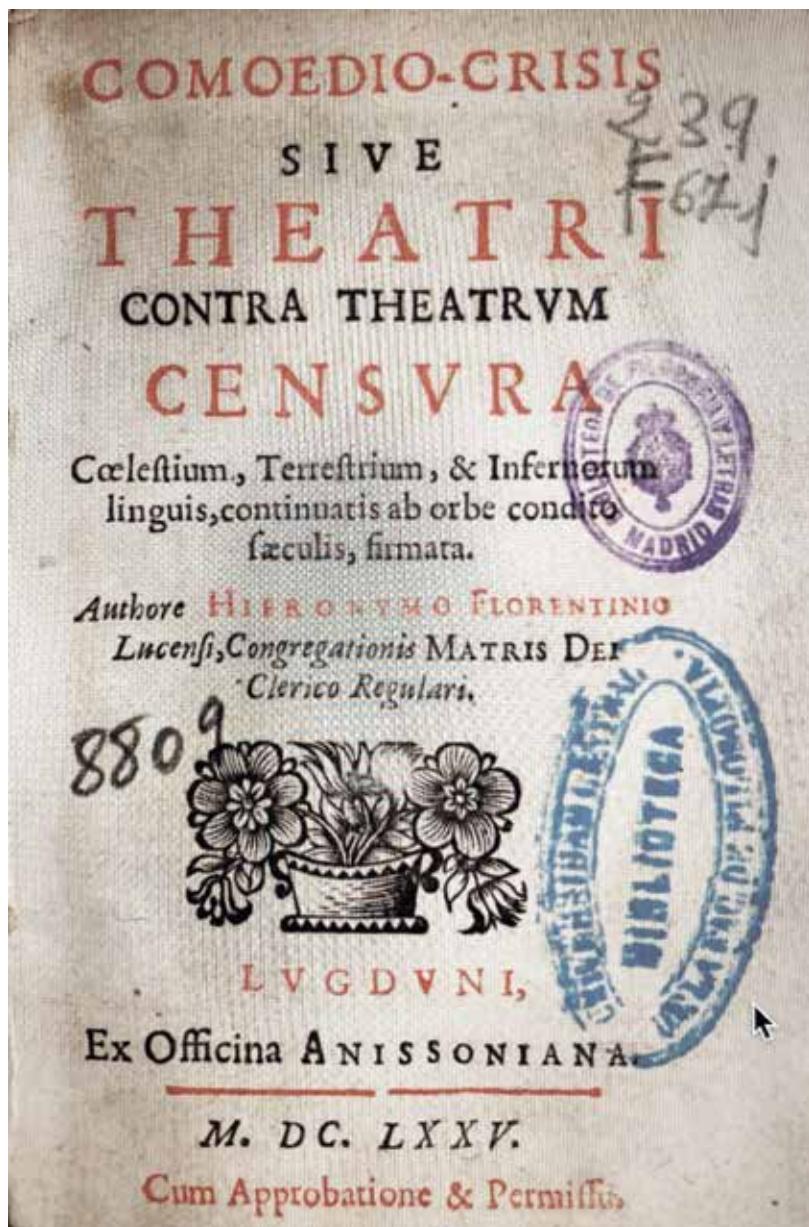


Fig. 7. GIROLAMO FIORENTINI, *Comoedio-Crisis, sive Theatri contra Theatrum censura*, Lugduni, Ex Officina Anissoniana, 1675.

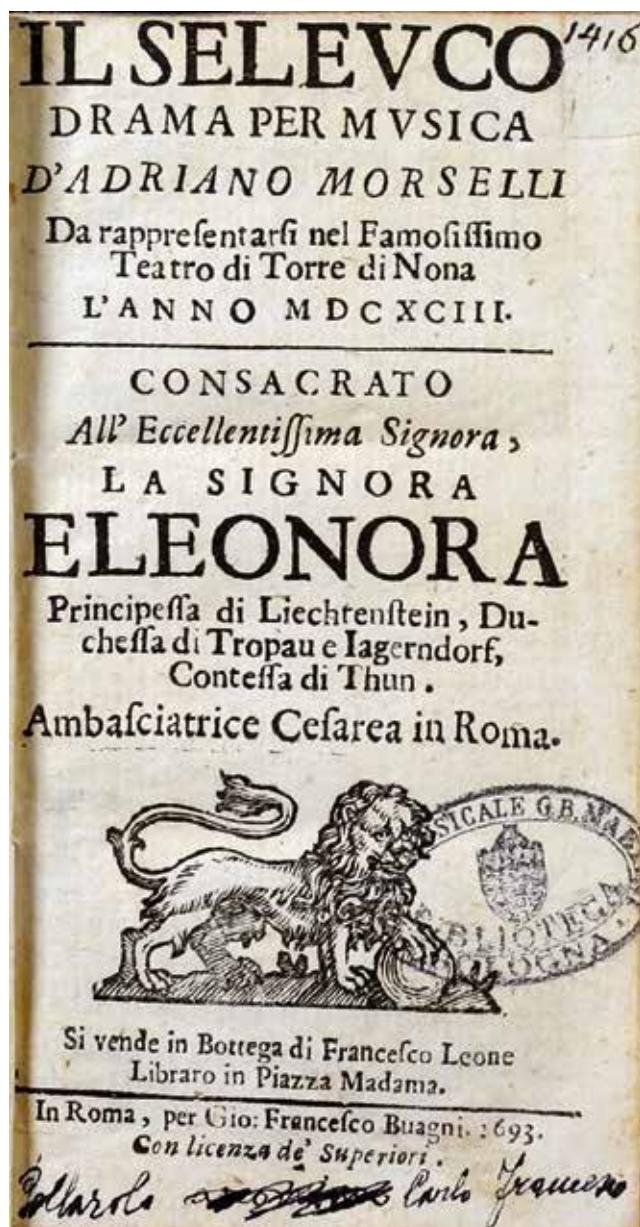


Fig. 8. ADRIANO MORSELLI, *Il Seleuco*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1693 (Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna, inv. Lo.07111).



Fig. 9. Francesco Galli Bibiena, *Atrio Regio tendato con loggie intorno e scale che portano nel Palazzo Regio della Pace in macchina con la Fama e altri Amorini*, atto III, scena ultima, in *Il Seleuco*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1693 (Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle Stampe 'Angelo Davoli', Reggio Emilia, inv. 24930).



Fig. 10. Francesco Trevisani, *Ritratto del cardinale Pietro Ottoboni*, 1689 (The Bowes Museum, Barnard Castle County Durham).

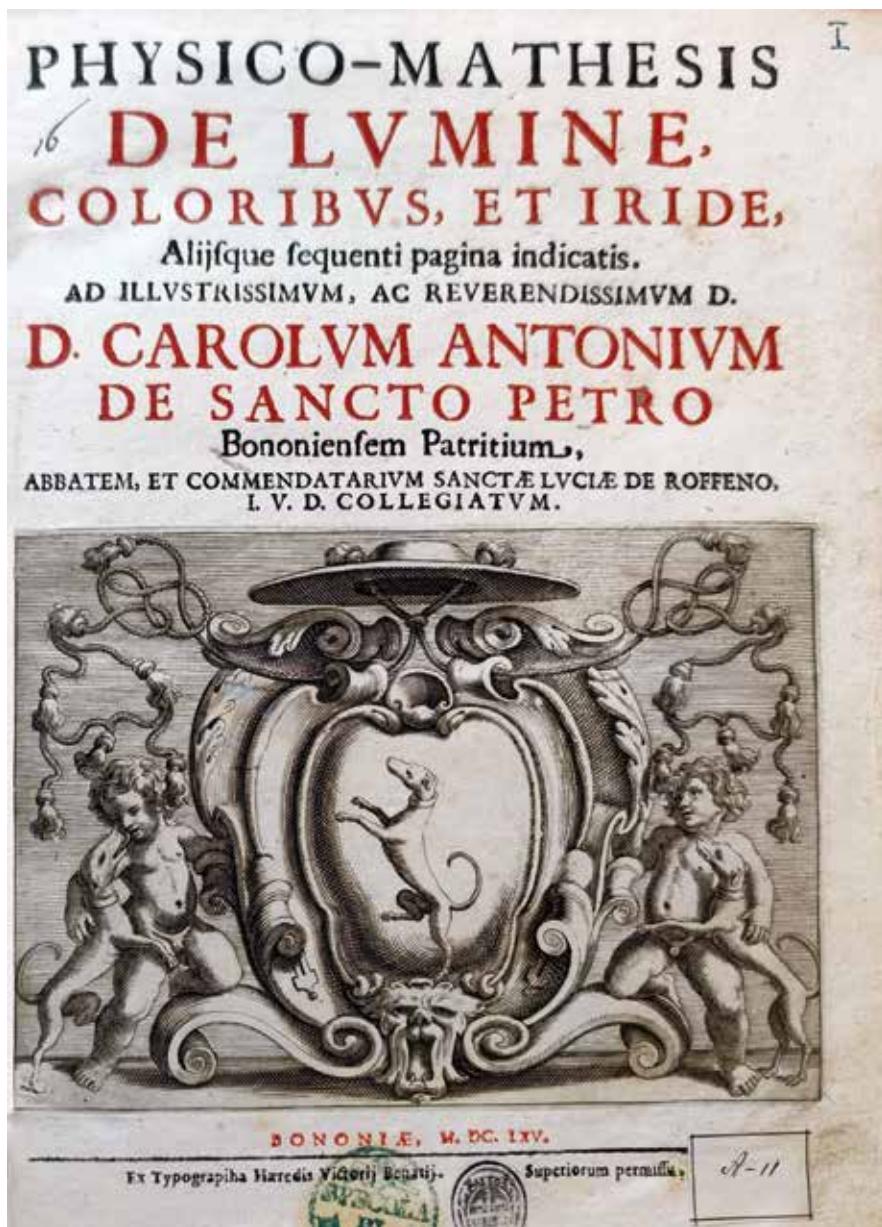


Fig. 11. FRANCESCO MARIA GRIMALDI, *Physico-mathesis de lumine, coloribus, et iride*, Bononiae, ex typographia haeredis Victorij Benatij, 1665, *antiporta* (Università di Bologna, Biblioteca di Matematica, Fisica e Informatica, e Biblioteca di Scienze Biologiche, Geologiche e Ambientali. Sede di Fisica, Bologna).

**PHYSICO-MATHESIS
DE LVMINE.
COLORIBVS. ET IRIDE.
ALIISQVE ADNEXIS
LIBRI DVO,**

In quorum Primo afferuntur Noua Experimenta, & Rationes
ab ijs deduc&æ pro Substantialitate Luminis.

In Secundo autem dissoluuntur Argumenta in Primo adducta,
& probabiliter sustineri posse docetur Sententia
Peripatetica de Accidentalitate Luminis.

QVA OCCASIONE

*De hac tenuis incognita Luminis Diffusione, de Reflexionis, Refractionis, ac Di-
fractionis Modo & Causis, de Visione, deque Speciebus Intentionalibus
Visibilium & Audibilium, ac de Substantiali Magnetis effluvio omnia
corpora peruidente, non pauca scitu digna proferuntur,
& speciali etiam argumento impugnantur Atomistæ.*

A V C T O R E

**P. FRANCISCO MARIA GRIMALDO
SOCIETATIS IESV.
OPVS POSTHVMVM.**



BONONIÆ, M.DC.LXV.

*Ex Typographia Haeredis Victorij Benatij. Superiorum permisso.
Impensis Hieronymi Berniae Bibliopole Bononiensis.*

Fig. 12. FRANCESCO MARIA GRIMALDI, *Physico-mathesis de lumine, coloribus, et iride*, Bononiae, ex typographia haeredis Victorij Benatij, 1665, frontespizio (Università di Bologna, Biblioteca di Matematica, Fisica e Informatica, e Biblioteca di Scienze Biologiche, Geologiche e Ambientali. Sede di Fisica, Bologna).

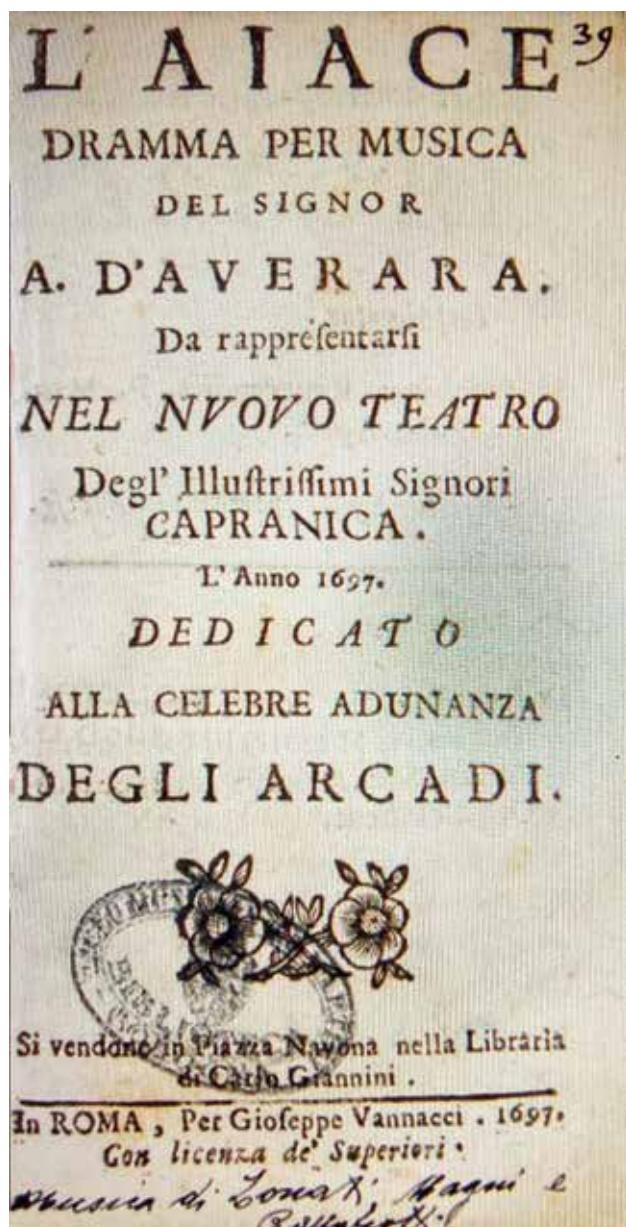


Fig. 13. PIETRO D'AVERARA, *L'Aiace*, Roma, per Giuseppe Vannacci, 1697 (Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna, inv. Lo.05730).

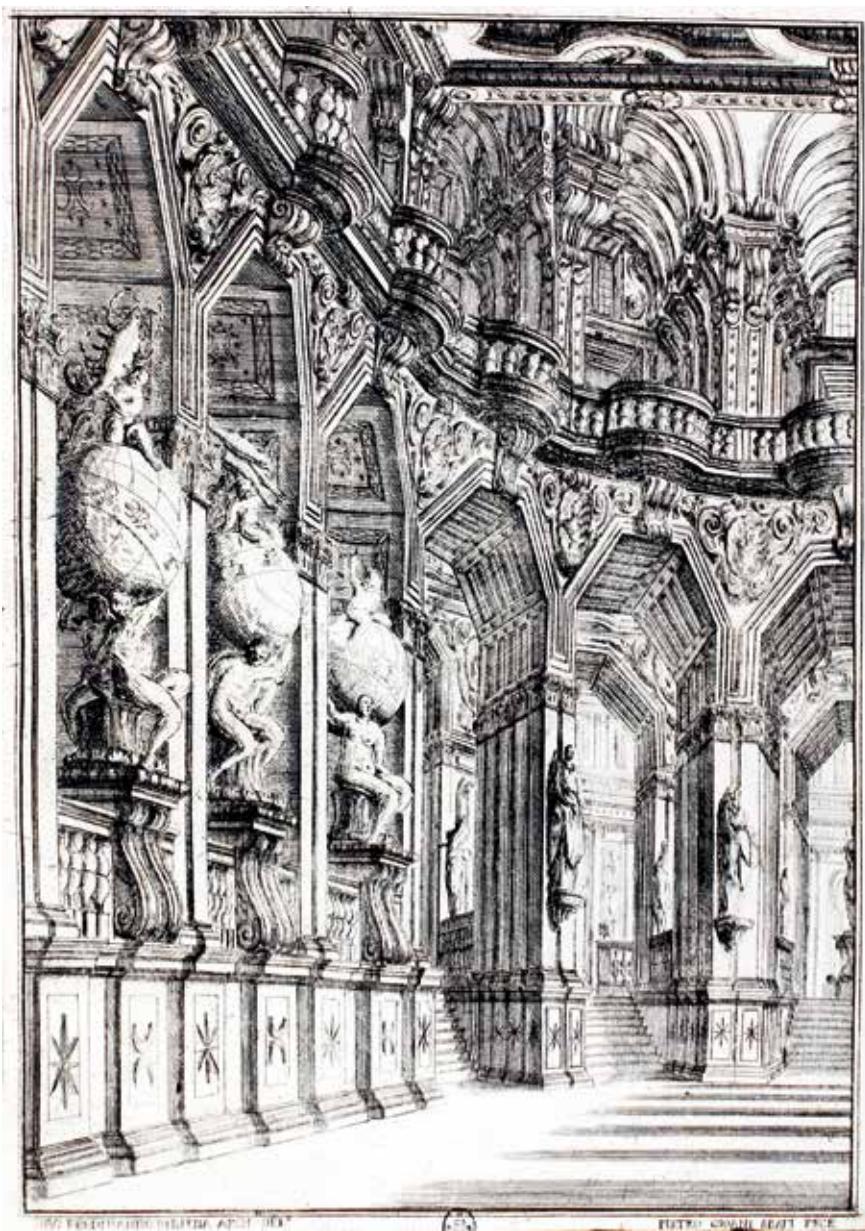


Fig. 14. Pietro Giovanni Abbati, da Ferdinando Galli Bibiena, *Sala regia con statue*, atto II, in *L'Aiace* (Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle Stampe 'Angelo Davoli', Reggio Emilia, inv. 2912).

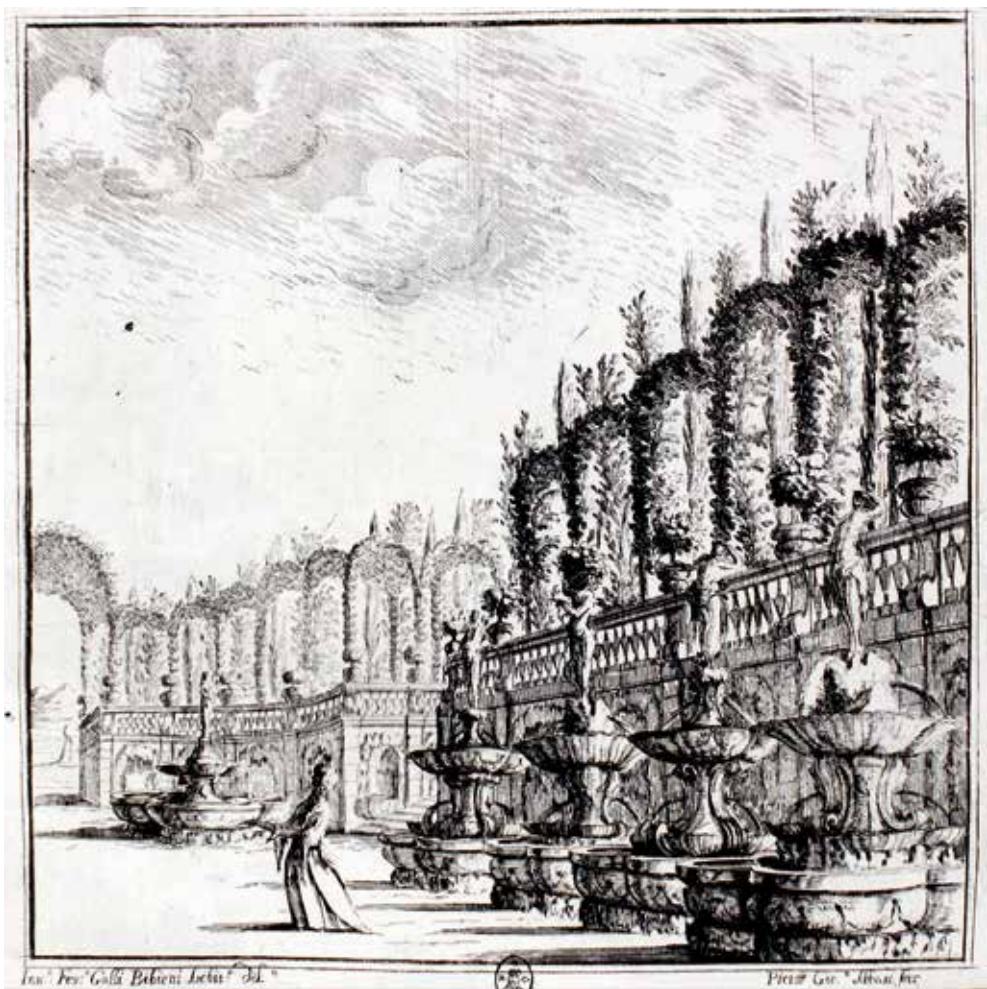


Fig. 15. Pietro Giovanni Abbati, da Ferdinando Galli Bibiena, *Giardino con fonti e statue*, atto II, in *L'Eusonia, ovvero La Dama stravagante*, 1697 (Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle Stampe 'Angelo Davoli', Reggio Emilia, inv. 2910).

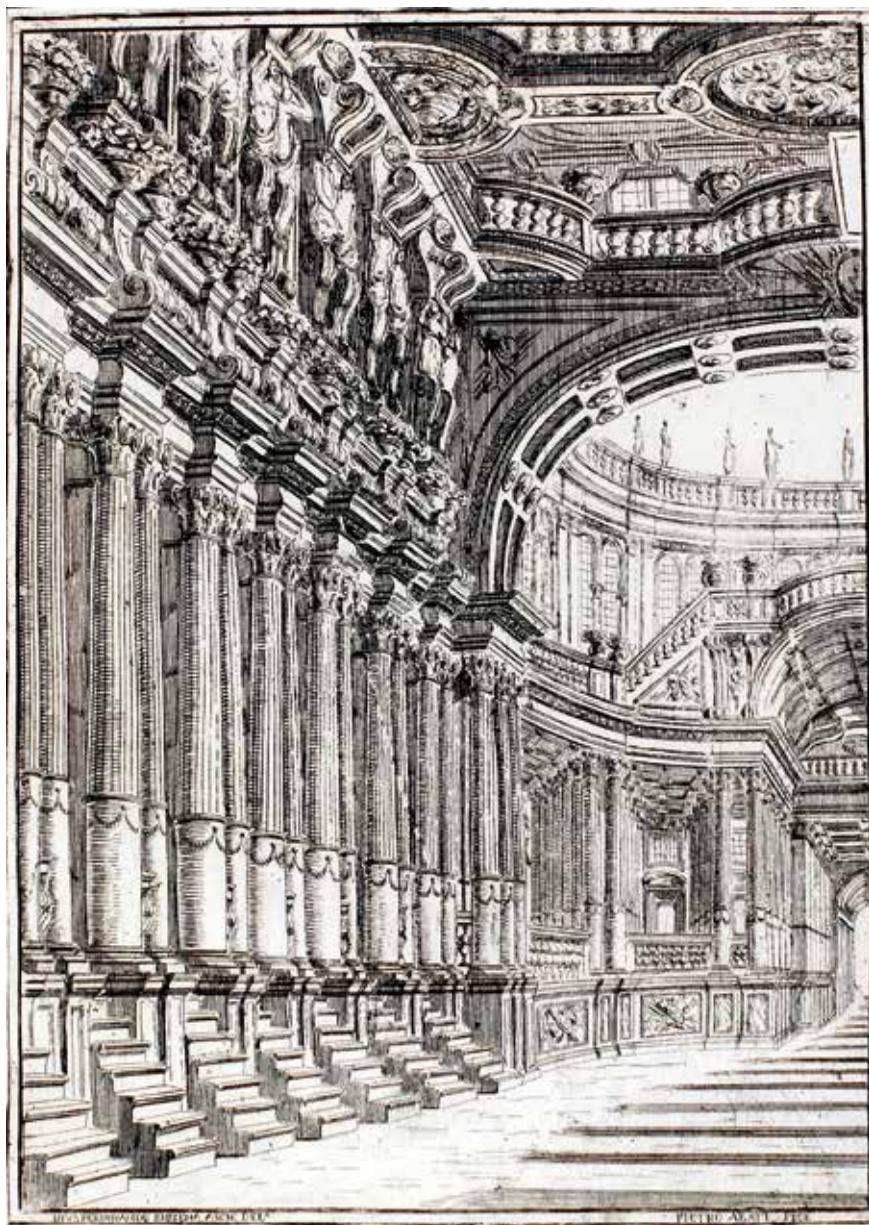


Fig. 16. Pietro Giovanni Abbati, da Ferdinando Galli Bibiena, *Loco di magnificenza destinato all'incoronazione dei Cesari*, atto III, scena finale, in *L'Eusonia, overo La Dama stravagante*, 1697 (Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle Stampe 'Angelo Davoli, Reggio Emilia, inv. 37).

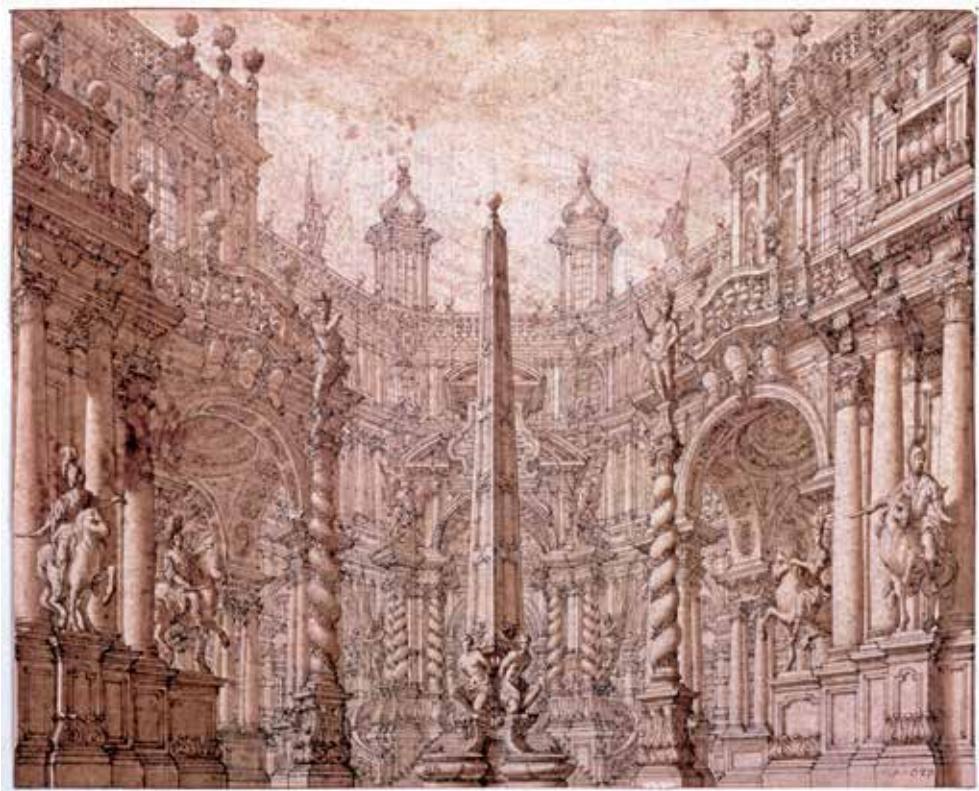


Fig. 17. Francesco Galli Bibiena, *Piazza del regio palazzo con le statue de' re Messageti a cavallo*, scena finale, in *Il Ciro*, 1716 (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 323).



Fig. 18. Francesco Galli Bibiena, *Loggie imperiali con sontuoso apparato di mensa*, in *Lucio Vero*, 1719 (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 312).

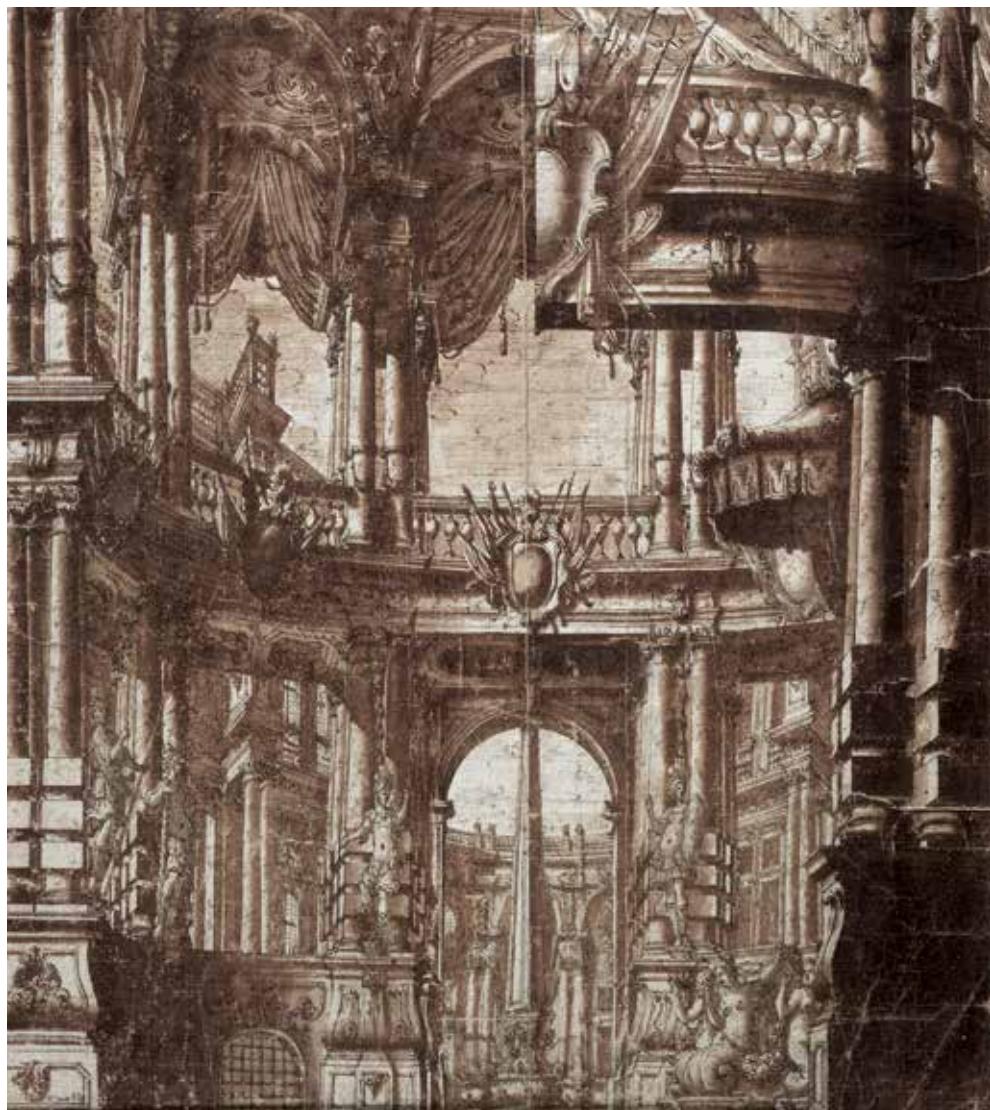


Fig. 19. Francesco Galli Bibiena, *Anfiteatro*, in *Lucio Vero*, 1719 (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 310).

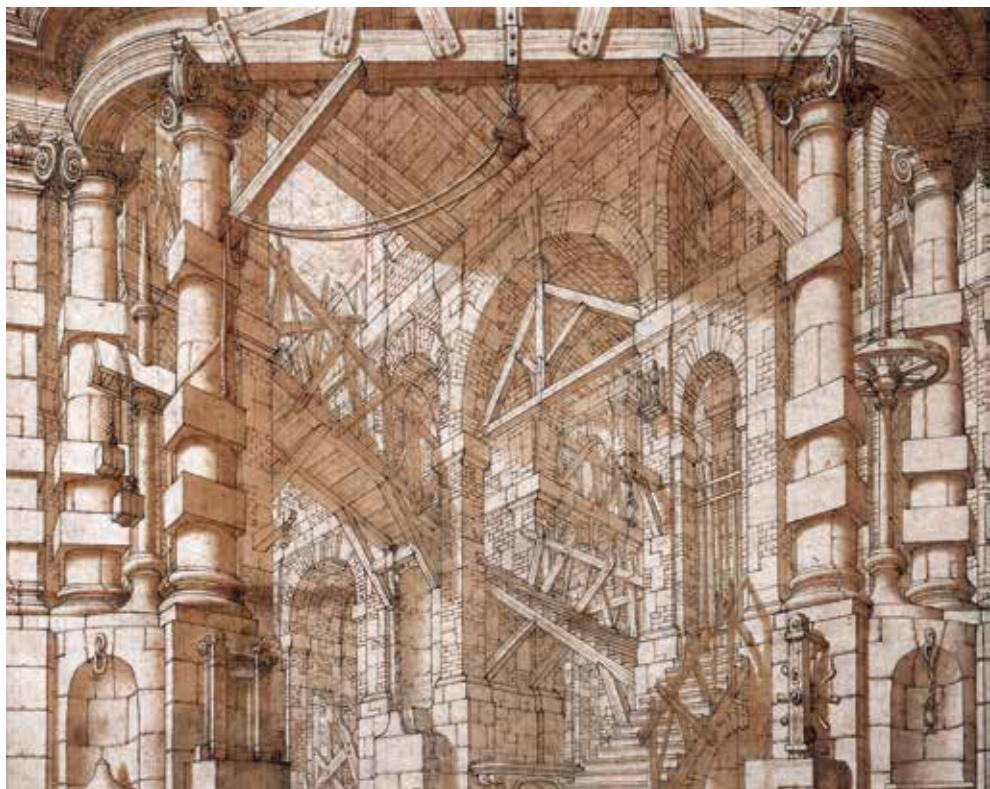


Fig. 20. Francesco Galli Bibiena, *Prigione interna*, in *Lucio Vero*, 1719 (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 326).



Fig. 21. Francesco Galli Bibiena, *Porto di mare con navi*, scena finale, atto III, in *Astianatte*, 1719 (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 322).

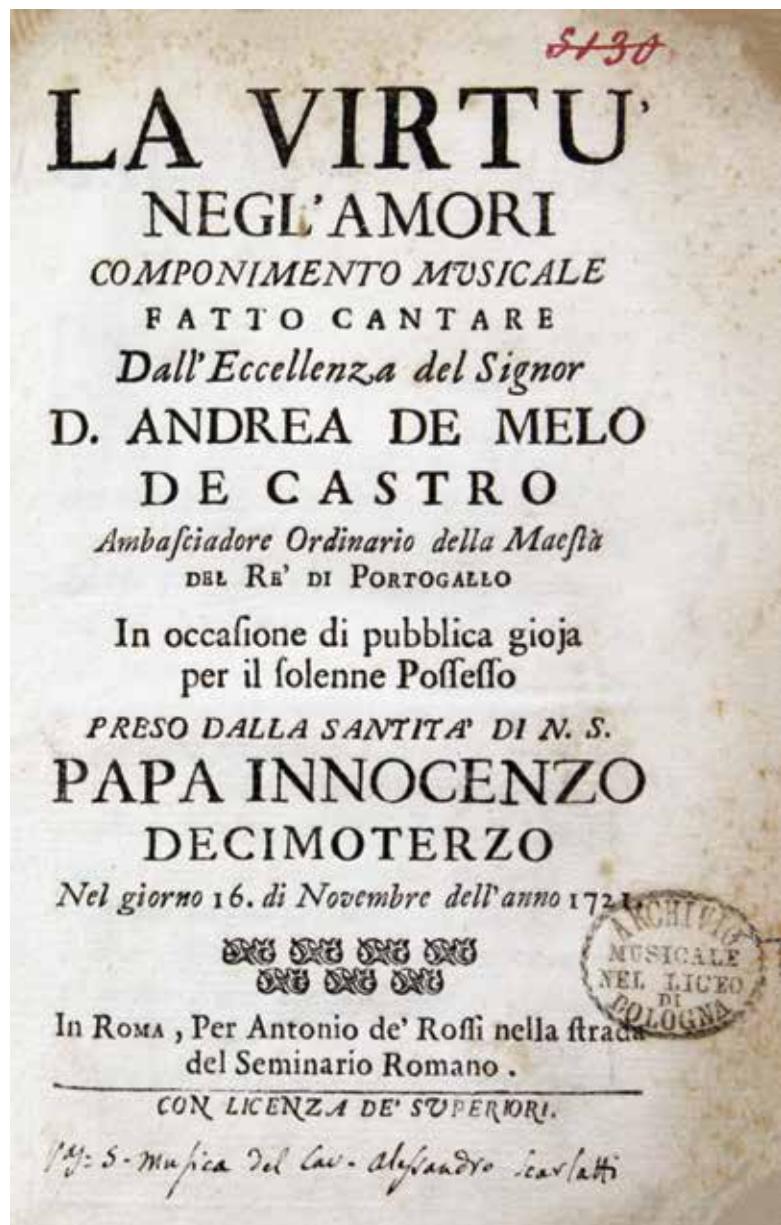


Fig. 22. GAETANO LEMER, *La virtù negl'amori*, In Roma, per Antonio de' Rossi, 1721 (Museo internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna, inv. Lo.05130).

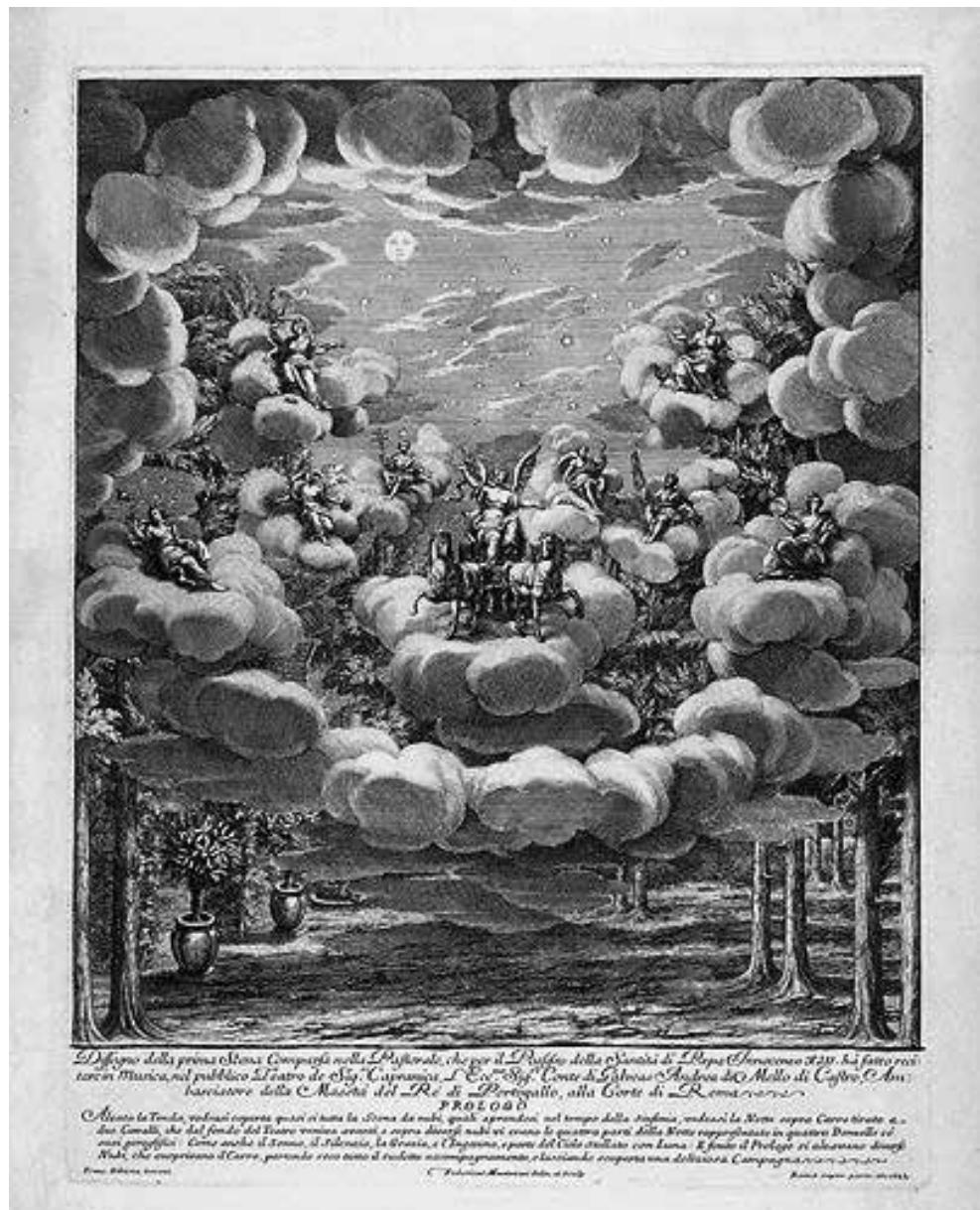


Fig. 23. Federico Mastrozzi, da Francesco Galli Bibiena, *Il carro della Notte, accompagnata dal Sonno, dalla Grazia, dal Silenzio, dall'Inganno, dal Fato, e dalla Fatica*, prima scena, in *La virtù negl'amori*, 1722 (Rijksmuseum, Amsterdam, inv. RP-P-1961-661).

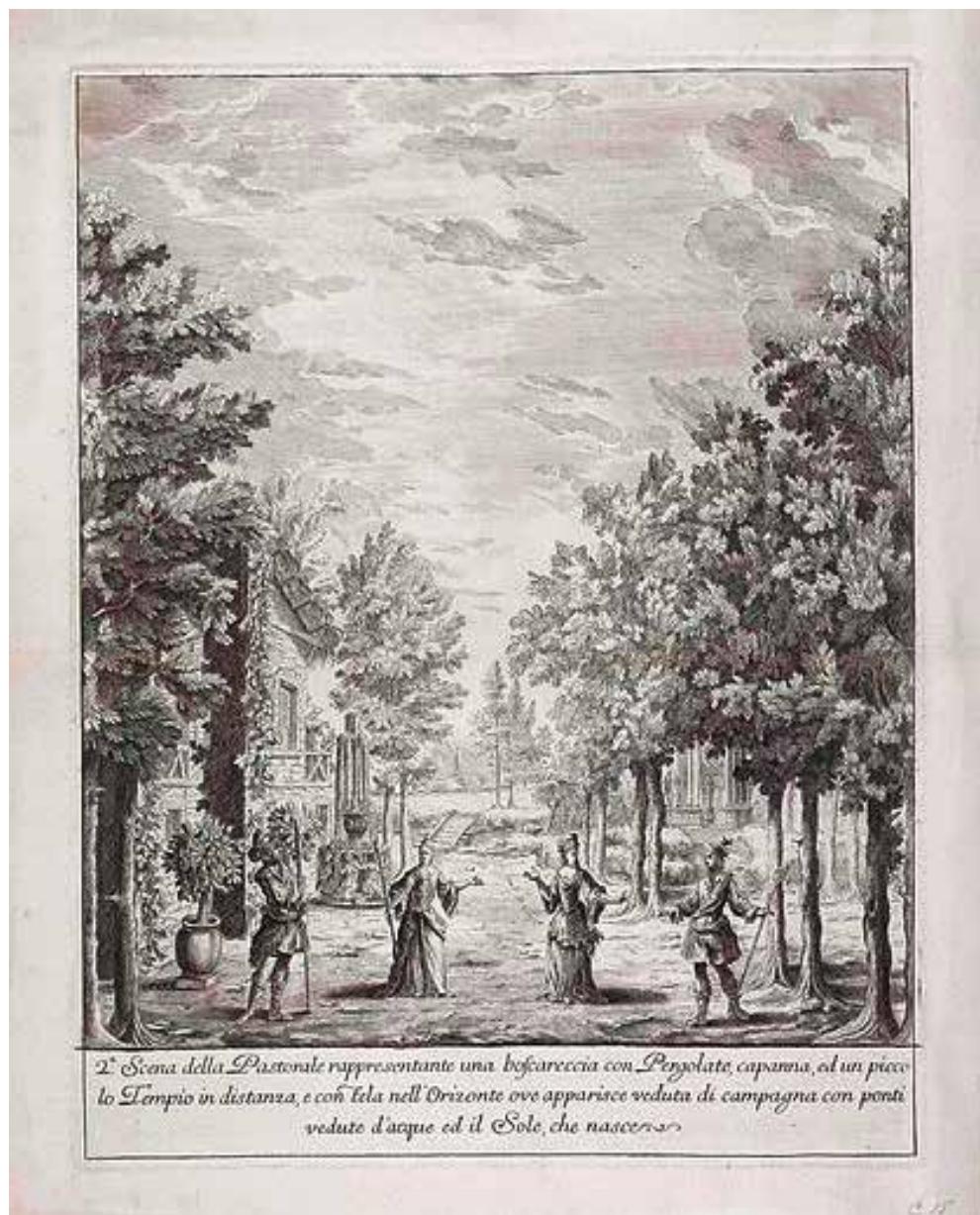


Fig. 24. Filippo Vasconi, da Francesco Galli Bibiena, *Boscareccia con pergolate, capanna, ed un piccolo tempio*, seconda scena, in *La virtù negl'amori*, 1722 (Rijksmuseum, Amsterdam, inv. RP-P-1961-663).



Fig. 25. Filippo Vasconi, da Francesco Galli Bibiena, *Reggia del Sole*, scena finale, in *La virtù negl'amori*, 1722 (Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Camillo Morigia, inv. F. A. 59.8H/73).

ALESSANDRA LEGGIERI

La dispersione del patrimonio artistico di Santa Maria della Pietà detta ‘del Piombo’ di Bologna. Uno studio sulle fonti

*Dimmi, Maria, perché nel PIOMBO impressa
 La Tua IMMAGINE in oggi è venerata?
 Se, qual'ASTRO, Tu fosti al vivo espressa
 Da gli Oracoli pria che al Mondo Nata.*

*Il più lento Moto ognun confessa
 Saturno, che non ha forma pregiata,
 Ministro dell'Orrore: onde depressa
 Vada in Or la FIGURA FIGURATA.*

*Se brama concepire il tuo intelletto
 Come la PIETA' s'oda il Rimbombo,
 Oggi, NASCENDO, à consolarti il Petto,*

*Alle Cause seconde IO non soccombo;
 Perché l'ASTRO di GRAZIA hà per diletto
 Di cangiar il FUOCO in ACQUA, in ORO il PIOMBO.*

A.S.¹

L'immobile in cui sorge la Casa-museo e biblioteca di Giosuè Carducci, nonché sede, dal 1990, del Museo civico del Risorgimento di Bologna, era in origine un insediamento religioso che ospitò tra il 1502 e il 1798 l'antica Compagnia di Santa Maria della Pietà, detta del Piombo.

Come ricordano le fonti archivistiche, la Compagnia venne creata a seguito del ritrovamento di una lastra di piombo su cui era incisa l'immagine di una Pietà, che valse l'edificazione di una chiesa e di un oratorio a essa dedicati, a

¹ Archivio di Stato di Bologna (d'ora in poi ASBO), *Demaniale delle Corporazioni religiose*, 7/7693 Misc. C. n. 1, Sonetto: *Solennizzandosi la festa della Natività di Maria Vergine della Veneranda Confraternita di S. M. della Pietà detta del Piombo. Loro festa principale (1704)*.

ridosso delle mura di Porta Maggiore, aggiungendosi, difatti, al sistema di chiese costruite nei secoli lungo la ‘terza circla’.²

La Compagnia vantava iscritti provenienti da importanti famiglie bolognesi e una serie di possedimenti demaniali che, insieme, evidenziano una discreta importanza dell’insediamento all’interno della comunità religiosa locale. Ciò potrebbe essere avvalorato dalla portata del suo patrimonio artistico, non enorme, ma “ornato” da nomi quali Francesco Albani, Guido Reni, Lorenzo Garbieri e altri maestri di scuola carraccesca.

Le leggi napoleoniche di soppressione degli ordini religiosi non risparmiarono la Confraternita. Nel 1798 l’immobile venne incamerato dall’Agenzia dei Beni Nazionali del Dipartimento del Reno³ e il suo patrimonio artistico venne battuto a un’asta pubblica. Da quest’ultima venne esclusa la celebre pala di Francesco Albani raffigurante la *Nascita della Vergine*, oggi conservata presso i Musei Capitolini. Posto in origine sull’altare della cappella dell’oratorio annesso alla chiesa, il dipinto fece parte del gruppo delle opere bolognesi requisite ed esiliate al Louvre, dove venne trasportato su tela e in seguito rimpatriato, per curiose circostanze, lontano dalle collezioni cittadine. Dall’asta si esclusero, inoltre, altri quattro dipinti di maestranze bolognesi, che vennero trasferiti nell’allora Istituto Nazionale delle Scienze,⁴ per poi confluire nel primitivo nucleo della Pinacoteca

² GIANCARLO ROVERSI, *Le mura perdute. Storia e immagini dell’ultima cerchia fortificata di Bologna*, Casalecchio di Reno, Grafis Editore, 1985. Già nella prima metà del XIII secolo, per ovviare all’inadeguatezza della seconda cerchia muraria detta ‘dei torresotti’, Bologna intraprese la costruzione della sua terza cerchia difensiva. Per la sua ampiezza, il lavoro (per un giro di circa 7,5 Km) venne terminato solo agli inizi del secolo XV. All’inizio si trattò di una sorta di palizzata di legno, il palancato. Questa durò finché serie minacce alla città e sconfitte militari subite non resero indispensabile completare le cortine murarie. Sul tema di veda anche GIOVANNI GOZZADINI, *Le mura che cingono Bologna*, Bologna, G. Romagnoli, 1881 e GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna, ossia storia cronologica de’ suoi stabili sacri, pubblici e privati*, vol. III, Bologna, Società tipografica dei compositori, 1870 (con supplemento di Luigi Breventani del 1908), p. 285-286.

³ Le Agenzie dei beni nazionali furono istituite in ogni dipartimento della Repubblica Cisalpina in attuazione dell’art. 154 della Costituzione, inizialmente sotto la direzione di un’Amministrazione centrale con sede a Milano. Dopo il suo scioglimento (legge 11 pratile a. VI / 30 maggio 1798), passarono sotto il controllo del Commissario della Tesoreria nazionale e del Ministero delle Finanze. Gli agenti dipartimentali, in collaborazione con le autorità locali, erano incaricati del censimento, della stima e della vendita all’asta dei beni nazionali (legge 29 messidor a. VI / 17 luglio 1798). Ristabilite nel 1802 con il ritorno dei francesi, le Agenzie furono poste sotto un Economato generale con sede a Milano, assumendo il nome di subeconomati (decreto 17 marzo 1802). Nel 1805, le competenze passarono alla nuova amministrazione del demanio. Cfr. <http://www.guidageneralearchivista.beniculturali.it/>; DANIELA CAMURRI, *L’arte perduta. Le requisizioni di opere d’arte a Bologna in età napoleonica, 1796-1815*, Bologna, Minerva, 2003; GIAN PIERO CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca nazionale di Bologna: dalla rifondazione all’autonomia: 1815-1907*, Bologna, Minerva, 2004, p. 95-117.

⁴ Nato nel 1711, ma operativo dal 1714, l’Istituto delle Scienze di Bologna nasce dalla mente di Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730), come un luogo di studio e di sperimentazione, all’interno di un generale tentativo di rilancio e rinnovamento dell’insegnamento dello studio bolognese. Appena nato, l’Istituto verrà annesso alla più antica Accademia delle Scienze, nata già nel 1690 con il nome originario di Accademia degli Inquieti, e insieme diverranno un importante motore di riforma per l’Università bolognese, raggiungendo tra il ’700 e l’800 vertici altissimi con uno dei suoi ultimi presidenti: Luigi Galvani. Cfr. GIUSEPPE GAETANO BOLLETTI, GIUSEPPE MARIA ANGELELLI, MASSIMILIANO ANGELELLI, *Notizie dell’origine, e progressi dell’Instituto delle Scienze di Bologna* (1780), Bologna, Instituto delle Scienze, 1870; FILIPPO SCHIAS-

bolognese.

La ricerca documentale effettuata per questo studio ha fatto emergere interessanti informazioni riguardanti la storia di questo luogo. Il presente saggio propone una riflessione mirata su ciò che l'antica Confraternita rappresentava al suo tempo, sia in ambito religioso sia artistico, vista la presenza, niente affatto scontata nel suo cantiere, di alcuni nomi fondamentali della storia dell'arte bolognese e italiana. Le numerose alienazioni e dispersioni dei beni ecclesiastici del periodo napoleonico produssero una generale riconfigurazione di molti siti religiosi, con la conseguente trasformazione dell'assetto urbanistico della città.⁵ Le chiese e gli oratorii a ridosso delle mura vennero in parte abbattuti e alcuni subirono consistenti alterazioni,⁶ come la chiesa e l'oratorio del Piombo. La loro soppressione non portò a una mera alienazione del complesso e dei beni, ma rimanendo orfana del suo patrimonio e della sua opera pittorica più preziosa, cadde nel giro di pochi anni in un repentino oblio della sua secolare storia artistica.

L'edificio, venduto a privati già nel 1801, venne lottizzato per renderlo abitabile, abbattendone il campanile e alterandone i volumi originali. Nel 1890 divenne l'ultima casa «severa, austera [...] e saldamente collocata sulle antiche mura»⁷ di Giosuè Carducci, dopo la cui morte venne conservata inalterata in tutto il suo fascino.

La Compagnia, il contesto storico e l'insediamento

La Compagnia di Santa Maria della Pietà detta del Piombo «hebbe Suo principio in l'anno MCCCCCIJ adi XIJ de Zugno a hore XXIIJ. Fu retrovata cū grandi miracoli quella facendo al popolo / Unde certi homini devoti de dicta nostra donna hanno libertato de fare la presente fraternitate e compagnia».⁸

SI, *Guida del forestiere al Museo delle antichità della Regia università di Bologna*, Bologna, Tipografia di Giuseppe Lucchesini, 1814; GIOVANNI NATALI, *Le origini dell'Istituto nazionale napoleonico (1796-1802)*, «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», nuova serie, IV, 1951-53, p. 51-86; G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca nazionale di Bologna: una raccolta di fonti*, Bologna, Minerva, 1997.

⁵ Sul tema della mutazione urbanistica della città durante la Restaurazione si veda ALDINO MONTI, *Alle origini della borghesia urbana: la proprietà immobiliare a Bologna, 1797-1810*, Bologna, Il Mulino, 1985.

⁶ La maggior parte è scomparsa del tutto. La fortuna di questo è che ne è stata solo modificata la destinazione d'uso. Cfr. G. ROVERSI, *Le mura perdute* cit.

⁷ ALBANO SORBELLI, *La casa di Giosue Carducci*, «Lettura», 13, n. 7, luglio 1913, p. 615-622: 615.

⁸ Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna (d'ora in poi BCABO), Gozz. 206, n. 7, *Statuti e matricola della Compagnia di Santa Maria della Pietà detta del Piombo*, c. 1r. Anche in ANTONIO MASINI, *Bologna perlustrata*, vol. I, In Bologna, per l'erede di Vittorio Benacci, 1666, p. 345. Il racconto delle origini della Confraternita è ricordato anche nei Capitoli della Congregazione femminile affiliata a quella maschile dal 1547 al 1650. «Nell'anno del Nostro Signore 1502 sotto il pontificato di Papa Giulio II nella nostra città di Bologna, nelle mura della porta di Strada Maggiore e porta Santo Stefano, fu da fanciulli trovata la presente immagine li 12 giunio alle ore 23 [...] da confratelli in poco tempo fu innalzato l'oratorio, e il portico, con stupore di tutti». ASBO, *Demaniale delle Corporazioni religiose*, f. 7/7693, Misc. C n.

Facendo riferimento all'introduzione degli Statuti originari dalla Congregazione, si racconta che la chiesa e l'oratorio di Santa Maria della Pietà sorsero a seguito del miracoloso rinvenimento, tra alcune macerie depositate sotto le mura, di un'immaginetta della *Pietà* incisa su una lastra di piombo, che fin da subito iniziò a essere venerata⁹ (fig. 1).

Situato lungo il tratto di mura vicino a Porta Maggiore e poco distante da Porta Santo Stefano, il nuovo complesso religioso nasceva in una zona periferica del centro storico bolognese, prospiciente all'antico Borghetto di Via Fondazza, dominato dal monastero femminile di Santa Cristina.¹⁰ Presto vari devoti si riunirono attorno al nuovo sito, formando una Compagnia religiosa intitolata a Santa Maria della Pietà detta del Piombo.

Questa si configurò come una congregazione maschile avente come protettori san Giovanni Evangelista e san Barnaba,¹¹ e sant'Antonio da Padova come «avvocato della Compagnia».¹² I confratelli vestivano di nero e portavano in fronte l'emblema della Compagnia caratterizzato da una croce latina bianca profilata di nero, su cui si intrecciavano le lettere gotiche S M e P¹³ (fig. 2).

Fra i codici della biblioteca Gozzadini conservati presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio è presente il testo in pergamena con le Regole spirituali della Compagnia, compilate da dodici statutari eletti per l'occasione.¹⁴ Approvate nel 1503, esse costituiscono il *vademecum* della Confraternita, sia nella sua organizzazione gerarchico-amministrativa sia nella conduzione della vita religiosa. L'organigramma di Santa Maria della Pietà prevedeva varie cariche ufficiali: un sacerdote fisso per la celebrazione delle messe quotidiane e cariche rinnovabili annualmente, tra cui un presidente, un priore che svolgeva la funzione di guida spirituale e custode dei privilegi, libri e beni mobili, un

II, ins. a. Le sue origini sono ricordate anche nella premessa della visita pastorale effettuata da cardinale Giacomo Boncompagni nel 1693; Archivio Arcivescovile di Bologna (d'ora in poi AAB), *Visite pastorali*, 67, c. 289-306.

⁹ G. GUIDICINI, *Cose notabili* cit., p. 285. Guidicini parla di un bassorilievo di metallo giudicato piombo rappresentante la *Beata Vergine con Cristo morto in grembo*, e *S. Giovanni Battista*. Umberto Dallari e Mario Fanti hanno pubblicato la riproduzione dell'incisione calcografica eseguita da Giuseppe Maria Lucchesini nel 1764, che rappresenterebbe «La vera immagine della Santissima Vergine esposta nella chiesa della Veneranda confraternita di S. M. della Pietà detta del Piombo». Tale documento (Misc. Spec. C.192) è conservato presso gli archivi della Fondazione Carisbo. Si veda MARIO FANTI, *Le chiese sulle mura*, in G. ROVERSI, *Le mura perdute* cit.; UMBERTO DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del Piombo in Bologna e la casa di Giosuè Carducci*, «L'Archiginnasio», XXI, 1926, p. 1-13.

¹⁰ *Ibidem*. Si veda anche M. FANTI, *Le chiese sulle mura* cit., p. 95-124.

¹¹ Il rinvenimento dell'immagine della Pietà avvenne, secondo i racconti tramandati nei documenti, il 12 giugno del 1502, giorno della festa di san Barnaba, anche se la festa del santo cade l'11. U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del Piombo* cit., p. 2.

¹² ASBO, *Demaniale*, f. 3/7689, Misc. F, n. IV, Statuti del 1761.

¹³ A. MASINI, *Bologna perlustrata* cit., p. 345. Anche in AAB, *Visite pastorali*, 67, c. 189-306.

¹⁴ BCABO, Gozz. 206, n. 7, *Statuti e matricola della Compagnia di Santa Maria della Pietà detta del Piombo* e n. 8, *Regole spirituali e matricola della Compagnia sudetta*. Cfr. G. GUIDICINI, *Cose notabili* cit., p. 285: «Li 30 gennaio 1503 Alberto dalle Glavarine con undici compagni composero gli Statuti per una compagnia spirituale siccome consta dagli atti di ser Barnaba Formaglino notaro e confratello della medesima».

depositario che amministrava le finanze, quattro consoli che sottoscrivevano i documenti, un rettore con il compito di soprintendere a tutti i ruoli, un guardiano della chiesa, e infine un notaio.¹⁵

Tra il 1534 e il 1643, a queste regole si aggiunsero altri quattordici Capitoli¹⁶ riguardanti ulteriori norme disciplinari, come la necessità di sottostare a un noviziato di circa sei mesi per poter essere ufficialmente parte della Compagnia; sino all'ultima riforma degli statuti prima della soppressione della Confraternita, che previde la necessità di stabilire due tipologie di ufficiali: quelli principali detti «della Larga», e quelli secondari detti «della Stretta».¹⁷

Nel 1547 venne annessa alla Compagnia una comunità femminile, che cessò di esistere già nel 1650.¹⁸ Guidato da monna Lucia Bolza, poi eletta prima priora, un gruppo di donne devote chiese di unirsi alla Confraternita maschile «sotto il manto della Vergine Maria». L'ingresso del gruppo venne approvato all'unanimità con votazione segreta.¹⁹ Tuttavia, i documenti rivelano che la Congregazione femminile rimase separata da quella maschile, ma amministrata da essa, tant'è che i suoi statuti furono scritti dagli uomini.²⁰ Gli esercizi spirituali erano distinti tra loro, in più le donne non avevano libero accesso all'oratorio.

Confrontando i Libri dei Memoriali e dei Partiti della Compagnia presso l'Archivio di Stato con le Matricole conservate insieme agli Statuti presso la Biblioteca dell'Archiginnasio, è emerso che fra i più antichi e prestigiosi nomi solidali alla Compagnia ci fu quello di Giovanni II Bentivoglio, insieme ai suoi figli, nonché ad altre famiglie di fazione bentivolesca quali gli Amorini, i Bargellini, i Fantuzzi, i Gozzadini, i Pepoli, gli Hercolani, i Bottigari e i Villani.²¹

L'oratorio del Piombo appare configurarsi come un luogo sacro sotto l'egida dei Bentivoglio, ma, come è noto, non fu il primo tempio dedicato alla Vergine

¹⁵ BCABO, Gozz. 206, n. 7, *Statuti e matricola della Compagnia di Santa Maria della Pietà detta del Piombo*. Anche in U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del Piombo* cit., p. 4.

¹⁶ I cui originali sono ancora conservati nella biblioteca Gozzadini presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio: BCABO, Gozz. 206, n. 8, *Regole spirituali e matricola della Compagnia suddetta*.

¹⁷ ASBO, *Demaniale*, f. 7/7693, Misc. C, n. II, p. 5.

¹⁸ Ibidem e in ASBO, *Demaniale*, f. 10/7696, ins. n. 3 e 4. Dai documenti emerge che la congregazione femminile aveva a capo una priora da eleggersi annualmente. Nel 1689 venne annessa un'altra congregazione che aveva lo scopo di suffragare con una messa le anime dei confratelli defunti, in U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del Piombo* cit., p. 3 e 5.

¹⁹ ASBO, *Demaniale*, f. 10/7696, ins. 3. Prologo degli statuti delle donne degli anni successivi al 1547. Citato anche in NICHOLAS TERPSTRA, *Lay confraternities and civic religion in Renaissance Bologna*, Cambridge, Cambridge University press, 1995, p. 116-117.

²⁰ Ibidem. Lo studioso si interroga sul perché non sia stato concesso alle donne pieno accesso alla confraternita maschile. Ciò porta alla riflessione sulle due visioni del ruolo religioso delle donne: la prima di un apostolato attivo di carità e di culto pubblico, la seconda di un discepolato contemplativo basato sulla preghiera e devozione private. La prima vocazione già a partire dal tardo Quattrocento non caratterizzava più le Confraternite bolognesi, proiettate invece verso un esercizio spirituale più osservante e ritirato.

²¹ ASBO, *Demaniale*, f. 5/7691, 8/7694, 9/7695, e 10/7696; BCABO, Gozz. 206, n. 7, *Statuti e matricola della Compagnia di Santa Maria della Pietà detta del Piombo* e n. 8, *Regole spirituali e matricola della Compagnia suddetta*. Cfr. U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del Piombo* cit., p. 6; G. GUIDICINI, *Cose notabili* cit., p. 285: «Annibale, Marcantonio, Galeazzo, Alessandro, Giovanni tutti dei Bentivogli si ascrissero alla Compagnia».

protetto dai signori di Bologna. Innanzitutto, vi era Santa Maria del Baraccano, che sorge non distante dalla Confraternita della Madonna della Pietà, in Borgo Santo Stefano; il secondo si trovava in Borgo San Giacomo, nel cuore del potere della famiglia. Nei pressi dell'antica chiesa annessa all'Ospizio degli Agostiniani, nel 1465, tre anni dopo l'ascesa al potere di Giovanni II Bentivoglio, i frati cedettero il sito a una confraternita laica e le autorità cittadine autorizzarono la costruzione di un nuovo santuario, anch'esso dedicato a Santa Maria del Baraccano, ma «di Borgo San Giacomo».²²

La chiesa e l'oratorio di Santa Maria della Pietà sembrano emergere contestualmente a un clima di tensioni politiche, in seguito alle invasioni francesi, quando cioè la famiglia Bentivoglio, minacciata da un pericolo incombente, avvertiva l'esigenza di rimettersi al favore della Vergine.²³ Le fonti antiche non fanno alcun riferimento esplicito circa la coincidenza tra lo sviluppo della Confraternita del Piombo e le contemporanee richieste alla Bologna bentivolesca di sottomettersi allo stato della Chiesa.²⁴ Ma, verosimilmente, il repentino indebolimento del dominio di Giovanni II sulla città lo stava portando a raccogliere consenso dove poteva. Risulta evidente che egli volesse cercare di assicurarsi il patrocinio della Compagnia, proprio come aveva fatto il suo avo Giovanni I con Santa Maria del Baraccano un secolo prima.²⁵ La presenza dei Bentivoglio presso la Confraternita è ulteriormente sottolineata dal fatto che il pittore di fiducia della famiglia, Francesco Francia, sembrò dipingere la «tavola dell'altare di mezzo con bellissimo ornamento» raffigurante la *Beata Vergine*, che in quel luogo, «si mostrava graziosa».²⁶

La fonte più antica che riporta questa notizia è quella dei ricordi delle origini della Confraternita all'interno del Capitolo della Compagnia delle Donne, redatto tra il 1600 e il 1650. La presenza di un dipinto del Francia è confermata anche da Malvasia nelle sue *Pitture di Bologna* (1686), descrivendolo come: «lo frontale alla Santa Immagine, entrovi i SS. *Giovanni e Barnaba*».²⁷ Nessuna delle due fonti chiarisce il reale aspetto della pala del Francia: la prima fa intuire che doveva trattarsi di una raffigurazione della *Vergine*, la seconda sembra suggerire l'aspetto di un paliotto posto davanti alla lastra di piombo della *Pietà*. Comunque, è suggestivo immaginare che la commissione possa essere arrivata al maestro dallo stesso Giovanni II, tra il 1502 il 1506, cioè in un arco di tempo

²² G. GUIDICINI, *Cose notabili cit.*, p. 235. Compagnia in seguito rinominata Santa Maria Incoronata.

²³ N. TERPSTRA, *Lay confraternities* cit., p. 207-208.

²⁴ Sulla fase discendente dell'era bentivolesca si veda BCABO, B. 427, ANTONIO DELLE ANELLE, *Diario delle cose notabili successe a Bologna*, II; CHERUBINO GHIRARDACCI, *Historia di Bologna*, Bologna, Forni, 1973; CECILIA MARY ADY, *I Bentivoglio*, Milano, Dall'Oglio editore, 1967.

²⁵ N. TERPSTRA, *Lay confraternities* cit., p. 207-208. Nonostante gli sforzi, la famiglia Bentivoglio non riuscì a ottenere in esclusiva il patrocinio della Madonna del Piombo, ma la confraternita continuò a riunire patrizi e ad accrescere prestigio, tanto da essere la prima compagnia spirituale a organizzare una consorteria femminile nel 1547.

²⁶ ASBO, *Demaniale*, f. 7/7693, Misc. C, n. II, fg. a, p. 2. Cfr. N. TERPSTRA, *Lay confraternities* cit., p. 208.

²⁷ CARLO CESARE MALVASIA, *Le Pitture di Bologna*, Bologna, per Giacomo Monti, 1686, p. 268.

compreso tra la fondazione della Compagnia e l'esilio dei Bentivoglio da Bologna. Soltanto sette anni dopo la testimonianza del Malvasia, il dipinto non sarà più menzionato nella dettagliatissima Visita Pastorale del Cardinale Giacomo Boncompagni redatta nel 1693,²⁸ tantomeno nei successivi inventari della Compagnia. Se davvero esistette, se ne persero le tracce all'inizio dell'ultimo decennio del XVII secolo.

Di facciata alla Via o Borghetto del Piombo già detto Borghetto di S. Cristina della Fundacia è appoggiata al muro della Città la Chiesa, l'Oratorio e la Casa, che furono della Compagnia di S. Maria della Pietà detta del Piombo e S. Barnaba.²⁹

Stando alla cronaca del Guidicini e ai racconti tratti dai Capitoli della Compagnia, il luogo originario che per primo ospitò l'icona della *Pietà* fu una piccola cappella addossata alle mura. In brevissimo tempo venne ampliata con l'aggiunta di un oratorio, una casa del cappellano e un portico.³⁰ Quest'ultimo venne eretto a seguito della licenza rilasciata dal Senato nel 1598, e venne avanzato già nel 1611 circa quattro metri e mezzo in profondità e in lunghezza rispettando quella del prospetto della chiesa.³¹ L'anno successivo, si costruì una sagrestia sul retro della chiesa e la casa al piano superiore a uso del guardiano.³² Al di là della strada, di fronte alla chiesa, la Confraternita possedeva un appezzamento di terra da coltivare, acquistato dalle vicine monache di Santa Cristina nel 1616.³³ Ulteriori lavori furono effettuati durante il XVII secolo, come il restauro della chiesa e del portico, a spesa del priore Gio. Antonio Donati nel 1640, la ristrutturazione della casa del guardiano nel 1699 e il restauro dei dipinti murali interni della chiesa tra il 1700 e il 1707.³⁴

Superato il portico, alla chiesa si accedeva da tre entrate a cui corrispondevano piccole navate divise da due colonne. Oltre all'altare maggiore, dedicato alla *Madonna del Piombo*, post-conciliare, rialzato di due scalini e orientato, vi erano altri quattro altari laterali, dedicati a san Sebastiano, a sant'Andrea/ sant'Antonio, al Crocifisso e san Girolamo.³⁵ Sulla sinistra dell'altare maggiore

²⁸ Le fonti antiche relative al patrimonio artistico della Confraternita, insieme al confronto con gli inventari consultati presso l'Archivio Arcivescovile di Bologna verranno analizzati nel successivo capitolo del presente studio.

²⁹ G. GUIDICINI, *Cose notabili* cit., p. 285.

³⁰ ASBO, *Demaniale*, f. 7/7693, Misc. C n. II, ins. a, p. 2. Cfr. G. GUIDICINI, *Cose notabili* cit., p. 285.

³¹ ASBO, *Partiti di Reggimento*, vol. 27, c. 47r; vol. 29, c. 44v. Cfr. U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del Piombo* cit., p. 6.

³² La residenza del guardiano si trovava sopra la sagrestia come si registra anche nella visita pastorale di Giacomo Boncompagni. AAB, *Visite Pastorali*, 67, c. 189-306.

³³ ASBO, *Demaniale*, f. 5/7691, Partiti 1616-32, c. 7r. Cfr. U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del Piombo* cit., p. 5.

³⁴ ASBO, *Demaniale*, f. 9/7695, Campione 1698-1703, c. 21v, 23r e 48v; Campione 1703-1708, c. 87v. Cfr. U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del Piombo* cit., p. 5.

³⁵ AAB, *Misc. Vecchie*, 303, fasc. 16e, Inventario beni mobili del 1758. In questo inventario vengono

si sviluppava l'oratorio, anch'esso con un proprio altare dedicato alla Vergine, infine, al di sopra di questo ambiente, si collocava la residenza degli ufficiali della Confraternita.³⁶

Le uniche fonti figurative che possono aiutarci nella ricostruzione del primo edificio sacro sono due. La prima è l'illustrazione del 1712, tratta dalle *Miniature nelle Insignia degli Anziani Consoli*, che mostra in lontananza il drammatico incendio che colpì la chiesa nel 1712³⁷ (fig. 3). Vista la poca precisione dei particolari, l'illustrazione non è utile per immaginare l'antico aspetto dell'insediamento religioso. Ma, tra le raccolte cartografiche delle vedute della città di Bologna conservate presso la Biblioteca dell'Archiginnasio, esiste una calcografia acquerellata su carta della città, risalente al 1663,³⁸ in cui, nei pressi di Porta Maggiore, è ben visibile il nostro complesso (fig. 4). Ferma restando la poca accuratezza delle vedute dell'epoca, nei volumi e nelle distanze in scala, e, soprattutto, la tendenza a non riportare tutti i fabbricati realmente esistenti, è interessante che l'autore abbia scelto di raffigurare anche la piccola chiesa del Piombo, dandoci così una testimonianza di come doveva probabilmente presentarsi verso la fine del XVII secolo: due corpi di fabbrica adiacenti, chiesa e oratorio sulla sinistra, affiancati sulla destra dal campanile.³⁹

non si è salvata cos'alcuna, essendo abruagliato tutto l'Ornato del Altare e Pitture che adornavano il medemo. Tutti gli altri Quadri degli Altari di Chiesa rovinati. Le Cantorie, l'Organo anch'esse abrugiate, e sino le Pitture dell'Oratorio hanno patito il gran fummo, non ostante essere stati coperti.⁴⁰

specificare le posizioni dei vari altari rispetto l'altare maggiore. Altre fonti indicano Altare di sant'Andrea come di sant'Antonio, avvocato della Confraternita. Le caratteristiche dell'altare maggiore si leggono nella visita pastorale del Boncompagni, AAB, *Visite pastorali*, 67, c. 189-306.

³⁶ Nella *Felsina Pittrice*, Malvasia nomina un quadro di Lorenzo Garbieri raffigurante la *Crocifissione con San G. Evangelista e la Madonna* posto «sopra la residenza nell'Oratorio del Piombo». C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, vol. II, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, p. 215. La posizione sembra essere confermata nell'inventario dei beni mobili della Confraternita del 1735, in cui si legge a proposito dell'Oratorio: «Un quadro sopra la Residenza entrovi un Crocifisso in Croce con altri Santi», AAB, *Misc. vecchie* 166, fasc. 51. Anche la visita pastorale del Boncompagni ne conferma la presenza: AAB, *Visite pastorali*, 67, c. 189-306. Oltre a questi ambienti si aggiungono una sagrestia e una stanza, che sappiamo essere collocate a destra della chiesa grazie alla perizia tecnica allegata al rogito del 18 agosto 1801.

³⁷ ASBO, *Anziani Consoli*, Insigna, Vol. XII, c. 21; bimestre 1712. Anche in U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del Piombo* cit., p. 9.

³⁸ BCABO, 18.D.I.5, carta del 1663 di Jean Bleau al Senato di Bologna. Questa veduta di Bologna è tutt'altro che sconosciuta, poiché è stata pubblicata nel frontespizio dello studio sulle mure perdute della città di Giancarlo Roversi nel 1995.

³⁹ Nella miniatura delle Insignia degli Anziani Consoli il campanile è a vela sulla sinistra della chiesa guardando la facciata. Ma in altre vedute di Bologna datate al XVIII secolo, e anche in alcune del XVI secolo, il campanile è sempre riportato sulla destra della chiesa. Per esempio, si veda BCABO, Gabinetto Disegni e Stampe, *Raccolta piante e vedute della città di Bologna*, cart. 2, n. 21 (1702), (fig. 5).

⁴⁰ ASBO, *Demaniale*, f. 9/7695, fs. 4 Campione dell'anno 1708-1778, ins. 91, cronaca dell'incendio.

Alla mezzanotte del Giovedì Santo 24 marzo 1712, la chiesa e l'oratorio di Santa Maria della Pietà furono colpiti da un disastroso incendio causato della trascuratezza degli apparati di illuminazione che decoravano la zona del portico esterno sino a via della Fondazza.

Grazie alla dettagliatissima cronaca dell'accaduto sappiamo che la chiesa fu solo parzialmente distrutta. Andarono perse tutte le pitture murali, compreso l'ornato dell'altare maggiore.⁴¹ Tutti gli altri quadri degli altari della chiesa andarono rovinati, le cantorie e l'organo bruciarono e le pitture dell'oratorio patirono il fumo, nonostante fossero state coperte. Furono salvati il Santissimo Sacramento, il reliquiario e la lastra in piombo con il bassorilievo della *Pietà*. Rischiaron di incendiarsi anche la sagrestia e la residenza del guardiano, ma le fiamme furono domate in tempi brevi.⁴² Comunque, i danni furono «considerabilissimi»⁴³ e ammontavano circa a tremila e cinquecento lire, senza contare il valore delle opere pittoriche perdute appartenenti ai «maestri principali di scuole» di cui è difficile stabilire il prezzo.⁴⁴

Nel 1725 fu innalzato un nuovo campanile⁴⁵ e nel 1742 la volta della chiesa venne ridecorata dal confratello Giuseppe Maria Orsoni «celebre dippintore»,⁴⁶ i cui affreschi sono tutt'ora visibili grazie ai lavori di restauro condotti negli anni Ottanta del secolo scorso.⁴⁷ Tra i documenti d'archivio sono citati altri lavori eseguiti nel corso della seconda metà del XVIII secolo, come l'allargamento del piazzale antistante la chiesa, eseguito nel 1752, l'ingrandimento della casa della residenza del guardiano sopra l'oratorio e ultimi interventi svolti nel 1798 riguardanti la zona del terrapieno, in prossimità della sagrestia nel 1798.⁴⁸

Il 16 agosto dello stesso anno la Confraternita di Santa Maria della Pietà cessò di esistere. Lo stabile requisito a seguito delle leggi napoleoniche venne venduto con il rogito del 18 agosto 1801 ai fratelli Gioacchino e Giuseppe Stoffer

⁴¹ Oltre ad alcune pitture, la decorazione dell'altare maggiore andata persa nell'incendio poteva essere l'altare di legno intagliato da Antonio Maria Orsoni, incaricato dalla Confraternita nel 1682 per L. 375 di intagliare e mettere in opera l'altare della Beata Vergine; ASBO, 1/7687, Libro B, n. XXXIII, 20 gennaio 1682.

⁴² ASBO, f. 9/7695, fs. 4 Campione dell'anno 1708-1778, ins. 91. L'incendio durò soltanto mezz'ora.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Nel documento non è specificato quali opere pittoriche andarono perse. Nel capitolo successivo si approfondirà l'argomento.

⁴⁵ ASBO, *Demaniale*, f. 5/7691, Partiti 1700-44, c. 56v; f. 9/7695, Campione 1719-35, c. 100r. Anche in U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del Piombo* cit., p. 9.

⁴⁶ ASBO, *Demaniale*, f. 6/7692, Misc. B, n. 5, ins. 25. Cfr. U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del Piombo* cit., p. 10; anche in BCABO, B. 30, MARCELLO ORETTI, *Pitture nelle chiese di Bologna*, 1767, p. 239. Da questa testimonianza si evince che l'artista era iscritto alla Compagnia. Oretti afferma anche che l'Orsoni venne affiancato da Gaetano Ferratini per la realizzazione delle figure.

⁴⁷ Le volte decorate dall'Orsoni sono riapparse dopo la pulizia e le asportazioni di strati di tinta e calce dovuti alle tramezzature fatte per lottizzare il volume dopo la vendita dell'immobile. Si veda CARLO DE ANGELIS, *Casa Carducci e Santa Maria della pietà detta del Piombo. Notizie sulle trasformazioni e i recenti lavori di restauro*, «Il Carrobbio», 15, 1989, p. 92-96.

⁴⁸ ASBO, *Demaniale*, f. 6/7692, relazione lavori 3 giugno 1798.

Rubini,⁴⁹ figli di Carlo Stoffer, l'ultimo proprietario dell'altare di sant'Andrea,⁵⁰ di fatto rimettendo le sorti dell'ex chiesa nelle mani di una delle ultime famiglie della Confraternita. Al momento dell'acquisto, l'immobile non si presentava troppo diverso da come lo abbiamo descritto finora. La perizia tecnica allegata all'atto del rogito segnalava, sul versante ovest, la presenza del portico esterno con tre porte sottoposte, che introducevano a cinque altari in cotto; sul lato nord rispetto all'altare maggiore orientato, l'esistenza dell'oratorio, con una scala che portava a un secondo livello; e infine, a sud, la presenza di una sagrestia con altre stanze annesse, seguita da alcuni terreni pertinenti.⁵¹

Nel 1814 i fratelli Stoffer Rubini sopraelevavano il prospetto del corpo di fabbrica centrale per poter ampliare l'appartamento posto al secondo piano.⁵² A questi lavori, nel 1822 seguirono altri per la sopraelevazione dell'ex oratorio.⁵³ Morti gli Stoffer, l'immobile passò alla famiglia Bassi, che intorno al 1870 chiuse il portico per creare ulteriori alloggi al piano terreno e inserì una scala a chiocciola al centro dell'antica aula della chiesa. Dai catasti napoleonico e gregoriano redatti tra il 1815 e 1816 si attesta che il portico dell'antica chiesa a quelle date era ancora aperto⁵⁴ (fig. 6); lo sarà sicuramente fino al 1850 circa, come mostra il dipinto a olio posseduto all'epoca dal Comm. Cesare Zanichelli.⁵⁵ Le mappe catastali successive al 1850 riportano l'immobile con il portico ormai tamponato.⁵⁶

Dopo aver vissuto prima in via Carbone 11, poi in via Broccaindrosso 20 e infine in via Mazzini 37, Giosuè Carducci venne ad abitare sopra l'antica chiesa del Piombo dall'8 maggio 1890, con un contratto di affitto stipulato con i Levi, nuovi proprietari dello stabile dal 1871. Al pian terreno, poco dopo, risiedette sua figlia Laura con la famiglia, seguita dalla figlia maggiore Bice.

Dopo la morte del poeta naturalizzato bolognese, avvenuta il 16 febbraio

⁴⁹ Archivio notarile di Bologna (d'ora in poi ANB), IV, n. 115, rogito del notaio Luigi Camillo Aldini.

⁵⁰ Gli Stoffer erano ricchi commercianti a Bologna, negozianti di chincaglie nel negozio detto della Coroncina nel Mercato di Mezzo, ora in via Indipendenza 3. Cfr. G. GUIDICINI, *Cose notabili* cit., p. 286.

⁵¹ ANB, IV, n. 115, citato in U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del Piombo* cit., p. 13; C. DE ANGELIS, *Casa Carducci e Santa Maria della Pietà* cit., p. 90. Si veda anche G. GUIDICINI, *Cose notabili* cit., p. 285.

⁵² Archivio storico comunale di Bologna (d'ora in poi ASB), Titolo XVII, 1814. La concessione si ottenne il 25 maggio 1814 dal Podestà del governo provvisorio austriaco a seguito della perizia rilasciata dall'ing. Giuseppe Tubertini il 24 maggio; in C. DE ANGELIS, *Casa Carducci e Santa Maria della Pietà* cit., p. 90.

⁵³ ASB, Titolo XVIII, 1822. Alla domanda dei fratelli Stoffer del 31 ottobre 1822 è allegato un disegno relativo alla porzione dell'alzato dell'ex oratorio allo stato attuale e al progetto di sopraelevazione. Si nota che l'antico oratorio possedeva due ingressi in facciata e tre finestre al primo piano, corrispondenti all'antica residenza del guardiano. Anche in C. DE ANGELIS, *Casa Carducci e Santa Maria della Pietà* cit., p. 90.

⁵⁴ Presidenza generale del censo, Catasto gregoriano, Mappe e broliard, Bologna, 169. Catasto gregoriano (1815-16 in vigore dal 1835 circa). Mappa consultata su <https://imagoarchiviodistatoroma.cultura.gov.it>; Catasto Napoleonic pontificio, Bologna_01, CB_BO-M2_002_020. Catasto napoleonico (1815-16 in vigore dal 1835 circa). Mappa consultata su <https://mappegis.regione.emilia-romagna.it>.

⁵⁵ Il dipinto sembra aver lasciato Bologna per seguire una figlia dello Zanichelli a Reggio Calabria, in U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del Piombo* cit., p. 14.

⁵⁶ *Carte storiche in Emilia-Romagna dal 1853 al 1895*, <https://geoportale.regione.emilia-romagna.it/applicazioni-gis/regione-emilia-romagna/cartografia-di-base/cartografia-storica/carte-storiche-in-emilia-romagna-dal-1853-al-1895>.

1907, lo stabile e tutta la biblioteca, acquistati già un anno prima dalla Regina Margherita di Savoia, vennero da lei donati al Comune di Bologna, con la condizione che quest'ultimo ne mantenesse la forma e che li facesse fruire con «la più prudente cautela per la maggior conservazione della suppellettile letteraria e di ogni altro oggetto appartenuto al Poeta».⁵⁷

Gli ambienti di Casa Carducci si conservarono intatti sino agli anni Ottanta del Novecento, quando l'immobile rientrò nel progetto di restauro e adeguamento urbanistico dei monumenti destinati a sedi culturali di ambito comunale, secondo la normativa prevista dall'aggiornamento del Piano Regolatore del centro storico (1985-90).⁵⁸ Il progetto previde il recupero spaziale dell'antica chiesa e dell'oratorio e la riapertura del portico, che, successivamente, si scelse di lasciar chiuso per mantenere intatto il fronte della casa del poeta. L'ammezzato che ospitava i servizi del complesso venne demolito per ripristinare l'altezza delle crociere e far riemergere gli affreschi settecenteschi dell'Orsoni.⁵⁹

L'obiettivo fu quello di valorizzare l'aspetto monumentale dell'antico sito religioso facente parte del complesso «sistema di oratorii lungo il perimetro interno delle mura»⁶⁰ e oggi sede di due istituti cittadini che narrano parti diverse di una comune storia nazionale e bolognese.

Il patrimonio artistico della Compagnia

La cronaca dell'incendio del 1712 non lascia dubbi sull'entità dei danni riportati, tra cui si contava anche la perdita delle opere pittoriche appartenenti a importanti maestri.

Tralasciando il dipinto del Francia menzionato nei ricordi della Compagnia delle donne e dal Malvasia, che verosimilmente scomparve già alla fine del XVII secolo, le opere pittoriche conservate negli ambienti della Compagnia del Piombo sono più o meno rintracciabili nelle fonti precedenti e posteriori all'incidente.

Come si legge nelle *Pitture di Bologna*, il primo altare di destra,⁶¹ quello dedicato al SS. Crocifisso, mostrava «il Crocifisso di rilievo sopra e sotto il transito di S. Giuseppe», ma soprattutto «li SS. Pietro e Maddalena, laterali alla memoria,

⁵⁷ A. SORBELLI, *La casa di Giosue Carducci* cit., p. 622.

⁵⁸ Sulla base del PRG '85 l'Amministrazione comunale procedette al recupero e al restauro di complessi monumentali in disuso per oltre 50.000 mq. Per approfondire il tema si veda GELTRUDE LOLLINI SPETTOLI, *Bologna incompiuta: i Piani Regolatori del '900*, in *Bologna Novecento. Un secolo di vita della città*, a cura di Maria Letizia Bramante Tinarelli, Castelmaggiore, FOR, 1998, p. 45-50; ROBERTO SCANNAVINI, *Trent'anni di tutela e di restauri a Bologna. Fra monumenti e cultura, l'adattamento e la riduzione dei grandi contenitori storici a sedi per musei, biblioteche e funzioni istituzionali ed universitarie*, racconto fotografico di Raffaello Scatista, Bologna, Costa, 2001, p. 15 e seguenti.

⁵⁹ I lavori di restauro sono stati visionati presso l'Archivio storico comunale (ASB, Fondo Ufficio Edilizia Storico Monumentale, Casa Carducci) e presso l'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Ferrara e Reggio Emilia (SABAP-BO, MO 706, Casa Carducci).

⁶⁰ C. DE ANGELIS, *Casa Carducci e Santa Maria della Pietà* cit., p. 96.

⁶¹ AAB, *Misc. Vecchie*, 303, fasc. 16e, Inventario beni mobili del 1758. Qui si specificano le posizioni dei vari altari.

sono gentilissima fattura d'un'allievo de' Carracci».⁶² La visita pastorale del 1693 ignora la presenza dei due santi di scuola carraccesca; tuttavia, conferma la presenza di un *Crocifisso* scolpito,⁶³ andato sicuramente distrutto nell'incendio, visto che l'inventario del 1735 al suo posto menziona un quadro raffigurante un *Crocifisso tra la Beata Vergine e San Giovanni* e uno più piccolo sottostante con *Santa Caterina da Bologna*.⁶⁴

Come per il dipinto del Francia dell'altare maggiore, anche in questo caso, la cronaca del Boncompagni, la più esaustiva tra le viste pastorali, tace riguardo l'esistenza delle pale con *San Pietro* e *Maria Maddalena*, che sembrerebbero dunque andate perse, se non fosse che, nell'inventario del 1732 riappaiono all'interno della cappella dell'altare maggiore.⁶⁵

Il secondo altare di destra era quello intitolato per alcune fonti a *Sant'Antonio*, avvocato delle Confraternita, per altre, a *Sant'Andrea*. Secondo Malvasia esso accoglieva una pala d'altare raffigurante «il *San Carlo in Cielo* e sotto li SS. *Andrea, Bartolomeo, Lucia e Apollonia*» di Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta.⁶⁶ La sua presenza è confermata nella visita del 1693 in cui si legge del *Sant'Andrea Apostolo* ritratto insieme ad altri santi.⁶⁷ Nell'inventario del 1735 il dipinto del *Sant'Andrea* è ancora citato con l'aggiunta di uno *Spirito Santo* nella parte sommitale,⁶⁸ ma, confrontandolo con il *S. Andrea* descritto nella cronaca di Marcello Oretti, ovvero «disteso sulla croce tra i Santi», si scopre che il dipinto di Donducci probabilmente non sopravvisse all'incendio e fu sostituito con un altro dal soggetto lievemente diverso.⁶⁹

Coetaneo e amico di Guido Reni, diversamente da lui il Mastelletta non intraprese una via indipendente dalla bottega dei Carracci, rimanendo difatti sempre nell'orbita stilistica di Ludovico.⁷⁰ Anch'egli effettuò (forse) due viaggi a Roma,⁷¹ tuttavia senza conoscere troppa fortuna⁷² nei contesti ecclesiastici,

⁶² C.C. MALVASIA, *Le Pitture di Bologna* cit., p. 268.

⁶³ AAB, *Visite Pastorali*, 67, c. 189-306, visita Boncompagni del 1693.

⁶⁴ AAB, *Misc. Vecchie*, 166, fasc. 51, Inventario beni mobili del 1735; AAB, *Misc. Vecchie*, 303, fasc. 16e, Inventario del 1758.

⁶⁵ AAB, *Misc. Vecchie*, 166, fasc. 51, Inventario beni mobili del 1735.

⁶⁶ C.C. MALVASIA, *Le Pitture di Bologna* cit., p. 268.

⁶⁷ AAB, *Visite Pastorali*, 67, c. 189-306, visita Boncompagni del 1693.

⁶⁸ AAB, *Misc. Vecchie*, 166, fasc. 51, Inventario beni mobili del 1735; AAB, *Misc. Vecchie*, 303, fasc. 16e, Inventario del 1758.

⁶⁹ Nel ms. B. 30 del 1767, Marcello Oretti riporta che nell'altare maggiore della chiesa si conservavano le *Sante Lucia e Apollonia* del Mastelletta, sopravvissute all'incendio. Si tratta di un'affermazione problematica, visto che la pala del Donducci descritta dal Malvasia e dal Boncompagni sembrava essere un'unica opera. Pare altrettanto strano che fossero sopravvissute soltanto le figure delle due sante e si fosse scelto di conservarle.

⁷⁰ MATTEO MARANGONI, *Il Mastelletta*, «L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», XV, 1912, p. 174-182; ANNA COLIVA, *Il Mastelletta (Giovanni Andrea Donducci 1575-1655)*, Roma, Multigrafica, 1980, p. 9-11.

⁷¹ Un precoce viaggio anteriore al 1610-11, e il secondo nel 1611, cfr. *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, 26 aprile-5 luglio 1959, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, catalogo critico a cura di Francesco Arcangeli [et al.], presentazione di Cesare Gnudi, Bologna, Alfa, 1959; A. COLIVA, *Il Mastelletta* cit.

⁷² C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., p. 69-70.

ma riscontrando una fervida attività in ambito di committenza privata.⁷³ Registrandosi nello stesso cantiere la contestuale presenza di Francesco Albani, che dipinse per la Compagnia la *Natività della Vergine*, può essere suggestivo pensare che il Mastelletta venne ingaggiato negli stessi anni del suo condiscipolo, tenendo presente la datazione della pala dell'Albani fissata dalla critica tra il 1598 e il 1601;⁷⁴ in un periodo, quindi, precedente all'esperienza romana di Andrea Donducci. L'individuazione temporale della pala del Mastelletta è suggerita in via del tutto ipotetica, vista la mancata presenza del dipinto, dunque di un raffronto stilistico e documentario.⁷⁵

Con la perdita della pala di Donducci, la Compagnia commissionò la realizzazione di un dipinto con lo stesso soggetto a un artista forestiero: «Federico Bencovich Dalmatino»⁷⁶ (fig. 7). Egli mantenne gli stessi personaggi dell'opera precedente, ma inventando una nuova composizione: un commovente sant'Andrea disteso lungo la croce del suo martirio attorniato dai santi Bartolomeo, Carlo, Lucia e Apollonia. Già nel 1981 il dipinto di Bencovich fu rintracciato da Rosenberg e Brejon de Lavergnée in Francia, presso la Parrocchiale di Senonches (Normandia), ed esposto nel 1983 alla mostra *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*.⁷⁷ Detto il Federighetto, Bencovich, dopo la prima formazione a Venezia, ipotetica città natale, a partire dal 1695 si trasferì a Bologna nella bottega di Carlo Cignani,⁷⁸ grazie al quale si schiuse all'aggraziato classicismo settecentesco felsineo.⁷⁹ Fino a ora gli studiosi hanno fatto risalire il *Sant'Andrea* della Madonna del Piombo al primo momento di formazione dell'artista dalmata e, visto il patetismo e la presenza di un rigore formale d'insieme, probabilmente eseguito appena rientrato in laguna da Bologna, attorno al 1710,⁸⁰ come lo stesso Oretti ci informa.⁸¹ Attenendoci alla documentazione emersa in questo studio, la

⁷³ A. COLIVA, *Il Mastelletta* cit., p. 13. Produsse una serie di opere di *paesaggio* per i Borghese, i Pamphilj, gli Spada, abbracciando quel filone tematico introdotto da Annibale a Roma, senza però assorbirne il classicismo, restando più fedele a suggestioni tardo cinquecentesche visibili in Dosso e Battista Dossi e Niccolò dell'Abate.

⁷⁴ Per approfondimenti si veda più avanti.

⁷⁵ Non è da escludere la possibilità che il Donducci dipinga per Santa Maria della Pietà dopo Roma, periodo in cui rientrano il gruppo di *Storie di Santi* della Pinacoteca, dall'atmosfera inquieta e di concezione tardo manierista; A. COLIVA, *Il Mastelletta* cit., p. 17.

⁷⁶ M. ORETTI, *Pitture nelle chiese di Bologna* cit., p. 239.

⁷⁷ RODOLFO PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto*, Milano, Electa, 1997, p. 286-296.

⁷⁸ IPPOLITO ZANELLI, *Vita del gran pittore cavalier co: Carlo Cignani*, In Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1722; BCABO, B. 129 MARCELLO ORETTI, *Notizie de professori del dissegno, cioè, pittori scultori ed architetti bolognesi e de forestieri di sua scuola raccolte ed in più tomi divise da Marcello Oretti bolognese*, p. 429; PIERRE-JEAN MARIETTE, *Abecedario [...] et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, vol. I, Paris, F. de Nobelet, 1966, p. 117.

⁷⁹ R. PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto* cit., p. 286.

⁸⁰ Il rientro di Bencovich a Bologna si data verso il 1710, anno a cui si fanno risalire anche i soffitti per Pomersfelden, licenziati e inviati da Venezia verso il 1715. PIERRE ROSENBERG, ARNAULD BREJON DE LEVERNÉE, *Un tableaux de Bencovich retrouvé*, «Arte Veneta», XXXV, 1981, p. 187-191; R. PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto* cit.; Ugo RUGGERI, *Federico Bencovich*, scheda di catalogo, in *Giambattista Piazzetta il suo tempo, la sua scuola*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 62-63.

⁸¹ M. ORETTI, *Pitture nelle chiese di Bologna* cit., p. 239.

datazione dell'opera proposta dalla critica deve essere ulteriormente circoscritta, sottolineando che la tela venne sicuramente commissionata dopo l'incendio del 1712, come sostituta di quella persa del Mastelletta.⁸² Il quadro fu offerto alla chiesa di Senonches da un certo M. Percheron nel 1887 con l'attribuzione a «Ribera ou à un de ses élèves».⁸³ Dagli studi non è emerso chi fosse il donatore, dunque non è ancora possibile ricostruire la vicenda conservativa dell'opera e del suo trasferimento, ma è certo che rimase nella chiesa di Santa Maria della Pietà sino alla cessazione del suo culto, quando venne registrata alla lettera E dell'inventario estimativo dei beni mobili redatto con la soppressione della Compagnia nel 1798. In questo documento la tela del pittore dalmata è citata nel gruppo di pitture «inapprezzate», come tutte le opere pittoriche di quel luogo destinate alla vendita.⁸⁴

Fin dalle origini dell'insediamento, sull'altare maggiore si ammiravano la lastra di piombo della *Pietà*, venerata dalla comunità, e un dipinto del Francia raffigurante *San Barnaba e San Giovanni Evangelista*. Si doveva trattare di un altare molto prezioso perché, ad accompagnare quello del Francia, vi erano altri quadri della scuola dei Carracci: un *San Bernardino*, un *San Francesco* e alcuni «angeli sopra nel volto».⁸⁵ A completare il tutto, l'altare era ornato da un'elegante decorazione di Girolamo Curti, detto il Dentone, «ove finse colonne di tanta forza e colorito, che paion tonde e distacche».⁸⁶

Le sue opere definiscono il fondamento di una lunga ed eccellente tradizione bolognese d'illusionismo teatrale portata all'apice dei fratelli Bibbiena. Il Curti era lodato anche dal Malvasia come un quadraturista dal disegno «reate e non ideale, fondato e non sognato». I suoi sfondati illusionistici possedevano un saldo classicismo senza orpelli, come nel soffitto della Sala Urbana di Palazzo Pubblico a Bologna.⁸⁷ Purtroppo, la decorazione del Curti andò distrutta nell'incendio,⁸⁸ e oggi possiamo immaginarla soltanto ammirando le sue opere superstiti.

Come precedentemente detto, i *Santi Barnaba e Giovanni* del Francia, che forse si ammiravano sull'altare maggiore ai tempi del Malvasia, ma che erano stati taciti nella visita pastorale del 1693, nell'inventario del 1735 riappaiono

⁸² Vedi *supra*.

⁸³ P. ROSENBERG, A. BREJON DE LEVERNÉE, *Un tableau de Bencovich retrouvé* cit., p. 188. Poi citato dall'abate Charles Métais nell'opera *Églises et chapelles du diocèse de Chartres*, Chartres, Ch. Métais éditeur, 1897-1904, vol. 3, dove pubblica una nota di M. Langlois che menziona il quadro «Au dessus de la porte, copie d'un tableau de Ribera qui représente une allégorie assez obscure. Don de Mr. Percheron».

⁸⁴ ASBO, IV 478 *Corporazioni sopprese*, 133, fasc. 163, Inventario estimativo della soppressa Compagnia di S. M. della Pietà detta del Piombo del 1798.

⁸⁵ C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna* cit., 268. Gli angeli posti nella volta, che sostituirono quelli assegnati dal Malvasia alla scuola dei Carracci, dopo l'incendio pare furono ridipinti da Giacomo Antonio Boni. Cfr. M. ORETTI, *Pitture nelle chiese di Bologna* cit., p. 239. Il San Bernardino è assegnato dall'Oretti al pittore Antonio Rossi.

⁸⁶ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., p. 106.

⁸⁷ RENATO ROLI, *Pittura bolognese, 1650-1800: dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Edizioni Alfa, 1977, p. 72-74. Il rigore prospettico si ammira anche nel Convento di San Martino e nella villa L'Aurelio di Bagnarola presso Bologna.

⁸⁸ ASBO, f. 9/7695, fs. 4 Campione dell'anno 1708-1778, ins. 91.

menzionati. In realtà, essi corrispondono alle nuove pitture, dai medesimi soggetti, commissionate a un altro forestiero veneto, il veronese Felice Torelli, per porle «al di là e al di là della santa antica immagine di Maria»⁸⁹ (fig. 8). Attualmente, i due laterali si trovano nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna, giunti nella collezione statale dopo la soppressione della Confraternita.⁹⁰ L'intenso naturalismo dalle forme vigorose suggerisce agli studiosi una datazione agli inizi del secondo decennio del XVIII secolo, vicino allo stendardo di san Pio V,⁹¹ la cui canonizzazione avvenne lo stesso anno dell'incendio della chiesa del Piombo, confermando, pertanto, un *post quem* per la commissione delle tele.

I restanti due altari della Compagnia del Piombo non rientravano nella giurisdizione della chiesa. Già al tempo di Malvasia e di Boncompagni, quello intitolato a san Girolamo aveva il giuspatronato della famiglia Righi⁹² e quello di san Bartolomeo apparteneva alla famiglia Ronchi.⁹³ L'altare di san Girolamo, posto a sinistra dell'altare maggiore, prima dell'incendio mostrava un quadro raffigurante il *Santo con sopra la Beata Vergine*.⁹⁴ Nell'inventario del 1735 verrà citato come un quadro con *San Girolamo*, più avanti l'Oretti lo menzionerà come un «*S. Girolamo con la B. Vergine e una S. Anna* dipinta da Nicola Bertuzzi».⁹⁵ Detto Nicola d'Ancona o l'Anconitano, il pittore fu uno dei più importanti allievi del Bigari. Nascendo soltanto nel 1710, non avrebbe potuto dipingere la tela sostitutiva subito dopo l'incendio; perciò, ci limitiamo ad affermare che un suo dipinto si sarebbe potuto ammirare soltanto a partire dalla seconda metà del XVIII secolo e non più tardi del 1767.⁹⁶

L'altare di san Sebastiano, l'ultimo a sinistra, pare mantenne sempre lo stesso

⁸⁹ M. ORETTI, *Pitture nelle chiese di Bologna* cit., p. 239. Anche in BCABO, B. 131, MARCELLO ORETTI, *Notizie de professori del disegno, cioè, pittori scultori ed architetti bolognesi e de forestieri di sua scuola raccolte ed in più tomi divise da Marcello Oretti bolognese*, p. 54-55.

⁹⁰ ASBO, IV 478, 133, fasc. 163, Stima del 1798; IRENE GRAZIANI, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna, Compositori, 2005, p. 191-192; G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca* cit., p. 408, n. 403-404.

⁹¹ I. GRAZIANI, *La bottega dei Torelli* cit., p. 191-192, scheda di Catalogo.

⁹² «Righi di Bologna - Derivata dai Fredi di Modena, che si trapiantarono in Bologna nel 1200, à dato molti anziani alla patria. Arma: D'argento, a tre teste di Moro, cogli occhi bendati d'argento; col capo d'azzurro, caricato di tre stelle d'oro». GIOVANNI BATTISTA DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, vol. II, Pisa, presso la direzione del Giornale araldico, 1888, p. 422 e 439. Anche in *Blasone bolognese, cioè Arme gentilizie di famiglie bolognesi, nobili, cittadinesche, e aggregate con annotazioni*, Tom. 3. p. 1. *Arme gentilizie delle famiglie bolognesi cittadinesche*, In Bologna, presso Floriano Canetoli, 1792.

⁹³ «Ronchi di Bologna - Arma: D'oro alla ronca d'argento, manicata al naturale, posta in palo; colla fascia scaccata di rosso e d'argento di tre file, attraversante; col capo d'Angiò». G.B. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico* cit., p. 439. Anche in *Arme gentilizie* cit.

⁹⁴ C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna* cit., p. 268.

⁹⁵ M. ORETTI, *Pitture nelle chiese di Bologna* cit., p. 239. Insieme al quadro di san Girolamo, Marcello Oretti menziona un gruppo con la madonna e una sant'Anna scolpito in stucco da Antonio Schiassi «che di rado si espone in chiesa».

⁹⁶ Nel 1767 Marcello Oretti termina il suo manoscritto sulle *Pitture nelle chiese di Bologna*. In questa descrizione, non è chiaro se l'Oretti riferisca soltanto la figura di sant'Anna al Bertuzzi, ma se così fosse, troverebbe conferma nell'inventario estimativo del 1798, in cui il dipinto di sant'Anna è menzionato come singolo rispetto a quello di san Girolamo.

quadro, dalla testimonianza di Malvasia sino alla cronaca di Oretti. Raffigurante il santo titolare dell'altare, anche in questo caso, come per l'altare maggiore, si trattava di un «frontale alla *Madonna detta della Neve* [...] di uno scolaro Carraccesco».⁹⁷ Lo accompagnavano un *San Francesco*^{⁹⁸} in terracotta di Angelo Gabriello Piò e un quadro con la *Flagellazione* sopra l'organo di mano e donato da un certo «Lorenzo Tinti intagliatore in rame e confratello».⁹⁹ Infine, sul pilastro vicino è ricordato un *San Francesco* di mano di Gaetano Ferratini, artefice in coppia con Giuseppe Maria Orsoni della decorazione parietale e delle volte della chiesa.^{¹⁰⁰}

Né valse à laterali della cappella nell'Oratorio di S. Maria del Piombo il pregiarsi nobilitati dalle pastose figure del Reni, che dopo qualche tempo si atterrirono in vedersi a fronte la tavola, che l'Albani vi volle ad ogni prezzo ripor nel mezzo, entrovi la Nascita di Maria sempre Vergine, con pari tenerezza e miglior disegno egregiamente eseguita. In tal guisa gareggiavasi tra loro con l'opere, non però piativasi vanamente con le calunnie: mantenevasi per anche illibato in entrambi il dovuto rispetto, né l'uno dell'altro parlava che con gran stima e venerazione.^{¹⁰¹}

I passi, senza dubbio più conosciuti, che riguardano il patrimonio artistico dell'antica Confraternita del Piombo sono quelli tratti dalla vita di Francesco Albani all'interno della *Felsina Pittrice*.

La *Natività della Vergine* (fig. 9), ora ai Musei Capitolini, rappresenta,

^{⁹⁷} C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna* cit., p. 268.

^{⁹⁸} Nell'inventario stimato del 1798 è registrato come san Francesco di Paola; ASBO, VI 478, 133, f. 163.

^{⁹⁹} M. ORETTI, *Pitture nelle chiese di Bologna* cit., p. 239. La scultura di Angelo Piò non compare nell'inventario del 1758, precedente alla cronaca dell'Oretti. È probabile che la sua opera risalga al decennio di scarto fra le due testimonianze (1758-1767), cioè alla fase matura dello scultore. Cfr. EUGENIO RICCOMINI, *Sculpture del Settecento a Bologna: Angelo Piò ed altri problemi*, «Arte Antica e Moderna», XXI, 1963, p. 52-60; E. RICCOMINI, *Angelo Gabriello Piò*, in *Mostra della scultura bolognese del Settecento, Bologna, Museo civico, 12 dicembre 1965-12 gennaio 1966*, catalogo a cura di E. Riccomini; presentazione di Cesare Gnudi, Bologna Tamari, 1965, p. 75-84. La *Flagellazione* risulta già nell'inventario del 1735. Entrambe le opere risultano nel catalogo estimativo del 1798, la prima è stimata, la seconda no.

^{¹⁰⁰} M. ORETTI, *Pitture nelle chiese di Bologna* cit., p. 239. Cfr. R. ROLI, *Pittura bolognese* cit., p. 86. Il san Francesco del Ferratini risulta già nell'inventario del 1735 e fa parte delle pitture non stimate dell'inventario del 1798; AAB, *Misc. Vecchie*, 166, fasc. 51, Inventario del 1735; ASBO, VI 478, 133, fasc. 163, Inventario estimativo del 1798.

^{¹⁰¹} C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., p. 150-151. Anche in DANIELE BENATI, *Con pari tenerezza e miglior disegno: Albani (e Reni) prima di Roma*, «Arte Cristiana», LXXIX, gennaio-febbraio 1991, n. 742, p. 24; PATRIZIA MASINI, *Francesco Albani, Nascita della Vergine*, scheda di catalogo in *Pinacoteca Capitolina. Catalogo Generale*, a cura di Sergio Guarino e P. Masini, Roma, Electa, 2006, p. 87-88; P. MASINI, *Francesco Albani, Nascita della Vergine*, scheda di Catalogo, in *Guido Reni e i Carracci, un atteso ritorno. Capolavori bolognesi dai Musei Capitolini*, a cura di S. Guarino, Bologna, Bononia University Press, 2015, p. 96-97.

forse, l'opera più antica del pittore, in cui trasmette le sue intenzioni classiciste attraverso la commozione e la partecipazione evidente nella tenerezza degli sguardi e dei gesti dei presenti.¹⁰² Appena migrato nella bottega dei Carracci, con la *Natività*, il giovane Albani fece la sua scelta, cioè seguire l'Annibale classicista: da lui apprezzato probabilmente per la sua composizione che mirava a descrivere una verità attraverso un linguaggio dolce nelle forme e nelle espressioni.¹⁰³

La composizione, contrassegnata da un'elegante ripartizione tra il gruppo in primo piano e la schiera angelica nella parte sommitale, mostra una forte attenzione all'ambientazione architettonica di tipo classicista, con il camino decorato dalle cariatidi e l'elegante scalone da cui discende la sinuosa figura già paragonata dal Boschetto al giovane uomo della scena dei *Naufraghi Troiani sulla spiaggia libica* di Palazzo Fava.¹⁰⁴

Il documento pubblicato da Van Schaack circa i lavori di restauro dell'oratorio svolti nel 1598 fissa una data verosimile per la contestuale commissione della pala; un probabile *ante quem* vista la costruzione piramidale abbastanza semplice, in dialogo con la pala del *Rosario* di Guido Reni, eseguita per le monache di San Luca nel 1597.¹⁰⁵

La datazione della *Natività* è un capitolo ancora aperto, per ora sembra che la sua commissione dovesse cadere entro e non oltre il 1600: dopo la sua breve «acclimatazione ludovichiana»¹⁰⁶ nel *Fregio* di Palazzo Fava e prima delle *Storie* in San Colombano, in cui Francesco Albani raggiunse la sua maturità poetica prima di intraprendere il viaggio a Roma.¹⁰⁷

Per una storia della fortuna dell'opera, si menziona l'esistenza di un'incisione eseguita da Pietro Sante Bartoli nella seconda metà del XVII secolo, ma riguardante una copia perduta del dipinto originale¹⁰⁸ (fig. 10); e la memoria di una seconda copia (non rintracciata) consistente in un disegno ad acquerello di mano di Carlo Maratta del 1712.¹⁰⁹

¹⁰² D. BENATI, *Qualche osservazione sulla attività giovanile di Francesco Albani*, «Paragone», 1981, n. 381, p. 49.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ ANTONIO BOSCHETTO, *Per la conoscenza di Francesco Albani, pittore (1578-1660)*, «Proporzioni», 1948, n. 2, p. 113.

¹⁰⁵ ERIC VAN SCHACK, *Francesco Albani, 1578-1660*, Ph.D. Dissertation, New York, Columbia University, 1969, p. 271. Il documento non dimostra in modo incontrovertibile che la nascita della Vergine non sia precedente. Cfr. D. BENATI, *Qualche osservazione* cit., p. 50. Nel 1958 Arcangeli fissava la datazione della pala al 1601, come già affermava Carlo Volpe nel 1954. Per approfondire l'argomento vedasi CARLO VOLPE, *Francesco Albani*, «Paragone», 1954, n. 57, p. 3-12; F. ARCANGELI, *Una gloriosa gara*, «Arte Antica e Moderna», III, luglio-settembre 1958, p. 236-254; D. BENATI, *Qualche osservazione* cit.; CATHERINE PUGLISI, *Early works by Francesco Albani*, «Paragone», 1981, n. 381, p. 26-39; D. BENATI, *Con pari tenerezza e migliori disegni* cit.

¹⁰⁶ C. VOLPE, *Francesco Albani* cit., p. 9.

¹⁰⁷ D. BENATI, *Qualche osservazione* cit., p. 50. Un altro punto di riflessione è il confronto con la *Madonna in trono tra S. Caterina e M. Maddalena* fatta per la chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano nel 1599, ora in Pinacoteca, e con il *Cristo Risorto che appare alla Madonna* in San Colombano (1599-1600). Cfr. C. PUGLISI, *Early works by Francesco Albani* cit.

¹⁰⁸ Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 4733.

¹⁰⁹ P. MASINI, *Francesco Albani* 2006 cit., p. 87-88; EADEM, *Francesco Albani* 2015 cit., p. 12 -13.

Come si legge nelle *Pitture di Bologna* di Carlo Cesare Malvasia, le «pastose figure» di Guido Reni, che fungevano da quinte alla bella pala di Albani, erano due *Sibille*.¹¹⁰ Queste, tra l'altro, rientrarono nell'elenco di opere del «si raro maestro» che furono state «accidentalmente lasciate fuori» dai cataloghi del pittore, andando invece a rimpinguare collezioni private e «famose Gallerie della Francia, della Spagna, della Fiandra, dell'Inghilterra, dell'Olanda, e simili».¹¹¹ Così, all'interno di una «superficiale scorsa» di opere «poco considerate», insieme al celeberrimo *Sansone Vittorioso*, salvato dal cardinale Girolamo Boncompagni dalla vendita, al bel *San Sebastiano* della basilica di San Salvatore, e alla *Lotta dei putti*, oggi presso la Galleria Doria Pamphilj, Malvasia menziona al primo posto di questo elenco i «lateralì della cappella della *Nascita della Vergine* dell'Albani» presso l'oratorio di Santa Maria del Piombo.¹¹² Insieme alle *Sibille*, Malvasia cita alcune pitture a olio sempre di mano del Reni: degli angeli nella volta e una pala con la *S.ma Annunziata* posta nell'arcone.¹¹³

La simultanea presenza di Francesco Albani e di Guido Reni nell'oratorio del Piombo riecheggia più che mai le parole dello scrittore felsineo, circa la competizione giovanile tra i due. Il primo concepisce la sua pala, «con pari tenerezza e miglior disegno» rispetto alle *Sibille* del collega, cristallizzando così, all'interno di un piccolo oratorio sulle mura cittadine, un serrato confronto tra l'«esibizione quasi virtuosistica delle invenzioni di Albani rispetto alle movenze liturgiche del Reni».¹¹⁴

La descrizione dell'oratorio risulta essere molto puntuale nella cronaca della visita pastorale del Cardinale Boncompagni: la pala di Francesco Albani, circondato da una decorazione in gesso dorata,¹¹⁵ è posta sopra un altare sopraelevato di due gradini dedicato alla «Gloriosissima Natività della Immacolatissima Regina degli Angeli». Inoltre, si ammira un bel «sacellum» parimenti decorato da tavole dipinte dall'eccellente Guido Reni, che esibiscono varie *effigi di Santi* con decorazioni dorate.¹¹⁶ Da questa descrizione sembra che il *sacellum* che ospitava le pitture del Reni non corrisponda alla cappella di Albani ma, attenendoci alla cronaca del Malvasia, dovrebbe trattarsi dello stesso luogo e, nello spazio rimanente, si posizionavano le sedute destinate ai confratelli.¹¹⁷

La testimonianza di Malvasia si distacca da quella del cardinale, che invece di parlare di due *Sibille*, di *angeli* nella volta e di una *S.ma Annunziata*, attribuisce al Reni altre figure di santi. Ma, circa un secolo dopo, Marcello Oretti, sebbene

¹¹⁰ C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna* cit., p. 268-269.

¹¹¹ IDEM, *Felsina pittrice* cit., p. 62.

¹¹² Ivi, p. 62-65. In queste righe fa un elenco delle opere meno conosciute del maestro.

¹¹³ IDEM, *Le pitture di Bologna* cit., p. 269.

¹¹⁴ D. BENATI, *Con pari tenerezza e miglior disegno* cit., p. 34. Non potendo più ammirare il confronto ravvicinato che valse le parole del Malvasia, è indicativo quello all'interno dei *Misteri del Rosario* di San Domenico (1599), commissione a cui parteciparono tutti i discepoli dei Carracci: *Resurrezione* del Reni e *Assunzione* dell'Albani. *Ibidem*, p. 103.

¹¹⁵ Verosimilmente si trattava di un'ancona in stucco.

¹¹⁶ AAB, *Visite Pastorali*, 67, c. 289-306. In particolare, si legge che il sacello è «separato dell'oratorio».

¹¹⁷ *Ibidem*.

faccia una premessa circa l'incendio del 1712, che distrusse molte belle pitture della chiesa, menziona ancora le *Sibille*.¹¹⁸ L'assenza delle figure di Guido Reni nei due inventari settecenteschi consultati faceva supporre che fossero andate perse nell'incendio.¹¹⁹ Tuttavia, nei documenti pubblicati da Gian Piero Cammarota in *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, viene riportato un elenco non datato di «Pitture, e sculture scielte nelle Chiese de' Regolari, di Religiose, di Compagnie, di Stabilimenti di Pubblica Beneficenza, e chiese pubbliche di particolari benefizi» che riporta, in corrispondenza della chiesa di Santa Maria del Piombo «due quadri lunghi con la *Madalena*, e *S. Pietro*. Scuola dei Carracci in Chiesa e due *Sibille* di Guido Reni nell'Oratorio».¹²⁰ Nel nostro caso, un documento ancora più interessante è l'elenco di opere che i deputati alla scelta degli oggetti di belle arti per l'Istituto Nazionale allegarono a una lettera indirizzata all'Amministrazione Dipartimentale del Reno, dove, sotto la voce «Madonna del Piombo» si legge: «Nell'Oratorio. Due sibille dipinte nel muro da Guido Reni»:¹²¹ è la prima volta che le figure di Guido Reni si segnalano come affreschi.

Sopra l'oratorio, nella residenza degli ufficiali della Compagnia, si custodiva il «novissimo» dipinto di Lorenzo Garbieri raffigurante «il bellissimo *Christo in Croce*, e la *B. Vergine*, che discorre col *S. Giovanni*, del modo di levarlo di Croce, dargli sepoltura, mentre scuopresi da lunge *Nicodemo*, che con le mani devote al petto adora il Redentore».¹²² Il dipinto è descritto allo stesso modo nella visita Boncompagni: con ornamento ligneo inciso, dipinto e dorato.¹²³ L'aggettivo «novissimo» induce a pensare che venne commissionato al pittore o nell'ultima fase della sua attività artistica, più in là rispetto alle opere di Reni e Albani, oppure si trovava in un ottimo stato di conservazione.¹²⁴ Più tardi Marcello Oretti segnalerà, nello stesso luogo, una scultura di una *Pietà* «opera singolare di Sebastiano Sarti detto il Rodellone».¹²⁵

Negli anni che seguirono l'incendio e la ristrutturazione degli ambienti

¹¹⁸ M. ORETTI, *Pitture nelle chiese di Bologna* cit., p. 240.

¹¹⁹ AAB, *Misc. Vecchie*, 166, fasc. 51, Inventario del 1735; *Misc. Vecchie*, 303, fasc. 16e, Inventario del 1758.

¹²⁰ ASBO, *Assunteria d'Istituto*, Diversorum, Accademia Clementina, b. 31, n. 33; in G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca* 1997 cit., p. 136-154.

¹²¹ ASBO, *Assunteria d'Istituto*, Diversorum, Accademia Clementina, b. 34 (28 marzo 1799); in G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca* 1997 cit., p. 167-171. Venne creata una commissione di addetti alla tutela degli affreschi, delle grandi decorazioni e degli orti di particolare interesse botanico. Dal corpo della lettera non è chiaro in che modo avrebbero dovuto conservare le opere segnalate, poiché sono tutte opere murali provenienti da 28 luoghi religiosi.

¹²² C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna* cit., p. 269. Anche in IDEM, *Felsina pittrice* cit., p. 215. La posizione sembra essere confermata nell'inventario dei beni mobili della Confraternita del 1735, in cui si legge a proposito dell'oratorio: «Un quadro sopra la Residenza entrovi un Crocifisso in Croce con altri Santi»; AAB, *Misc. Vecchie*, 166, fasc. 51.

¹²³ AAB, *Visite Pastorali*, 67, c. 189-306.

¹²⁴ Visto che l'incendio non divampò sino alla residenza.

¹²⁵ AAB, *Misc. Vecchie*, 303, fasc. 16e, Inventario del 1758; anche in M. ORETTI, *Pitture nelle chiese di Bologna* cit., p. 240.

della Confraternita, si colloca un particolare nucleo di dipinti, anch'essi posti all'interno dell'oratorio, di cui quattro «fatti fare da un confratello benefattore sono d'alcuni di questi (nostri) moderni pittori».¹²⁶ Si tratta di sei tele raffiguranti episodi tratti dall'Antico Testamento, di cui tre abbastanza rari:

Giaele che uccide Sisara è di Gaetano Ferratini (1695-1765);

Anna madre di Samuele da lei presentato nel tempio al Pontefice Eli è di Ercole Graziani (1688-1765);

Abigail la quale per placar Davide gli va incontro con ricchi e preziosi doni è di Antonio Rossi (1700-1753);

Il bambino Mosè tratto dalle acque e consegnato dalla figlia del faraone alla madre è di Antonio Gionima (1697-1732);

Il Sacrificio di Abramo è di Giuseppe Marchesi, detto il Sansone (1699-1771);

sopra l'organo, l'Adamo, con Eva (acciati) dall'Angelo è di Carlo Giovannini (1695-1758).

Nell'Inventario estimativo del 1798 essi corrispondono alla lettera Q dei «capi inapprezzati», quindi destinati all'alienazione.

Dai documenti d'archivio non è ancora emerso il nome del committente 'benefattore', tantomeno indizi utili per rintracciare gli ipotetici acquirenti. Ma la rarità di alcuni di questi episodi biblici potrebbe, quantomeno, offrirci future opportunità di ricerca.

La soppressione e la dispersione dei beni nella Repubblica Cisalpina

A seguito della proclamazione della Repubblica Cisalpina nel giugno del 1797, la nuova Amministrazione Centrale affidò all'Agenzia Dipartimentale dei Beni Nazionali l'incarico di sopprimere le corporazioni religiose e la conseguente gestione delle aste.¹²⁷ L'operazione prevede le redazioni di elenchi estimativi dei beni storico artistici da vendere e la sottrazione delle opere più rilevanti per accrescere il patrimonio dell'Istituto Nazionale. Contestualmente alle aste pubbliche, che si svolsero dal giugno del 1798 al 1799, dai cui introiti, come riporta Guidicini, si contarono più di 34 milioni di lire, procedevano le soppressioni dei luoghi di culto. Arredi e opere d'arte di quest'ultimi vennero incamerati dall'Agenzia dipartimentale, altri, ben selezionati, furono traferiti presso Palazzo Poggi, sede dell'Istituto Nazionale delle Scienze.¹²⁸

L'inventario estimativo dell'ormai soppressa Compagnia di Santa Maria della Pietà venne redatto a cura di un perito il 3 settembre del 1798. Tutti i beni

¹²⁶ Ivi, p. 239.

¹²⁷ L'Agenzia dipartimentale dei Beni Nazionali dipendeva, come le altre, dall'Amministrazione Centrale dei Beni Nazionali. L'agenzia, sotto la direzione di Andrea Stagni, ebbe sede dal febbraio 1798 nell'ex Collegio Montalto. La soppressione escluse le parrocchie e i fondi destinati alla pubblica beneficenza e istruzione; G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca* 1997 cit., p. 103-105. Per la dispersione dei beni si veda FRANCIS HASKELL, *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 10, Torino, Einaudi, 1981, p. 3-35.

¹²⁸ Per la bibliografia sull'Istituto vedasi nota 4.

mobili vennero elencati per ambienti, gli argenti e le suppellettili furono stimati, eccetto i dipinti, che furono «segnati in margine con lettera dell’alfabeto»,¹²⁹ dalla A alla S.

L’esito dell’inventario fu un totale di L. 2329.12.6. Nella parte conclusiva del documento si riportano tutti i giorni di asta con i relativi guadagni: tre giorni di asta nel 1798 (dall’11 dicembre al 13) e quattro giorni di asta nel 1799 (dal 7 gennaio al 24 giugno), per un guadagno totale pari a L. 1872.15. A margine si sottolinea che nella somma di 1872.15 erano comprese tutte le opere «inapprezzate» dell’inventario,¹³⁰ eccetto la lettera A. Ad essa corrispondevano «quattro quadretti di tela» prelevati dall’altare maggiore della chiesa per essere consegnati all’Istituto Nazionale. I quadri in questione sono rintracciabili nel *Catalogo manoscritto della Pinacoteca del 1820* (n. 743-744): il *San Pietro* e la *S. Maria Maddalena*, dati dal Malvasia a un allievo dei Carracci e i due quadri uguali raffiguranti *San Barnaba* e *San Giovanni Evangelista* di Felice Torelli che facevano da laterali all’immagine sacra della Pietà.¹³¹ Prima che giungessero in Pinacoteca, le opere si trovavano in deposito presso la Galleria dell’Ex Convento di San Vitale, luogo deputato, a partire dal 1799, a raccogliere tutte le opere d’arte degli enti religiosi soppressi e temporaneamente collocati presso altri luoghi.¹³² Il *San Pietro* e la *S. M. Maddalena* di scuola carraccesca, una volta trasferiti in Pinacoteca subirono, evidentemente, una serie di spostamenti per cui se ne persero le tracce. Essi sono infatti riportati nella *Terza Serie preliminare al Catalogo del 1820* denominata «scarti», nelle cui note suppletive vengono segnalati come «dispersi».¹³³ I laterali di Felice Torelli, invece, ebbero più lieta sorte confluendo nella *Seconda Serie preliminare al Catalogo*, destinata ai dipinti duplicati e di poco pregio: «nn. 403 e 404. Torelli Felice. Due quadri eguali rapp. l’uno *S. Barnaba*, l’altro *S. Giovanni Evangelista*. Alti P. 5.6 e ½, larghi P. 2.6 e ½ per caduno. Dalla Madonna del Piombo. In poco buono stato». Nota suppletiva: «deposito», dove sono tutt’ora conservati.¹³⁴

¹²⁹ ASBO, IV 478, 133, fasc. 163, Inventario estimativo del 1798.

¹³⁰ Le lettere dalla B alla S della stima del 1798 sono state vendute a privati nelle pubbliche aste tra il 1798 e 1799. All’interno del Fondo Napoleonico, a oggi non sono stati rintracciati gli atti relativi alle varie sessioni d’asta.

¹³¹ I quattro dipinti si trovano nell’*Elenco dei quadri levati dalle sopprese corporazioni ora esistenti nella Galleria di San Vitale* in ASBO, *Assunteria d’Istituto*, Diversorum, Accademia Clementina, b. 34, n. 6 (1801), documento segnalatomi dal collega G. Sposato e già citato in G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca* 1997 cit., p. 499-536. In questo inventario erroneamente si riporta una *Santa Barbara* al posto del *San Pietro*. La correzione è riportata nel catalogo della Pinacoteca del 1820 al n. 743. ASS, *Catalogo 1820*; G.P. CAMMAROTA, p. 659-747.

¹³² Nel 1799 mossa dalla preoccupazione di un rischio di dispersione, l’Accademia Clementina ricevette dall’Agenzia tutte le opere d’arte incamerate da quest’ultima, per concentrarle in un unico luogo, tuttavia non fu un’operazione immediata. L’Amministrazione Centrale per l’operazione creò una commissione di esperti (Ferri, Giusti, Cavina, Rosaspina) responsabile delle scelte. Il contenitore eletto fu l’ex convento di San Vitale (oltre a quello di S. Ignazio e Giacomo e Casa Malvezzi). Per tutta la vicenda politica vedasi D. CAMURRI, *L’arte perduta* cit.; G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca* 1997 cit.

¹³³ Ivi, p. 727. Nel Catalogo del 1820 i dipinti sono infatti assentati.

¹³⁴ Ivi, p. 450.

Le restanti opere d'arte di Santa Maria della Pietà vendute all'asta furono le seguenti:¹³⁵

B. «*Tre piccoli detti nella volta*», ovvero gli angeli dati da Oretti a Giacomo Antonio Boni che sostituivano quelli persi nell'incendio della scuola dei Carracci della volta sopra l'altare maggiore.

C. «*Quadro con San Sebastiano, Rocco, M. vergine e Bambino*», ovvero lo stesso dato già da Malvasia a uno scolaro dei Carracci.

D. «*Un quadro in tela che rappresenta S. Fran.co*», ovvero il dipinto che l'Oretti assegna a Gaetano Ferratini in sostituzione di quello perso che Malvasia dava alla scuola dei Carracci.

E. «*Un quadro che rappresenta S. Bart.meo*», corrisponde al *Sant'Andrea tra i Santi Bartolomeo, Carlo, Lucia e Apollonia* di Federico Bencovich, oggi presso la Parrocchiale di Senonches (Normandia-Francia).

F. «*Un detto quadro che rappresenta S. Anna*», attribuito dall'Oretti a Nicola Bertuzzi detto l'Anconitano.

G. «*Un quadro al lato destro che rappresenta San Bernardino*», per l'Oretti di Antonio Rossi, che sostituiva quello dato da Malvasia alla scuola dei Carracci presso l'Altare maggiore.

H. «*Un quadro che rappresenta un Crocifisso*», ovvero il *Crocifisso tra la Beata Vergine e San Giovanni* di autore ignoto.

I. «*Un sottoquadro che rappresenta S. Caterina da Bologna*», autore ignoto.

L. «*Un quadro che rappresenta S. Girolamo*», ovvero quello riferito da Oretti a Nicola Bertuzzi, l'Anconitano.

M. «*Una statua in stucco che rappresenta S. Antonio con suo piedistallo*», quella di Angelo Gabriello Piò.

O. «*Due sottoquadri che rappresentano la Flagellazione e la Coronazione di Spine*», la prima è data dall'Oretti a un certo Lorenzo Tinti confratello e intagliatore; la seconda è di autore ignoto.

Q. «*Sette quadri con cornice invernicate e dorate*», sebbene siano sette e non sei come riporta l'Oretti, essi corrispondono al nucleo di opere con storie dell'Antico Testamento attribuite a vari autori attivi nella prima metà del XVIII secolo, collocate sulle pareti dell'oratorio.

Il capolavoro pittorico del piccolo oratorio di Santa Maria del Piombo ebbe un destino completamente diverso. Già nel 1796, la *Nascita della Vergine* di Francesco Albani fu scelta dai francesi per far parte del gruppo di opere d'arte italiane sottratte e aggiunte all'ormai 'illuminata' collezione del Louvre.¹³⁶ Il 19 giugno di quell'anno le truppe napoleoniche entrarono a Bologna e quattro giorni

¹³⁵ ASBO, VI 478, 133, fasc. 163, Inventario estimativo del 1798. Le lettere riportate nel testo corrispondono ad opere non stimate. All'interno dell'inventario del 1798 si nota l'assenza della *Crocifissione* di Lorenzo Garbieri. Un dato curioso visto che, stando alle cronache storiche, doveva apparire pregevole e in ottimo stato di conservazione.

¹³⁶ All'epoca della redazione dell'inventario estimativo del 1798 di Santa Maria del Piombo la *Nascita della Vergine* si trovava già a Parigi.

dopo Papa Pio V firmò il trattato di armistizio che previde la cessione di cento opere d'arte e di cinquecento manoscritti, già selezionati da una commissione di esperti, prima della Campagna d'Italia.¹³⁷ Dei dipinti da prelevare dalla città di Bologna si occupò il pittore Jean Simon Barthélemy, che contò di sceglierne una cinquantina.¹³⁸ Nei primi giorni di luglio trentadue quadri furono imballati e spediti al di là delle Alpi, per unirsi alle opere d'arte requisite dall'Olanda e dal Belgio.¹³⁹

Grazie alla missione di Antonio Canova, inviato dello Stato Pontificio e delle potenze alleate per recuperare le opere sottratte da Napoleone, nel 1815 ebbero inizio le operazioni di rimpatrio. Il 10 dicembre dello stesso anno, Giuseppe Guidicini, appena rientrato dalla Francia dov'era stato per diversi anni al seguito di Ferdinando Marescalchi, annotava sul suo diario che in quel giorno passò un convoglio di sette carri di statue, quadri e libri che da Parigi erano diretti a Roma. Tuttavia, molte opere rimasero indietro.¹⁴⁰

Il 30 dicembre del 1815 i quadri bolognesi ritornarono in città e vennero temporaneamente collocati nella chiesa sconsacrata dello Spirito Santo, dove, nel 1816, si allestì una mostra temporanea delle opere recuperate.¹⁴¹ Dei

¹³⁷ La Commission pour les recherches des objets des Sciences et de l'Art era costituita dal matematico Gaspard Monge, dal chimico Claude Louis Berthollet, i naturalisti André Thouin e Jacques-Julien de la Billardière, il musicista Rudolphe Kreutzer, i pittori Jean-Simon Barthélemy, Jacques-Pierre Tinet, Antoine-Jean Gros e Jean-Baptiste Wicar, gli scultori Jean Guillaume Moitte, Joseph-Charles Marin e Edme Gaulle; cfr. G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca* 1997 cit., p. 95-123; vedasi anche MARIE-LUISE BLUMER, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, «*Bullettin del Société de l'Histoire de l'Art français*», 1936, p. 244-348.

¹³⁸ G. GUIDICINI, *Miscellanea storico-patrica bolognese*, Sala Bolognese, A. Forni, 1972, p. 1-6. Nella sua *Miscellanea* ne riporta infatti 46 (anche se sappiamo che furono 32). Cfr. M.-L. BLUMER, *Catalogue des peintures transportées* cit., p. 244-348; PAUL WESCHER, *I furti d'arte: Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino, G. Einaudi, 1988; CECIL GOULD, *Trophy of Conquest: The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, London, Faber & Faber, 1965; SANDRA COSTA, *L'art émilien en France depuis les réquisitions de 1796-97 à la récupération de 1815*, in *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia*, atti del Convegno internazionale, maggio 1997, a cura di Andrea Emiliani, di Luigi Pepe e di Biagio Dradi Maraldi, con la collaborazione di Michela Scolaro, Bologna, Clueb, 1998, p. 77-154; G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca* 1997 cit. pp. 95-123; S. COSTA, *L'Italie et les réquisitions napoléoniennes: perte de chefs d'œuvre ou acquisition d'une nouvelle conscience du patrimoine*, in *Musées perdus, musées retrouvés. L'expérience de l'Italie et de la France*, actes de la journée d'étude du 22 avril 1999 sous la direction de S. Costa e Maria Luigia Pagliani, Grenoble, Crhipa, 2000, p. 127-146; D. CAMURRI, *L'arte perduta* cit.

¹³⁹ Oltre alle 'requisizioni ufficiali', molte fonti testimoniano il saccheggio privato a opera di molti ufficiali dell'esercito napoleonico, e non solo. Per la vicenda delle spoliazioni napoleoniche in generale si vedano FRANCO VENTURI, *L'Italia fuori dall'Italia*, in *Storia d'Italia*, vol. III. *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973, p. 987-1481; ANTONIO PINELLI, *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le "Lettres à Miranda" di Quatremère de Quincy, in Lo studio delle arti e il genio dell'Europa. Scritti di A.C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Chiaramonti 1796-1802*, Bologna, Nuova Alfa, 1989, p. 15-57.

¹⁴⁰ ANTONIO CANOVA, *Epistolario (1816-17)*, a cura di Hugh Honour e Paolo Mariuz, 2 vol., Roma, Salerno Editrice, 2002-2003, p. 4, n. 2. Anche in G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca nazionale* 2004 cit., p. 19.

¹⁴¹ Le opere recuperate esposte furono: la *Pala dei Mendicanti* di Guido Reni; il *San Bruno* del Guercino; la *Santa Cecilia* di Raffaello; la *Vocazione di San Matteo* di Ludovico Carracci; la *Madonna del Rosario* del Domenichino; il *Sant'Alò* di Giacomo Cavedoni; la *Strage degli Innocenti* di Guido Reni; il *Cristo*

trentadue dipinti bolognesi requisiti, soltanto sedici rientrarono. Più della metà fu lasciata in Francia, altre opere, tra cui la *Nascita della Vergine*, furono caricate «forse per errore» insieme ad altre cinquantadue casse sul bastimento inglese 'l'Abbondanza', diretto a Roma.

L'opera di Francesco Albani approdò nel porto di Civitavecchia il 25 giugno del 1816, diversa da come salpò vent'anni prima, poiché era stata trasportata su tela dai restauratori del Louvre,¹⁴² come accadde d'altronde per molti altri dipinti italiani originariamente su tavola.

Destinata inizialmente ai Musei Vaticani, a partire dal 1818 la *Natività* trovò fissa dimora nella collezione permanente capitolina,¹⁴³ ormai lontana da quel piccolo oratorio addossato alle mura felsinee, che per tre secoli l'aveva custodita e onorata.

Fin dalle sue origini, quando si potevano ammirare sull'altare maggiore della chiesa i *Santi Barnaba e Giovanni Evangelista* di Francesco Francia, l'insediamento religioso di Santa Maria della Pietà doveva configurarsi come un luogo tutt'altro che defilato, ma con una forte connotazione artistica e politica comprovata dalla presenza dei Bentivoglio e delle famiglie alleate tra gli iscritti alla Confraternita. Attraverso lo studio e il confronto delle fonti, si è svolto un lavoro di individuazione delle opere d'arte presenti prima dell'incendio che colpì la chiesa e l'oratorio nel 1712 e di quelle risalenti ai seguenti anni di vita del sito religioso, sino al momento della sua soppressione. La concentrazione di un discepolato carraccesco, nonché la successiva presenza di alcuni maestri della generazione post carraccesca, sottolineano la rilevanza artistica della Compagnia che, all'interno del suo piccolo oratorio posto all'ombra delle mura della città, accolse, come testimonia Carlo Cesare Malvasia, un ravvicinato confronto artistico tra i giovani Reni e Albani, entrati da poco nell'Accademia degli Incamminati.

I francesi incaricati di scegliere le opere d'arte più pregevoli da portare a Parigi, nei sedici dipinti bolognesi inclusero, insieme alla *Santa Cecilia* di Raffaello e alla *Strage degli Innocenti* di Guido Reni – solo per citarne alcuni – proprio la *Nascita della Vergine* del giovane Francesco Albani, un'opera consacrata alla venerazione dei confratelli della Compagnia, gli unici che

Risorto appare alla Madre del Guercino; la *Madonna col Bambino benedicente* del Guercino; la *Madonna della Ghiera adorata da San Pietro penitente* del Guercino; *l'Arcangelo Gabriele e Vergine Annunciata* di Annibale Carracci; la *Maddalena* di Cesare Gennari; la *Carraccina* di Ludovico Carracci; *l'Assunzione della Vergine* di Agostino Carracci; la *Sant'Agnese* di Domenichino; la *Comunione di San Girolamo* di Agostino Carracci; la *Pala Scarani* di Perugino; la *Cattedra di San Pietro* del Guercino. Per approfondire la mostra del 1816 vedasi Antonio Canova e Bologna: alle origini della Pinacoteca, Bologna, Electa, 2021.

¹⁴² Un'incisione di fine '700/inizio '800, a tutt'oggi non rintracciata, era quella del prof. Rosaspina, lo stesso della Commissione per la scelta degli oggetti d'arte incamerati da raccogliere in un unico luogo deputato alla loro conservazione, il quale eseguì l'incisione della pala prima che essa rientrasse in Italia. In C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice* cit., p. 199. Notizie per la maggior parte rilevate delle schede manoscritte del diligente Gaetano Giordani, intorno al Pittore Francesco Albani.

¹⁴³ La pala figura nelle guide della Pinacoteca Capitolina soltanto dal 1829. Cfr. P. MASINI, *Francesco Albani* 2006 cit., p. 87-88.

avevano accesso all'oratorio che la custodiva. Inoltre, nonostante gli affreschi delle *Sibille* di Guido Reni siano andati perduti subito dopo la cessazione della Confraternita, vennero comunque scelti e inseriti dalla Commissione dei Beni Nazionali all'interno dell'inventario per la tutela dei dipinti murali della città. Dunque, tutta l'attenzione che all'epoca venne riserbata a queste opere, oggi è sufficiente per farci riscoprire e riconoscere il prestigio artistico, istituzionale e devozionale che Santa Maria della Pietà 'detta del Piombo' originariamente possedeva.

Malgrado non siano ancora emersi i documenti di vendita delle pubbliche aste, che darebbero alle ricerche un'importante direzione, l'analisi documentale presentata in questo studio propone una riflessione preliminare d'insieme, nell'ottica di sviluppare ulteriormente la ricerca.



Fig. 1. Mirabile ritrovamento di questa sacra miracolosa ed antichissima immagine che si venera nella Chiesa della veneranda Confraternita di Santa Maria della Pietà detta Il Piombo di Bologna, in Bologna, nella stamperia del Sant'Offizio a S. Tommaso d'Aquino, 1764, incisione calcografica di Giuseppe Maria Lucchesini datata 1764 (particolare) (Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, 1654-1831, Misc. Spec. C.192).



Fig. 2. *Regole spirituali e matricola della Compagnia di Santa Maria della Pietà detta del Piombo*, sec. XVI-XVIII, frontespizio (BCABo, Gozz. 206, n. 8, c. 156r).



Fig. 3. Miniatura dell'Incendio del 1712 (Archivio di Stato di Bologna, Anziani consoli, Insignia, vol. XII, c. 20b-21°).

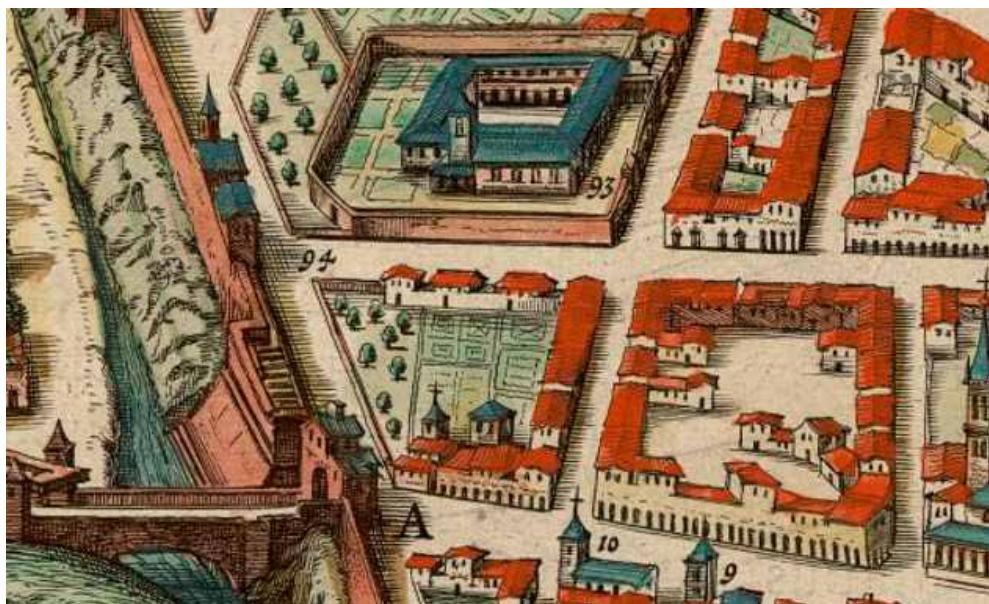


Fig. 4. *Bononia docet mater studiorum* (particolare), 1663 (BCABo, 18.D.I.5).

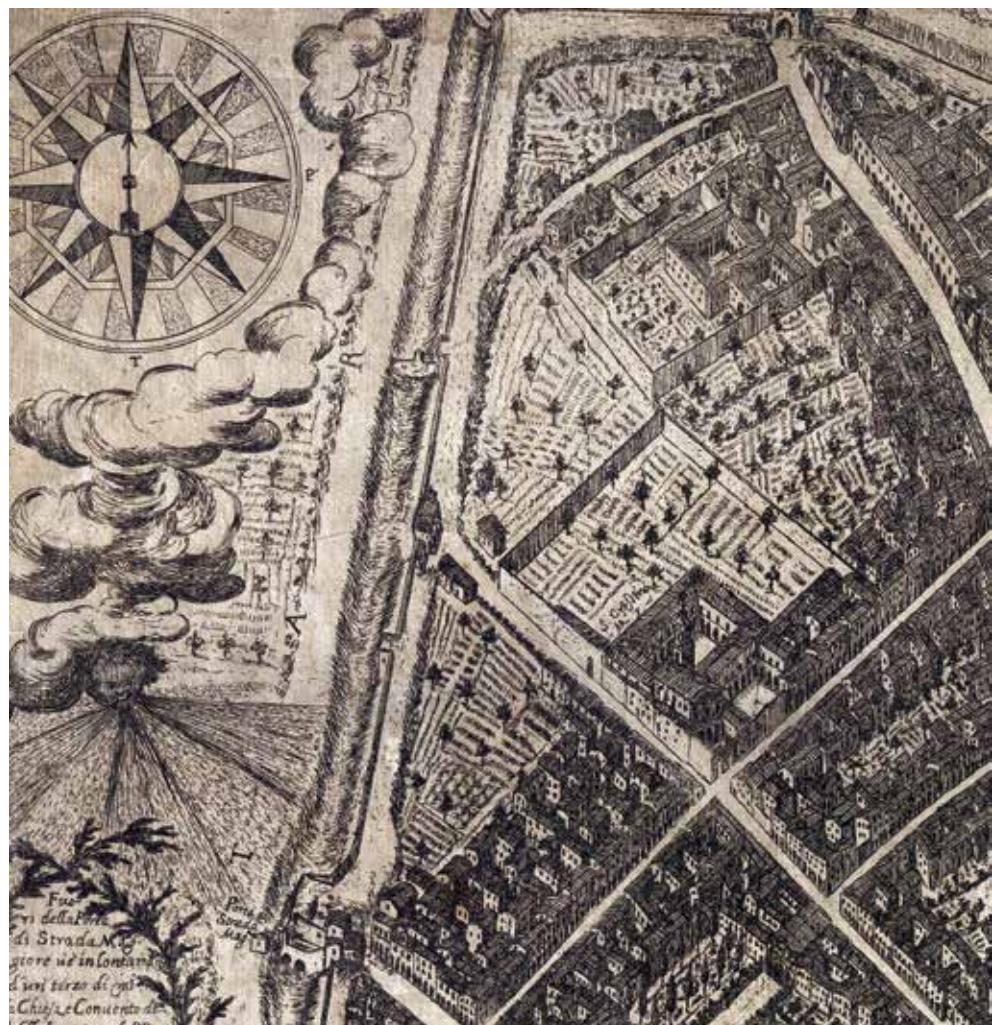


Fig. 5. *Disegno dell'Alma città di Bologna. Ichnoscenografia (particolare)*, 1702 (BCABo, Gabinetto Disegni e Stampe, Raccolta piante e vedute della città di Bologna, cart. 2, n. 21).

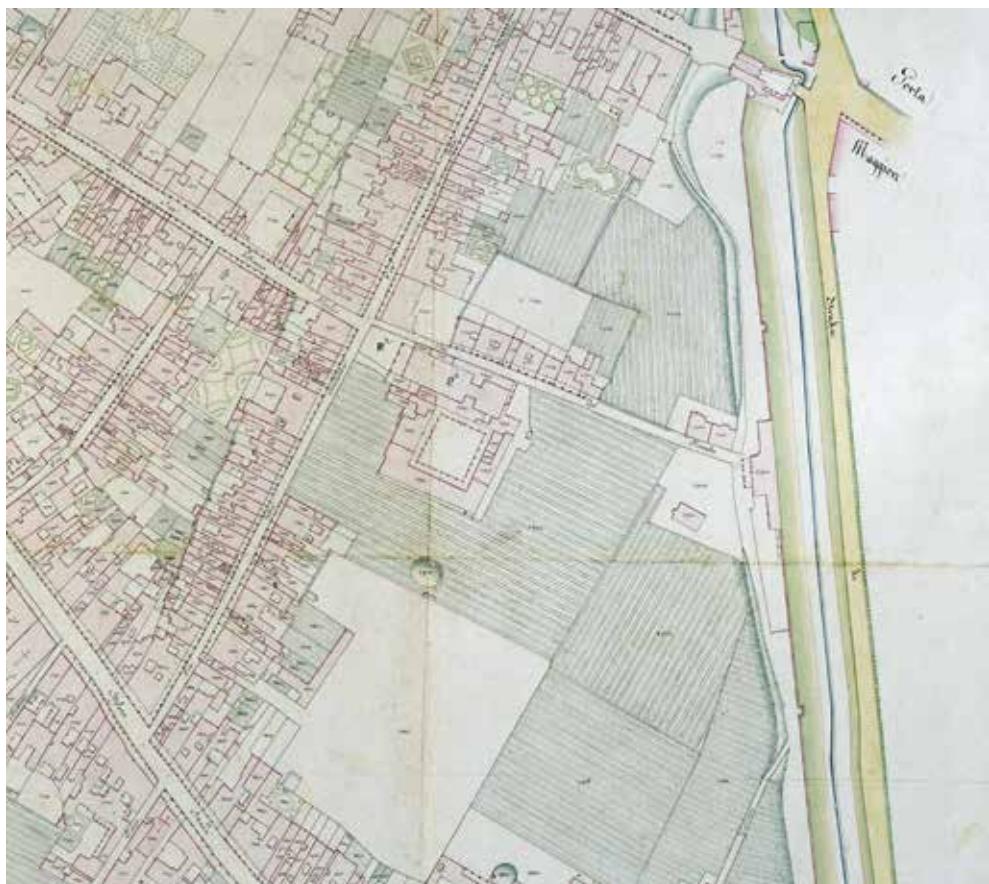


Fig. 6. *Bologna* (I) (Archivio di Stato di Roma, Presidenza Generale del Censo, Catastro gregoriano, Mappe e broliardi, Bologna, 169).



Fig. 7. Federico Bencovich detto Federighetto, *Sant'Andrea, San Bartolomeo, San Carlo Borromeo, Santa Lucia e Sant'Apollonia*, 1712 ca., olio su tela, cm 236 x 167, Senonches, Chiesa parrocchiale. Dall'Oratorio dell'Antica Compagnia di Santa Maria della Pietà detta del Piombo, Bologna. Su concessione dell'Archivio Fotografico dei Musei Capitolini. Su concessione della Fondazione Giorgio Cini.



Fig. 8. Felice Torelli, *San Barnaba e San Giovanni Evangelista*, Pinacoteca Nazionale di Bologna, depositi (Inv. 154 e 151). Su concessione Ministero della Cultura - Musei Nazionali di Bologna.



Fig. 9. Francesco Albani, *Nascita della Vergine*, 1598-1600 ca., trasporto su tela, Musei Capitolini-Pinacoteca Capitolina, Roma (Inv. Pc 132). Dall'Oratorio dell'Antica Compagnia di Santa Maria della Pietà detta del Piombo, Bologna. Su concessione dell'Archivio Fotografico dei Musei Capitolini, © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.



Fig. 10. Bartoli Pietro Sante detto Sante Santi, *La Nascita della Vergine*, acquaforte, mm 430 x 286, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca di Bologna (Pn 4733).
Su concessione Ministero della Cultura - Musei Nazionali di Bologna.

BERTRAND DE ROYERE

Un camino all'Etrusca di Pelagio Palagi per Carlo Alberto re di Sardegna

Vogliamo segnalare la scoperta di un camino in scagliola (fig. 1), rinvenuto recentemente sul mercato antiquario,¹ e pressoché identico a quello disegnato da Pelagio Palagi (1775-1860) per il Gabinetto Etrusco del castello di Racconigi, residenza prediletta dei principi di Carignano a sud di Torino diventata ‘Real Villagiatura’ con l’accessione al trono di Sardegna di Carlo Alberto (r. 1831-1849). Entrambi i camini corrispondono precisamente ad una serie di disegni di Palagi conservati nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Biblioteca comunale dell’Archiginnasio di Bologna ed erano finora stati attribuiti alla progettazione di un unico camino etrusco, quello appunto del Gabinetto Etrusco di Racconigi. La corrispondenza di Palagi conservata nella Biblioteca dello stesso Archiginnasio² consente di fare nuova luce sull’elaborazione di uno degli interni più famosi ideati dall’artista per la corte sabauda. Risulta evidente la collaborazione con maestranze conosciute da Palagi durante gli anni della sua permanenza a Milano dal 1815 al 1831, anni cruciali per l’elaborazione del programma decorativo messo in atto dal pittore emiliano dal suo arrivo in Piemonte nel 1832 fino all’esilio di Carlo Alberto nel 1849.

Nel 1833, Palagi diventò il «pittore preposto alla decorazione dei regi palazzi»³ di Torino, Racconigi e Pollenzo, progettando mobili, bronzi, tappeti, tessuti e decorazioni parietali. Questi cantieri segnarono l’apice della sua carriera di decoratore: nato nel 1775 a Bologna, iniziò giovanissimo a dipingere nell’accademia privata del conte Ulisse Aldrovandi, creando le sue prime decorazioni a

¹ Il camino è apparso in un’asta milanese (Il Ponte, casa d’aste, 28 marzo 2023, lotto 118). Ringraziamo William Iselin e il suo ricercatore, Stephen Wright, per averci concesso di studiare il camino all’Etrusca di sua proprietà.

² Ricordiamo che il Comune di Bologna ricevette un importante legato di Pelagio Palagi alla sua morte, avvenuta nel 1860: pitture, oggetti d’arte e di numismatica, oltre a libri, manoscritti e disegni progettuali per i cantieri della corte sabauda, questi ultimi conservati nella Biblioteca comunale dell’Archiginnasio di Bologna.

³ Ne dà testimonianza l’autobiografia dell’artista, conservata nella Biblioteca comunale dell’Archiginnasio (d’ora in poi BCABo), fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 25, fasc. 1: «negli ultimi mesi del 1832 venne chiamato dal Re di Sardegna Carlo Alberto per affidargli gli abbbellimenti dei Palazzi Reali».

fresco all'età di diciotto anni nella sua città nativa. La sua carriera come pittore di storia, ritrattista e decoratore si sviluppò tra Bologna, Roma e Milano. I suoi interventi, sia al Quirinale, residenza romana di Napoleone, per la quale dipinse nel 1813 il davidiano *Cesare detta ai suoi quattro segretari*, sia a Milano, dove espose a Brera ogni anno dal 1818, furono accompagnati dal plauso di intellettuali e di artisti destinati a diventare i protagonisti del Risorgimento. Ricordo in particolare Giuseppe Mazzini e Massimo d'Azeglio, ma anche il romanziere francese Stendhal che lo menzionò più volte nella *Chartreuse de Parme*.

Francesco Arese Lucini e la genesi dei camini etruschi

Il primo mecenate che possiamo associare alla genesi dei caminetti etruschi in marmo di Como del Palagi è il colonnello conte Francesco Arese Lucini (1778-1835) (fig. 2). Nel 1828, questo ricco aristocratico, appena reduce dalle prigioni dello Spielberg per aver complottato contro l'occupante austriaco del regno Lombardo Veneto, commissionò all'artista emiliano la decorazione della sua nuova residenza a Milano. Il palazzo Arese Lucini comprendeva una sala etrusca con un camino dello stesso stile. Lo stile etrusco, già in voga in tutta l'Europa nel Settecento – si pensi alla *Etruscan Room* di Robert Adam per Osterley Park nel Middlesex (1776) – prese un nuovo significato politico agli albori del Risorgimento, significato che non era affatto estraneo ai pensieri del committente. L'archeologo toscano e storico Giuseppe Micali, in *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, pubblicato nel 1810, sosteneva che le popolazioni indigene della Penisola avevano un'identità Italica comune che i Romani avevano distrutta sotponendole al loro dominio. Gli Etruschi, considerati come l'autentico popolo italiano, dovevano di conseguenza servire da modello all'Italia nuova liberata dal giogo dei popoli stranieri. Questo pensiero faceva sì che le decorazioni etrusche diventarono per le famiglie di idee liberali uno strumento per affermare il loro credo politico.

Pochi disegni sono rimasti di palazzo Arese, demolito in seguito ai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. La Biblioteca dell'Archiginnasio conserva fortunatamente il disegno del «gabinetto Etrusco»⁴ con il suo pavimento alla veneziana, decorato di palmette e di rotoli vitruviani entro dei quadri riportati, ispirati a vasi etruschi. Le pareti di questa stanza furono dipinte con decorazioni etrusche dall'artista ticinese Luigi Cinatti,⁵ mentre il camino etrusco, del quale si è purtroppo perso il disegno, era adornato da una galleria di bronzo realizzata

⁴ BCABo, Gabinetto dei disegni e delle stampe, d'ora in poi GDS, Fondo Pelagio Palagi, inv. 2374.

⁵ Sussistono due ricevute di Cinatti del 28 maggio e del 24 giugno 1831 per dei «lavori di pittura» non meglio specificati, rispettivamente di 450 e di 600 Lire milanesi (già nell'archivio privato Arese Lucini a Osnago, oggi disperso e citato da FERNANDO MAZZOCCA, *Francesco Teodoro Arese Lucini, un mecenate milanese del Risorgimento*, «Arte Lombarda», 1987, nuova serie, 83 (4), p. 80-96. Abbiamo la certezza che le decorazioni etrusche sono opera di Cinatti da un'osservazione di Patrizio (BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 13, n. 121, lettera di Patrizio a Palagi, 29 maggio 1833), il quale scrive: «trovo che il Sig.re Cinati [sic] può benissimo dipingere le pareti come abbiamo fatto da Arese meno lo spazio dove va posto il cammino [sic]»).

dalla manifattura milanese dei Manfredini,⁶ come precisa la corrispondenza di Antonio Patrizio, l'amministratore dei beni di Palagi e di più famiglie della società milanese del tempo. La decorazione del palazzo fu studiata nei più minimi particolari: in una lettera senza data, ma forse del 1832, l'aristocratico milanese chiese in effetti a Palagi quale colore scegliere per «il fondo della stoffa dei mobili Etruschi».⁷

Il gabinetto etrusco di Carlo Alberto a Racconigi

Fu nello stesso anno 1832 che re Carlo Alberto decise di creare uno studio a Racconigi (fig. 3) dove ricevere i suoi ministri e scelse, come Arese, lo stile etrusco, preferito – come abbiamo già notato – dall'élite liberale. Secondo Palagi stesso,⁸ questo gabinetto

è decorato secondo lo stile dell'antica popolazione italiana. Gli stipiti delle porte e delle finestre sono di legno mogano, come pure le porte stesse con ornati intarsiati e membrature di ebano; le figure nei specchi delle porte sono figure intarsiate con varie tinte di legni diversi. Ogni vetro della finestra ha una bordura all'ingiro ed in centro una figura rosso filettata di nero su campo scuro.⁹

Colori, ornati e figure rappresentate nel Gabinetto da scrivere del re evocano quindi i vasi etruschi. L'unico tra gli artigiani presenti su questo cantiere ad essere menzionato da Palagi è il mosaicista Baldassare Macchi, il quale compose il pavimento «del sopra indicato stile [etrusco] con comparto ed ornati chimere il tutto con marmi colorati eseguito con precisione dal menzionato artista Macchi». Tuttavia, se Palagi tace il nome degli artigiani che eseguirono altri capolavori per questa stanza, gli stessi sono conosciuti tramite le fonti d'archivio: l'ebanista Gabriele Cappello per le porte, gli stipiti e la mobilia, i bronzisti Giovanni Colla e Chiaffredo Odetti per le maniglie, il pittore Giovanni Battista Airaghi per gli affreschi, alcuni derivanti dalla decorazione della tomba etrusca detta «del Barone» scoperta nel 1827 a Tarquinia – e finalmente il negoziante di seta di Lione Bernardo Solei per il «lampasso bianco e violetto fino, disegno etrusco».¹⁰

⁶ BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 13, n. 105 lettera di Antonio Patrizio a Pelagio Palagi, 19 marzo 1833: «Ti acchiudo la lettera di Manfredini che tu hai domandato, e ti acchiudo pure i due segni indicanti la galleria eseguita da Manfredini per il cammino etrusco di Arese sulla quale mi saprai dire qualche cosa. Sul proposito della Sala etrusca ti raccomando ancora gli stipiti di cui mi facesti cenno in principio, e poi non ne hai fatto più parola».

⁷ BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 1, n. 121-134 (lettere di Arese a Palagi). La documentazione relativa alla costruzione di palazzo Arese Lucini è conservata in fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 28, fasc. 15.

⁸ BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 29, fasc. 1, lett. b, n. 8, promemoria steso dal Palagi relativo ai lavori nel castello di Racconigi.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Casa di Sua Maestà, memoria di Solei, 8 aprile 1834 (citato in ROBERTO ANTONETTO, *Gabriele Capello Moncalvo ebanista di due re*, Torino, U. Allemandi, 2004, p. 213 nota 87).

I camini all'etrusca di Pelagio Palagi

Tra gli elementi più rimarchevoli di questo decoro, «il cammino [sic] è di marmo nero di Como con ornato rosso intarsiato, come pure le figure che vi sono agli angoli».¹¹ Esso rappresenta l'esito di numerosi disegni dell'artista su questo tema. Un progetto acquerellato conservato a Bologna e databile prima del 1805¹² (fig. 4) rappresenta un camino decorato con colonne doriche, decorazioni di palmette, personaggi ispirati ai vasi antichi, candelabri e brucia-profumi, ancora nello stile *Ancien Régime* di Felice Giani, artista col quale Palagi collaborò per l'arredamento del Quirinale. Il caminetto di Racconigi, che disegna un arco a tutto sesto, è di una foggia più moderna apparsa all'epoca della Restaurazione. Senza galleria di bronzo – a differenza di quello creato per il conte Arese – è decorato con un fregio di palmette ed imponenti personaggi etruschi, a testimoniare di una nuova preoccupazione per il rigore filologico attraverso l'utilizzo di modelli provenienti dalla collezione di incisioni raccolte nelle *Antiquités étrusques grecques et romaines*, volumi ad opera di Pierre François Hugues d'Hancarville pubblicati nel 1767.

La prima menzione del camino reale si trova in una lettera di Antonio Patrizio a Pelagio Palagi in data 8 febbraio 1833, quando l'artista si era trasferito da poco a Torino:

Amico Carissimo [...], Prima di tutto ho consegnato al Sig.re Perabò il disegno del cammino [sic] all'etrusca, a cui imprendeva a dar mano addirittura, e vi è stabilito che li ovuli vi saranno mestati al marmo rosso di quello, che si approssimerà alla tinta dello stucco per gli ornati, e si attendono poi le misure, e le sagome degli stipiti per disporre anche quelli [...] Ho tentato di stabilire un prezzo per il cammino [sic] all'etrusca ma mancando il disegno delle figurette, e non conoscendo Perabò la spesa dell'intarsiatura non ha potuto farmi un preventivo.¹³

Da questa lettera, impariamo che il pittore Giovanni Battista Perabò (1783-1836)¹⁴ fu responsabile nel coordinare gli artigiani incaricati di realizzare il caminetto etrusco assieme ad un altro «con le chimere» e sul quale stava lavorando il bronzista Manfredini, probabilmente quello destinato al Gabinetto di Apollo, il quale era stato parzialmente realizzato a Parigi.¹⁵ Inizialmente, si era anche

¹¹ BCABO, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 29, fasc. 1, lett. b, n. 8.

¹² ANNA MARIA MATTEUCCI, *Disegno per un caminetto*, in *Mostra Pelagio Palagi artista e collezionista, Bologna, aprile-settembre 1976, Torino, novembre 1976-febbraio 1977*, Bologna, Grafis, 1976, p. 132, n. 106. Il disegno di questo camino (BCABO, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 2320) è da raffrontare con un altro ugualmente conservato a Bologna (raccolta *Disegni Palagi*, n. 2325).

¹³ BCABO, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 13, n. 96, lettera di Patrizio a Palagi, 8 febbraio 1833.

¹⁴ Perabò presentò *L'Ombrà di Samuel* all'Accademia di Brera nel 1814, vincendo il concorso di prima classe.

¹⁵ BCABO, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 13, n. 121, lettera di Patrizio a Palagi, 29 maggio 1833. Vedasi pure B. DE ROYERE, *Pelagio Palagi architecte décorateur des palais royaux de Turin et du Piémont*, Paris, Mare & Martin, 2018, p. 223-227.

pensato di realizzare gli stipiti delle porte in marmo di Como così come il camino, prima che si scegliesse il mogano adornato da intarsi.¹⁶ I disegni finali richiesti a Palagi (sia per i particolari degli ornati sia per le dimensioni precise) tardarono ad essere spediti, nonostante Patrizio li avesse chiesti diverse volte.¹⁷ Li ricevette con la valigia diplomatica soltanto il 27 febbraio 1833.¹⁸

Dopo aver ordinato di persona il marmo nero di Como necessario, Patrizio non tardò a domandare a Perabò di chiamare un «altro buon collaboratore» per l'esecuzione.¹⁹ Consegnato nel luglio 1833, il «sospirato cammino [sic] etrusco»²⁰ varcò la dogana di San Martino, ai confini tra gli stati Lombardo-Veneto e il Piemonte, in presenza di Perabò e di due aiutanti mandati da Manfredini per evitare eventuali danni all'apertura dei colli. Questi timori si rivelarono giustificati, se un mese dopo Patrizio scrisse informando Palagi che il camino era rotto.²¹ Palagi ne fu estremamente dispiaciuto e ritenne Perabò responsabile per questo guasto; fu soltanto parzialmente rimborsato per le sue spese dalla Real Casa nel febbraio 1834.²²

I due camini del Gabinetto etrusco

Il camino etrusco che vediamo tutt'oggi a Racconigi è menzionato in un memorandum compilato dalla Real Casa e relativo ai lavori effettuati da artisti e da artigiani per il Real Castello e il Parco di Racconigi durante l'anno 1834.²³ Questo include una «Nota delle giornate eseguite per conto della Regia Azienda dal marmorino Francesco Gussoni attorno alla scultura del gabinetto etrusco al Regio Castello di Racconigi», in data del 21 gennaio 1834. I collaboratori di Gussoni erano lo scultore Pietro Barbieri (dal 16 aprile al 3 giugno 1834) e il lucidatore Pietro Brusa (dal 22 al 28 aprile 1834). Le date indicate sulla memoria confortano l'ipotesi secondo la quale il camino sul quale stava lavorando Gussoni era diverso da quello consegnato nel luglio 1833. Di fatti, nel febbraio 1834, la corrispondenza intercorsa tra Patrizio e Palagi menziona due nuovi camini ordinati dalla Real Casa richiedendo quattro mesi di lavoro, un periodo di tempo che coinciderebbe con la consegna agli inizi di giugno 1834 del camino di Racconigi.²⁴

¹⁶ BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 13, n. 104, lettera di Patrizio a Palagi, Milano, 18 marzo 1833; si legge che Palagi ha rinunciato ad eseguire gli stipiti di marmo nero abbinati al camino.

¹⁷ BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 13, n. 93-94 e 97-99, lettere di Patrizio a Palagi, 26 e 30 gennaio, 13, 18 e 20 febbraio 1833.

¹⁸ BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 13, n. 118, lettera di Patrizio a Palagi, 27 febbraio 1833.

¹⁹ BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 13, n. 130, lettera di Patrizio a Palagi, 17 luglio 1833. A quanto pare, gli agenti della dogana aprirono i colli in modo brusco senza «neppure rispettare la roba per uso della Real Corte».

²⁰ BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 13, n. 121, lettera di Patrizio a Palagi, 29 maggio 1833.

²¹ BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 13, n. 133, lettera di Patrizio a Palagi, 31 agosto 1833.

²² BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 13, n. 136, lettera di Patrizio a Palagi, 13 settembre 1833, e n. 145, lettera di Patrizio a Palagi, 7 febbraio 1834.

²³ Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Casa di Sua Maestà, reg. 2229.

²⁴ BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, b. 13, n. 146, lettera di Patrizio a Palagi, 11 febbraio 1834: «Ho scritto al Sig.re Intendente che ci vogliono quattro mesi per l'esecuzione delle due camminiere [sic]:

Il camino pressoché identico rinvenuto sul mercato antiquario potrebbe quindi essere il primo dei due a essere stato realizzato, se consideriamo che fu consegnato alla dogana nel luglio 1833, mentre quello di Racconigi uscì dalle mani dello scultore Gussoni nel giugno 1834, come detto sopra. Non è accertato però che Gussoni abbia lavorato anche alla prima versione, realizzata in Lombardia, perché sappiamo da altre fonti che lo scultore era attivo nel 1833 in Piemonte sul cantiere del castello di Pollenzo.²⁵

Se entrambi i camini sono molto simili, nonostante le nostre incertezze sulla partecipazione dello stesso scultore in ambo i casi, dobbiamo rilevare delle differenze nelle dimensioni. Queste sono diverse (quello di Racconigi misura altezza cm 120 x larghezza cm 120 x profondità cm 33; quello comparso sul mercato antiquario altezza cm 108,5 x larghezza cm 137,5 x profondità cm 22), forse perché Palagi decise nel corso della progettazione di modificarne le proporzioni per renderlo perfettamente quadrato e soprattutto per poter decorare i lati diventati più profondi.

I due camini seguono, con poche varianti, i sette disegni del Palagi conservati nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, come parte del lascito dell'artista del 1860. Tutti i disegni recano delle iscrizioni posteriori alla loro realizzazione, forse aggiunte in occasione della loro catalogazione a Bologna, indicando che già in quel momento si pensava fossero destinati alla progettazione di un unico camino. Tuttavia, questi disegni possono chiaramente essere divisi in due gruppi:²⁶ quelli commissionati nel 1833 per il primo camino mai installato nel Gabinetto etrusco e quelli corrispondenti al camino oggi a Racconigi – commissionato l'anno successivo in seguito ai danni subiti dal primo durante il suo trasporto.²⁷

Le Vittorie Alate che sono figurate sui pennacchi del camino seguono precisamente, senza alcuna variazione, il disegno di Palagi numerato 2218: il doppio orlo del chitone è decorato con un fregio di triangoli conforme al disegno, ma che non ritroviamo sul camino di Racconigi sul quale, invece, una cintura svolazzante è stata aggiunta al modello originale. Queste due differenze sono evidenziate nella rappresentazione dei pennacchi sul disegno d'insieme del camino di Racconigi (n. 2214) (fig. 5-8).

La vestale munita di una torcia rappresentata sullo stipite destro del primo

la spesa complessiva sarà di due mila franchi, e che nessuno vuol essere responsabile [sic] per la condotta, quindi che l'invita a volermi fare le superiori sue risoluzioni in proposito».

²⁵ Gussoni (o Gussone) è menzionato in una memoria dettagliata del 27 gennaio 1834 indirizzata al conte di Castagnetto, intendente della Real Casa, relativa ai lavori svolti nel castello di Pollenzo durante l'anno 1833 (Archivio di Stato di Torino, Casa di Sua Maestà, M.2596, citato da MONICA TOMIATO, *Il primo ciclo della residenza Carloalbertina, in Pollenzo: una città romana per una Real villeggiatura romantica*, a cura di Giuseppe Carità [et al.], Savigliano, L'artistica, 2004, p. 108). Gussoni continuò a lavorare su questo sito almeno fino a 1843.

²⁶ L'autore ringrazia Stephen Wright per la disanima di questi disegni, atta a distinguere i progetti dei due camini.

²⁷ BCABO, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 2217, 2218, 2220 (disegni per il primo camino) e 2214, 2215, 2216 (probabilmente), 2219 (disegni per il camino di Racconigi).

camino porta un vaso dalla mano sinistra esattamente come nel disegno 2217 di Palagi. A Racconigi e sul disegno corrispettivo (n. 2215), il vaso è portato leggermente all'indietro, in corrispondenza della gamba sinistra della vestale, e l'asta della torcia, più lunga, poggia a terra. L'orlo della gonna, composto da semplici fasce nella prima versione, si adorna di rotoli vitruviani sul progetto e il camino di Racconigi. L'acconciatura pure è stata modificata, i capelli della vestale non sono più sciolti nella seconda versione (fig. 9-12).

Il flamine munito di una torcia rappresentato sullo stipite sinistro del primo camino è fedele al disegno n. 2220 di Palagi, mentre il flamine del camino di Racconigi segue il disegno n. 2214 di Palagi, con una variante nella rappresentazione dell'orlo (fig. 13-16).

Molti particolari dei disegni elaborati per il Gabinetto etrusco si ritrovano con delle varianti in alcuni elementi delle decorazioni ideate da Pelagio Palagi per il sovrano fino al 1849. Per esempio, il vaso retto dalla Vittoria alata si ritrova scolpito a tutto tondo tra le sfingi delle console del Bigliardo del Re (Palagi fece aggiungere i vasi in questione alle console nel 1847, cinque anni dopo la loro consegna alla Real Casa),²⁸ la testa del flamine ricorda quella delle poltrone consegnate nel 1842 (in quel caso potrebbe anche raffigurare Zeus) per il Salone di Ricevimento del Castello di Pollenzo, altrettante trasposizioni di *leitmotiv* decorativi caratteristici delle creazioni di Pelagio Palagi.

²⁸ B. DE ROYERE, *Pelagio Palagi* cit., p. 233 fig. 152.



Fig. 1. Camino in marmo nero di Como e scagliola su disegno di Pelagio Palagi, circa 1832.
Altezza cm 108,5, larghezza cm 137,5, profondità cm 22.
Credito fotografico: William Iselin.

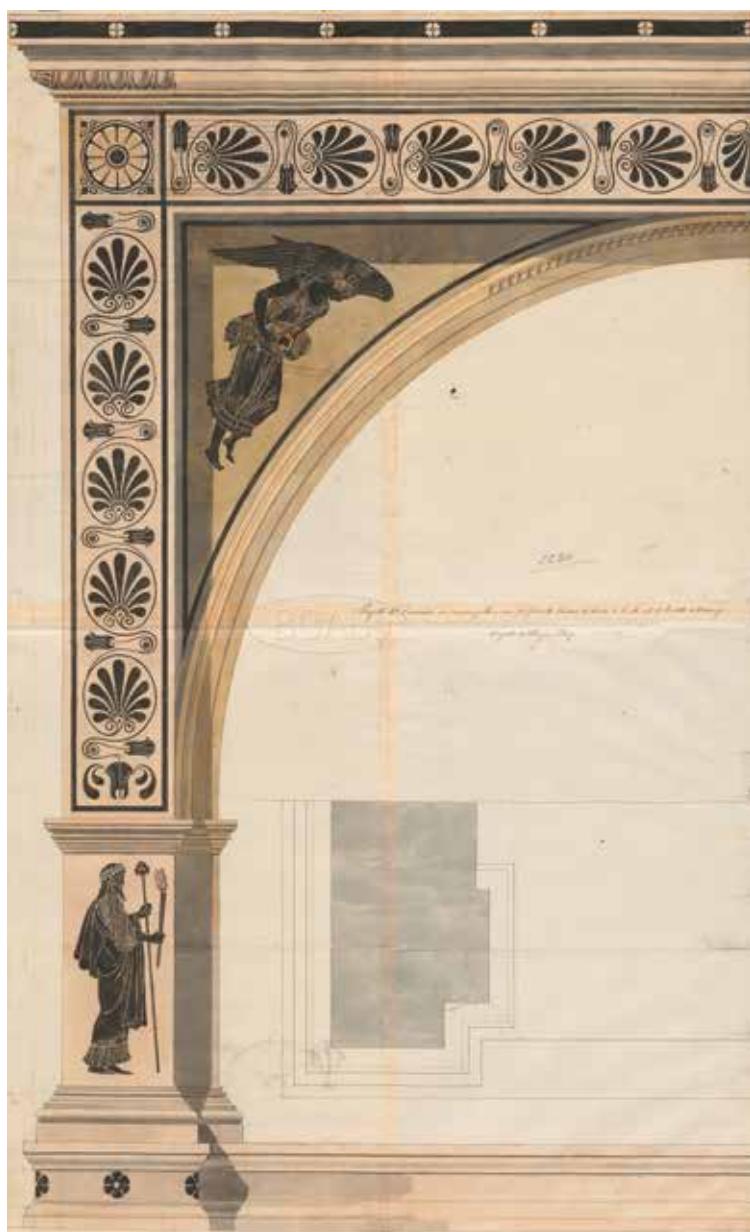


Fig. 2. Pelagio Palagi, *Progetto per il primo camino Etrusco*, circa 1833
(BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 2220).



Fig. 3. Pelagio Palagi, *Il Gabinetto Etrusco*, 1833-1847.
Credito fotografico: Fotografie dell'autore.



Fig. 4. Pelagio Palagi, *Disegno per un camino all'Etrusca*, ante 1805 (BCABo, GDS, raccolta Disegni Palagi, n. 2320).



Fig. 5. Pennacchio destro del primo camino.



Fig. 6. Corrispettivo disegno n. 2218 di Palagi.



Fig. 7. Pennacchio destro del camino di Racconigi (visto al contrario).



Fig. 8. Corrispettivo disegno n. 2214 di Palagi (particolare).



Fig. 9. Vestale dello stipite destro del primo camino.



Fig. 10. Disegno n. 2217 di Palagi corrispettivo (particolare).



Fig. 11. Vestale dello stipite destro del camino di Racconigi.



Fig. 12. Disegno n. 2215 di Palagi corrispettivo (particolare).

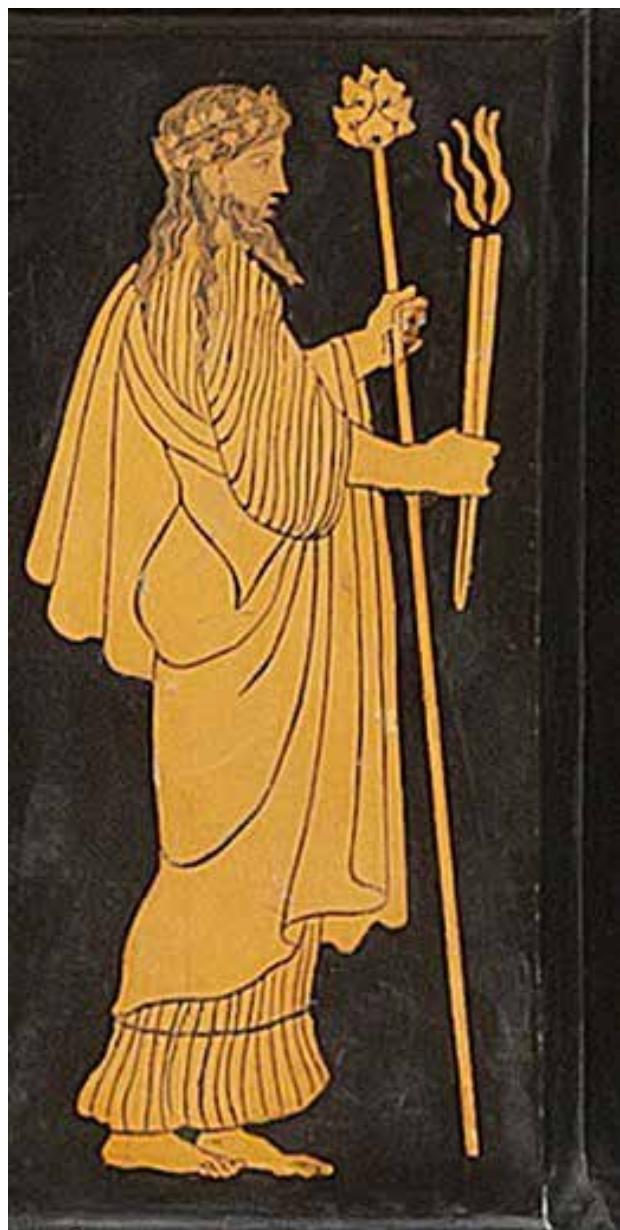


Fig. 13. Flamine dello stipite sinistro del primo camino.



Fig. 14. Disegno n. 2220 di Palagi corrispettivo (particolare).

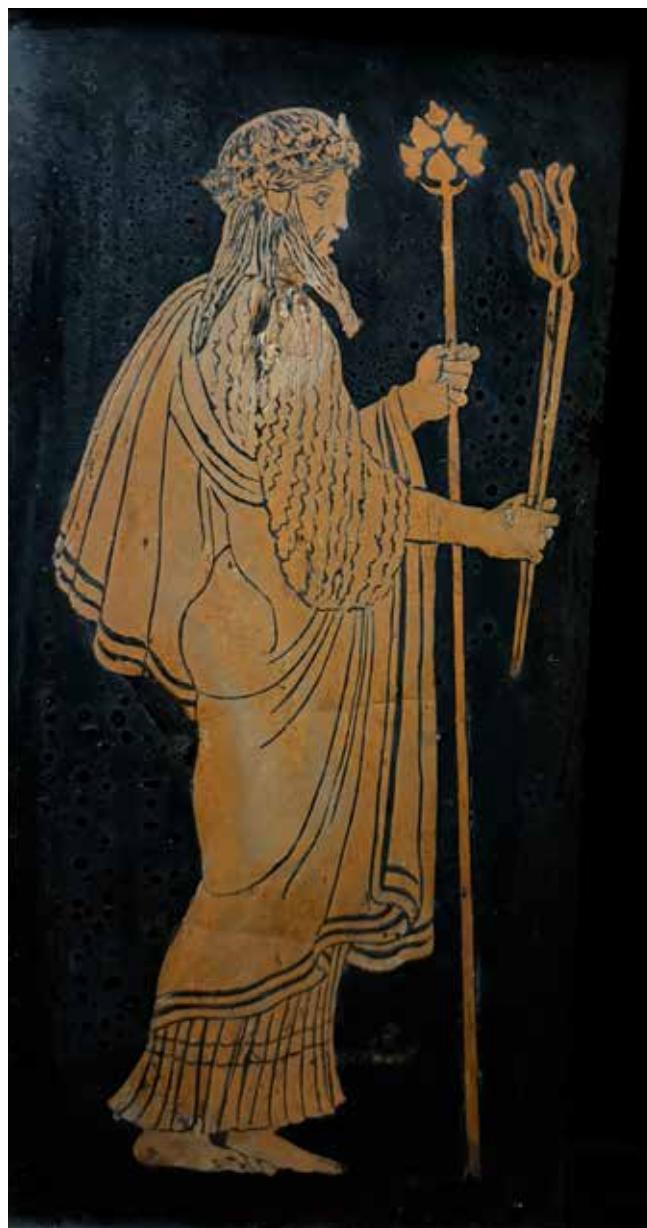


Fig. 15. Flamine dello stipite sinistro del camino di Racconigi.



Fig. 16. Disegno n. 2214 di Palagi corrispettivo (particolare).

ROSARIA CAMPIONI

L'humanitas non priva di “bolognesità” di Ezio Raimondi

Nella stupenda cornice della Sala dello Stabat Mater della Biblioteca dell'Archiginnasio (fig. 1), il 29 novembre 2024, a conclusione del ricchissimo percorso celebrativo dell'anniversario della nascita di Ezio Raimondi (1924-2024) si sono ritrovati per l'incontro dedicato a *Ezio Raimondi: l'eredità di un intellettuale europeo* i promotori bolognesi del complessivo programma di omaggio al Maestro e molti dei protagonisti esterni dei convegni e delle giornate di studio che hanno punteggiato i venti mesi precedenti con varie iniziative di rilievo.¹ La maggior parte degli intervenuti, a cominciare dal coordinatore Fabio Giunta dell'Università di Bologna, si è trovata concorde sulla necessità e l'importanza di tenere vivo il prezioso lascito del professore che ha affascinato una folta schiera di allieve e allievi, dalla scuola elementare a quella universitaria, che ascoltavano la sua voce alta, densa di immagini e citazioni, anche di autori non europei, mentre la sua figura alta e dinamica percorreva lo spazio tra i banchi e la cattedra.² Gabriella Fenocchio, approfondendo il profilo di Raimondi uomo di scuola, poneva l'accento sull'indicazione chiara del professore secondo la quale la lettura e la letteratura dovrebbero far riscoprire ai giovani l'importanza della parola e metteva in risalto la sua ‘umiltà’, anche in età avanzata, nella direzione di un'antologia scolastica;³ il senso di umiltà autentica che consiste,

¹ Il 23 marzo 2024 si tenne il primo incontro *I cento anni del lettore: Lizzano per Ezio Raimondi*, a cui fece seguito, il 16 aprile nella Sala dello Stabat Mater, *I cento anni del lettore: Bologna per Ezio Raimondi*, promosso dagli enti: Città metropolitana e Comune di Bologna, Regione Emilia-Romagna, Comune di Lizzano in Belvedere, Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna, in collaborazione con le istituzioni: Accademia delle Scienze, Biblioteca dell'Archiginnasio, Biblioteca Guglielmi, Fondazione Biblioteca del Mulino, Fondazione Gramsci Emilia-Romagna e Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna.

² Lo stile di insegnamento ritorna in alcuni saggi del libro *Ezio Raimondi lettore inquieto*, a cura di Andrea Battistini, Bologna, Società editrice il Mulino, 2016. Si veda per esempio il saggio di LUCIA RODLER, *Elementi per una fisionomia raimondiana*, p. 203-207: 204, e quello di NIVA LORENZINI, *Il «lettore» Ezio Raimondi tra le maschere di D'Annunzio*, p. 225-234: 229.

³ EZIO RAIMONDI, *Letteratura italiana. Leggere, come io l'intendo*, vol.II: *L'Umanesimo e il Rinascimento*, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 2009-2010. Il titolo riprende l'*incipit* di un'affermazione di Vittorio Alfieri, il volume sull'Umanesimo e Rinascimento è curato da Gian Mario Anselmi, Loredana Chines e Gabriella Fenocchio.

con le parole del suo amato Manzoni, non nel porsi «al di sotto degli altri» ma nel «mettersi loro alla pari». Del resto, la stessa Lina Bolzoni, accademica dei Lincei e presente anche in rappresentanza della prestigiosa istituzione, confessava di ricordare ancora l'incanto della prima volta che sentì parlare Raimondi, in una conferenza alla Scuola Normale di Pisa, mentre con una rete incredibile di riferimenti mostrava di possedere perfettamente la tradizione della retorica in un andirivieni fra passato e presente che riportava alla memoria uno dei suoi maestri, Roberto Longhi, e infine con la sua straordinaria memoria riusciva a trovare il filo per collegare le varie associazioni e suggestioni. Analogamente memorabile per Bolzoni fu poi la Lettura del Mulino *Un'etica del lettore*⁴ in cui Raimondi sosteneva l'esigenza di educare i lettori a dialogare col libro attraverso una lettura densa e lenta, rispettosa dell'alterità del testo senza trascurare gli aspetti visivi e le questioni sottese. Sulla reciproca fondamentale alleanza di Raimondi con la casa editrice bolognese si è soffermato Carlo Ossola, presidente dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, ragionando sulla produzione de il Mulino negli anni Sessanta e sull'importanza di alcuni testi della collana di studi religiosi come *Cristo e il tempo* di Cullmann, con l'introduzione di Boris Ulianich nel 1965, lo stesso anno in cui appariva *Rinascimento inquieto* di Raimondi. E il tema chiave dell'inquietudine, soprattutto quella del lettore, spinta da una responsabilità determinata, e l'andirivieni fra letture e interpreti, per ritrovare infine il testo di partenza, sono stati al centro dell'intervento di Giulio Ferroni, il quale ha ricordato l'*humanitas* profonda di Raimondi, memore della nascita in un ambiente umile, e la bolognesità che lo predisponeva a radicare la lettura e la scrittura nei luoghi specifici del loro contesto reale quotidiano. Basti citare l'*incipit* del suo primo libro: «L'umanista di Casa Ordelaffi uscì quella mattina più presto del solito per recarsi, chiamato da affari improvvisi sulla piazza di Forlì. Aveva nome Antonio Urceo».⁵ Dunque un modo di *Leggere il territorio*, che è anche il titolo scelto da Valeria Cicala per il suo intervento in cui ha annoverato

⁴ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, il Mulino, 2007. Si veda anche ANNA MARIA MATTEUCCI, *Nicola Matteucci, mio fratello. Ricordi, epistolari e scritti inediti*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2023, in particolare p. 69 e la foto n. 14. Cinquanta recensioni – apparse tra il 1958 e il 1965 su «il Mulino» – furono pubblicate dalla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Parma: Ezio Raimondi. *La stagione di un recensore. Cinquanta corsivi*, a cura e con uno scritto di Andrea Menetti con tavole di Vasco Bendini, Parma, MUP, 2010.

⁵ E. RAIMONDI, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna, Zuffi, 1950. Andrea Emiliani nell'*Introduzione* alla seconda edizione (Bologna, il Mulino, 1987, p. VII-XXII: VII) notava: «Ma anche, e diremmo anzi soprattutto, per dar forma e ritmo subito coinvolgenti, incalzanti ad una narrazione che il giovane critico avvertiva fin dalle prime battute lunga, minuta, quasi traflata, per dovervi in prospettiva distendere quella erudizione «calata nel concreto delle cose» che gli avevano insegnato Carlo Calcaterra e, in altro modo, Roberto Longhi». Si veda anche il commento di Marco Antonio Bazzocchi: «All'interno della cornice di Bologna dominata dai Bentivoglio, Codro sembra incarnare lo studioso che vive a contatto talmente stretto con gli autori antichi da entrare in un dialogo quasi quotidiano con loro: è forse quello che Raimondi si proponeva come modello [...] La libertà di Codro si ridestava però tutte le volte che Raimondi metteva piede in aula [...] quella libertà di lettore capace di rilanciare una interminabile partita con i libri e con le idee.» in *Le buone letture di Ezio Raimondi*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi, Bologna, il Mulino, 2024, p. 51.

il professore insieme ai grandi intellettuali bolognesi del tempo: Lucio Gambi, Andrea Emiliani e Pier Luigi Cervellati, che contribuirono a far nascere l'Istituto per i beni culturali un anno prima dell'istituzione del Ministero per i beni culturali e ambientali. A concludere questo intenso capitolo sull'eredità di Raimondi nel suo profilo di intellettuale europeo non poteva mancare un cenno alla vasta raccolta libraria e documentaria del professore acquisita nel 2013 e in seguito trasferita, rispettando la collocazione originaria, nella Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica; il coordinatore della Biblioteca umanistica 'Ezio Raimondi', Maurizio Zani, ha segnalato la diffusa presenza di 'libri farciti' con ritagli, segnalibri, fotografie, foglietti con appunti e parole nella lingua del libro.⁶

Tale caratteristica è pure emersa nella mostra realizzata a Palazzo Magnani dal suggestivo titolo *Ezio Raimondi: la biblioteca infinita*, curata da Marco Antonio Bazzocchi, Alberto Di Franco e Luca Di Nardo; nelle bacheche figuravano altresì libri, lettere e carte conservati presso altri enti: Accademia della Crusca, Biblioteca Ariostea di Ferrara, Fondazione Franceschini e Centro archivistico della Scuola Normale di Pisa.⁷ La Fondazione Franceschini ha prestato una significativa lettera, datata 11 settembre 1949, in cui il giovane Raimondi, rispondendo ad alcuni quesiti del già illustre filologo Gianfranco Contini a proposito di un encomio di Francesco Marconi commenta un brano de *Il diavolo del Sant'Ufficio*, il romanzo "bolognese" di Antonio Zanolini:

Nel primo Egli sulle orme di A. Manzoni, conservando al romanzo storico quella nobiltà d'intenti che forma il principalissimo pregio di questa nuova maniera, descrisse i costumi di Bologna sul finire del secolo scorso, con esatta conoscenza di essi e con un fare brioso, spigliato, elegante. Ed ebbe di mira, massima sui dialoghi, di arricchire la lingua con voci e frasi tolte dal vernacolo, vestendole di forma italiana senza nulla togliere alla loro candida naturalezza, alla loro fissa e gioconda festività. O io mi inganno o la nostra lingua soavemente famigliare ha dimostrato grandemente di essere diffusa e perciò il tentativo dello Zanolini meriterebbe d'essere più apprezzato e tolto in parte ad esempio.⁸

Senza dubbio Contini rappresenta un profilo importante nella vita e nella carriera di Raimondi: la borsa di studio dell'Accademia della Crusca, per preparare l'edizione critica dei *Dialoghi* di Torquato Tasso, riveste un ruolo centrale nel percorso accademico del giovane studioso; e sarà nel 1956 l'encomio di Contini, che dirigeva il Centro Studi di Filologia italiana, a segnalare la qualità del lavoro tassiano alla sua conclusione.⁹

⁶ Raimondi conosceva varie lingue, compresa la lingua e letteratura tedesca appresa all'Università di Bologna dal filologo classico e germanista Lorenzo Bianchi; fu lieto quando la Soprintendenza per i beni librari e documentari della Regione Emilia-Romagna sostenne l'avvio della catalogazione del fondo librario acquisito dalla Biblioteca comunale dell'Archiginnasio.

⁷ MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, ALBERTO DI FRANCO, LUCA DI NARDO, *Ezio Raimondi: la biblioteca infinita*, Bologna, Palazzo Magnani 29 ottobre 2024 – 3 dicembre 2024, Bologna, Edimill, 2024.

⁸ Ivi, p. 19. La lettera manoscritta, riprodotta alle p. 20-21 del catalogo, è conservata alla Fondazione Ezio Franceschini, Fondo Gianfranco Contini, serie 13, fasc. 2006.

⁹ Ivi, p. 23.

Per accompagnare e rendere di fatto animata la mostra di carte e libri è stato inoltre ideato un ciclo di incontri dal titolo *Quello che in aula non si dice*: a cominciare dal dialogo, nella prestigiosa Sala Carracci, fra Marino Sinibaldi e Marco Antonio Bazzocchi, allievo diretto di Raimondi, che menzionando il corso di Letteratura italiana del 1986 *Il mondo della metafora. Il Seicento letterario italiano* non ha mancato di sottolineare l'abitudine del distinto professore che

nelle prime lezioni cerca di spiazzare l'uditore: non affronta il tema dichiarato nel titolo del corso, ma parte da una tangente che ha a che fare con un pensatore, uno scrittore, un intellettuale contemporaneo, che per lui in quel momento è la chiave adatta per aprire la porta dell'attenzione e della curiosità dell'aula.¹⁰

Mentre lo stesso Sinibaldi si soffermava su alcune caratteristiche della lettura – solitudine, lentezza e immedesimazione – oggi ‘desuete’ ma che sarebbe utile ricuperare per riconoscere la «responsabilità interrogativa» e la «libertà limitata» del lettore. Lungo il periodo di apertura della mostra Bazzocchi ha condotto gli altri tre incontri all’Oratorio san Filippo Neri, con Maria Pia Veladiano sull’educazione sentimentale, con Rossella Ghigi sul ruolo della scuola e la tematica dei corpi e dei generi, con Paolo Di Paolo e il suo ultimo libro *Rimembri ancora*, pubblicato da il Mulino, che rammenta come un tempo si imparassero a memoria alcune poesie di Giosue Carducci lette dal maestro ad alta voce, pratica che si potrebbe riproporre per controbilanciare l’eccessiva enfatizzazione del presente e il rischio dell’analfabetismo funzionale.

Il virtuosismo rude di Giulio Cesare Croce

La visita alla mostra di Palazzo Magnani mi ha stimolato a rileggere i due saggi introduttivi dei cataloghi delle mostre allestite all’Archiginnasio in occasione dei 450 anni della nascita e dei 400 della morte di Giulio Cesare Croce, i cui titoli sono stati proposti dal professore: *Una città in piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento* e *Le stagioni di un cantimbanco: vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce*. Nel catalogo edito nel 2000 Raimondi apre il suo saggio *Tra novellisti e avvisi* con la citazione dello storico spagnolo José Antonio Maravall che afferma

il Seicento vede fiorire un «mercato della notizia», con «opuscoli o semplici fogli sciolti o manifesti di carattere informativo», e che l’ansia del nuovo si traduce, tra guerre ed eventi clamorosi, in una straordinaria «capacità di visione e di ascolto», soprattutto tra la «piccola gente», quella che qualcuno chiamava, allora, la «plebaglia novelliera», il «volgo novellesco». E la notizia è insieme ciò che passa di bocca in bocca, nel teatro quotidiano di una piazza o di una strada. Lo sapeva bene anche il narratore sagacissimo dei *Promessi Sposi*, così attento ai processi

¹⁰ *Le buone letture di Ezio Raimondi* cit., p. 7. Uno dei suoi primi allievi alla Facoltà di Magistero lo ricorda come un vero *performer*: SANTE TRERÈ, *Ezio Raimondi: insigne maestro, amico generoso*, «Schede umanistiche», XXXVIII, 2024, 2, p. 201-222: 204. Si veda anche la recensione di LINA BOLZONI, *Ezio Raimondi, lettore in cammino*, «Il Sole 24 ore», 3 novembre 2024, p. XII.

sociali della comunicazione...¹¹

Il professore, oltre ad Alessandro Manzoni – che ha inventato «il primo romanzo italiano costruendolo tutto sul Seicento»¹² – e allo scrittore barocco Agostino Mascardi, cita «l’immagine polifonica, magari in compagnia con il Garzoni della *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*»¹³ insieme al profilo delineato da Malvasia nella *Felsina pittrice* «del grande Guido Reni» che «amò la conversazione d’idioti più tosto, semplici, ridicolosi; di novellisti e giocatori, che anzi per proprio interesse il teneano lontano da simile dilettazione e studio, pascendolo cogli avvisi de’ foglietti segreti».¹⁴ Il richiamo iniziale allo storico spagnolo della letteratura picaresca è funzionale per affermare nella parte conclusiva:

E non vi è dubbio, se si torna a Bologna, che il Croce sia un maestro di questa arte sapiente del cantastorie, del teatrante che racconta e conversa: come dimostra il proemio esemplare del *Bertoldo* con la filastrocca anaforica [...] e l’annuncio finale, dopo il lungo catalogo negato, di «ma bene t’appresento un villano brutto e mostruoso sì, ma accorto e astuto», oramai al centro della scena e della storia. Dietro c’è un metodo, un virtuosismo rude ma sicuro, cresciuto alla scuola dei fogli e degli avvisi, dentro la tradizione del «ridicoloso» che affascinava anche il solitario e umbratile Guido. Naturale dunque che nella «città in piazza» il padre prolifico di Bertoldo abbia un ruolo di protagonista e una funzione di paradigma. Egli dà un senso personale a un paesaggio collettivo, a una stagione dell’editoria e dell’esistenza. Di qui, continuando, una Bologna quotidiana di nuovo viva, a più facce e più voci, come un teatro che si dirama, mobile e corale, tra i portici o le strade.¹⁵

Il Presidente dell’Istituto per i beni culturali accolse di buon grado la proposta di presentare una versione in lingua spagnola del *Bertoldo* ridotto in lingua moderna da Roberto Piumini, per facilitarne la lettura da parte de «los jóvenes lectores hispanoamericanos», e corredata delle vivide illustrazioni a colori del giovane Andrea Rivola.

También los libros son bienes culturales que poseen, además, una voz y una virtud de diálogo capaz de multiplicarse. De ese modo, la Región Emilia-Romaña pone una atención especial en promover iniciativas de intercambio entre diferentes culturas, espíritu con el cual confirma su apoyo al proyecto “Un mar de sueños” [...] Y en esta nueva ocasión la elección ha caído en un viejo y afortunadísimo texto, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* [...] di Giulio Cesare Croce, en una versión

¹¹ E. RAIMONDI, *Tra novellisti e avvisi*, in *Una città in piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento*, a cura di Pierangelo Bellettini, Rosaria Campioni, Zita Zanardi, Bologna, Editrice Compositori, 2000, p. 11-14: 11. Si veda anche ANNA MANFRON, *La Sala dello Stabat Mater: uno spazio espositivo della Biblioteca dell’Archiginnasio*, «L’Archiginnasio», CXVII, 2021, p. 189-213 e in particolare p. 196 e p. 204.

¹² E. RAIMONDI, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 14.

¹³ Id., *Tra novellisti e avvisi* cit., p. 13. Su Tomaso Garzoni e Giulio Cesare Croce si veda il saggio, nella rivista di studi camporesiani, di LUCA VACCARO, *Sapiens dictus a sapore. Una Buccolica «grossa» e «sottile» nel Banchetto de’ mal cibati di Giulio Cesare Croce*, «Di Nulla Academia», 5, 2024, n. 1, p. 44-67.

¹⁴ E. RAIMONDI, *Tra novellisti e avvisi* cit., p. 13.

¹⁵ Ivi, p. 14.

oportunamente reducida para los jóvenes lectores del universo postmoderno. La azarosa historia de Bertoldo, un campesino astuto de grotesca figura – como el Esopo del impasible Velázquez – que va a la corte del rey Alboíno y se convierte en su consejero para acabar muriéndose al final por causa de los alimentos palaciegos, demasiado refinados para su estómago acostumbrado a muy diferentes viandas, salió a la imprenta en Italia hace casi cuatro siglos, entre el otoño del Renacimiento y el primer Barroco, pero hundía sus raíces en la imaginación y los usos del mundo medieval.¹⁶

Un lustro dopo, nella veste di Presidente del Comitato nazionale per il IV centenario della morte di Giulio Cesare Croce, il professore presentò il 17 gennaio nella Sala dello Stabat Mater *Giulio Cesare dalla Croce l'arguto bolognese* di Elisabetta Lodoli con i disegni di Federico Maggioni:

un libro che si costruisce come un'invenzione straordinaria, non comune, direi, per il dialogo veramente singolare che si realizz tra la parola e l'immagine, restituendoci un clima, un'atmosfera, anche attraverso il filtro del genio pittorico della realtà bolognese. [...] È una scrittura pittorica che aggiunge densità al racconto, e ci suggerisce per analogia qualcosa del mondo di Giulio Cesare Croce, dove la risata squilla ma vi è anche il senso del quotidiano con la sua durezza e la sua asprezza. [...] Accanto all'antica saggezza dei proverbi, lo scrittore, quando è il momento, sa anche ricorrere agli strumenti della cultura alta: le virtù del poeta, osserva, sono l'elocuzione, la battuta, la voce limpida, la retorica, che egli usa e capovolge con un gusto della parodia, dello sberleffo, ma anche con il senso dell'asprezza che si nasconde dentro il sorriso.¹⁷

Nel catalogo della mostra *Le stagioni di un cantimbanco*, inaugurata il 28 ottobre, Raimondi ci invita nuovamente

a rileggere lo scrittore cantimbanco, a interrogarci sulla vitalità e la coerenza del suo «dir burlesco» e magari a immaginarlo come una presenza festosa, con la sua voce e i suoi gesti, tra una piazza e una strada di una animata Bologna barocca [...] seguendo l'inventore di Bertoldo nel corso di una giornata di quattro secoli fa, mentre il passato si fa presente, teatro e quasi racconto.¹⁸

In una gelida giornata dell'inverno 1608 Croce da via delle Lame

esce di casa col suo elenco e attraversa il centro della città per giungere in vicolo S. Damiano, ove ha sede l'officina tipografica di Bartolomeo Cochi. È un inverno rigido, i parchi sono ghiacciati e, nel passare attraverso un ponte, si scopre una Bologna con i canali scoperti, la Bologna vera, che noi oggi stentiamo a riconoscere [...] Il personaggio scivola sul ghiaccio, anzi 'sblesga'; l'espressione viene ripetuta con la forza del dialetto: probabilmente abbiamo perduto una certa energia, una certa violenza della nostra lingua, nel momento in cui abbiamo dimenticato o

¹⁶ Id., *Presentación*, a GIULIO CESARE CROCE, *Bertoldo*. Reducido por Roberto Piumini, Cesena, Arci Solidarietà Cesenate, 2004, p. 5-7: 5.

¹⁷ E. RAIMONDI, *Una giornata di Giulio Cesare Croce*, «IBC», XVII, 2009, 1, p. 6-9: 6 e 9.

¹⁸ Id., *L'operosa giornata di Giulio Cesare Croce*, in *Le stagioni di un cantimbanco: vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce*, Bologna, Editrice Compositori, 2009, p. 7-9. Si veda anche A. MANFRON, *La Sala dello Stabat Mater: uno spazio espositivo della Biblioteca* cit., p. 196 e p. 207-208.

messo tra parentesi il dialetto. Thomas Mann diceva che lo stile di uno scrittore è la sublimazione del dialetto che abbiamo ricavato dai nostri avi.¹⁹

Raimondi, dopo aver ricordato con le parole di un erudito dell'Ottocento le caratteristiche della «letteratura da un soldo» del prolifico Croce, si avvicina alla critica letteraria dei nostri giorni con «le analisi scintillanti di Piero Camporesi, in cui l'umore della Romagna si aggiunge a quello di Bologna, e gli studi più recenti di Monique Rouch, a testimoniare un'attenzione che viene anche da fuori della lingua italiana» accompagnata dall'indicazione metodologica: «uno scrittore per essere conosciuto deve essere letto per intero».²⁰ Alla domanda di natura antropologica: «che voce rappresenta, Giulio Cesare Croce, in quel passato che può ancora diventare presente, anche se tanto del passato è venuto meno?» Raimondi allude al

desiderio di rappresentare l'universo in tutto ciò che è più nascosto, segreto, irregolare, questa volontà enciclopedica di sorprendere la totalità dell'esistere in ciò che ha di più curioso, di più stravagante, e qualche volta di più significativo, corrisponde probabilmente a un'ansia del secolo che crescerà nel corso del Seicento. [...] Ma intanto il personaggio è tornato tra noi [...] e può darsi che dialogando con le sue invenzioni, recuperando certe sue cadenze, ritrovando certe sue astuzie e certi suoi ammiccamenti, avvenga di scoprire anche qualcosa che ci parla direttamente di noi, perché tra i suoi lazzi, le sue contraddizioni, il suo gusto dell'antitesi e della metafora, ciò che contava era alla fine l'amore per l'esistenza, l'affetto per la città e i suoi luoghi, nello scorrere impassibile delle stagioni, secolo dopo secolo.²¹

Uno sguardo regionale

Non avendo frequentato i corsi di Raimondi all'Università, ho avuto nondimeno il privilegio di beneficiare della sua sapienza e umiltà in una fase successiva e, in particolare, da quando fu designato Presidente dell'Istituto per i beni culturali; mi occupavo di fondi librari e di organizzazione bibliotecaria e dunque non mancavano le occasioni di incontro e di confronto.²² Non solo nelle riunioni collettive, ma anche negli scambi verbali faccia a faccia su questioni specifiche

¹⁹ E. RAIMONDI, *L'operosa giornata di Giulio Cesare Croce* cit., p. 7. L'elenco corrisponde al foglio conservato alla Biblioteca Universitaria di Bologna: *Indice di tutte l'opere di Giulio Cesare dalla Croce date da lui alla stampa fin à quest'anno 1608*, In Bologna, appresso Bartolomeo Cocchi, 1608 (fig. 3).

²⁰ E. RAIMONDI, *L'operosa giornata di Giulio Cesare Croce* cit., p. 8. L'erudito dell'Ottocento è Arturo Graf, maestro di Carlo Calcaterra all'Università degli studi di Torino. Tra i numerosi scritti croceschi del professore forlivese si veda: PIERO CAMPORESI, *Il palazzo e il cantimbanco Giulio Cesare Croce*, Milano, Garzanti, 1994. Sul ruolo svolto da Monique Rouch nel promuovere la conoscenza dell'intera produzione letteraria di Giulio Cesare Croce rinvio al mio contributo «*Po starem aliegramentv la strada maestra di Rouch che anima il teatro dialettale bolognese di Giulio Cesare Croce*», *Strada Maestra*, 82, 2024, p. 168-200.

²¹ E. RAIMONDI, *L'operosa giornata di Giulio Cesare Croce* cit., p. 9.

²² Avevo naturalmente letto molti suoi libri e ascoltato con ammirazione alcune straordinarie conferenze; inoltre facevo parte del Comitato di redazione della rivista semestrale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese «Schede Umanistiche», diretta nel suo avvio da Ezio Raimondi, poi, dal 1991, da Fulvio Pezzarossa e oggi da Leonardo Quaquarelli. Per notizie sull'ARUB rinvio a LUISA AVELLINI, *Un archivio umanistico a Bologna*, «IBC», V, 1997, n. 2, p. 7-8.

– in cui, consapevole della mia ignoranza, mi sentivo inadeguata – non sono mai venuti meno il suo ascolto e la sua generosità nell'indicare una soluzione o quanto meno una possibile risposta dettata dal suo impegno costante.²³ Raimondi rianimò l'Istituto regionale con la convinzione che «il bene culturale rappresenta un elemento costitutivo dell'identità civile, della memoria comune», sostenendo le ragioni di una cultura unitaria e pluralistica, improntata a un più stretto raccordo tra biblioteche, archivi e musei. Alla domanda circa l'esordio all'Istituto per i beni culturali nel 1993 il professore emerito nel 2010 rispondeva:

Al mio arrivo in Istituto, provenivo da un'esperienza positiva, la costruzione di una casa editrice come il Mulino [...] mi augurai che questa nuova vicenda potesse essere simile, in qualche modo, a quella conclusa: un'esperienza di tipo universitario, eppure realizzata al di fuori dell'istituzione accademica, con una struttura che rispondeva molto meglio [...] L'obiettivo ideale era un laboratorio concorde di forze plurali, che tuttavia non si ignorano a vicenda.²⁴

A tal proposito poteva essere utile avviare un nuovo corso della rivista «IBC»:

Una rivista è anche questo, una palestra in cui esercitarsi a lavorare insieme [...] era una sorta di vocazione pedagogica quella che mi invitava a tentare l'esperimento della rivista. Da vecchio emiliano sono sempre partito dall'esperienza diretta delle cose, e dalle cose che si pongono come soluzione diretta ai problemi.²⁵

Impegno e passione che ben emergevano nelle riunioni del Comitato di redazione della rivista «IBC», come è possibile riscontrare nella raccolta dei suoi editoriali e articoli pubblicati in sua memoria nel 2014. L'intima convinzione del bene culturale, quale elemento costitutivo dell'identità civile e della memoria comune, ha contribuito a promuovere l'attenzione anche a patrimoni 'minori' che sono stati riscoperti con la catalogazione, incontri seminari ed eventi. L'impegno quotidiano, connotato da un forte senso istituzionale si traduceva in un'azione costante a favore della conoscenza e della valorizzazione dei beni culturali e del paesaggio,²⁶ in un dialogo fertile con le comunità locali:

Solo così il patrimonio dei beni culturali può divenire l'espressione attiva di una

²³ Alla scomparsa del professore scrisse un ricordo: *Ezio Raimondi (1924-2014)* per l'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena, apparso negli «*Atti*» (anno accademico 2013-2014), serie VIII, XVII, 2014, p. 107-109.

²⁴ E. RAIMONDI, *Tra le parole e le cose. Editoriali e articoli per la rivista "IBC"*, Bologna, Bononia University Press, 2014, p. 236-237. Raimondi aveva rinunciato per motivi familiari alla presidenza dell'Istituto italiano di cultura di Washington, a tal proposito da Bologna l'8 agosto 1991 scriveva a Vittore Branca: «Preferisco tener fede a quel poco in cui credo, ai rapporti umani che danno forza alla mia memoria e senza di cui si annullerebbe la speranza, la spinta, che pure diminuisce, verso il futuro. Certo, il nostro status accademico ragiona in tutt'altra maniera, ma proprio per questo non bisogna arrendersi». Si veda la lettera in M. A. BAZZOCCHI, A. DI FRANCO, L. DI NARDO, *Ezio Raimondi: la biblioteca infinita* cit., p. 76.

²⁵ E. RAIMONDI, *Tra le parole e le cose* cit., p. 238 e 240.

²⁶ «Così non è un caso che il numero primo della nuova serie della rivista IBC segua di poche settimane l'approvazione del Piano paesistico dell'Emilia-Romagna» scrivevano nell'editoriale FELICIA BOTTINO ed E. RAIMONDI, *Un unico ecosistema: verso il 2000*, «IBC», I, 1993, n. 1, p. 3.

appartenenza, il referente unitario, nella sua stessa molteplicità, di una memoria condivisa, riscoperta attraverso il dialogo con le cose e con gli uomini che le hanno create, in un luogo che mentre muta resta sempre lo stesso, paesaggio reale e insieme mondo interiore. In fondo interrogare il paesaggio non è altro che ritrovare il presente visibile del passato. L'analisi storica ne fornisce poi il conveniente codice interpretativo.²⁷

E «anche la lingua è un bene culturale, come diceva il nostro Calvino un capitale tesaurizzabile» che occorre custodire:

magari ricuperando l'acutezza eccentrica e polifonica del dialetto [...] come accade negli umanissimi scenari verbali di Raffaello Baldini, nel profondo di una visione quotidiana che diviene alla fine sorprendente rivelazione antropologica di questo nostro presente postindustriale e multiculturale in una Romagna-mondo».²⁸

Raimondi dedicò una cura particolare alle case degli scrittori e degli artisti «come un insieme omogeneo, dialogante di storia, destini, temi, voci, intenzioni, colori». Nel primo convegno nazionale di “Conservare il Novecento” intervenne nella tavola rotonda affermando che

Gli archivi letterari e culturali hanno un senso se restano nei luoghi da cui sono nati e trovano il loro reale contesto [...] Ciò che si restituisce non è solo la contestualizzazione geografica dei testi di cui parlava Dionisotti, ma anche un momento della loro tradizione viva, dove l'aneddoto si mescola alla storia. È questo un modo per giungere a un'autentica e seria secolarizzazione della letteratura, vista come un prodotto del nostro lavoro: si esce così dalle mitologie per vivere la complessità contraddittoria di ciò che al principio del Novecento si definiva la vita letteraria, quella a cui istintivamente Serra guardava quando apriva il suo panorama delle lettere.²⁹

Un'amicizia significativa per il percorso critico di Raimondi fu quella col nipote del bibliotecario cesenate Renato Serra, Franco Serra, che gli regalò un fascicolo di inediti del critico-lettore, fonte di due fondamentali raccolte: *Il lettore di provincia. Renato Serra* e *Un europeo di provincia: Renato Serra*. Indimenticabile la frase conclusiva del saggio sull'ultimo Serra: «Serra lo sa bene: ‘chi sta per morire ha bisogno di voltarsi contro il muro, e non conosce più curiosità’».³⁰ Un'altra amicizia importante fu quella con Giuseppe Gugliemi col quale aveva per anni condiviso un appuntamento domenicale, non disgiunto dai confronti

²⁷ E. RAIMONDI, *Un nuovo codice*, «IBC», XII, 2004, n. 2, p. 2. L'editoriale è dedicato al nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio.

²⁸ Id., *Anche la lingua*, «IBC», XIII, 2005, n. 2, p. 3. L'editoriale cita i componimenti del coetaneo Raffaello Baldini, recentemente scomparso, che aveva scelto il dialetto di Santarcangelo di Romagna per raccontare situazioni e sentimenti di ogni luogo.

²⁹ E. RAIMONDI, *Archivi e vita letteraria*, in *Conservare il Novecento. Convegno nazionale Ferrara. Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali 25-26 marzo 2000. Atti*, a cura di Maurizio Messina e Giuliana Zagra, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2001, p. 37-44: 41.

³⁰ E. RAIMONDI, *Un critico alla ricerca di se stesso*, in Id., *I sentieri del lettore*, III. *Il Novecento: storia e teoria della letteratura*, a cura di Andrea Battistini, Bologna, il Mulino, 1994, p. 369-393: 393.

sulle traduzioni delle opere in francese che Guglielmi andava compitando sulla Olivetti 22.³¹ Si deve al professor Raimondi la scelta di dedicargli la biblioteca: «Aveva in fondo ragione Giuseppe Guglielmi, primo direttore dell'IBC, cui non per nulla nel 1995 si convenne di dedicare il nostro centro bibliografico, quando diceva che una biblioteca può essere il simbolo più promettente di ciò che vogliamo essere e divenire».³² In occasione del trasferimento della Biblioteca al piano nobile di Palazzo Leoni il presidente onorario esprimeva la sua gioia:

La biblioteca è ora qui elegante e severa con la sua aria di misurata festa collettiva rinnovando per l'occhio moderno i fasti figurativi virgiliani che animano le pareti. È uno spazio del Rinascimento manieristico che diviene spazio moderno da vivere con il fervore di una cultura comune insieme scoperta e servizio, competenza e curiosità: non resta ora che ammirarne le soluzioni architettoniche moderne e sentirvi pulsare ancora lo spirito di un'altra epoca evocata dall'impegno di noi posteri, chiamati a una sfida e a un dialogo, se sapremo convertire il mondo dei beni culturali nella saggezza di una misura razionale, quella dell'*homo faber*, che inventa cose e creature e modella lo spazio per farne un coerente e significante paesaggio umano.³³

«Ridare dignità alle biblioteche [...] significa già un invito ad amarle» nella consapevolezza

che le esigenze dei cittadini sono oggi notevolmente mutate, soprattutto in rapporto alle stupefacenti e continue innovazioni della telematica e della comunicazione virtuale, e che l'organismo bibliotecario deve quindi offrire risposte adeguate con strumenti e personale sempre più esperto. [...] Anche mentre si apre al futuro, la biblioteca resta un laboratorio, una costruzione della memoria e della verità immersa nel flusso alterno del tempo, che attende un lettore che le ridia voce e vita, ansia e certezza, con la forza interrogativa del proprio presente. [...] Una politica delle biblioteche è in ultima analisi una politica dei lettori, una strategia messa in opera per renderli più numerosi e più consapevoli, più capaci e più responsabili. Ed è cosa tutt'altro che facile, soprattutto oggi.³⁴

³¹ Giuseppe Guglielmi fu il primo direttore dell'Istituto per i beni culturali; con Raimondi, che scrisse anche la *Prefazione*, fece la traduzione di CHARLES BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981.

³² E. RAIMONDI, *Fare una biblioteca*, in *Libri a Palazzo. Una sede ritrovata per la biblioteca dell'IBC*, a cura di Elisabetta Landi e Giuseppina Tonet, Bologna, Bononia University Press, 2011, p. 13-14:13.

³³ Ivi, p.14.

³⁴ Editoriale di R. CAMPIONI – E. RAIMONDI, *Amare le biblioteche?*, «IBC», VII, 1999, n. 3, p. 3-4.



Fig. 1. Discorso di Ezio Raimondi nella Sala dello Stabat Mater per l'assegnazione dell'Archiginnasio d'oro il 26 gennaio 1991 (foto Enrico Pasquali / Cineteca di Bologna).



Fig. 2. Consiglio editoriale del Mulino nel parco di San Sisto della famiglia Matteucci: il professor Ezio Raimondi è tra Nicola Matteucci e Carlo Poni (pubblicata in ANNA MARIA MATTEUCCI, *Nicola Matteucci, mio fratello. Ricordi, epistolari e scritti inediti*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2023, foto 14).



Fig. 3. GIULIO CESARE CROCE, *Indice di tutte l'opere di Giulio Cesare dalla Croce . Date da lui alla stampa fin à quest'anno 1608*, In Bologna, appresso Bartolomeo Cocchi, 1608 (Biblioteca Universitaria Bologna, Ms. 3878, XIV, n. 13, © Alma Mater Studiorum Università di Bologna – Biblioteca Universitaria di Bologna, è fatto divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).



Fig. 4. Lezione del professor Ezio Raimondi *L'italianistica e l'Europa* all'Università di Bologna, 22 maggio 1996, Aula III di via Zamboni 38 (foto pubblicata in MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, ALBERTO DI FRANCO, LUCA DI NARDO, *Ezio Raimondi, la biblioteca infinita. Bologna, Palazzo Magnani, 29 ottobre 2024- 3 dicembre 2024*, Bologna, Edimill, 2024, p. 87).